

Le Reporter, médiateur, écrivain et héros
Un répertoire culturel (1870-1939)

Thèse en cotutelle
Doctorat en études littéraires

Mérodie Simard-Houde

Université Laval
Québec, Canada
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

et

Université Paul-Valéry (Montpellier III)
Montpellier, France
Docteur

Résumé

Le reportage, comme journalisme d'investigation de la presse écrite, se constitue en France dans le dernier tiers du XIX^e siècle, non sans susciter des débats et des représentations contradictoires entre tenants et opposants. Il connaît dans l'entre-deux-guerres une période d'effervescence, pendant laquelle il se décline en différents supports (volumes, presse quotidienne et hebdomadaire) et selon différents rapports à l'actualité et à la fictionnalisation. Le reportage apparaît dès lors moins comme un genre uniforme qu'en tant que matrice d'un journalisme d'enquête, dont on peut retracer la formation et l'évolution, décrire les différentes variations génériques (reportage collectif, feuilletonesque et d'actualité). Associé à l'essor de la presse d'information, le reportage instaure l'envoyé spécial en médiateur, en écrivain et en héros de la culture médiatique. Le Reporter, comme objet de l'imaginaire social de la Troisième République, est une figure complexe, dont il convient de retrouver les représentations à la croisée de différentes productions. Ce sont à la fois des fictions, des articles de presse (reportages, interviews, nécrologies, métadiscours), des Mémoires de journalistes, de même qu'un ensemble de représentations iconographiques qui sont convoqués, afin de tracer un répertoire culturel des scénographies journalistiques, des scénarios fictionnels et des postures actoriales concourant à la formation d'un imaginaire social du reporter, figure médiatisée et médiatrice. Au cœur des intrigues et reportages où elle prend place se rencontrent d'autres imaginaires sociaux – de la colonisation, du corps, du progrès technique et social, de la Nation. Ils indiquent en quoi le reporter est une figure républicaine, intimement liée à l'instauration de la démocratie parlementaire et de la liberté de presse, à la modernité technique et médiatique. Enfin, héritier du journalisme littéraire à la française, mais également associé à de nouveaux modes de saisie du réel (notamment les médias visuels, photographie et cinéma), le reporter est le pivot entre deux imaginaires médiatiques : l'un fait reposer sur la subjectivité du journaliste la restitution d'une vision du monde, perçu à travers le prisme de la médiation humaine ; l'autre, qui triomphera dans la seconde moitié du XX^e siècle, prétend à une illusion de saisie objective du réel, capturé par la médiation technique.

Abstract

Reportage, understood as investigative journalism of the written press, was invented in France in the last third of the nineteenth century, not without causing debates and contradictory representations between supporters and opponents. During the interwar period its popularity is at its peak, as reportage presents itself in different media (books, daily and weekly press) and with different relations to news and fictionalization. Reportage therefore appears less like a genre than a matrix of investigative journalism, whose formation and evolution can be traced and generic variations described (such as collective, serialized and news reportages). Linked to the development of the news media, reportage establishes the special correspondent as a mediator, a writer and a hero of modern media culture. The Reporter, as an object of the social imaginary of the Third Republic, is a complex figure, whose representations are situated at the crossroads of different productions. These include fictions, press articles (reportages, interviews, obituaries, metadiscourses), Memoirs of journalists, as well as a set of iconographic representations, all of which are drawn upon to define a cultural repertoire of journalistic scenographies, fictional scenarios and authorial positions contributing to the formation of a social imaginary of the reporter, defined both as a publicized figure and a mediator. In the intrigues and stories in which the reporter appears, he meets other social imaginaries – of colonization, of the body, of technical and social progress, of the Nation. These mould the reporter into a Republican figure, closely linked to the development of parliamentary democracy and of freedom of the press, and to modern technology and media. Finally, heir of the French literary journalism, but also associated with new recording techniques (that is, visual media, photography and cinema), the reporter is the pivot between two mediatic imaginaries : one that uses the journalist's subjectivity and the prism of human mediation to account for a worldview ; the other, which will prevail in the second half of the twentieth century, claims to offer an objective grasp of reality, as permitted by the illusion of technical mediation.

Table des matières

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	V
TABLE DES MATIÈRES	VII
REMERCIEMENTS	XIII
INTRODUCTION. UN OBJET À CONSTRUIRE	1
Médiateur, écrivain et héros	4
Une matrice générique	9
Un répertoire de scénographies, de postures et de scénarios	16
Le reporter et les imaginaires	22
Corpus de presse, supports et énonciation éditoriale	32
PREMIÈRE PARTIE. LE REPORTER, TÉMOIN ET NARRATEUR. SCÉNOGRAPHIES DU REPORTAGE	37
I. Premières formes d'enquête journalistique (1870-1914)	39
Chapitre 1.1 Reporter, un titre revendiqué.....	43
Évolution des appellations professionnelles	43
Naissance du reporter enquêteur	59
a. Les débuts de l'enquête journalistique et l'affaire Troppmann (1869)	59
b. Les enquêtes de Gaston Vassy et de son armée de reporters au <i>Figaro</i>	64
c. Les « crimes du canton de Limours » (1874)	75
d. Extensions de l'enquête journalistique vers le petit reportage	92
L'interview comme enquête. Mutation du portraitiste en interviewer	100
a. Un genre américain.....	103
b. Le reporter-interviewer : une légitimité à conquérir. Caricatures et débats	105
c. L'héritage du portrait périodique.....	113
d. Entre portrait et interview. Formes hybrides	121
e. L'interview	126
f. Les enquêtes d'interviews en série des années 1890	134
Chapitre 1.2 Le reporter devient auteur – recueils, souvenirs et autres volumes.....	143
Remarques sur le péritexte et le format.....	148

Les types de reportage mis en volume.....	152
a. Recueils de courts reportages.....	152
b. Le reportage colonial	159
c. Grands voyages, explorations et tours du monde	164
d. Les correspondances de guerre	166
e. Les enquêtes d'interviews.....	171
Chapitre 1.3 Figures associées : le chroniqueur en voyage.....	177
Léon Duchemin : chroniqueur mondain, de Paris en Russie.....	178
Guy de Maupassant : chroniqueur, voyageur et reporter.....	184
II. Composantes de la scénographie du reportage et variations poétiques.....	193
Chapitre 2.1 Modes d'immersion	197
Immersion corporelle.....	199
a. Sensualisme.....	201
b. Souffrances et héroïsmes	210
c. Un objet expérimental.....	228
Immersion identitaire.....	236
a. La posture sociologique	238
b. La posture émotive ou l'autofiction journalistique.....	254
Chapitre 2.2 Modes axiologiques	267
L'altérité : figures de l'exotisme.....	270
a. L'exotisme géographique. Le reporter en situation coloniale, un témoin enrégimenté.....	273
b. L'exotisme social et l'exploration des bas-fonds	292
L'identité : figures médiatiques de la modernité	306
a. L'urbanisme et la ville moderne	308
b. Conquérir la terre, la mer et la voie des airs	311
c. Les sportifs : de nouveaux héros populaires	318
d. Une relation d'identité : le reporter et l'aviateur	326
La pitié et l'indignation : engagement dans le reportage social	337
a. L'enquête au service de la philanthropie et de la publicité. Félix Platel et <i>Le Figaro</i>	340
b. Le reporter en redresseur de torts. Séverine, Jacques Dhur et <i>Le Journal</i>	347
c. Les moyens variés d'un récit performatif. Alexis Danan et <i>Paris-Soir</i>	358
Chapitre 2.3 Modes narratifs et éditoriaux	377
Scénographies de l'écriture – la production du reportage comme texte.....	379
a. Mises en scène de la transmission de l'information et de l'écriture journalistique	380
b. Le dédoublement du reporter, narrateur et héros	392

Variations génériques, contraintes et temporalités éditoriales	402
a. Reportage collectif.....	402
b. Reportage d'actualité, reportage feuilletonesque	411
c. Reportage en volume	433
d. Le roman-reportage	438
DEUXIEME PARTIE. LE HEROS REPORTER. SCENARIOS FICTIONNELS ET POSTURES MEDIATIQUES.....	453
III. Le reporter, personnage fictionnel et héros populaire.....	457
Chapitre 3.1. Premiers types	461
Le reporter du roman de mœurs journalistiques, héros malheureux	461
a. Le reporter dans le scénario du « devenir-journaliste ».....	461
b. Un scénario détourné : enquête, puissance de la presse et traversée outre-Atlantique	467
Du tragique au comique. Le reporter, type et personnage de microfictions	471
Un personnage secondaire du roman populaire	475
a. Reporter(s) anonyme(s), essaims, nuées, troupes et armées.....	476
b. Fouines, fourbes et faux reporters	481
c. Reporters sympathiques et comiques	484
d. Figures d'enquêteurs comme personnages secondaires	491
e. Un agent de médiatisation	497
Chapitre 3.2. Héros, du roman à l'écran	501
Un héros du roman populaire	501
a. Deux scénarios fictionnels.....	506
b. Le reporter du scénario de l'aventure géographique	509
c. Le reporter du scénario de l'enquête	522
d. Le reporter face au surhomme.....	533
e. Le reporter et l'écriture. Travail journalistique et narrations à la première personne	541
Autour du reporter. De quelques autres motifs du roman populaire	567
a. Le monde journalistique : journal, supérieurs, confrères et consœurs du reporter.....	568
b. Un héros médiatisé. Articles et lecteurs de journaux, foules, curieux et concours	586
c. Un héros apolitique ?	597
d. Le reporter, lecteur et Don Quichotte moderne. Intertextes	608
Le reporter au cinéma.....	620
a. L'adaptation de romans au cinéma : l'exemple de Fantômas.....	622
b. La novellisation	625
c. La diffusion de films américains et la transmission d'un imaginaire.....	628
IV. Le reporter médiatisé	635
Chapitre 4.1 Postures médiatiques allographes – quand la posture échappe à son auteur.....	641

Le reporter interviewé.....	641
a. Dans l'ombre de l'écrivain.....	642
b. L'interview en voyage de Francis Ambrière	653
L'iconographie du reporter	663
a. Visages liminaires et portraits auctoriaux	667
b. Paysages, plans et attributs du corps en action	675
L'énonciation éditoriale : l'invention d'une poétique du sensationnel	689
a. Formules stéréotypées d'une relation métonymique	690
b. Un microrécit héroïque	699
c. Visualité et spatialité	703
Le reportage-événement, entre allographie et autographie.....	709
a. L'invention d'un dispositif autopromotionnel ou l'héritage de Phileas Fogg	709
b. Premier temps : la médiatisation d'un héros.....	718
c. Second temps : le reportage	727
Chapitre 4.2. Intermède autographe. Le reporter, témoin parmi les hommes	735
a. Un imaginaire professionnel	740
b. L'écriture de l'Histoire	748
Chapitre 4.3. Dernier acte.....	765
a. La mort en devoir professionnel	766
b. Une fin symbolique.....	768
c. L'ultime rassemblement du témoin-ambassadeur.....	771
CONCLUSION.....	779
Retour sur la formation d'un imaginaire social	779
Un héros républicain et son envers.....	785
Vers un imaginaire de la médiation technique	790
BIBLIOGRAPHIE	803
INDEX DES NOMS PROPRES.....	855
ANNEXE ILLUSTRÉE	865

Nous autres, sommes faits pour plonger dans les dégoûts ou les dangers afin de rapporter l'anecdote qui vous distraira, tels les pêcheurs de perles risquant leur vie pour arracher aux profondeurs les bijoux que vous aimez.

Titaÿna, *Mon tour du monde*, 1928

Remerciements

Cher Guillaume, chère Marie-Ève, je vous remercie du fond du cœur pour votre accompagnement tissé d'idées, de conseils, de lectures attentives, d'encouragements, de portes ouvertes et, en premier lieu, de cette filiation intellectuelle si stimulante que vous m'avez offerte généreusement. Ma reconnaissance va également aux membres de ce jury de thèse : à Dominique Kalifa, dont les travaux m'ont indiqué, à l'orée de ce projet, la voie passionnante de l'histoire culturelle ; à Michel Lacroix et à Adeline Wrona, pour leur lecture patiente et leurs commentaires.

Un « merci » tout spécial et appuyé est destiné aux chercheurs et doctorants gravitant autour de *Médias 19* qui ont contribué, parfois sans le savoir, à la réussite de cette thèse par l'exemple sans cesse renouvelé de leur érudition, de leur enthousiasme, de leurs intelligences en collaboration et de leur amitié. Dans une salle de colloque ou sur la terrasse d'un café, de part et d'autre de l'Atlantique, c'est ce creuset qui m'a fait aimer la recherche et découvrir sa fibre humaine. Je remercie dans le même esprit les collègues et amis du RIRRA-21, ceux de l'Université Laval, de même que les « chameliers » présents et passés, qui savent comme moi que la thèse se vit aussi en commun, à travers les discussions, les projets, les confidences et tout ce qui contribue à en tracer l'*imaginaire*.

Christiane, Maxime, Éva, Nali, Camille, mes parents, ma sœur : votre part dans ce travail est d'autant plus belle qu'elle est une énergie souterraine conduite par une alchimie intangible. Pour Guillaume, c'est tout cela et plus encore, une dédicace spéciale pour avoir vu et vécu de si près l'élaboration et l'écriture de ces pages,

« *cette jubilation de l'effort à raison de l'épreuve* ».

Je remercie dans un tout autre registre le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Nature et technologies, qui ont financé cette recherche.

Introduction. Un objet à construire

« Reporter » : le mot évoque bien des images. On peut se rappeler les aventures de héros fictionnels – un enquêteur, façon Rouletabille, sur la piste d'un crime mystérieux, un aventurier au long cours s'enfonçant dans les zones inconnues de l'Afrique centrale, Tintin sur la piste des Arumbayas. Mais le reporter est aussi ce médiateur de presse que l'on voit en action, quotidiennement, aux nouvelles télévisées, correspondant de guerre dans les zones dangereuses déchirées par les conflits ou petit reporter des faits divers locaux. Si l'on remonte à l'entre-deux-guerres, moment où le reportage est au sommet de sa popularité, les noms de reporters célèbres viennent à l'esprit – Albert Londres, Joseph Kessel ; on a lu peut-être les œuvres d'écrivains-reporters comme Blaise Cendrars ou Pierre Mac Orlan. On pense encore à des objets, au carnet de notes, à l'appareil-photo, au journal, bien sûr, ou au crépitement du télégraphe. Des récits, des scénarios arrivent à leur suite, des sujets d'enquête, de campagnes de presse, des questions éthiques aussi.

S'intéresser au reporter comme construction sociosémiotique, c'est-à-dire comme une figure tissée de représentations portées par des textes relevant de diverses situations de communication, par des systèmes de signes et des médias différents, comme la photographie, le cinéma, la radio¹, implique de tenir ensemble tout cela, de mettre en relation fictions, reportages, métadiscours², supports, et de les replacer dans leur historicité. La première visée poursuivie par cette recherche est de définir un objet (le reporter) entendu comme « construction socioculturelle complexe, historiquement et médiatiquement déterminée³ », tel qu'il se constitue et évolue entre 1870 et 1939. Il s'agira aussi de donner à voir les imaginaires collectifs convoqués par cette figure à plusieurs visages.

¹ Cette recherche se centre sur le reportage de la presse écrite, mais ces autres médias seront pris en compte de manière ponctuelle, notamment en conclusion.

² On entend par là tout ce qui relève d'un métadiscours sur la pratique du reportage ou d'une représentation médiatique des reporters (interviews et souvenirs de reporters, éditoriaux et débats sur le reportage).

³ David Martens et Myriam Wathee-Delmotte, « L'écrivain comme un objet culturel, une figure en complexité », dans David Martens et Myriam Wathee-Delmotte (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 8. Le projet de Martens et Wathee-Delmotte est proche du nôtre par la manière dont il envisage son objet (la figure de l'écrivain). Ses principales visées sont toutefois différentes

À cet objectif s'en couple un second ; ce serait de permettre, sur le plan des poétiques journalistiques, une meilleure compréhension de ce qu'est, dans la presse française de cette même période, le reportage, objet jusqu'ici demeuré quelque peu nébuleux. Certes, l'histoire littéraire de la presse s'est penchée, déjà, sur le petit reportage de fait divers, l'interview, le grand reportage, le « reportage littéraire » de l'entre-deux-guerres⁴. Mais il fallait, pour que l'objet « reporter » apparaisse dans sa complexité, considérer ces différentes pratiques comme des déclinaisons possibles du reportage au sens large, c'est-à-dire du journalisme d'enquête, telles qu'elles naissent dans le dernier tiers du XIX^e siècle. De là, il devenait possible de montrer la filiation du reportage de l'entre-deux-guerres avec cette matrice enquêtrice dont il hérite tout en y apportant des innovations. Celle-ci profite alors de la montée de la presse d'information à grand tirage, de l'édition populaire et des interactions entre champs journalistique et littéraire. Surtout, il fallait pour cela retourner dans la presse, dans le souci de décrire des poétiques médiatiques intrinsèquement liées à des réalités matérielles, à des contraintes de support, à l'évolution du système médiatique.

Ces deux grandes lignes de traverse (figurations du reporter et poétiques du reportage) sont à la fois assez distinctes et pourtant constamment interreliées, dans une perspective qui tente de jumeler histoire culturelle et histoire littéraire de la presse, d'informer l'une par l'autre. Leur rencontre fonde en grande partie l'originalité de cette recherche. Elle est permise par le fil conducteur qui traverse l'ensemble des problématiques soulevées dans les pages qui suivent : une attention particulière portée à la situation d'énonciation et au régime de communication. Cet intérêt concerne tout ce qui, au seuil de la lecture, encadre le texte et oriente sa réception (énonciation éditoriale, péritexte) ou, du

(notamment considérer comment des discours et des représentations extérieures au champ littéraire contribuent à définir ce qu'est un écrivain), mais, de fait, tous deux se rencontrent puisque le reporter, comme écrivain-journaliste, est une figure auctoriale de premier plan dans la seconde moitié de la période qui nous occupe.

⁴ On se référera notamment aux travaux suivants : Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012 ; Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012 ; Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007 ; Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011 ; Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

point de vue de l'écriture, détermine en partie sa forme (support, contraintes). Il se rapporte également aux scénographies narratives (ou scènes d'énonciation) construites dans les différentes productions culturelles étudiées, reportages, fictions, Mémoires, interviews, dessins et photographies de reporters. La scénographie est ce lieu pivot, réflexif, où se met en scène un imaginaire du métier, de l'enquête en train de se faire, de l'écriture journalistique, de ce que signifie « être reporter ». Les postures de reporters, de même, articulent le texte et son dehors ; elles s'établissent de manière collective, à la croisée de productions auctoriales (reportages, mémoires) et médiatiques (interviews, publicités, énonciation éditoriale, articles nécrologiques)⁵.

C'est pourquoi les grandes divisions retenues se rapportent à ces questions centrales d'énonciation et de régime de communication, y découpent des regroupements logiques. Dans la première partie, on abordera le reporter comme auteur, inscripteur, narrateur et le reportage comme matrice générique ; dans la seconde, fictions et discours médiatiques sont rassemblés, car ils posent le reporter, vu d'un œil extérieur, en actant et en héros. Entre ces deux pôles, il est bien sûr question d'établir des relations, de saisir des transferts, des écarts et des permanences, d'essayer de retracer le processus interactif par lequel ils contribuent ensemble à la formation de la figure sociosémiotique du reporter.

Mais de quel reporter, au juste, est-il question ? Il serait utopique de prétendre à un dépouillement exhaustif de la presse française de 1870 à 1939. Cette recherche, son objet, ont été conditionnés par des choix relatifs au corpus retenu. Disons-le d'emblée : le reporter qui nous intéresse est une figure qui s'adresse à un vaste public, médiatrice d'un rassemblement autour de valeurs consensuelles, largement partagées, telle qu'on la retrouve dans la presse d'information, dans le roman-feuilleton, dans le cinéma populaire. C'est dans le but d'obtenir un ensemble représentatif de celle-ci que le corpus a été sélectionné. S'il était possible de prendre en compte de manière quasiment exhaustive les fictions et souvenirs de reporters⁶, le corpus de presse, au contraire, exigeait une grille de sélection adaptée, tenant compte de l'évolution du système médiatique, des scansions de l'histoire de

⁵ Nous reviendrons plus loin sur ces concepts et les travaux qui les ont proposés.

⁶ Voir la bibliographie, *infra*, p. 831-835, 838-839.

la presse, des innovations apportées par certains patrons de presse, de l'importance des titres en terme de tirage... et de nos propres limites matérielles également.

Ainsi, certains quotidiens mondains (*Le Figaro*, *Le Gaulois*) ont été choisis dans les premiers temps (1870-1890), car ils comptent parmi les pionniers du reportage. Au tournant du siècle, le dépouillement s'est concentré sur des nouveaux venus, *Le Matin* (fondé en 1884) et, surtout, *Le Journal* (1892) qui, sous la direction de Fernand Xau, a joué un grand rôle dans l'essor du reportage littéraire. Pour la période de l'entre-deux-guerres, il a fallu prendre en compte, outre les grands de la Belle Époque (*Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Le Journal*), l'apparition d'autres quotidiens importants, en premier lieu *Paris-Soir*, qui se hisse au début des années 1930, sous la main de Jean Prouvost, au premier rang des quotidiens, réinventant le langage éditorial de la presse d'information. Les hebdomadaires nés à la fin des années vingt (dont ont été retenus *Détective* et *Vu*), quant à eux, fournissent un tout autre éclairage sur l'intersection des champs littéraires et journalistiques ainsi que sur l'établissement d'un reportage fictionnalisé, plus détaché des rythmes de l'actualité, associé à l'usage abondant de la photographie⁷. Les titres très politisés (par exemple, à gauche du spectre politique, *L'Assiette au beurre* ou *L'Humanité*, à droite, *Gringoire*) ont été laissés de côté à dessein. Ils fourniraient cependant probablement une autre image du reporter qui, pour être plus périphérique, n'en entre pas moins en tension avec celle étudiée ici et participe à la dynamique inhérente à l'imaginaire social comme au discours social⁸.

Médiateur, écrivain et héros

Les balises temporelles de cette recherche correspondent à la période de la Troisième République (1870-1939) ; elles ont été choisies non pour des raisons politiques – bien que l'avènement d'une démocratie parlementaire et du suffrage universel soit effectivement en

⁷ Pour des précisions, voir les tables de dépouillement en bibliographie. *Infra*, p. 803-804.

⁸ « Dire que telle entité cognitive ou discursive est dominante à une époque donnée ne revient pas à nier qu'elle entre en composition avec de multiples stratégies qui la contestent, l'antagonisent, en altèrent les éléments. » Marc Angenot, *1889, Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule (L'Univers des discours), 1989, p. 21.

lien avec la mise en place d'une presse d'information⁹ –, mais par rapport aux scissions internes de l'histoire de la presse. Comme le souligne Marie-Ève Thérénty, « [le] journal ne doit plus seulement raconter, à la fin des années 1860, mais beaucoup plus nettement témoigner. Le journaliste devient donc la conscience observante du siècle en charge de l'examen du monde, responsable de la constitution des protocoles du témoignage oculaire¹⁰. » Les décennies suivantes voient s'affirmer progressivement la presse d'information¹¹ et le journalisme d'enquête, jusqu'à ce que le reportage atteigne son âge d'or, vers la fin des années 1920 et pendant les années 1930. L'intérêt d'une étude prenant en compte une période aussi vaste réside dans la capacité, qui en découle, de mettre en évidence les évolutions qui scandent l'histoire de la presse et du reportage, en lien avec celles des représentations du reporter.

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, la presse française connaît ainsi un important bouleversement : elle jouit d'une liberté nouvelle, subit la contrainte croissante de l'actualité, accélérée par l'usage de la dépêche, s'ouvre sur l'international, avec l'établissement de correspondants et l'envoi de reporters à l'étranger. Le reporter y gagne peu à peu en légitimité, à mesure qu'évoluent les termes d'un débat opposant tenants de la presse d'opinion et de la presse d'information. Parmi ces derniers, des pionniers du reportage (Pierre Giffard, Charles Chincholle, Yvan de Woestyne, Jules Claretie) définissent et légitiment leur pratique journalistique en la plaçant sous l'égide d'autres discours (littérature, chronique, historiographie). Dès ses origines, le reportage est pensé, par ses acteurs, comme un journalisme à la croisée des exigences de l'information et de

⁹ Pascal Durand, « Le reportage », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 1013.

¹⁰ Marie-Ève Thérénty dans *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 22-23. Sur ce changement de paradigme, voir également : Pascal Durand, « Crise de presse. Le journalisme au péril du "reportage" (France 1870-1890) », dans *Quaderni*, n° 24 (automne 1994), p. 123-152.

¹¹ « Sont engagés dans cette mutation tous les éléments qui conditionnent l'acte de l'écriture. Figures de l'auteur et du lecteur, physionomie du journal, format de l'article, modes de diffusion, d'impression et de commercialisation – tous ces paramètres qui définissent au total ce que l'on peut appeler le régime de communication du journal, se voient soumis à reconfiguration. » Adeline Wrona, « Écrire pour informer », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 718-719. Sur l'évolution du journalisme d'opinion vers le journalisme d'information, voir également : Gilles Feyel, « L'avènement du média de masse (1870-1914) », dans *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses (Infocom), 2^e édition, 2007, p. 123-143.

visées plus nobles (stylistiques, romanesques, historiographiques), une hybridité dont les modalités se modifieront sensiblement au cours de la longue période étudiée, mais qui demeurera toujours valide. Elle confère au reporter, en conséquence, une diversité de postures auctoriales assez étonnante.

Le paysage se transforme si bien qu'à l'aube du XX^e siècle, au terme d'une première période d'évolution, le reporter devenu « [roi] du monde¹² », selon le mot de Jules Claretie, s'impose dans la hiérarchie des équipes de rédaction. Ce moment charnière le voit s'établir simultanément comme *médiateur* journalistique de premier plan, *auteur* de volumes de reportage et *héros*, médiatisé dans la presse ou acteur principal du roman d'aventures. Les décennies 1890 et 1900 sont celles des Jules Huret, Ludovic Naudeau et Gaston Leroux, figures phares qui emblématisent chacune certaines de ces dimensions : Huret fait figure d'écrivain-reporter par excellence, de par la reconnaissance littéraire dont il est l'objet et la quantité de volumes qu'il a publiés ; Naudeau, correspondant de guerre et reporter intrépide, immergé dans l'action, est alors l'un des représentants les plus médiatisés de la profession ; tandis que Leroux, grand reporter, devient le créateur de l'un des personnages fictionnels qui connaîtra la meilleure fortune populaire, le jeune reporter Joseph Joséphin, alias « Rouletabille ».

Les décennies suivantes ne feront que confirmer cet élan, un moment entamé par la Première Guerre mondiale ; les années trente peuvent être qualifiées d'âge d'or du grand reportage, notamment d'un grand reportage littérisé¹³. Plus que jamais, le reportage apparaît comme une matrice générique, une façon de concevoir le rapport de la littérature et du « réel » à partir de l'enquête et du point de vue subjectif d'un témoin, plutôt qu'un genre bien défini. Bien qu'il soit lié à la montée de la presse d'information, il incite à nuancer considérablement la rigidité des protocoles d'écriture de l'information et les exigences d'exactitude et de factualité dans la presse de l'entre-deux-guerres. Se côtoient alors, dans un même quotidien, un reportage d'actualité formaté par les contraintes de l'information quotidienne et un reportage feuilletonesque, dégagé de l'actualité, fictionnalisé et héritier,

¹² Jules Claretie, « Tableau de Paris. Journaliste ! », dans *Le Figaro*, 16 janvier 1903.

¹³ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit.

par son mode de découpe et la temporalité de sa publication, du roman-feuilleton du XIX^e siècle. Le reportage se décline en une vaste palette de pratiques et de poétiques à laquelle fait écho celle des supports qui le véhiculent, depuis le journal quotidien jusqu'aux fascicules populaires et aux volumes, en passant par les hebdomadaires illustrés. Le Reporter, dans la variété de ses postures et de ses représentations, recouvre tout cela : il est le médiateur journalistique – le représentant d'un lectorat de masse, l'envoyé d'une équipe de rédaction ; le héros risquant sa vie au service de l'actualité et figurant dans maintes intrigues romanesques et cinématographiques ; l'écrivain qui transforme l'événement vécu en histoire, en romans, confie ses idées sur la littérature à Frédéric Lefèvre, dans les pages des *Nouvelles littéraires*.

Interroger la figure du reporter en tant que construction sociosémiotique implique de mettre au jour ces trois visages – médiateur de presse, écrivain, héros – à travers la variété des supports, récits et discours où ils se manifestent. Ils forment un système dynamique qui a convergé pour assurer le processus de légitimation puis de promotion du reporter dans l'imaginaire médiatique de la Troisième République. À la question « pourquoi (ou par quelles voies) le reporter est-il devenu une figure populaire de premier plan ? », il serait difficile de répondre en affirmant l'antériorité d'un phénomène sur un autre. Représentations fictionnelles, discours, pratiques et poétiques journalistiques évoluent de concert et s'entraînent mutuellement, procédant à la fois par influences réciproques, reprises, imitations, et bondissant parfois en avant sous l'influence d'acteurs que l'on peut vraiment dire visionnaires, tant les idées qu'ils ont proposées ont marqué l'imaginaire et la culture médiatiques. Nous pouvons ainsi penser aux romans de Jules Verne, aux innovations des grands patrons de presse, comme Hippolyte de Villemessant (au *Figaro*), Fernand Xau (au *Journal*) ou Jean Prouvost (à *Paris-Soir*), ou aux reporters qui, les tout premiers, ont pratiqué et défendu le journalisme d'enquête, qu'il s'agisse d'un petit reportage attentif aux réalités sociales ou d'un grand reportage littéraire, stylisé, investissant pour la première fois les mots « reportage » et « reporter » de connotations positives.

De manière plus globale, le processus de légitimation et d'héroïsation du reporter est tributaire de nombreux autres facteurs, en premier lieu de l'évolution du système

médiatique, sous l'impulsion d'avancées techniques, politiques, économiques¹⁴, vers une presse d'information à grand tirage. L'essor du reportage est intimement associé à celui de la liberté de presse (confirmée par la loi de 1881) et de la démocratie républicaine, au développement des moyens techniques de reproduction, de communication (télégraphe, téléphone, bélinogramme, TSF) et des nouveaux médias (photographie, cinéma, radio), aux entreprises d'autopromotion de la presse (campagnes de presse, reportages à vocation publicitaire, événements sportifs et compétitions créés de toutes pièces)¹⁵. Ces innovations seront présentes en filigrane, car elles participent pleinement de l'imaginaire médiatique qu'elles contribuent à modeler ; cependant il ne sera pas question d'établir ici une histoire matérielle du reportage, et c'est surtout à travers leurs échos fictionnels et poétiques qu'elles seront prises en compte.

Au fil de la longue période envisagée, le reportage et les représentations du reporter sont ressaisis dans leur historicité, dans cette dynamique qui fait intervenir à la fois l'évolution des supports, des poétiques et, en arrière-plan, des pratiques. Il va sans dire que des évolutions déterminantes sont perceptibles d'un bout à l'autre de la III^e République, mais une ligne de force indéniable se dessine également. La presse des années trente se situe, à bien des égards, à des lieues de celles de 1870, et pourtant elle ne lui est pas non plus étrangère. Elle prolonge de grands mouvements de fond amorcés au XIX^e siècle, vers une place accrue du récit et de la fictionnalisation dans le journal, comme on va le voir. Loin d'abandonner l'héritage littéraire caractéristique du journalisme à la française, la presse de l'entre-deux-guerres, dès lors que l'on s'attache à en observer les mécanismes poétiques, sans *a priori*, apparaît comme un lieu où s'entrecroisent les exigences de factualité du journalisme d'information et la persistance remarquable de pratiques hybrides, d'emprunts à la littérature¹⁶. Le reportage, entendu comme matrice générique, plutôt que comme genre bien défini, constitue l'une de ces principales intersections entre presse et littérature, de même que le prolongement de la gnoséologie romanesque décrite par Marc

¹⁴ Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944*, *op. cit.*

¹⁵ Sur les différents facteurs qui ont participé à l'essor du reportage, voir aussi la synthèse de Pascal Durand, « Le reportage », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 1011-1018.

¹⁶ Ou à la matrice littéraire, décrite par Marie-Ève Thérénty dans *La littérature au quotidien*. *op. cit.*

Angenot, comme « modèle fondamental de mise en discours à des fins cognitives pour la France du [XIX^e] siècle¹⁷ ».

Une matrice générique

Dès les années 1880-1890, les usages du terme « reportage » renvoient à une grande diversité de pratiques journalistiques : petits reportages de fait divers, interviews (qui, mises en série, peuvent se transformer en enquête d'interviews), enquêtes sur des milieux sociaux, correspondances de guerre, reportages au long cours dans les colonies et pays étrangers. À cela s'ajoute la distinction relativement floue entre « petit » et « grand » reportage, établie autour de 1880, ou encore la pléthore de typologies professionnelles et satiriques que s'amuse à dresser les journalistes contemporains. Dans l'entre-deux-guerres, la famille du reportage prend encore expansion, avec l'apparition de nouvelles mentions génériques (« roman-reportage ») et l'utilisation élargie du terme par la critique littéraire pour qualifier des récits fictionnels, des romans fondés sur l'observation, le vécu, mais ne se présentant pas nécessairement sous la forme d'un témoignage à la première personne¹⁸.

C'est cet ensemble qu'il faut considérer afin de bien cerner les différentes incarnations de la figure du reporter, étant donné qu'il ne s'agit pas ici de se restreindre à un type professionnel spécifique (l'interviewer, le petit reporter, le grand reporter), mais de rendre compte d'une conception historique du reportage et du reporter. La question se pose, dès lors, de la manière d'aborder et de définir un objet aussi plurivoque et d'y articuler une conception du reportage comme genre journalistique¹⁹, dans la mesure où certaines des

¹⁷ Marc Angenot, 1889, *Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁸ Myriam Boucharenc a noté qu'il arrive ainsi que le terme « reportage » soit utilisé de façon « métaphorique [...] pour désigner des récits, même fictifs, qui par leur façon de rendre compte de la réalité s'apparentent à des reportages ». Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁹ Marie-Ève Thérenty, dans *La littérature au quotidien* (*op. cit.*), propose le découpage générique suivant : le grand reportage constitue un genre journalistique, au même titre que le petit reportage (associé à la rubrique des faits divers), l'interview, la chronique ou le premier-Paris. Dans l'ouvrage de synthèse *La Civilisation du journal* (*op. cit.*), les collaborateurs proposent une typologie légèrement différente, en distinguant l'interview, le fait divers et le « reportage » en général, que Pascal Durand qualifie bien de « genre » journalistique, au sein duquel le grand reportage fait figure de « forme la plus consacrée » (p. 1011), tandis que le petit

catégories évoquées se chevauchent. Par exemple, jusque vers la fin des années 1870, la distinction entre petit et grand reportages n'existe pas ; le reportage renvoie à la rubrique des faits divers. Par la suite, le petit reportage sera associé à cette dernière et le grand reportage désignera, non sans un certain flou, les enquêtes de longue haleine, les sujets de prestige, rapportés avec un souci littéraire – mais où situer précisément certaines enquêtes qui, par leur ampleur, relèveraient du second et, par leur sujet (petits événements de la vie urbaine, faits sociaux, bas-fonds criminels), héritent plutôt du premier ? Ainsi, une série de livraisons sur les prisons proposée par l'hebdomadaire *Détective* relève-t-elle du grand reportage ou du petit ? Une livraison isolée consacrée par un envoyé spécial de *Vu* à raconter sa visite de la Grande Foire de New York suffit-elle à constituer un grand reportage ? L'interview forme-t-elle un genre à part entière, dans la mesure où l'on retrouve aussi, à l'intérieur de grands reportages, des séquences d'interviews ? En regard de ces problèmes de découpage générique, de l'extension et de la définition variables que présente l'ensemble du « reportage » au fil de la période étudiée, et des enjeux de l'approche privilégiée ici, il semble plus pertinent d'envisager le reportage comme une matrice générique assez souple, pouvant se décliner en une constellation de formes.

Cette matrice se caractérise en premier lieu par deux traits définitoires qui sont en interrelation : d'une part, sur le plan de la pratique journalistique, elle implique l'usage de la méthode enquêtrice, c'est-à-dire la collecte d'information sur le terrain et, d'autre part, sur les plans énonciatif et narratif, la restitution de cette information (et le récit de sa collecte) sous forme de témoignage à la première personne. Myriam Boucharenc et Marie-Ève Thérenty l'ont souligné, le reportage possède une structure narrative double, couplant le récit des faits rapportés à celui de l'enquête ou de la quête d'information, ce dernier constituant la « scénographie²⁰ » (ou la scène narrative) du reportage. Si toutes les

reportage est « voué au fait divers » développé par la presse populaire (p. 1012). Mais plus loin Durand décrit aussi le reportage, de manière plus souple, comme « méthode de collecte et de traitement factuel de l'information » (p. 1014). Jean-Marie Seillan parle lui aussi d'un « genre » en ce qui concerne l'interview (p. 1026), mais souligne que celle-ci peut ne pas correspondre avec la totalité d'un article (p. 1027) et préfère finalement la qualifier de « nébuleuse formelle ». Mais il parle néanmoins de « variantes subgénériques » de l'interview (conférence de presse, enquête, interview express) et en dépit de la réserve formulée, maintient l'idée de « genre et sous-genres » de l'interview (p. 1030).

²⁰ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 121 ; Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 310. La « scénographie » est une notion empruntée à Dominique

déclinaisons de cette matrice générique possèdent une telle scène narrative, celle-ci présente des motifs récurrents spécifiquement associés à certaines formes (par exemple l'interview ou le reportage de la rubrique des faits divers), mais aussi à certains sujets. La scénographie peut privilégier la représentation du reporter en voyageur, avec les péripéties du déplacement et les difficultés de communication, de transmission de l'information (par exemple dans le reportage colonial ou la correspondance de guerre), en explorateur des dessous de la société, « spéléologue » attentif au dévoilement de l'envers des apparences²¹, en conteur, collecteur d'histoires orales (dans le reportage sur les bas-fonds urbains) ; elle peut présenter aussi différentes modalités d'immersion du témoin, selon que son corps ou son identité sont plus ou moins exposés dans l'enquête. Plus rarement, elle met en scène l'écriture journalistique, la prise de notes, la compétition ou l'entraide entre reporters, différents motifs qui relèvent du travail journalistique davantage que de l'expérience du témoin.

Myriam Boucharenc, citant Dominique Maingueneau, rappelle que la scénographie est un « « rituel discursif²² » » – l'expression indique de manière lumineuse le caractère stéréotypé de la scène narrative. L'idée d'un « rituel » renvoie aussi au fait que cette scène narrative participe d'un cérémonial démocratique, par lequel le reporter, en vertu de son statut de témoin professionnel, s'institue comme l'ambassadeur sensible de son lectorat. La scénographie, en révélant les conditions de la collecte d'information et du témoignage, scelle le pacte de factualité du reportage, revêt une fonction d'attestation, d'authentification.

Ce pacte constitue le troisième trait définitoire du reportage comme matrice générique²³. Il n'exclut pas la possibilité d'une fictionnalisation plus ou moins marquée du

Maingueneau, qui la définit comme la « scène narrative construite par le texte », c'est-à-dire le « lieu d'une représentation de sa propre situation d'énonciation ». Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192, 54-55.

²¹ Comme l'a montré Myriam Boucharenc, le reportage fait souvent appel à une « rhétorique de l'inédit » ou encore à une « scénographie du dévoilement », à travers « la métaphore du secret, le paradoxe du visible inaperçu et l'exotisme du point de vue » ou la descente « spéléologique » dans les bas-fonds urbains (Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 125-131, 156-159).

²² *Ibid.*, p. 122.

²³ Michel Collomb renvoie de même dans sa définition du reportage au statut pragmatique du récit et à son mode d'énonciation particulier. Pour Collomb, le reportage se caractérise ainsi par trois traits spécifiques : la

récit. Au contraire, le reportage, et notamment ses déclinaisons littéraires et feuilletonesques, dans l'entre-deux-guerres, apparaît en tension entre un statut de témoignage factuel et les marques de fictionnalisation qui s'y introduisent. Les « indices de fictionnalité²⁴ » indiquent qu'il procède en partie, tout comme le roman, d'une reconstruction vraisemblable du réel. Néanmoins, le pacte de lecture, soutenu par le péri-texte éditorial et la scénographie du témoignage, maintient la factualité du récit, qui peut être grugée, mais pas tout à fait renversée. Elle est de l'ordre de la convention de lecture.

Plutôt que sur la factualité, Géraldine Muhlmann centre pour sa part sa réflexion sur la convention d'objectivité qui fonde le reportage. Pour la définir, elle emploie une formule qui rappelle celle de « rituel discursif » : « l'objectivité est avant tout *un ensemble de rites* définis par un pacte tacite entre le journaliste et le public [...]»²⁵. » La juxtaposition des points de vue, la vérification des faits, le recours au sens de la vue²⁶, auxquels on pourrait ajouter les proclamations de vérité, le *topos* du romanesque du réel²⁷ et, de manière générale, tout ce qui rend lisible les conditions de la collecte d'information et l'expérience sensible du témoin, sont autant d'éléments qui soutiennent la croyance dans la capacité du reporter à restituer une forme de vérité et de savoir sur le monde, même filtrée par sa propre

mise en scène d'objets, de personnage et d'événement réels, la présence du reporter, à titre de témoin, dans le récit (présence qui joue un rôle d'authentification de l'information) et enfin un système d'appel et de connivence entre le reporter et son lectorat. Michel Collomb, « Le grand reportage », dans *La littérature Art Déco*, Paris, Klincksieck (Méridiens), 1987, p. 213. Ce dernier trait n'apparaît toutefois pas aussi déterminant que les deux premiers. Myriam Boucharenc insiste elle aussi sur le « pacte d'authenticité » du reportage, dont l'intensité varie en fonction du rapport à l'actualité (Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 131).

²⁴ À l'origine, le repérage des indices de fictionnalité est issu des théories de la fiction et relève d'une volonté de « caractérisation interne de la communication fictionnelle » (Olivier Caïra, *Définir la fiction, Du roman au jeu d'échecs*, Paris, EHESS [En temps & lieux], 2011, p. 179) ou d'un mode d'énonciation spécifique à la fiction, sur lequel se sont penchés par exemple les travaux de Käte Hamburger ou de Dorris Cohn. Mais ces indices qui caractériseraient le récit fictionnel sont en fait « susceptibles de migrer vers le discours documentaire » (*ibid.*, p. 195-196), où ils introduisent une fictionnalisation. Sarah Mombert, à propos de la fictionnalisation du journal au XIX^e siècle, y range par exemple les procédés suivants : « Scènes détaillées, dialogues rapportés in extenso et littéralement, descriptions étendues, intrusions dans la subjectivité des personnages, verbes de sentiment et de pensée, monologue intérieur, style indirect libre, dissociation entre auteur et narrateur » (Sarah Mombert, « La fiction », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 825-826).

²⁵ Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France (Points), 2004, p. 40. Nous soulignons.

²⁶ *Ibid.*, p. 39-42.

²⁷ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 132-134.

subjectivité. La subjectivité énonciative du reportage coexiste ainsi avec la convention d'objectivité, entendue non comme l'effacement de l'énonciateur, mais comme « [conformation] à ce que l'on estime être la réalité des choses²⁸ ». Ainsi définie, l'objectivité du reportage apparaît proche de la notion de réalisme, transposée dans le domaine du récit factuel. La scénographie du témoignage, comme le pacte de factualité et d'objectivité, sont au final autant de rituels qui permettent au reporter de se constituer comme médiateur fiable, représentant d'un vaste lectorat : « [Le] "je" [du reporter] rassemble une communauté, parce que celle-ci voit en lui, dans la singularité même de l'expérience qu'il a faite, son ambassadeur. Ce mode d'objectivation, ou ce procédé de rassemblement, nous l'appellerons donc la figure du *témoin-ambassadeur*²⁹ ». La force de rassemblement du témoin-ambassadeur est au cœur de la poétique du reportage, des représentations du reporter et des imaginaires qu'elles convoquent.

Enfin, un quatrième et dernier trait définitoire peut être invoqué pour définir le reportage comme matrice générique. Ce serait la publication périodique et les contraintes qui lui sont associées (on peut se référer à cet égard aux grands principes de la « matrice médiatique » repérés par Marie-Ève Thérénty – périodicité, collectivité, rubricité et actualité³⁰ – qui ont tous un rôle à jouer dans la poétique du reportage). Ce critère apparaît, d'une part, contestable, dans la mesure où certains textes publiés directement en volume et, de ce fait, libres des contraintes périodiques peuvent se donner pour des reportages (dans le péri-texte éditorial par exemple) ou être considérés comme tels en fonction de la scénographie qu'ils convoquent. Cependant, d'autre part, le critère du contexte de publication semble pourtant nécessaire, si l'on veut déterminer historiquement la naissance du reportage en lien avec l'essor de la presse d'information et la transposition de la méthode enquêtrice dans le champ journalistique, sous le second Empire. C'est ce qui permet par exemple de rejeter des formes antérieures de témoignage comme le récit de

²⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni donne ainsi une définition possible d'un énoncé objectif, tout en soulignant la polyphonie du terme objectivité, qui peut désigner aussi, d'un point de vue linguistique, l'« effacement du sujet parlant ». Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (U / linguistique), 2011 [1999], p. 170.

²⁹ Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme*, op. cit., p. 58.

³⁰ Marie-Ève Thérénty, « La matrice médiatique », dans *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 47-120.

voyage³¹ ou une définition trop englobante qui renverrait en amont de l'invention de la presse³². On préfère ainsi admettre que le reportage ne peut exister en dehors de la culture médiatique qui a déterminé les conditions de son développement, mais qu'au sein de celle-ci, un reportage proprement *journalistique*, formaté par les contraintes périodiques, peut coexister avec un reportage littéraire ou divers types de récits qui mobilisent la méthode et la scénographie de l'enquête sans être nécessairement le produit d'un travail journalistique et d'une publication dans la presse³³. Cette ouverture apparaît cohérente avec l'idée d'une matrice générique polyvalente donnant lieu à des prolongements fictionnalisés et dépris, dans une certaine mesure, des contraintes d'actualité ou d'exactitude des faits auxquelles un « reportage d'actualité » demeure soumis.

Cette définition en quatre traits (méthode enquêtrice, scénographie du témoignage, pacte de factualité, contexte médiatique) permet d'englober tous les types d'enquête journalistique évoqués précédemment, sans exclure les formes les plus fictionnalisées d'entre elles, dont le rapport à l'actualité est relâché, qui seront définies sous l'appellation de « reportage feuilletonesque ». Elle a l'avantage de ne pas instituer de hiérarchie entre petit et grand reportages. Et elle met en évidence, dans sa simplicité fédératrice, la force d'imprégnation de la méthode enquêtrice, qui féconde une grande diversité de formes, entre presse et littérature. Il faut préciser par ailleurs que cette définition est valable pour le reportage de la presse écrite, tandis que la question se pose autrement dans les champs de la photographie et du cinéma, qui ont leurs propres logiques génériques.

En somme, l'essor du reporter comme matrice générique s'insère dans la transformation générale du système des genres médiatiques, la recherche d'un nouvel équilibre du contenu du journal avec l'invention de la presse d'information. Il n'émerge pas en huis clos, mais peut être mis en relation avec l'évolution des poétiques journalistiques.

³¹ *Ibid.*, p. 293-295.

³² C'est l'extension extrême qu'accorde Denis Ruellan au reportage, en tant que synonyme de faits rapportés. Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble (Communication, médias et sociétés), 2007 [nouvelle édition augmentée ; 1993], p. 94.

³³ C'est un peu la nébuleuse à laquelle renvoie Myriam Boucharenc en établissant dans sa bibliographie une catégorie de récits en volume qu'elle qualifie de « livres à la manière du reportage ». Cependant elle y place à la fois des récits présentant une scénographie du témoignage et des romans narrés à la troisième personne, inspirés de faits vécus (comme le roman *Fortune carrée* de Joseph Kessel). Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 221-222.

Ainsi, à la fin du siècle, la place de la fiction se modifie dans le journal quotidien. Si, au cours du XIX^e siècle, la porosité des échanges entre fiction et non-fiction dans la presse est constante³⁴, la manière dont la fiction se décline est variable. Après la monarchie de Juillet, la fiction détrône la logique référentielle, une évolution précipitée par l'arrivée du roman-feuilleton dans les journaux, après 1836. Alors que sous le second Empire, la fiction devient omniprésente dans le journal, seul lieu alors possible de résistance politique³⁵, la Troisième République voit se produire une reconversion en sens inverse des valeurs : le récit factuel retrouve une force d'attraction, autant pour la presse – c'est l'invention du reportage et de la presse d'information – que pour la littérature – qu'on pense au roman naturaliste³⁶, force d'attraction qui demeure vive dans les premières décennies du XX^e siècle et assure la vogue d'une littérature d'enquête qui, au-delà du reportage, englobe les romans se donnant pour « vécus » et les « romans-reportages ». La fiction n'en reste pas moins présente partout dans le journal, mais elle l'est plutôt sous le mode plus discret et allusif de la fictionnalisation³⁷, par le biais d'indices de fictionnalité, que l'on retrouve lorsque le journal n'a pas d'espace spécifiquement dédié à la fiction³⁸.

En outre, parallèlement à la montée de la fictionnalisation, une seconde évolution se produit à la fin du siècle dans la presse française. En tant qu'écriture scénarisée de l'information, le reportage apparaît comme l'un des jalons de la montée du récit dans le journal. Comme l'a montré Alain Vaillant, la presse participe, tout au cours du XIX^e siècle, d'un processus de légitimation du récit³⁹, véritable « révolution, culturelle et littéraire [...] qui touche à la distinction [...] entre argumentation et narration⁴⁰ ». Au passage de la presse d'opinion à la presse d'information, de l'argumentation à la narration, répondrait « le passage d'une éloquence du lieu commun à une rhétorique du stéréotype⁴¹ », fondamentale

³⁴ Sarah Mombert, « La fiction », *loc. cit.*, p. 811.

³⁵ *Ibid.*, p. 819.

³⁶ *Ibid.*, p. 820.

³⁷ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien, op. cit.*, p. 135.

³⁸ *Supra*, p. 12, note n° 24.

³⁹ Alain Vaillant, « Écrire pour raconter », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal, op. cit.*, p. 775.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 787.

⁴¹ *Ibid.*, p. 788.

dans la poétique du reportage. Celle-ci sera au cœur de l'approche proposée, comme on va le voir.

Un répertoire de scénographies, de postures et de scénarios

L'idée de « rituel discursif » évoquée plus tôt renvoie, comme on l'a souligné, au caractère stéréotypé de la scénographie. De la fin du second Empire jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale, il est possible de repérer des scénarios, des motifs, des modes récurrents de mise en scène de soi qui président à l'élaboration de la scénographie du reportage⁴². Ceux-ci forment un répertoire culturel que ce travail s'attachera à décrire, auquel les reporters puisent plus ou moins consciemment. Il se forme dans le dernier tiers du XIX^e siècle pour se déployer dans les années 1920-1930 ; ses scénarios empruntent à des domaines divers, dont la littérature, l'histoire, la sociologie, la médecine, le sport et le monde judiciaire.

Si les scénographies relèvent d'un tel travail du stéréotype et d'une dynamique de reprise, il en va de même pour les « postures⁴³ » de reporters, notion empruntée à Jérôme Meizoz. On cherchera moins à décrire des postures individuelles (quoique l'analyse s'appuiera sur des études de cas) que des postures et des scénographies partagées, en circulation. Jérôme Meizoz suggérait d'emblée, dans l'introduction de *Postures littéraires*, que les postures constituent « un répertoire historique d'*ethos* incorporés, affichés, renversés ou singés⁴⁴ ». La posture, telle qu'il la conçoit, se situe « à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, [elle] ne se rattache pas

⁴² Marie-Ève Thérénty a montré par exemple comment se constitue chez Jules Vallès, dans un reportage chez les mineurs, dès 1866, le scénario du « paradigme de Dante », dans lequel le reporter se porte à la découverte d'une dimension cachée du social, « descendant » littéralement sous terre et exposant son corps dans son enquête (Marie-Ève Thérénty, « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », dans *Autour de Vallès*, n° 38 (2008), p. 57-72). Scénario réactivé par maints reporters au tournant du siècle (Séverine, Ludovic Naudeau), il sera au cœur du reportage des bas-fonds au tournant des années vingt et trente et correspond à cette descente spéléologique remarquée par Myriam Boucharenc (*supra*, p. 11, note n° 21).

⁴³ La notion de « posture d'auteur » sera ici appliquée au champ journalistique. Jérôme Meizoz l'a théorisée principalement dans deux volumes (*Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007 et *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011).

⁴⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, *op. cit.*, p. 24.

moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires⁴⁵ » (et celles des autres discours, pouvons-nous ajouter). Ruth Amossy, pour sa part, met en avant un constat semblable en reprenant les propositions de Dominique Maingueneau : « les rôles qu’endosse délibérément le locuteur [...] répondent à des modèles culturels prégnants [...] et se réfèrent aux représentations collectives du groupe. C’est dire que l’image de soi est doublement déterminée, à la fois par les règles de l’institution discursive et par un imaginaire social⁴⁶. » De même, José-Luis Diaz insiste lui aussi sur l’intérêt d’une « histoire sociale, collective, des représentations, des postures et des scénographies auctoriales typiques, exemplaires, imitables par tout un groupe, par toute une école, par toute une génération à un moment donné⁴⁷ ». Le reportage se prête particulièrement à une telle approche. C’est dans cette perspective que seront étudiées les postures des reporters, entre lesquelles se tissent des points de convergence qui permettent de distinguer des modes récurrents de mise en scène du travail journalistique. L’étude des postures singulières sera ainsi subordonnée à celle des configurations collectives qu’elles dessinent et du répertoire qu’elles forment ; elle sera sensible avant tout à leurs scénarios et motifs récurrents.

Le concept de posture a été développé par Meizoz afin d’étudier, en premier lieu, « les genres factuels, comme l’autobiographie, où l’auteur et l’instance de gestion du discours sont assimilés⁴⁸ » par le pacte autobiographique décrit par Philippe Lejeune. De même, en vertu du pacte de factualité, l’identité du reporter témoin et acteur de son récit coïncide avec celle du reporter narrateur, journaliste et personne civile, une identité propice à l’étude de la posture d’auteur. Le reportage s’inscrit, selon la distinction opérée par Dominique Maingueneau, dans l’« espace associé⁴⁹ », parmi les textes qui entretiennent une identité entre l’*inscripteur* (l’« énonciateur »), l’*écrivain* (dans ce cas, on peut préférer le journaliste ou l’écrivain-reporter, mais il s’agit de même de « l’acteur qui définit une

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF (L’interrogation philosophique), 2010, p. 38.

⁴⁷ Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L’écrivain imaginaire* (2007) », dans *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3 (2009), mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/678>

⁴⁸ Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 113-116.

trajectoire dans l'institution ») et la *personne* (« l'individu doté d'un état civil »)⁵⁰. La pratique de la signature, qui se généralise dans la presse d'information, met en évidence cette identité qui fonde la responsabilité du reporter comme témoin professionnel et distingue le reportage de la dépêche d'agence, où l'autorité de l'organisation remplace l'identité du reporter comme garant de l'exactitude de l'information. Dans certains cas, il n'est pas exagéré de voir dans le reportage une forme d'autobiographie médiatique, certes parcellaire, mais qui met en jeu un sujet intime, dont le corps et l'identité sont exposés dans l'enquête.

Une précision s'impose sur l'articulation entre posture et scénographie. Meizoz s'est exprimé à cet égard dans *La fabrique des singularités*. La posture telle qu'il la conçoit est la « *présentation de soi* d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques⁵¹ » ; elle articule deux versants, interne et externe au texte. Sur son versant textuel, elle recouvre l'« ethos », comme présentation de soi dans le discours, selon les définitions qu'en donnent Dominique Maingueneau⁵² ou Ruth Amossy⁵³. L'ethos est un composant de la scène d'énonciation ou de la scénographie, pour Maingueneau⁵⁴ comme pour Meizoz. Il se limite toutefois, au contraire de la posture, à « l'intérieur d'un discours et ne peut inclure une conduite sociale⁵⁵ ». En ce sens, la posture est un concept plus englobant que l'ethos ; Meizoz suggère d'y voir un processus, une construction par cumul, établie au fil de plusieurs textes d'un même auteur, alors que l'ethos se limiterait à un texte donné⁵⁶. La posture déborde ainsi le cadre de la scénographie du discours, elle « relève d'une "scénographie auctoriale" d'ensemble⁵⁷ » dont l'auteur n'est pas le seul maître :

elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 107-108.

⁵¹ Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 82.

⁵² Voir le chapitre 18, dans Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 203-221.

⁵³ Amossy étudie l'ethos, dans le prolongement des travaux de Maingueneau, comme « dimension langagière de la présentation de soi » dans le discours (oral ou écrit). Ruth Amossy, *La présentation de soi*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁵ Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁶ « [...] l'ethos désignerait l'image de l'*inscripteur* donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci [...]. De son côté, la posture référerait à l'image de l'*écrivain* formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom. [...] [C]ette formulation [...] rappelle que l'ethos origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites. » *Ibid.*, p. 87.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

Image collective, elle commence chez l'éditeur avant même la publication, cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du *péritexte* (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'*épitexte* (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire)⁵⁸.

La remarque, appliquée au reportage, est très fertile, étant donné que celui-ci, dans le cadre du support médiatique, est un récit constamment chapeauté par la voix de la rédaction, déterminé par la mise en page et la rubricité du journal. La posture du reporter se trouve en partie instrumentalisée par le journal qui en fait un outil d'autopromotion. Ces logiques éditoriales jouent un rôle fondamental dans la construction des postures de reporters et la transmission d'un imaginaire de la modernité médiatique.

L'ensemble de ces dimensions (scénographies, postures, ethos) sera donc pris en compte. La première partie (« Le reporter est un narrateur ») est attentive aux scénographies et au versant textuel de la posture, c'est-à-dire à l'ethos, aux diverses modulations de la scène d'énonciation du reportage et appropriations de la méthode enquêtrice. En raison de son double rôle (narrateur / médiateur de presse et acteur / témoin), le reporter présente un ethos qui comprend diverses dimensions. L'ethos, dans le sillage de la définition qu'en propose Dominique Maingueneau, sera conçu à la fois comme *caractère*⁵⁹ et *corporalité*⁶⁰, celle-ci prenant une importance toute particulière dans le reportage, où la mise en scène de l'expérience du corps du témoin est centrale. Pour Maingueneau, l'adhésion du destinataire à l'ethos du garant, c'est-à-dire à « un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps⁶¹ » est tributaire de « modèles de comportement⁶² », de « valeurs historiquement spécifiées⁶³ ». On verra que l'ethos du reporter, comme témoin, renvoie aux pratiques et aux imaginaires contemporains du corps (tels que les a décrits l'histoire

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ C'est-à-dire « un faisceau de traits psychologiques ». Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, op. cit.*, p. 207.

⁶⁰ « [...] elle est associée à une complexion physique et à une manière de s'habiller. Au-delà, l'ethos implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendé à travers un comportement global. Le destinataire l'identifie en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer. » *Id.*

⁶¹ *Id.*

⁶² *Ibid.*, p. 209.

⁶³ *Ibid.*, p. 221.

culturelle) ; il est intimement associé aux manières possibles de restituer une expérience sensible du monde. Mais par ailleurs, lorsque s'estompe la fiction d'énonciation immédiate, plongée dans l'action, qui est souvent celle du reportage, l'ethos du reporter est aussi, plus fugitivement, celui d'un narrateur, d'un inscripteur. Lorsque ce dernier laisse pointer le présent de l'écriture, il renvoie à des modèles auctoriaux, réinvente la figure de l'écrivain en voyage, se positionne comme écrivain, conteur, ou tente de gommer tout décalage entre l'expérience et l'énonciation, s'agrégeant aux « intrépides observateurs qui écrivent sous les balles, “chroniquent” sous les boulets⁶⁴ ». Enfin, il faut ajouter une autre dimension à l'ethos tel que le définit Maingueneau, dimension plus diffuse peut-être, qui concerne la *personne morale*, le reporter comme médiateur de presse, témoin-ambassadeur d'un rassemblement autour de valeurs collectives, largement consensuelles, vecteur d'imaginaires sociaux. Elle se donne à lire en partie de manière explicite, à travers des proclamations, des prises de position, l'engagement dans des campagnes de presse supportées par l'expérience du journaliste enquêteur. Mais elle apparaît aussi, implicitement, dans les structures axiologiques récurrentes du reportage, les schémas narratifs, l'opposition manichéenne entre un « je » / « nous » et une altérité ou, au contraire, la transmission d'une adhésion, d'une admiration, voire d'une relation d'identité entre le témoin-ambassadeur et l'objet de son reportage.

L'étude du versant externe de la posture, de ses prolongements médiatiques, sera réservée au second chapitre de la deuxième partie (« Le reporter médiatisé »). Au contraire des reportages mêmes, dans lesquels le reporter est maître de sa posture, les différents types de discours et de représentations qui y seront envisagés (interviews, iconographie, énonciation éditoriale, reportage-événement, articles nécrologiques) sont les lieux d'une négociation, d'un investissement collectif. Ils mettent en relief la polyphonie de l'énonciation dans la presse et l'incorporation du reporter à une équipe de rédaction, à un groupe professionnel de confrères, qui se chargent de l'instituer comme héros médiatisé. Ce chapitre fera suite, à l'intérieur de la deuxième partie (« Le reporter est un héros »), à celui sur les scénarios fictionnels, un regroupement que l'on a voulu significatif. Les représentations du reporter médiatisé sont allographes, assurées par des tiers, qu'il s'agisse

⁶⁴ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Paris, Le livre de poche, 2008 [1874], p. 19-20.

d'autres reporters, d'autres types de journalistes ou d'acteurs de la presse ; elles mettent en scène un héros, vu de l'extérieur, comme par un œil omniscient. Elles s'apparentent en ce sens aux représentations fictionnelles, non seulement par le mode d'énonciation, mais aussi par les motifs et les scénarios qu'elles reconduisent. Le reporter y devient l'actant d'un récit (parfois d'un microrécit) d'aventures (qu'il soit romanesque, cinématographique, médiatique). À propos des fictions du reportage, le concept de posture sera laissé de côté ; on s'attachera à décrire des motifs et des scénarios récurrents, le système et la filiation de personnages romanesques dans lequel s'insère le reporter, ainsi que sa migration, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, du roman de mœurs vers le roman populaire. Le concept de scénographie toutefois demeure pertinent, car si la narration du roman du reporter est assumé la plupart du temps par une instance hétérodiégétique et extradiégétique, certains récits adoptent des scènes narratives plus complexes qui donnent lieu à une transposition fictionnelle de la figure du reporter comme inscripteur du récit, ou encore, plus rarement, à des appropriations mimétiques de la poétique du reportage.

En somme, il est donc possible de dégager des stéréotypes et des scénarios récurrents du reportage et de ses fictions et de les replacer dans une filiation historique, afin de comprendre le processus par lequel, d'une part, émerge un journalisme d'investigation en France et, d'autre part, naît avec lui un héros moderne et républicain. Un mot sur la notion de « répertoire » : Jérôme Meizoz y fait appel sans toutefois la définir ou y placer une visée théorique précise⁶⁵. On peut cependant la mettre en relation avec d'autres utilisations du côté de la sociologie⁶⁶. Dans tous les cas, le « répertoire » convoque l'idée d'un registre historique de possibles (qu'il s'agisse de conduites sociales, de schémas symboliques ou discursifs), identifiés en fonction de leur récurrence⁶⁷. C'est tout à fait en ce sens que l'on

⁶⁵ Meizoz parle d'un « répertoire historique » de postures.

⁶⁶ Chez Charles Tilly (« répertoires sociaux »), Michèle Lamont et Laurent Thévenot (« répertoires nationaux »), Marc Angenot (« répertoires topiques »), autant d'utilisations que recense Gérard Bouchard. Lui-même parle de « répertoires de schémas discursifs », « composés de schémas (ou configurations récurrentes) plus ou moins efficaces qui donnent corps à la notion de grammaire de la pensée », dans le cadre d'une étude de ce qu'il nomme les « mythes sociaux ». Gérard Bouchard, *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal, Boréal, 2014, p. 111-112.

⁶⁷ Ainsi, chez Marc Angenot, le discours social comprend « les systèmes génériques, les *répertoires topiques*, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opinable – et assurent la division du travail discursif. » Marc Angenot, « Pour une théorie du discours

entend esquisser⁶⁸ un répertoire des scénographies, postures et scénarios du reportage et de ses fictions, comme autant de modalités de mise en scène de soi et de mise en récit potentielles (un « narrable », dirait Angenot), susceptibles d'être appropriées ou détournées.

Le reporter et les imaginaires

Ce répertoire s'articule à plusieurs objets de l'imaginaire social. La figure du reporter, comme construction sociosémiotique, rassemble une constellation de représentations et de récits qui offrent en quelque sorte une porte d'entrée, une ouverture sur différents imaginaires qu'elle convoque mais qui la dépassent, un peu à la manière dont un destin individuel ouvre sur un univers social, dans la microhistoire. Elle met en jeu certaines valeurs fondamentales de l'idéal républicain (démocratie, liberté, égalité, fraternité, nation, justice sociale), du positivisme (croyance en une vérité des faits, qui serait accessible à la perception sensorielle d'un témoin et transmissible à son lectorat⁶⁹), de la modernité, au sens esthétique, baudelairien, mais aussi, paradoxalement, du modernisme, comme foi dans le progrès technique et social⁷⁰. À ce niveau, on parle d'imaginaires en tant que valeurs, de croyances ou d'idéaux, dans un sens proche de celui dont Gérard Bouchard investit le « mythe social ». Pour lui, « [chaque] société, dans le cours de son histoire, développe ce genre d'attachement à des valeurs, des croyances, des idéaux⁷¹ ». Le mythe social serait ainsi le composant d'un imaginaire collectif, une « forme particulière de schémas culturels⁷² », c'est-à-dire de « représentations collectives socialement produites⁷³. Dans la

social : problématique d'une recherche en cours », dans Claude Duchet (dir.), dossier « Méditations du social », dans *Littérature*, n° 70 (1988), p. 83. Nous soulignons « répertoires topiques ».

⁶⁸ Dans la mesure où ce répertoire ne prétend pas être exhaustif, mais concerne une *certaine* figure du reporter, comme héros populaire, écrivain et médiateur de la presse d'information à grand tirage, ainsi qu'on l'a expliqué par ailleurs.

⁶⁹ Un « positivisme sensualiste », note Géraldine Muhlmann. *Une histoire politique du journalisme, op. cit.*, p. 60.

⁷⁰ Sur l'opposition entre modernité et modernisme, voir Gérald Froidevaux, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », dans *Littérature*, n° 63 (1986), p. 90-103.

⁷¹ Gérard Bouchard, *Raison et déraison du mythe, op. cit.*, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁷³ *Ibid.*, p. 24. Par ailleurs, le mythe social se distinguerait d'autres types de mythes, religieux, philosophiques, allégoriques et scientifiques. *Ibid.*, p. 43-53.

mesure où les schémas axiologiques et narratifs du reportage et de ses fictions transmettent les valeurs mentionnées, ils participent de la construction de tels mythes sociaux.

Cependant, Gérard Bouchard parle « d’imaginaire collectif » et prend soin de se dissocier des premiers théoriciens de l’« imaginaire social » (Cornelius Castoriadis ou Bronislaw Backo)⁷⁴, sans toutefois se pencher sur les définitions et applications plus récentes de ce concept. Par ailleurs, il ne s’intéresse qu’accessoirement à la mise en récit du mythe social, à sa configuration narrative⁷⁵, s’attardant au processus de mythification, aux stratégies et jeux de pouvoir à l’origine de la diffusion et de la sacralisation du mythe social. Il n’explicite pas non plus quels seraient les autres types de représentations collectives, hormis le mythe. Pour toutes ces raisons, et d’autres encore, on ne retiendra pas sa typologie et on s’inspirera plutôt des définitions de l’imaginaire social proposées par les champs de la sociocritique et de l’histoire culturelle, plus près des préoccupations qui sont les nôtres.

Dominique Kalifa et Guillaume Pinson, à la suite de Pierre Popovic, s’accordent sur une conceptualisation de l’imaginaire social qui suppose une *mise en récit*. Pour Popovic, dans une perspective sociocritique, l’imaginaire social – au singulier – est une manière de théoriser, de concevoir « la totalité de la *semiosis sociale*⁷⁶ », « le monde tel que les êtres humains peuvent se le figurer par tous les moyens sociosémiotiques dont ils disposent⁷⁷ » ; il serait « lisible dans les langages qui traversent une société et lui donnent corps⁷⁸ ». Autrement dit, il forme « un ensemble interactif de représentations corrélées, organisées en fictions latentes⁷⁹ ». Cette mise en récit collective, toujours selon Popovic, implique non seulement une dimension narrative (récits, légendes et héros, mythiques ou non), mais également d’autres « composantes sémiotiques » : une poéticité (figures de sens), une cognitivité (façons de connaître), une théâtralité (scénographies sociales) et une iconicité

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34-35.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

⁷⁶ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier (Erres Essais), 2013, p. 16.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses universitaires de Montréal (Socius), 2008, p. 24

(signes dessinés, images)⁸⁰. Elles forment une « narrativité ambiante⁸¹ » devant laquelle le sociocriticien cherche à retracer le travail singulier de l'œuvre littéraire. Bien que Dominique Kalifa et Guillaume Pinson n'accordent pas de même une place prépondérante aux œuvres littéraires, la narrativité constitue également une caractéristique centrale de l'imaginaire social tel qu'ils le conçoivent. Pour le premier, l'imaginaire social se définit comme « un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire⁸² ». Celles-ci « instituent le social » (selon la théorie de Cornelius Castoriadis) et « ont besoin pour cela de s'incarner dans des intrigues, de raconter des histoires⁸³ ». Tandis que « l'imaginaire médiatique », pensé comme un imaginaire social⁸⁴, est défini par le second comme le « grand récit de l'information moderne⁸⁵ ». Il consiste en un « discours de second degré, portant sur le journal comme ensemble de pratiques, sur le journal comme discours et sur le journal comme support⁸⁶ ». Pinson insiste sur « le caractère dynamique et sur la nature “romanesque” » de cet imaginaire mis en récit, au sein duquel les discours, les scènes, les personnages se trouvent « dans une perpétuelle forme d'interaction créative⁸⁷ ».

Si l'on retient cette narrativité fondamentale de l'imaginaire social, il faut se demander ce que le chercheur peut saisir de ce récit, ce qu'il peut en observer. Cette question apparaît problématique. Pour Popovic, l'imaginaire est le produit de ses modes de sémiotisation, regroupant les « pratiques [...] langagières, au sens large⁸⁸ », qui se déclinent à l'échelle de l'individu, des groupes sociaux et à l'échelle macrosociale⁸⁹. On peut se

⁸⁰ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 34-40.

⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

⁸² Dominique Kalifa, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil (L'univers historique), 2013, p. 20.

⁸³ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁴ « [...] je me situe ici dans le prolongement de ce que certains chercheurs ont élaboré autour du concept d'imaginaire social ». Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2012, p. 233.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 29. En cela, il revendique l'influence des pensées de Paul Ricœur et de Cornelius Castoriadis, attentifs à la « sémiotisation du réel » par le « matériau langagier » (*ibid.*, p. 20-21).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 40.

demander en ce cas en quoi il se distinguerait du discours social angenotien (« un ensemble de pratiques par lesquelles la société s'*objective* dans des textes et des langages⁹⁰ ») et on peut regretter que Popovic demeure muet sur ce point⁹¹. Pinson articule plus explicitement imaginaire et discours social, en soulignant que l'imaginaire étudié dans ses manifestations écrites ne constitue en fait que la pointe d'un ensemble plus vaste, dont les prolongements (les « images mentales des individus, les imaginations plus personnelles, mais aussi tout le domaine oral⁹² ») participent idéalement, tout en demeurant en partie insaisissables. Dès lors, il synthétise comme suit l'opération de saisie de l'imaginaire qu'il effectue : elle consiste à « repérer et analyser, à l'intérieur du discours social, un ensemble de sources qui constituent des formes d'objectification et d'exemplification de l'imaginaire médiatique⁹³ ».

Une telle description met en lumière une différence importante entre les trois auteurs (Popovic, Pinson, Kalifa) et lève en partie l'ambiguïté sur les utilisations de l'expression « imaginaire social ». D'une part, Popovic emploie toujours l'expression « imaginaire social » au singulier ; elle renvoie à un horizon total, propre à une société donnée, à l'instar du discours social angenotien. Cela est très net dans certaines de ses formulations : « L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur sert de matériau et d'*horizon de référence* pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre ce qu'ils vivent⁹⁴ ». Au sein de cette « semiosis sociale », Popovic se propose de découper des « objets », à l'instar de la « pauvreté », c'est-à-dire « les façons innombrables de raconter la misère qui circulent dans l'imaginaire social du dix-neuvième siècle⁹⁵ ». C'est en ce sens que nous proposons de même de définir l'objet « reporter » comme construction sociosémiotique dont on peut repérer des manifestations dans le discours social de la Troisième République ; c'est aussi, il nous semble, de cette manière que Pinson conçoit l'imaginaire médiatique. Si l'on suit la

⁹⁰ Marc Angenot, 1889, *Un état du discours social*, op. cit., p. 35.

⁹¹ Sinon pour se dissocier d'Angenot à d'autres égards, notamment quant au travail de la littérature sur la *semiosis sociale*. Voir Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 28.

⁹² Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 233.

⁹³ *Ibid.*, p. 234.

⁹⁴ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 28. Nous soulignons.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

logique de Popovic, le reporter ou l’imaginaire médiatique ne constituent pas en eux-mêmes des imaginaires sociaux, mais sont des objets que l’on peut repérer dans un imaginaire social totalisant ; il semble que ce soit, implicitement, ce qui est signifié lorsque, par raccourci, Pinson parle de « l’imaginaire social du journal⁹⁶ » et ce que nous désignerons lorsque, de même, nous parlerons de « l’imaginaire social du reporter » ou de « l’imaginaire du reporter ». Le projet en cours de Maxime Prévost et de Guillaume Pinson, « Le Canada de Jules Verne » s’appuie sur les mêmes présupposés théoriques – tout en reconduisant cette formulation ambiguë (« imaginaire social de ... ») –, puisqu’il se propose d’étudier l’« imaginaire social du Canada⁹⁷ » dans la presse de la fin du XIX^e siècle.

Une conception assez distincte de l’imaginaire social se dégage de l’étude de Dominique Kalifa sur les bas-fonds. Alors que chez Popovic, l’adjectif « social » rejoint celui de « collectif » (comme dans « discours social » par ailleurs), il adopte un sens double, à la fois semblable et beaucoup plus précis chez Kalifa. Dans l’héritage de Bronislaw Baczko, il concerne spécifiquement un imaginaire des liens sociaux, *du social*⁹⁸ : « Les imaginaires sociaux décrivent la façon dont les sociétés perçoivent leurs composants – groupes, classes, catégories –, hiérarchisent leurs divisions, élaborent leur avenir⁹⁹. » L’imaginaire social des bas-fonds constitue ainsi un certain imaginaire (du) social. Toutefois, dans *Les bas-fonds*, Kalifa continue de définir simultanément l’imaginaire social (au singulier), comme chez Popovic, en tant qu’horizon collectif, « système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire¹⁰⁰ ». Dans une conférence ultérieure à la parution des *Bas-fonds*, il a insisté toutefois sur la

⁹⁶ Guillaume Pinson, *L’imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷ Guillaume Pinson et Maxime Prévost, « “Le Canada de Jules Verne” : hypothèses, méthodes, objectifs », dans *Médias 19* [en ligne], Présentation du projet *Le Canada de Jules Verne*, section Publications, Jules Verne : représentations médiatiques et imaginaire social, mis à jour le 5 mai 2014. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=18096>

⁹⁸ L’adjectif « social » *qualifie* le type d’imaginaire désigné, comme l’adjectif « médiatique » dans imaginaire médiatique (un imaginaire du média).

⁹⁹ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

multiplicité des imaginaires sociaux et s'est distancié de l'idée d'un imaginaire social surplombant, partagé par tous les membres d'une société¹⁰¹.

Ce positionnement découvre un troisième point obscur dans les théories de l'imaginaire social, qui a trait à la manière de concevoir la tension entre un horizon imaginaire global et la pluralité des représentations issues de différents acteurs sociaux. Les unes et l'autre ne semblent pourtant pas incompatibles. Si nous adhérons à l'idée d'« un » imaginaire social propre à une société donnée, celui-ci n'est pas conçu pour autant comme une totalité monolithique, mais plutôt, comme l'indiquent conjointement toutes les définitions citées, comme un système dynamique, interactif. Au sein de ce système se repèrent des éléments récurrents, que l'on peut dire, dès lors, « doxiques » ou topiques, et d'autres périphériques, plus marginaux, qui contredisent ou entrent en tension avec les premiers. On s'inspire ici de la théorie du discours social proposée par Angenot, car il apparaît qu'elle peut être transposée de manière assez profitable dans le domaine de l'imaginaire social. Pour Angenot, parler du « discours social au singulier » signifie qu'« au-delà de la diversité des langages, de la variété des pratiques signifiantes, des styles et des opinions, le chercheur va pouvoir identifier des dominances interdiscursives », ce que, au niveau structurel, abstrait, Angenot nomme une « hégémonie »¹⁰². Sur le plan plus concret des discours, elle se manifeste dans la « *doxa* comme commun dénominateur social, répertoire topique ordinaire d'un état de société¹⁰³ », qui, avec la « gnoséologie », forment les « règles générales du dicible et du scriptible¹⁰⁴ ». Mais cette conception du discours social n'exclut pas que la *doxa* soit « stratifiée, d'après les savoirs et les implicites propres à telle ou telle quantité et composition de capital culturel¹⁰⁵ », ni qu'elle « entre en composition avec de multiples stratégies qui la contestent, l'antagonisent, en altèrent les éléments¹⁰⁶ ».

¹⁰¹ Dominique Kalifa, « Chrononymes et imaginaires temporels : l'exemple de la Belle Époque », conférence, Québec, Université Laval, 24 octobre 2013.

¹⁰² Marc Angenot, 1889, *Un état du discours social*, op. cit., p. 19.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

Dès lors que l'on admet l'existence de ces logiques contradictoires et dynamiques, de même que les déterminations sociales de l'imaginaire, on aperçoit mieux encore l'importance de poser les questions évoquées plus tôt – de quel imaginaire du reporter s'agit-il ici ? qui en sont les producteurs ? Comme on l'a signalé, l'objet « reporter » appréhendé dans les pages suivantes est pour l'essentiel le produit de la grande presse d'information et de ses acteurs ; il est en partie construit par les reporters eux-mêmes, dans leurs reportages, leurs souvenirs, leurs discours, mais également exogène à la profession, produit de la voix collective de la rédaction des journaux concernés, produit aussi d'autres acteurs des champs journalistiques et littéraires qui mettent en scène le reporter (critiques littéraires, romanciers populaires, illustrateurs, cinéastes, etc.). On a cherché d'abord à mettre en évidence des éléments récurrents au sein d'un système dynamique, mais on verra aussi se dessiner parfois des tensions entre des représentations assez divergentes du reporter, notamment dans le corpus romanesque où, à côté du héros aventurier ou enquêteur, se dessine aussi un type comique. Et si l'on se penchait, de même, sur les figures de protoreporters au sein d'un corpus romanesque consacré par l'histoire et la critique littéraires, qui n'entraîne pas dans le cadre de cette étude, on retrouverait différentes formes de transposition et détournement fictionnels de la figure du reporter et des imaginaires qu'elle convoque. Comme on l'a signalé, la presse politique découvrirait de même, elle aussi, un autre reporter, plus engagé sans doute, moins témoin-ambassadeur que « *décentreur* », subversif, celui que Géraldine Muhlmann associe au *New Journalism* des années soixante ou au journal français *Libération*¹⁰⁷. Il y aurait encore à cet égard toute une recherche à effectuer, qui compléterait bien celle-ci.

Enfin, un quatrième point apparaît problématique dans les théories de l'imaginaire social : il concerne la définition, l'articulation, la hiérarchisation des composants de l'imaginaire (en termes de contenus, de types de représentations). S'il y a des objets sociosémiotiques que l'on peut isoler dans l'imaginaire social, comment ceux-ci se positionnent-ils les uns par rapport aux autres ? On peut douter que la « pauvreté », « l'imaginaire médiatique », « le reporter », « le Canada » et « les bas-fonds » constituent

¹⁰⁷ Voir toute la seconde moitié de l'ouvrage : Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme*, *op. cit.*, p. 255-469.

des objets semblables, d'égale ampleur dans le discours social de la France de la fin du XIX^e siècle. Il est intéressant à cet égard de revenir brièvement à la définition de l'« imaginaire collectif » de Gérard Bouchard, car celui-ci propose une typologie des contenus des représentations collectives. Il dégage « huit types de représentations qui fondent les relations constitutives d'une culture » : représentations – de l'espace, – du temps et de la durée, – du social, – de soi et des autres, – du passé, – de l'avenir, – de la nation ou de la société et – de l'univers, de la vie et de la mort¹⁰⁸. Il est assez instructif de les confronter aux quatre grands ensembles de « représentations corrélées » ou « orbitales » identifiées par Popovic :

la première concerne l'histoire et la structure de la société (représentations du passé, du présent et de l'avenir ; représentations des institutions, des hiérarchies, des collectivités) ; la deuxième, la relation entre l'individu et le collectif global (représentation de l'individu, de sa vie, des rapports du privé et du public) ; la troisième, la vie érotique (représentations des corps, des affects, des sentiments, du sexe) ; la quatrième, le rapport avec la nature (représentations métaphysiques, religieuses ou non religieuses, etc.)¹⁰⁹.

La confrontation de ces typologies est frappante à la fois par les recoupements et par les disparités étonnantes qu'elle met en lumière. Par exemple, la typologie de Popovic opère des regroupements plus larges, mais correspondant assez à ceux de Bouchard ; cependant, elle ne fait pas place aux représentations de l'espace et du temps, mais elle inclut la vie érotique – à l'inverse, celle de Bouchard exclut cette dernière, pour privilégier d'autres dimensions du rapport de soi et des autres (une « dynamique identitaire d'inclusion et d'exclusion s'exprimant dans un rapport Eux-Nous¹¹⁰ »).

Parce qu'elles relèvent en partie de la subjectivité du chercheur, de telles typologies parviennent difficilement à catégoriser ou à épuiser tout le contenu potentiel de l'imaginaire social – il faudrait pour cela qu'elles saisissent toute la « réalité » sémiotisée (ce n'est pas notre but de nous engager dans cette voie !). Néanmoins, elles nous autorisent à mettre un peu d'ordre et de tenter de positionner (pour conclure cette parenthèse théorique) notre objet sociosémiotique – le reporter – par rapport à ces regroupements, en posant que celui-ci est, d'une part, emboîté dans « l'imaginaire médiatique » plus vaste et que, d'autre part,

¹⁰⁸ Gérard Bouchard, *Raison et déraison du mythe*, op. cit., p. 27-29.

¹⁰⁹ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 40-41.

¹¹⁰ Gérard Bouchard, *Raison et déraison du mythe*, op. cit., p. 28.

il convoque à sa suite, à titre de médiateur de presse et de héros, divers autres objets de l'imaginaire social qui contribuent à le modeler.

Guillaume Pinson identifie trois « éléments interactifs fondamentaux¹¹¹ » dans l'imaginaire médiatique, soit des pratiques, des discours et des supports – on nous pardonnera de le citer un peu longuement :

Le premier de ces éléments conçoit le journal comme un *ensemble de pratiques*, avec ses actions (politiques, sociales), ses effets (sur le lecteur, sur les groupes sociaux, sur les gens de pouvoir, sur les masses populaires, etc.) et ses agents (le journaliste, le directeur de journal, le rédacteur en chef, etc.) Il est ce qui donne corps au récit et ce qui en fait toute la potentialité narrative ainsi que la dimension « réaliste » [...]. Le second de ces éléments considère [...] le journal comme *lieu de production de discours*, avec ses « styles », ses poétiques et ses stéréotypes. La « scène » est ici discursive [...]. Autrement dit le journal est présenté comme ce lieu où se dégagent des identités stylistiques, des manières d'écrire et tout un « faire » discursif qui appartiennent en propre à l'appareil médiatique. L'établissement et le commentaire de ces caractéristiques discursives sont aussi des formes de représentations du journalisme. Enfin, le troisième et dernier élément porte sur le journal comme *support matériel* concret. À une certaine distance si l'on veut, le journal n'est pas du texte mais une chose qui se regarde, un objet qui se manipule, une grande surface diversement rythmée par « l'image » de la typographie et la délimitation de zones signifiantes. [...] Cette « matière » du journal appelle aussi nombre de commentaires [...]¹¹².

À n'en pas douter, l'imaginaire du reporter, que l'on peut considérer comme un sous-ensemble de l'imaginaire médiatique¹¹³, active ces trois éléments autoréflexifs. Sans doute les représentations du reportage comme pratique y dominent-elles – dans les scénarios fictionnels comme dans la scénographie du reportage ou dans les Mémoires, le reporter apparaît sous les traits de l'actant d'un reportage en train de se faire, un agent journalistique sur le terrain, en relation avec une équipe de rédaction et des confrères reporters, entre deux paquebots, entre deux transmissions télégraphiques ou téléphoniques. L'imaginaire du reporter est là un imaginaire professionnel, de ce que signifie « être reporter », effectuer un reportage, une enquête, de ce qu'est le rôle social du reporter, de ce qui fonde l'apprentissage et la pratique du métier.

¹¹¹ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 12.

¹¹² *Id.*

¹¹³ À la fois parce que l'imaginaire du journal ne concerne pas uniquement le reportage et parce que le reportage appartient à une certaine période historique, qu'il est lié à l'essor de la presse d'information et au bouleversement de l'imaginaire médiatique qui l'accompagne.

Mais d'autres motifs de cet imaginaire convoquent encore le journal comme discours – pensons à tout ce métadiscours sur la nécessité d'un reportage littéraire, stylisé, sur le « romanesque du réel » ou le « style télégraphique », aux débats sur l'art de l'interview, aux proclamations d'exactitude dans la transcription des faits, aux mises en scène du reporter en posture d'écrivain. Cette dimension de l'imaginaire du reporter investit tout particulièrement les lieux associés à la prise de parole littéraire : préfaces de volumes, critiques littéraires, interviews accordées à des périodiques littéraires, débats littéraires. C'est de ce côté que se constitue une représentation du reporter en *auteur*, qui le légitime dans le champ littéraire.

Enfin, l'imaginaire du reporter convoque aussi le journal comme support, dans sa matérialité, quoique cette dimension soit à première vue plus ténue. Si on la limite à un commentaire autoréflexif sur la mise en page, on la retrouve pour l'essentiel dans certains romans où sont insérés des articles fictifs, des jeux de titraille, où le reportage fictif est littéralement placé sous les yeux du lecteur. Mais plus généralement, un imaginaire du reporter se donne à lire dans la mise en page du journal ou encore, pour le formuler autrement, celle-ci nous parle du reporter, participe à sa mise en scène médiatique.

L'imaginaire du reporter que nous allons décrire est donc intimement associé à l'imaginaire médiatique ; d'un certain point de vue, il en forme un sous-ensemble et participe du grand bouleversement qui touche ce récit de l'information, à la fin du XIX^e siècle. Cette formulation ne signifie pas que l'on subordonne l'un à l'autre, mais simplement que vu d'un certain angle, l'imaginaire du reportage recoupe en grande partie l'imaginaire médiatique qui le dépasse ; mais la perspective inverse est tout aussi juste – l'imaginaire du reportage comprend un imaginaire médiatique, un imaginaire réflexif du média, tout en le dépassant par ailleurs. C'est pourquoi nous sommes quelque peu mal à l'aise vis-à-vis des typologies évoquées plus tôt ; il semble que reconduire des catégorisations trop rigides et tenter de les hiérarchiser ne soit pas tellement productif pour la compréhension de l'imaginaire et des interactions entre ses composantes. Si l'on veut tout de même essayer d'appliquer les typologies de Bouchard et de Popovic, il semble que l'imaginaire médiatique se rangerait du côté des représentations du social (Bouchard), de l'histoire et de la structure de la société (Popovic) ; il est bel et bien « social » au sens où

l'entend Kalifa, puisqu'il est, au fond, un imaginaire de la communication, des liens sociaux médiatisés par le journal, en culture médiatique.

Comme on l'a dit, d'un autre point de vue, parce que le reporter est un médiateur et un héros, il se trouve aussi associé, dans les récits où il apparaît, à d'autres objets de l'imaginaire social et, en tant qu'objet sociosémiotique autonome, il ne correspond pas uniquement à ce que recouvre l'imaginaire médiatique. Ainsi, Véronique Juneau, dans une thèse en cours, se propose d'étudier l'imaginaire de la guerre à travers les correspondances de guerre au XIX^e siècle¹¹⁴. Trois imaginaires sociaux retiendront tout particulièrement notre attention, parce qu'il est apparu nettement qu'ils informent les représentations du reporter comme figure populaire, médiateur d'un rassemblement ou témoin-ambassadeur. Il s'agit d'un imaginaire du *progrès technique*, d'un imaginaire de la *nation* ou de l'identité collective, telle qu'elle se définit vis-à-vis d'une altérité, et d'un imaginaire de l'*idéal républicain* ; de tous trois, le reporter se fait le vecteur tout au long de la Troisième République. On pourrait faire l'exercice, encore une fois, de tenter de les rapporter aux typologies évoquées plus tôt, mais au final cela ne nous apprendrait pas grand-chose, sinon que les objets que l'on peut découper dans l'imaginaire social ont la fâcheuse tendance de chevaucher plusieurs catégories. Il est à souligner, enfin, que l'étude de ces trois objets ne nous intéresse que dans la mesure où elle recoupe et module les représentations du reporter ; le reportage permet d'effleurer une toute petite partie de ce qui forme l'imaginaire social du progrès technique, de la nation ou de l'idéal républicain. C'est pour l'essentiel dans la section sur les « modes axiologiques » du reportage que nous y viendrons.

Corpus de presse, supports et énonciation éditoriale

Dans le cadre d'une histoire littéraire de la presse et des poétiques journalistiques, l'approche du reportage privilégiée est sensible aux contraintes et aux effets induits par les supports, à la matérialité du texte, à l'« imaginaire du support » intégré par les auteurs et

¹¹⁴ Véronique Juneau, *Les représentations de la guerre : Reportages et images de guerre en France de 1854 à 1913*, thèse en cours sous la direction de Guillaume Pinson, Québec, Université Laval.

reporters¹¹⁵. Le reportage a été exhumé en premier lieu dans la presse¹¹⁶, où l'évolution de sa poétique est indissociable de celle des autres genres journalistiques, du format du journal, de ses rubriques, de sa mise en page, des techniques d'impression et d'illustration et, globalement, de l'invention d'un *langage éditorial* de la presse d'information, entre 1870 et 1939. Elle est liée de même à la création de nouveaux supports, comme les hebdomadaires illustrés de la fin des années vingt.

Le concept d'« énonciation éditoriale » proposé par Emmanuël Souchier est d'une grande utilité pour cerner ces effets-supports, pour saisir la manière dont la voix de la rédaction, les choix éditoriaux et l'organisation spatiale du contenu du journal interviennent dans la poétique du reportage, participent à la construction des postures de reporters. L'énonciation éditoriale comprend tout ce qui touche à la matérialité du texte :

Il convient donc de considérer le texte à travers sa matérialité (couverture, format, papier...), sa mise en page, sa typographie ou son illustration, ses marques éditoriales variées (auteur, titre ou éditeur), sans parler des marques légales et marchandes (ISBN, prix ou copyright)..., bref à travers tous ces éléments observables qui, non contents d'accompagner le texte, le font exister. Ces marques visuelles qui permettent de décrire l'ouvrage ont été mises en œuvres par les acteurs de l'édition. Élaborées par des générations de praticiens dont le métier consistait à « donner à lire », elles sont la trace historique de pratiques, règles et coutumes¹¹⁷.

L'énonciation éditoriale est collective et polyphonique ; elle témoigne du travail de la multitude des acteurs intervenus dans la production du texte (auteur, éditeur, typographe, illustrateur, etc.)¹¹⁸. Les remarques de Souchier sont aussi pertinentes pour les pratiques d'édition en volume que pour la presse où, à tous points de vue, l'énonciation collective de la rédaction encadre et oriente le reportage. La logique d'organisation du contenu dans les pages du journal, les mentions génériques, les intitulés des pages jouent un rôle essentiel dans la distinction de différentes déclinaisons du reportage comme matrice générique. Ils président à l'attribution d'espaces dévolus à l'actualité brûlante ou au reportage

¹¹⁵ Voir Marie-Ève Thérénty, « Pour une poétique historique du support », dans José-Luis Diaz et Alain Vaillant (dir.), dossier « Histoire culturelle / histoire littéraire », dans *Romantisme*, n° 143 (2009), p. 109-116.

¹¹⁶ À cet égard, cette recherche se distingue considérablement de celle proposée par Myriam Boucharenc (*L'écrivain-reporter au cœur des années trente, op. cit.*), qui fait principalement appel à un corpus de reportages en volume. Dès lors, cette dernière ne s'est pas penchée sur les questions d'illustration, de mise en page, de contraintes d'écriture.

¹¹⁷ Emmanuël Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », dans *Cahiers de médiologie*, n° 6 (1998), p. 139.

¹¹⁸ *Id.*

fictionnalisé. Les jeux de la titraille, les chapeaux, les indications sur le mode de transmission de l'information sont quant à eux l'objet d'un investissement très particulier : ils révèlent le rapport métonymique entre le reporter et sa rédaction et constituent, au seuil du reportage, un microrécit héroïque. De manière générale, la photographie, le paratexte (titres, sous-titres, intertitres, mentions de date et de lieu, signature, mentions professionnelles, chapeaux, publicités, etc.), la mise en page et la typographie sont autant d'éléments de l'énonciation éditoriale qui influencent d'emblée la lecture du reportage et forment un cadre modelant l'horizon d'attente du lecteur. Ils relèvent de cette voix rédactionnelle dont on oublie parfois la présence, voix impersonnelle, mais combien déterminante.

La prise en compte d'une poétique du support prévaut non seulement pour la presse, mais également pour le corpus en volume. Les effets induits par la mise en volume de reportages courts ou d'enquêtes de longue haleine découpées en plusieurs livraisons seront considérés, notamment du point de vue du geste de légitimation qu'ils supposent et de l'infléchissement de la posture auctoriale qu'ils entraînent. Ceux-ci se donnent à lire dans le paratexte, l'iconographie du volume, tous les ajouts, retranchements et microchangements apportés au reportage recueilli. L'évolution des formats des volumes est également significative. On mettra en évidence une première phase d'édition du reportage (1890-1914) qui a été peu soulignée jusqu'à présent, mais prépare la frénésie éditoriale de l'entre-deux-guerres et pose pour la première fois le reporter en écrivain.

Enfin, cet « imaginaire du support » appelé par Marie-Ève Thérénty, que l'on peut concevoir comme un sous-ensemble de l'imaginaire médiatique, sera montré à l'œuvre dans le corpus fictionnel. Des formes d'imitations des codes poétiques du reportage, l'insertion d'articles fictifs, les jeux de mise en page et de typographie, certaines perturbations du monde fictionnel par des indices de factualité, par exemple chez Louis Forest ou Gaston Leroux, témoignent d'une réflexivité ludique du roman-feuilleton. On la nommera « transposition du code¹¹⁹ », à laquelle s'ajoutent la thématisation et la

¹¹⁹ « Code » est entendu ici au sens large et englobe à la fois la situation d'énonciation en régime médiatique, les poétiques journalistiques, les aspects matériels de la publication et de la diffusion, bref, tout ce qui relève du « régime de communication du journal », et plus particulièrement celui de la presse d'information, qui

métaphorisation du code, pour constituer les différentes modalités d'inscription de l'imaginaire médiatique dans la fiction¹²⁰.

Au total, on l'aura compris, nous avons voulu, en traçant le portrait de ce Reporter républicain, le situer dans un contexte, dans une « culture », c'est-à-dire dans « l'ensemble des représentations collectives propres à une société et des pratiques sociales nécessaires à leur production, leur diffusion et leur réception¹²¹ ». C'est un pari ambitieux qui impliquait de découvrir et de défricher beaucoup de voies, quitte à en laisser plusieurs en attente. Il fallait prendre en compte une variété de supports éditoriaux, de genres journalistiques et littéraires, essayer par ailleurs d'ouvrir cet objet sur le dehors. Ce n'est pas uniquement l'histoire d'un imaginaire de la profession de reporter qui est en jeu, mais aussi des représentations du corps, de la nation, du progrès technique. Héros moderne, le reporter apparaît à bien des égards comme l'ancêtre du superhéros, le double plus terre-à-terre du surhomme, et le contemporain d'autres figures héroïques (notamment sportives) qui participent comme lui à former une mythologie moderne des sociétés démocratiques¹²². Nous avons été sensible, par ailleurs, aux interférences du reportage avec d'autres médias – photographie, cinéma – qui émergent, de manière assez significative, à peu près en même temps que lui et avec lesquels sa poétique entre en dialogue. Il y aurait encore, à cet égard, un travail des plus intéressants à réaliser sur les convergences esthétiques du reportage et des médias visuels. Enfin, la connaissance du reportage éclaire remarquablement celle des formes littéraires contemporaines. Il semble y avoir encore beaucoup à dire sur l'émergence simultanée du reportage et du roman du « réalisme subjectif¹²³ » à la fin du XIX^e siècle,

s'invente à la fin du XIX^e siècle : « Sont engagés dans cette mutation tous les éléments qui conditionnent l'acte de l'écriture. Figures de l'auteur et du lecteur, physiologie du journal, format de l'article, modes de diffusion, d'impression et de commercialisation – tous ces paramètres qui définissent au total ce que l'on peut appeler le régime de communication du journal, se voient soumis à reconfiguration. » Adeline Wrona, « Écrire pour informer », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 718-719.

¹²⁰ Elles seront mieux définies dans la section III, « Le reporter. Personnage fictionnel et héros populaire »

¹²¹ Pascal Ory, cité par Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), « Introduction », dans *La civilisation du journal*, op. cit., p. 12.

¹²² Voir François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost (dir.), *Mythologies du superhéros. Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Presses universitaires de Liège (ACME 2), 2014.

¹²³ Il s'agit de la troisième phase du roman réaliste décrite par Jacques Dubois, qui se caractérise par des œuvres qui « [filtrent] toute la représentation par le biais d'une subjectivité en action ». Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (point / essais), 2000, p. 20.

deux types contemporains de récits à la première personne qui, par moment, se rejoignent dans leurs expérimentations formelles.

**Première partie. Le reporter, témoin et narrateur.
Scénographies du reportage**

I. Premières formes d'enquête journalistique (1870-1914)

« Les reporters, nés au dix-neuvième siècle, sont devenus majeurs au vingtième. Avouons-le, ce sont les rois du monde¹. »

Jules Claretie

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, l'entrée de la méthode enquêtrice dans la presse et l'évolution vers un journalisme d'information se signalent par la constitution et l'affirmation de différentes poétiques journalistiques, telles que le fait divers, la correspondance de guerre, l'interview. À la croisée des nouveaux protocoles d'attestation de la presse d'information et de l'héritage littéraire de la presse française, elles entremêlent visées informatives et stylistiques, proposent une mise en récit de l'actualité. Elles s'inscrivent ainsi pleinement dans les transferts poétiques et génériques entre journalisme et littérature décrits par Marie-Ève Thérénty².

Le « reporter » et le « reportage » intègrent le vocabulaire commun ; ils sont l'objet de premières représentations, définitions, discours professionnels et typologies. Mais l'appropriation de ces mots, l'évolution des appellations professionnelles et de leurs significations, la constitution des poétiques journalistiques enquêtrices ne vont pas sans tâtonnements. Aussi cette première phase d'émergence du reportage peut-elle être placée sous le seuil de l'hybridité et de la transition. L'interviewer, le reporter, l'enquêteur, le correspondant ou l'envoyé spécial se voient investis d'un prestige croissant qui s'affirmera au tournant du siècle.

La constitution progressive de la figure du reporter dans l'imaginaire social de la France républicaine s'établit dans une grande polyphonie que l'on cherchera à rendre sensible. La diversité des formes journalistiques susceptibles de correspondre à une définition large du reportage, entendu comme matrice générique, nous conduira à revenir,

¹ Jules Claretie, « Tableau de Paris. Journaliste ! », dans *Le Figaro*, 16 janvier 1903.

² Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007.

dans un premier temps, à ce que les contemporains ont désigné explicitement comme « reportage » et à interroger qui était exactement le « reporter » : quels étaient son domaine particulier, sa tâche propre, sa place dans le journal ? Une fois les réponses à ces questions apportées, nous nous attarderons aux représentations véhiculées par les reporters eux-mêmes, au sein des premières formes journalistiques explicitement associées au reportage (fait divers criminel, petit reportage, interview) dont les frontières glissantes et les évolutions feront l'objet d'une mise au point. Parce que ces décennies préliminaires constituent une période de formation, où les appellations professionnelles et génériques sont en flottement, au seuil d'une importante rénovation, on verra se dessiner non seulement l'histoire du reporter, mais en quelque sorte sa galerie de famille. « Chroniqueurs », « voyageurs », « correspondants » – « spéciaux » ou « particuliers » – et plus tard « envoyés » : ceux que l'on peut considérer, à rebours, comme des reporters avant l'heure ne se sont pas toujours nommés comme tels. De même, certaines « études », certains « portraits » ou « physionomies » auraient pu porter, transposés dans un contexte ultérieur, les mentions génériques d'enquêtes ou d'interviews et forment des jalons entre la littérature panoramique³ et ce que l'on pourrait appeler la « littérature d'enquête ». Il s'agit ainsi d'un travail de traque, permettant de dépister un ensemble de poétiques, de pratiques et de représentations qui préparent l'entrée en scène de la figure héroïque du grand reporter. Ce travail permet de mettre en évidence des écarts entre, d'une part, les représentations collectives du reporter et du reportage (ce qui est étiqueté de la sorte) et, d'autre part, la place croissante qui est en réalité dévolue, dès les années 1870-1880, à l'enquête sur le terrain, au témoignage, à l'aventure, à la chose vue, à la parole récoltée, à l'actualité de dernière heure. Ce corpus écrit par les reporters sera également interrogé à partir de la production mise en volume, dont l'importance a été jusqu'ici sous-estimée. Recueils de courts reportages, correspondances de guerre, reportages coloniaux, enquêtes d'interviews ou souvenirs de reporters constituent les premières formes de reportage à bénéficier d'un tel geste éditorial, qui souligne le prestige croissant de l'enquête journalistique à partir des années 1890, et la constitution du reporter en auteur.

³ Selon l'expression bien connue que propose Walter Benjamin dans *Baudelaire, un poète lyrique à l'orée du capitalisme*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 1982 [1955].

Cette entrée en matière se veut à dessein *périphérique* et *génétique* ; il s'agit de montrer que l'émergence de la méthode enquêtrice dans la presse est un mouvement de fond et de mesurer son amplitude. L'étude des formes plus prestigieuses communément associées au « grand reportage » – les enquêtes sociales, le reportage au long cours (correspondance de guerre, reportage colonial, voyages d'exploration) – sera réservée à la section suivante, où elles seront ressaisies en continuité avec la période de l'entre-deux-guerres.

Par ailleurs, l'émergence du reportage sera marquée par de nombreuses polémiques qui mettent en ébullition toute la presse de l'époque⁴. Ce ne sont pas seulement les reporters qui prennent ici la plume, mais également les chroniqueurs, les directeurs de journaux, jusqu'aux moindres rédacteurs de faits divers et d'échos. Dans tout le journal foisonne une panoplie de représentations factuelles ou fictionnelles du reporter : arrestations ou procès de faux reporters, petits textes à veine satirique – microfictions dialoguées ou nouvelles à la main –, tapage autour d'interviews dont on nie la validité, médiatisation d'exploits scandaleux ou impressionnants de reporters américains. On discute des méfaits ou des merveilles de l'information et de l'actualité, des indécentes ou des bienfaits de l'interview, des devoirs ou des exagérations des reporters. Tout un métadiscours extrêmement riche, autant qu'hétéroclite, ne cesse de mettre en scène, sous les jours les plus divers et les plus opposés, la figure du reporter, avec ses turpitudes ou ses héroïsmes, ses déclinaisons et ses types, tentant de trouver une définition à cette profession émergente et encore mal balisée. On verra émerger à plusieurs reprises ce métadiscours, au cours de cette traversée ; il mettra en lumière la manière dont les représentations du reporter se transforment en l'espace de quelques décennies.

⁴ Pascal Durand, « Crise de presse. Le journalisme au péril du “reportage” (France 1870-1890) », dans *Quaderni*, n° 24 (automne 1994), p. 123-152.

CHAPITRE 1.1 REPORTER, UN TITRE REVENDIQUÉ

Évolution des appellations professionnelles

Avant de pouvoir considérer les représentations que les reporters des premiers temps ont eux-mêmes proposées de leur métier et de leur condition, il importe de cerner ce que les contemporains ont identifié par le terme de reporter, c'est-à-dire quel était le type de journaliste qu'ils ont nommé de la sorte et quelle pratique lui était associée. Cette définition elle-même n'est pas stable et évolue, entre 1870 et 1914, vers un élargissement, puis une valorisation et une professionnalisation des pratiques appartenant au reportage.

Une entrée « reporter » figure dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré de 1874. Le sens journalistique apparaît en second : « 2. REPORTER (re-por-teur), *s. m.* Mot anglais que les journaux emploient aujourd'hui, pour dire : celui qui rend compte (de *to report*, rapporter, le même que le français *reporter*). Le reporter des tribunaux¹. » La brève définition du Littré souligne l'origine anglaise du terme et donne en exemple « le reporter des tribunaux », sans expliciter de quoi relève le fait de « rendre compte ». La tâche demeure floue et l'on pourrait croire qu'elle englobe, à défaut de précision, l'écriture du compte rendu des tribunaux que donne la chronique judiciaire. Le dictionnaire encyclopédique de Pierre Larousse, en 1875, est plus prolixe :

([...] mot angl. formé de *to report*, rapporter). Individu qui recueille des renseignements pour les communiquer aux journaux. / - Encycl. Le mot anglais *reporter*, que notre langue s'est approprié, signifie proprement racoleur de nouvelles. La France doit à l'Angleterre ce type de journaliste à qui les jambes sont plus indispensables que le style. Écrivains subalternes, les *reporters*, populaires chez nos voisins sous le nom de *penny-a-liners* (écrivains à 2 sous la ligne), courent la ville en quête des accidents, des incendies et des crimes².

La définition de Larousse met l'accent sur la cueillette des nouvelles : le reporter y est moins présenté comme un rédacteur – dénué de véritable talent, il ne l'est qu'accessoirement – que comme un employé « subalterne » du journal, un commissionnaire lancé dans la ville et chargé de rapporter à sa rédaction sa moisson de nouvelles. Le type

¹ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. IV, Paris, Hachette, 1874, p. 1642.

² Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIII, Paris, 1866-1877 [1875], p. 993.

d'événements rapportés, « des accidents, des incendies et des crimes », rattache implicitement le reporter à la rubrique des faits divers³. Mais comme celle de Littré, la définition de Larousse porte à confusion et laisse entendre que le travail du reporter, « produit du second Empire », pourrait englober un spectre journalistique plus large :

On vit alors des espèces de valets à tout faire, portés sur les ailes de la réclame, devenir presque des personnages en récompense d'un métier qui consistait à se faufiler partout, dans tous les mondes, dans les salons, dans les ateliers, dans les coulisses, dans les cabinets ministériels et dans les cabinets particuliers, chez les hommes d'État et chez les filles, ne manquant ni un incendie, ni une émeute, ni une exécution [...]. / [...] Il [le reporter] flaire un crime dans le moindre accident et se met à faire, concurrentement avec la police, une enquête dont le but est d'arriver, sinon à faire connaître la vérité, au moins à griffonner quelques centaines de lignes⁴.

L'article insiste à nouveau sur le domaine du fait divers et voit dans le reporter le concurrent du policier, une représentation qui s'affirme au même moment dans la rubrique des faits divers, mais élargit aussi le domaine de ce chasseur de nouvelles à « tous les mondes » : des sphères mondaines, politiques ou artistiques, aucune ne semble échapper à son inquisition. En outre, une représentation défavorable du reporter se dégage de l'article.

Entre le laconique « reporter des tribunaux » du Littré et les « valets à tout faire » du Larousse, les premières définitions peinent à circonscrire les limites d'action de cette nouvelle figure des rédactions. On sent néanmoins, dans le second cas, que le reporter est fortement attaché, dans les années 1870, à la rubrique des faits divers. Il est moins caractérisé par un statut de *rédacteur* que de *collecteur* de nouvelles – il ne rencontrerait la première de ces tâches que dans la mesure où il est « sténographe⁵ », c'est-à-dire celui qui prend des notes de façon mécanique et précise, muni de son carnet, et non celui qui confère un style et une mise en forme à l'article final. Le *Dictionnaire de l'Académie française* lui concède la même spécialité que l'encyclopédie de Larousse, lorsqu'il y fait son entrée, en

³ Dès leur apparition, dans les années 1830, les rubriques de faits divers ou de « Nouvelles diverses » rapportent principalement des récits touchant à la « moralité publique » (délinquance, crimes, suicides), ainsi que des récits d'accidents, d'incendies, et de catastrophes naturelles. Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Les faits divers », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 987 ; et Gilles Feyel, « Prémices et épanouissement de la rubrique de faits divers (1631-1848) », dans *Les cahiers du journalisme*, n° 14 (printemps / été 2005), p. 26-27.

⁴ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., p. 993.

⁵ Le terme est parfois employé, dans les premiers temps, comme synonyme de reporter. Voir Francis Magnard, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 7 mai 1868.

1878 : « Reporter. [...] Nom donné en Angleterre et, par imitation, en France, à certains journalistes qui recueillent des nouvelles⁶. »

Ces définitions résument l'esprit qui anime le métadiscours de la presse à l'égard du reportage et ce que représente le reporter dans l'imaginaire social de la fin du second Empire jusqu'au début des années 1880. Cette décennie voit se répandre progressivement, non sans réticences et hésitations, grammaticales et sémantiques, les néologismes désignant les pratiques et les acteurs de la nouvelle presse d'information : « reporter », « interview », « actualité ». De manière générale, une forme d'aller-retour s'instaure, dans les discours de l'époque, entre une définition restreinte, qui fait du reporter le sténographe se spécialisant dans la récolte des faits divers, et une autre plus large, qui voit en lui le journaliste pénétrant dans tous les milieux, dans tous les mondes, pour en rapporter les dernières nouvelles, « l'actualité⁷ ». Parmi les pratiques qualifiées de reportage, en dehors de la rubrique des faits divers, se trouve celle, naissante, du reporter *interviewer* qui, « à l'américaine », rend visite à un homme politique pour recueillir son opinion⁸. Le reporter est encore *parlementaire*, c'est-à-dire celui qui fréquente l'Assemblée, ses députés et ses ministres, pour noter au vol les échos et les rumeurs, entre le « réduit » où il écrit et la « tribune » d'où il observe les débats⁹. Il faut distinguer par ailleurs les grands maréchaux de la chronique parlementaire des « rédacteurs parlementaires, chargés de tempérer l'aridité du compte rendu officiel par des descriptions ou des appréciations de leur crû » et enfin de « la dernière catégorie [qui] se compose des reporters chargés de recueillir les nouvelles, de glaner les cancans parlementaires ». Ceux-ci se tiennent « à l'affût » dans le corridor ou le vestibule, « guettant le député, le harponnant au passage, se l'arrachant »¹⁰. Tout se passe comme si plusieurs rubriques du journal – faits divers, nouvelles parlementaires, gazette des tribunaux, courrier des théâtres – comptaient désormais sur leur armée de reporters, journalistes au bas de l'échelle, chargés de récolter dans l'ombre les cancans, les potins des

⁶ Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie française*, t. II, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1878 [7^e édition], p. 635.

⁷ Le métier du reporter « consiste à rechercher l'actualité », selon un rédacteur anonyme du *Temps* (« Chronique », 28 avril 1878).

⁸ « Un reporter du *Gaulois* est allé, à l'américaine, rendre visite à M. Ledru-Rollin et surprendre au vol les impressions du célèbre revenant. » Francis Magnard, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 1^{er} mars 1874.

⁹ Anonyme, « De Paris à Versailles. Une grande séance », dans *Le Figaro*, 8 janvier 1874.

¹⁰ *Id.*

coulisses et des débats politiques, la liste des suicidés et les détails des accidents, tous les petits faits dédaignés par les chroniqueurs haut placés. Au début des années 1870, dans *Le Gaulois* et *Le Figaro*, apparaissent également des rubriques intitulées « Carnets de reporters » ; tandis que « Le carnet de nos reporters » se présente, au *Gaulois*, comme l'équivalent mondain de la rubrique des faits divers, sous la forme d'une succession d'entrefilets signés du pseudonyme « Tutti »¹¹, le « Carnet d'un reporter » du *Figaro* est pendant quelques années la rubrique d'Alfred d'Aunay¹², qui y couvre divers petits événements mondains – fêtes, obsèques, réceptions – ou relevant du fait divers de Paris et des environs. Ces rubriques semblent typiques du début des années 1870. Si le « Carnet » d'Alfred d'Aunay se démarque par la posture privilégiée qu'il confère au reporter – seul maître de sa rubrique, qu'il rédige et signe –, une telle pratique demeure exceptionnelle pour l'époque. Le « reporter » tel qu'on l'imagine alors n'est pas, bien souvent, un journaliste à part entière, un rédacteur admis à placer sa signature au bas d'un article.

Cependant, les choses ne sont pas si simples ; si le territoire explicitement dévolu au reporter en tant qu'élément subalterne des équipes de rédaction est dans un premier temps assez restreint, tout un pan du journal fait place, au même moment, à un journalisme d'enquête et de témoignage. Que dire du correspondant à l'étranger, qui donne dans de longues lettres les nouvelles d'une capitale ou d'un pays éloigné, glanant ses informations dans les journaux locaux, certes, mais également au gré de ses déplacements et de ses contacts personnels ? Ou du travail du correspondant de guerre qui, sur le terrain des affrontements, suit une armée et donne le récit des batailles dont il est le témoin de première ligne ? Dès le second Empire, les correspondances de guerre jettent les bases du reportage au long cours, entendu comme témoignage d'un journaliste sur le terrain, envoyé à l'étranger, pour couvrir un événement important d'actualité. À cet égard, Marie-Ève Thérénty remarque que « le reportage de guerre constitue sans doute la véritable assise du genre », la guerre « [faisant] émerger un nouveau rapport à l'urgence de l'information »¹³.

¹¹ Voir par exemple *Le Gaulois* du 1^{er} mars 1870.

¹² Voir par exemple *Le Figaro* des 1^{er} novembre 1872, 6, 8 mai, 2, 7, 8, 9, 20, 21, 24 juin 1873.

¹³ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 297.

La pratique se développe à partir des années 1850, même si elle ne fait pas encore l'objet d'une spécialisation de la part des journalistes¹⁴.

Or, si une forme de reportage se constitue bel et bien ainsi, et très tôt, via l'expérience de correspondants envoyés à l'étranger lors de conflits importants, il faudra attendre quelques décennies avant que celle-ci n'adopte le nom de reportage : « Jusqu'à la fin du second Empire, ces articles, appelés “lettres”, “correspondances” ou “bulletins”, sont encore l'œuvre de “chroniqueurs d'armée”, de “rédacteurs politiques” et de “correspondants de journaux”, plutôt que de “reporters de guerre”¹⁵. » La situation n'a pas beaucoup évolué dans les années 1870 et l'appellation de reporter n'est qu'occasionnellement appliquée au correspondant, lorsque certains précurseurs s'en emparent et défendent une forme de reportage tout à fait distincte de celle pratiquée par le petit reporter, chasseur de nouvelles. Même si cet emploi du terme reporter demeure marginal jusque dans les années 1880, il fait entrer dans l'imaginaire social une représentation du reporter concurrente de celle du subalterne courant les commissariats. Ivan de Woestyne, correspondant de guerre du *Figaro* en 1877, observe ses confrères anglais à Bucarest et encourage l'apparition d'un « reporter pittoresque » qui agrémenterait le récit des événements de ses impressions et observations personnelles. Les termes de correspondant et de reporter sont utilisés comme synonymes :

Le correspondant « pittoresque » est celui qui, en dehors des faits brutaux, observe et met de son esprit dans ses écrits, qui sont ainsi marqués du cachet d'une personnalité. En un mot, c'est ce que nous cherchons à faire au Figaro ; je peux d'autant mieux le dire que les directeurs de journaux anglais nous donnent pour modèles à leurs mandataires. Les Anglais cherchent donc aujourd'hui le reporter pittoresque¹⁶.

Le reporter pittoresque se distingue du petit cueilleur de nouvelles parisiennes : il est l'envoyé d'un journal à l'étranger, non seulement collecteur, mais rédacteur, puisqu'il transmet dans ses lettres son récit de l'événement, marqué de son « cachet » stylistique. Ainsi, la figure du reporter, tout comme le type de journalisme que l'on associe au reportage, sont déjà l'objet, dans les années 1870, de représentations et d'acceptions

¹⁴ Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire d'études littéraires dirigé par Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, 2011, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ Ivan de Woestyne, « Figaro en Russie », dans *Le Figaro*, 24 mai 1877. Nous soulignons.

plurielles. Tandis que la figure peu valorisée du petit reporter apparaît comme la représentation dominante de ce nouveau type de journaliste né avec la presse de masse, celle, autrement héroïque, d'un reporter envoyé à l'étranger, risquant sa vie au profit de l'information, émerge tranquillement à contre-courant du discours dominant.

Il faudra attendre la seconde moitié des années 1880 pour que le titre de reporter quitte véritablement le seul domaine du racolage de nouvelles et, de la rubrique des faits divers¹⁷, migre tout en acquérant une épaisseur nouvelle vers les pages une et deux du journal quotidien. Il se trouve alors revendiqué par une nouvelle génération de journalistes, celle des Charles Chincholle, Pierre Giffard, Fernand Xau. Il connaît une expansion, en même temps qu'un début d'anoblissement, qualifiant désormais un témoignage s'intéressant à l'actualité et susceptible de faire l'objet d'une mise en forme littéraire. Le « manifeste » du reportage de Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout* (1880), est un jalon bien connu de cette évolution. Comme le remarque Myriam Boucharenc, le reportage est encore « une réalité mal identifiée – entre le fait-divers et l'interview naissante – lorsque la fiction de Giffard se propose de le définir comme pratique mais aussi – on ne s'en est guère avisé – comme texte, et de le doter d'une poésie¹⁸ ». Giffard – et d'autres avec lui – défendent un reportage à la française, stylisé, alliant le récit de l'information aux procédés littéraires. Ils revendiquent ce qui était refusé au petit reporter des premiers temps, un statut de rédacteur, d'auteur, par différenciation vis-à-vis d'un reportage américain, en partie imaginé, qui fait couler beaucoup d'encre¹⁹ : les reporters américains, écrit Giffard, « n'ont aucun sens artistique. Ce sont des machines à noter. Ils ne sont d'ailleurs ni écrivains, ni artistes, ni critiques. Il faut que nous autres, en France, nous soyons tout cela²⁰ ». Mais l'innovation de Giffard joue sur un autre plan ; ce dernier

élargit le domaine d'investigation du reportage – jusque-là essentiellement restreint au champ de bataille ou au commissariat – et lui ouvre l'une de ses plus fécondes

¹⁷ Le titre « Le Reportage » adopté brièvement par la rubrique des faits divers du *Gaulois*, de septembre 1880 à février 1881, illustre bien la forte assimilation qui persiste jusque-là entre reportage et fait divers. La rubrique est signée « Reporter ».

¹⁸ Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, 2004, p. 512.

¹⁹ Sandrine Guillerm, « Regards français sur le journalisme en Amérique (1880-1900) », dans R. Beautier, E. Cazenave et E. Palmer (dir.), *La presse selon le XIX^e siècle*, Paris, Université Paris III-XIII, 1997, p. 62-71.

²⁰ Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout. Souvenirs d'un reporter*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880, p. 330.

perspectives, celle des grandes enquêtes sociales [...]. Giffard déplace ainsi l'accent, du reportage conçu comme « aventure géographique » – tel que l'exalte à même époque le modèle anglo-saxon – vers l'enquête comme exploration d'une réalité hiérarchisée en milieux²¹.

À travers un mélange entre souvenirs, dialogues fictionnels et reportages, tissés entre eux par une trame narrative, l'ouvrage offre un résumé de ce que peut être le reportage et, avec lui, un panorama du monde social, du *turf* aux ventes de charité en passant par les orphelinats et les prisons, les théâtres et les exécutions. Le reportage, loin de se limiter à une rubrique ou à un certain type d'événements, paraît couvrir un large spectre de sujets. Mieux encore : il semble apte à rendre compte de la complexité du monde social et susceptible de s'étendre à tout le journal.

De fait, malgré les efforts de Giffard pour doter le reportage d'une définition et d'une poétique, cette extension soudaine du genre paraît trop large et insuffisamment appuyée sur un statut professionnel déterminé pour mettre la figure du reporter à l'abri d'un certain flou. Cette incertitude se traduit par l'évolution des appellations utilisées dans les quotidiens pour qualifier certains journalistes envoyés dans les départements ou à l'étranger, tandis qu'elle suscite chez les commentateurs des typologies satiriques déclinant les nombreux avatars du métier et désignant en creux son manque de définition.

Dans les années 1870, ainsi que nous l'avons mentionné au sujet des correspondances de guerre, une forme de récit d'actualité qui nécessite l'envoi à l'étranger d'un journaliste existe bel et bien dans la presse, sans que celle-ci soit nommée « reportage ». Ce type de journalisme, qui est encore expérimental et, de ce fait, parfois hybride, peut prendre d'autres formes que la correspondance de guerre ; il se situe dans certains cas à mi-chemin entre des genres journalistiques déjà bien établis et le reportage en formation. C'est le cas de la chronique. On voit apparaître des figures de chroniqueurs envoyés à l'étranger, mais qui ne changent pas pour autant de statut, se désignant toujours comme chroniqueurs, sinon comme « voyageurs ». Le temps de quelques jours, quelques semaines ou quelques mois, ils donnent à leur journal une correspondance où la poétique de la chronique, sous l'effet du

²¹ Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », *loc. cit.*, p. 514.

voyage, du déplacement, de l'exotisme, de l'observation des mœurs étrangères, évolue vers une forme hybride. Nous étudierons plus loin de tels cas avec les correspondances de Russie de Fervacques, chroniqueur mondain du *Figaro*, et les chroniques de voyage de Guy de Maupassant. Une panoplie de journalistes hybrides, dont les articles empruntent à la poésie du reportage, mais qui ne se désignent pas encore comme reporters, habitent ainsi les pages des quotidiens des années 1870-1880.

Par ailleurs, l'apparition d'une nouvelle appellation professionnelle, qui désigne des figures encore un peu plus près des reporters que celles des chroniqueurs en voyage, parce que le déplacement ou la présence à l'étranger est partie intégrante de leur mission, marque aussi un moment pivot : il s'agit de celle de « correspondant spécial ». En effet, avant de devenir « envoyé spécial », désignation qui se répand dans les années 1890, le reporter est parfois qualifié de « correspondant spécial ». À la différence du « correspondant particulier » qui séjourne à long terme dans la ville d'où il envoie ses lettres, le correspondant spécial peut avoir été envoyé à l'étranger *spécialement* pour couvrir un événement d'actualité. L'expression témoigne de la transition qui est en cours, du correspondant particulier à l'envoyé spécial. Elle ne semble se répandre que dans les années 1880, avec la pratique elle-même. Son origine serait anglophone, comme celle des mots *reporter* et *interview*, à en croire Robert Milton, chroniqueur sportif au *Figaro* : « Le baron accepta de la meilleure grâce du monde et c'est ainsi qu'il devint comme disent mes confrères d'outre-Manche : mon spécial correspondant pour le Grand Prix de Paris²². » Bien que l'on ne retrouve jamais, à notre connaissance, la mention « de notre correspondant spécial » dans le *Figaro* de 1878, en revanche celle-ci commence à être utilisée en 1882²³. L'adjectif « spécial » souligne l'impératif d'actualité de l'événement couvert par le correspondant. Ainsi, un correspondant à l'étranger – qui fournit régulièrement des lettres détaillées donnant à son journal les dernières nouvelles du pays où il habite – peut être promu « spécial » s'il couvre un événement inattendu et d'une ampleur particulière. C'est le cas de T. Johnson, auteur de la « Correspondance anglaise » du *Figaro*, qui rend compte

²² Robert Milton, « Le Grand Prix de Paris », dans *Le Figaro*, 17 juin 1878.

²³ Par exemple : Charles Limousin, « Les inondations / De notre correspondant spécial », dans *Le Figaro*, 30 octobre 1882, ou bien S., « Ouverture de l'Exposition de Munich / (De notre correspondant spécial.) », dans *Le Figaro*, 17 septembre 1882.

en février 1886 d'émeutes à Londres, à la suite d'une manifestation socialiste. Le temps de quelques dépêches²⁴, il devient « correspondant spécial ». Pour sa part, l'appellation « envoyé spécial » ne semble se généraliser que dans les années 1890. Dès sa naissance, en septembre 1892, *Le Journal*, résolument tourné vers le reportage, en fait grand usage, notamment pour qualifier l'interviewer²⁵. Qu'il soit envoyé à Lyon²⁶ ou à Tanger²⁷, le reporter au long cours, à partir de cette décennie, ne quittera plus ce titre d'envoyé spécial, qui recoupe celui de grand reporter se répandant environ au même moment.

C'est donc à partir des années 1880 que la figure du reporter, issue de la rubrique des faits divers, commence d'agréger à la fois la figure du correspondant – de guerre ou spécial –, et celle d'un journaliste qui explore différentes dimensions du monde social et revendique une posture d'écrivain, un style littéraire. Ces représentations du reporter sont réunies par une même conception du journalisme (d'information et d'enquête, de témoignage sur le terrain). Si l'on mesure à rebours la complexité des représentations qui ont façonné l'imaginaire du reportage, les contemporains en ont également été frappés. En même temps qu'il est promu journaliste, le reporter devient un personnage de la chronique parisienne, qui se plaît à en énumérer les divers types, dans un inventaire commenté, tel ce « rapide croquis de quelques variétés de reporters », signé Tout-Paris dans *Le Gaulois* :

Le reporter-voyageur est le plus connu et le plus bruyant. [...] quelle chose, quel phénomène naturel, quelle action humaine peut-il ignorer alors ? / Il a accompagné dans tous leurs déplacements la plupart des hommes politiques de ce temps, race éminemment voyageuse, assisté à toutes les catastrophes célèbres, à douze guerres, à vingt émeutes. Nous ne comptons pas le menu fretin, réunions publiques, divorces, faillites, grèves et simples accidents qui ne sont que des intermèdes dans la carrière. / Le reporter qui se pique d'être un classique du métier résiste à la manie de l'interview, une des pires innovations du reportage. L'interview consiste à raconter sous la forme dialoguée, et en un grand nombre de lignes, ce qu'on peut exprimer en six mots. [...] L'interviewer disparaît avec une grande facilité et se remue d'une façon vraiment vertigineuse. / Il connaît Paris, la province et l'étranger, et, par analogie, est capable de décrire les événements qui se passent dans la lune. D'ailleurs, pour aller interviewer les habitants des planètes voisines, il n'attend qu'un nouveau progrès de la science. / L'interviewer a toujours trois ou quatre fiacres qui le

²⁴ T. Johnson, « La crise en Angleterre », dans *Le Figaro*, 14 et 18 février 1886.

²⁵ Voir par exemple Émilien Chesneau, « Chez Ferdinand de Lesseps / par dépêche de notre envoyé spécial », dans *Le Journal*, 11 février 1893.

²⁶ Charles Chincholle, « M. Carnot à Lyon », dans *Le Figaro*, 24, 25, 26 juin 1894.

²⁷ Jules Huret, « Le "Figaro" à Tanger » puis « Le "Figaro" au Maroc », dans *Le Figaro*, 19, 20, 21, 23, 28 juin, 1^{er}, 12, 18, 19, 26, 27, 30 juillet, 2, 5 août 1894.

suivent à tout hasard, et des passes de chemin de fer dans sa poche pour toutes les directions. [...] / Un cliché qui revient souvent dans les journaux aux allures pédantesques est celui-ci : « Le bruit court, dans les cercles politiques... » Et le lecteur lointain [...] se demande, avec respect, quels sont ces hauts personnages qui composent ces mystérieux cercles politiques. / Ce sont tout simplement les reporters parlementaires. [...] Un homme court, tête, nue, affairé, nerveux et fiévreux, dans la salle des pas-perdus du palais Bourbon. Il rôde avec des souplesses de panthère autour des députés qui passent ; son oreille s'est affinée comme celle d'un sauvage ; comme un Pawnie collant son oreille contre terre reconnaît le pas lointain de la proie vivante qu'il guette, cet homme reconnaîtrait le pas d'un député porteur d'une nouvelle [...]. La catégorie des reporters parlementaires se divise en infinies variétés [...]. / Le reporter judiciaire a en général la tournure d'avocat. Il apporte dans les rédactions une odeur de procédure. [...] S'il est classique, il affecte la gravité qui sied aux gens de loi ; s'il pose pour la modernité, il vise à l'élégance, à la désinvolture du boulevardier, dernier genre. [...] / La catégorie des reporters de théâtre présente moins de variétés que les autres. [...] L'existence du courriériste, théâtral ou du *soiriste* – du *soireux*, dirait Bergerat – se passe entière à pincer le menton des comédiennes ! [...] / Le journaliste théâtral, échetier, courriériste ou soiriste, a besoin d'être entouré d'une atmosphère mystérieuse, de même que deux beaux yeux luisent plus suggestifs derrière la voilette légère. / La place nous manque pour esquisser le reporter mondain – encore un mortel choyé ! [...]. Le reporter sportif ou sportique (*grammatici certant*), au type très caractérisé, mériterait une monographie. [...] / Mais pourquoi tenter de classer les reporters ? Ceux qui cherchent à vous plaire, seigneur Public, ne doivent-ils pas être d'infiniment variables Protées²⁸ ?

À travers cette chronique un peu grinçante, Tout-Paris donne à voir l'étonnant éclectisme des reporters, qui fait sourire : reporter-voyageur, interviewer, reporters parlementaire, judiciaire, de théâtre, mondain, sportif... la liste des adjectifs recouvre, ou peu s'en faut, celles des rubriques du journal. Une autre chronique signée Tout-Paris, un an plus tôt, allait dans le même sens et soulignait l'absence problématique de définition et de délimitation du métier de reporter, au moment où certains d'entre eux tentaient d'en former un syndicat²⁹.

La figure du reporter évolue ainsi, en l'espace d'un peu plus d'une dizaine d'années, d'une définition relativement précise et péjorative à une définition élargie à l'extrême, ayant englouti au passage diverses formes, d'abord élaborées en parallèle, de journalisme d'enquête. Cette extension de sens se produit en partie sous l'influence de discours – comme ceux d'Ivan de Woestyne ou de Pierre Giffard – qui réinvestissent le reportage d'une charge positive, en véhiculant l'image d'un « reporter-voyageur », pour reprendre

²⁸ Tout-Paris, « Bloc-notes parisien. Figures de reporters », dans *Le Gaulois*, 17 mai 1886. Nous soulignons.

²⁹ Tout-Paris, « Bloc-notes parisien. Le reporter roi du monde », dans *Le Gaulois*, 27 juillet 1885.

l'expression de Tout-Paris, ou encore d'un investigateur s'intéressant à tous les milieux sociaux, dans tous les cas engagé personnellement dans l'écriture et recherchant un rendu stylistique de l'information.

On ne peut passer sous silence, dans ce réinvestissement symbolique et sémantique de la figure du reporter, l'influence du modèle de la presse anglophone et, de façon plus marquée, américaine. Le thème de l'influence de la presse américaine sur la presse française est omniprésent dans le discours journalistique dès les années 1870 et perdure pendant tout le dernier tiers du XIX^e siècle³⁰. L'américanisation de la presse trouve ses défenseurs et ses adversaires, tout comme le reporter qui en est la figure de proue. Le modèle américain est assimilé au nouveau journalisme d'information, un journalisme moderne³¹ qui se caractérise par une toute-puissance alliant forces technique, informative et publicitaire, comme le remarque en 1876 un journaliste du *Figaro* envoyé à Philadelphie :

Dans un pays où la presse est toute puissante, où tout le monde sait lire, et où le peuple est trop sage pour faire des démonstrations aux dépens de son travail, il est évident que les choses doivent se passer autrement que chez nous. [...] Nous passons les poteaux télégraphiques, qui ressemblent à des mâts de cocagne tellement ils sont hauts, des poteaux énormes tordus comme s'ils avaient des crampes d'estomac, dont les bras s'étendent jusqu'au milieu de la rue, et surchargés de fils [...]. Nous restons ébahis devant de véritables palais de cristal où fourmillent une quantité de messieurs à la lumière éclatante de milliers de becs de gaz. Ce sont des bureaux de journaux. Le public peut voir tout ce qui se passe à l'intérieur ; le rédacteur qui fait son article debout au coin d'une table, les typos, la machine à imprimer, les gamins qui plient, on y voit tout jusqu'au vendeur. Une foule avide de nouvelles sur les massacres de Salonique se rue, le green-back ou billet de 5 cents à la main, contre la porte³².

Au sein de cette gigantesque entreprise qui le propulse, le reporter n'est nul autre que « l'âme de la presse ; c'est son œil qui pénètre partout, auquel rien n'échappe³³ ». « Infatigable », « vrai détective du journalisme » qui a pour but d'« éclairer dans tous ses détails tel ou tel fait³⁴ », le reporter américain, s'il est également l'objet de représentations négatives, est cependant d'abord, pour le public français, un voyageur et un aventurier ; à l'image du personnage fictionnel de Gédéon Spilett de Jules Verne, il est pourvu d'une

³⁰ Voir Sandrine Guillerm, « Regards français sur le journalisme en Amérique (1880-1900) », *loc. cit.*

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² Bertie Marriott, « Figaro à Philadelphie », dans *Le Figaro*, 6 juin 1876.

³³ Anonyme, « Les reporters en Amérique », extrait traduit d'une étude de la *Nouvelle presse libre* de Vienne, dans le *Supplément littéraire du dimanche* du *Figaro*, 11 septembre 1880.

³⁴ *Id.*

force physique remarquable, d'un courage et d'une énergie caractéristiques³⁵. Ces représentations du reporter et du journalisme américains (et britanniques, dans une moindre mesure) nourriront sans conteste l'image du reporter en « héros » – le mot est chez Verne –, qui s'installera définitivement dans l'imaginaire social à partir des années 1900, notamment sous l'influence de la guerre russo-japonaise (1904-1905) qui offre au reporter une médiatisation sans précédent en France³⁶. Avant cela, les figures d'audacieux reporters aventuriers anglophones suscitent déjà, entre 1870 et 1900, un engouement populaire dont témoigne l'attention médiatique soutenue accordée à leur moindre enquête ou voyage : ce sont les Stanley, Cardwell, Knight, Forbes, Stanhope, O'Donovan et autres. Leurs diverses entreprises sont médiatisées par la presse française, dans un commentaire au ton généralement plus impressionné et enthousiaste que dépréciatif, qui participe dès lors, avec les romans verniens, de la glorification du reporter anglophone, héros de l'information. Cette veine étrangère du reporter aventurier, tout comme, vers la fin du siècle, le *stunt journalism*³⁷, contribue à ouvrir une nouvelle voie pour le reportage français en fournissant le modèle d'un journaliste intrépide prêt à inventer l'événement s'il le faut.

Le titre de reporter, après avoir subi, dans les années 1880, une expansion telle qu'elle a pu faire de celui qui le portait le protégé de la presse, dans un mouvement inverse, acquiert plus de spécificité à la Belle Époque : s'il englobe alors autant ceux d'envoyé spécial (incluant l'interviewer) que de petit reporter (ou de fait-diversier), une distinction nouvelle semble s'établir entre ces reporters attirés et les autres journalistes, comme si le reportage avait enfin délimité son territoire propre. Cette nouvelle découpe est liée à un début de professionnalisation du métier qui trouve écho dans la création d'associations professionnelles et dans la structure des rédactions. Celles-ci commencent à organiser le reportage autour d'un Service des Informations Générales, lui-même hiérarchisé en sous-

³⁵ Personnage de *L'île mystérieuse*, Spilett est en effet « de la race de ces étonnants chroniqueurs anglais ou américains, des Stanley et autres, qui ne reculent devant rien pour obtenir une information exacte ». Nous aurons l'occasion d'y revenir. Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Paris, Le livre de poche, 2002 [1876], p. 19-20.

³⁶ Marc Martin, « Les grands reporters français durant la guerre russo-japonaise », dans *Le temps des médias*, vol. 1, n° 4 (2005), p. 22-33.

³⁷ Pour une définition de cette forme de reportage populaire à scandales, voir Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme. XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France (Points), 2004, p. 125-126.

services (grand reportage, petit reportage, fait-divers)³⁸. Le service du grand reportage regroupe un « personnel ancien et expérimenté » – « “premiers reporters”, envoyés spéciaux, chefs des informations³⁹ » –, possédant une certaine notoriété. Tandis que les services du petit reportage et du fait-divers se recoupent : « souvent synonymes, [ils] traitaient le tout-venant de l’information, “l’ensemble des petites nouvelles, accidents, crimes ou délits”⁴⁰ ». La chronique judiciaire, de son côté, demeure autonome vis-à-vis de ce Service des Informations⁴¹. Ces distinctions professionnelles montrent le chemin parcouru depuis la définition du Littré.

Il importe de souligner par ailleurs l’importance acquise par celui que l’on nommait le « reporter-aventurier », qui poursuit son ascension dans la presse pourvu du titre de « grand reporter ». L’expression, dont on peut observer des occurrences dès les années 1880, désigne d’emblée une variété « supérieure » de reporter. Le grand reporter rédigerait des articles, par opposition au reporter qui ne ferait que chasser et rapporter la nouvelle, selon un article du *Gaulois*, en 1882 – qui donne par ailleurs une représentation résolument féroce du reporter : « Le reporter est le chien courant qui chasse à la ligne le lapin-actualité. Il le lève, lui casse les reins, et apporte. Le grand reporter va même jusqu’à faire la gibelotte ; le public la mange⁴². » Le grand reporter apparaît ici comme un rédacteur – ces articles fussent-ils une « gibelotte » – au contraire du reporter ordinaire. L’appellation est aussi véhiculée par les reporters eux-mêmes, dans le but de défendre une représentation positive du métier, en contrepoids aux représentations négatives qui ont cours. Outre la tâche de rédacteur, on réserve au grand reporter le traitement des sujets considérés les plus « nobles » ou impliquant un plus grand déplacement. Un article de Fernand Xau paru en 1880 dans *Le Voltaire*, dans lequel le rédacteur, qui prend la défense de Giffard et du reportage, opère une distinction entre petit et grand reportage va dans ce sens, comme l’explique Marc Martin : « À la différence de Giffard, il [Xau] distingue le “petit reportage”

³⁸ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l’information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », dans *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, vol. XL, n° 4 (1993), p. 580.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 581. La citation insérée provient de Vincent Jamati, *Pour devenir journaliste*, Paris, J. Victorion, 1906, p. 79.

⁴¹ *Id.*

⁴² Dupuis et Cottonnet, « Les grelots », dans *Le Gaulois*, 21 octobre 1882.

du “grand reportage”, ce dernier s’intéressant aux célébrités du jour, artistes, savants, écrivains ou politiques, aux événements exceptionnels, aux pays étrangers et aux conflits internationaux⁴³. » Mais ce mouvement, par lequel certains reporters s’autoconsacrent en aristocratie du reportage, n’est pas sans froisser au passage les laissés pour compte :

Paris, depuis quelques jours, compte un nouveau syndicat : celui des « informateurs » des journaux. – Rien que de banal en cela et qui méritât de fixer l’attention du public, si ces messieurs les « informateurs » ne s’étaient avisés d’établir entre les nouvellistes une distinction bizarre. Ils ont décrété qu’il y a deux sortes de reportages, le grand et le petit : les grands reporters feront partie du syndicat en formation, les petits en seront exclus. / Qu’est-ce donc que le « grand » reporter ? Et qu’est-ce que son infime confrère ? / Le grand reporter est ce monsieur que vous rencontrez un peu partout, l’air affairé, sérieux, diplomate, toujours en voiture, à moins qu’il ne soit en chemin de fer ou en bateau – le dernier, toujours le dernier bateau, – le spécialiste de l’interview, le Petit-Jean du journalisme contemporain, qui se fait souffler sa leçon et vous parle ensuite avec une égale compétence des Mèdes ou des Babyloniens, de la lune ou des étoiles, indiscret, moqueur, reflet de personnalités disparates qui veulent bien lui faire leurs confidences, au risque de voir leurs opinions dénaturées ; écrivain sans caractère dont le type nous est venu d’Amérique, et qui ne tardera pas, espérons-le, à retourner pour toujours à son pays d’origine, pour n’en plus sortir. [...] / Mais il nous reste le petit reporter, le Diable boiteux, le témoin anonyme et sans prétention de la vie de Paris, le bohème dont l’existence se passe dans les rues à interroger la grande ville toujours grosse de quelque crime, de quelques banqueroutes, et à consigner le résultat de ses observations dans les colonnes que les journaux réservent aux faits-divers⁴⁴.

S’ensuit un éloge du petit reportage et de son potentiel littéraire. Outre le ton vindicatif et partisan adopté par l’auteur de cet article, on voit bien la distinction qui s’opère entre, d’une part, le grand reporter – journaliste en déplacement, aux spécialités ondoyantes – et, d’autre part, le petit reporter – « anonyme » et « boiteux » sténographe des éternels faits divers parisiens. L’auteur souligne l’origine américaine du grand reporter, ses prétentions stylistiques, non sans les moquer (« écrivain sans caractère », précise-t-il). Ainsi, l’adoption de l’appellation de « grand reporter » semble obéir à un désir de distinction professionnelle et de promotion du métier ; si elle instaure un rapport hiérarchique, entre les catégories de reporters qu’elle établit, qui paraît arbitraire ou injuste à certains, elle répond en revanche à un besoin de définition qui se fait pressant au milieu des années 1880. Lorsque des reporters parisiens tentent de fonder une première association syndicale, élisant Georges Grison à la présidence et Fernand Xau à la vice-présidence, la question de la définition des

⁴³ Marc Martin, *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 2005, p. 22.

⁴⁴ Luc de Vos, « Les coulisses du journalisme. Comment on fait un “fait-divers” », dans le *Supplément littéraire du dimanche* du *Figaro*, 25 novembre 1893.

limites de la profession se présente en effet comme un problème insoluble⁴⁵. Les acteurs s’emparent donc de ce nouveau titre, pourvu, ils le sentent bien sans doute, de son potentiel de gloire, et requalifient *a posteriori* des pratiques antérieures, leur conférant une valeur inaugurale. Dans ses souvenirs publiés en 1894, le correspondant Ivan de Woestyne n’hésite pas à se proclamer, dans un élan peu modeste, père du « grand reportage français », qu’il aurait initié par son reportage sur la mort du sultan Abd-ul-Axis, en juin 1876⁴⁶.

Être sacré grand reporter, dès lors, est un privilège qui auréole le journaliste de gloire et d’héroïsme de même qu’il lui accorde, dans la tradition journalistique française – rappelons-nous le « reporter pittoresque » appelé par Woestyne – le statut privilégié d’écrivain⁴⁷. Concrètement, le grand reporter ou l’envoyé spécial possède au moins deux avantages significatifs sur le petit reporter : la signature et le salaire. La première accompagne des reportages dont on commence à reconnaître le caractère stylisé et personnel⁴⁸. Elle paraît liée par ailleurs aux impératifs du journalisme d’enquête et à la nécessité de sceller le témoignage subjectif par une marque d’auctorialité qui associe le « je » énonciateur à une personne civile. Tandis que le salaire, vers 1900, comprend une base mensuelle à laquelle s’ajoutent des frais de mission ; s’il est encore à cette époque inférieur à celui d’un chroniqueur réputé⁴⁹, il n’ira que croissant par la suite, faisant du grand reporter le journaliste le mieux payé des équipes de rédaction. Déjà, en 1910, les grands reporters gagnent davantage qu’un professeur d’université à Paris⁵⁰. Mais comment devient-on grand reporter, c’est-à-dire, à l’image d’un Jules Huret, « reporter par

⁴⁵ Voir l’article : Tout-Paris, « Bloc-notes parisien. Le reporter roi du monde », dans *Le Gaulois*, 27 juillet 1885, que nous commentions précédemment.

⁴⁶ Ivan de Woestyne, *La Sainte*, dans *Le Figaro*, 6 mai 1894.

⁴⁷ Bien qu’il s’agisse d’un écrivain-journaliste, posture possiblement problématique. Son ambivalence n’est toutefois pas vécue de la même façon par les reporters (pour qui le statut d’écrivain constitue une promotion) et par les chroniqueurs évoqués par Marie-Françoise Melmoux-Montaubin dans *L’Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs (Lieux littéraires), 2003.

⁴⁸ Dominique Kalifa remarque, à propos de la Belle Époque, que « [l]’anonymat [...] était de rigueur dans la majeure partie des rédactions » pour les petits reporters. Un « mouvement en faveur de la signature » se dessine, mais concerne principalement les « gros faits divers ou les enquêtes des envoyés spéciaux », et est le propre de certains quotidiens, comme *Le Journal* (Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l’information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *art. cit.*, p. 584). À partir de la guerre russo-japonaise (1904-1905), la médiatisation sans précédent des reporters répand de façon plus marquée l’usage de la signature (Marc Martin, « Les grands reporters français durant la guerre russo-japonaise », *art. cit.*).

⁴⁹ Marc Martin, *Les grands reporters*, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁰ Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses (Infocom), 2007 [2^e édition], p. 129-130.

excellence⁵¹ » ? Si la possession d'une âme de « chasseur passionné d'affût » et celle d'un « appareil enregistreur auditif et visuel de la plus sûre, de la plus aiguë justesse⁵² » est un atout, un motif incontournable hante la légende des grands reporters, telle que la relaient leurs souvenirs comme l'histoire de la presse : il s'agit de faire un coup d'éclat, de marquer sa place par un article sensationnel alliant prodiges pragmatiques et stylistiques. C'est ainsi qu'Albert Londres, un peu plus tard, en 1914, alors qu'il est correspondant militaire au ministère de la Guerre pour *Le Matin*, sera promu parmi les grands à la suite de son reportage sur le bombardement de la cathédrale de Reims⁵³. De même, c'est grâce aux *scoops* qui jalonnent sa carrière, à partir de 1894, que Gaston Leroux se hisse au statut de grand reporter⁵⁴. À l'aube du XX^e siècle, le reporter, écrit Jules Claretie, est parvenu à maturité : « Les reporters, nés au dix-neuvième siècle, sont devenus majeurs au vingtième. Avouons-le, ce sont les rois du monde⁵⁵. » Ce seuil, que nous situerons de façon souple dans la décennie précédant la Première Guerre mondiale, marque la limite historique de cette première partie. Pour tracer la généalogie du reporter qui y conduit, on se gardera de remonter jusqu'à Hérodote, ainsi que se plaisent à le faire certains contemporains⁵⁶. Le point de départ qui suit est le lieu où le titre de reporter se trouve adopté et défendu pour la première fois – la rubrique des faits divers –, et avec elle celui qui la nourrit – le petit chasseur de nouvelles –, sous l'autorité du « rubricard » qui place sa signature au bas de la mosaïque des récits de crimes et de délits, d'accidents et de catastrophes.

⁵¹ Paul et Victor Margueritte, « En Amérique », dans *Le Figaro*, 8 octobre 1905.

⁵² *Id.*

⁵³ Pierre Assouline, *Albert Londres. Vie et mort d'un grand reporter. 1884-1932*, Paris, Gallimard (folio), 1990 [1989], p. 11-17. L'épisode est évoqué, de même, par Marc Martin, *Les grands reporters, op. cit.*, p. 161-162.

⁵⁴ Marc Martin, *Les grands reporters, op. cit.*, p. 132-136.

⁵⁵ Jules Claretie, « Tableau de Paris. Journaliste ! », dans *Le Figaro*, 16 janvier 1903.

⁵⁶ Voir Jean Carrère, « Chronique théâtrale », dans *Le Temps*, 29 juillet 1912.

Naissance du reporter enquêteur

On prendra en exemple les faits divers du *Figaro*, dans la première moitié des années 1870. Ils sont rédigés par Gaston Vassy, qui leur confère une riche dimension métadiscursive et se démarque par des efforts soutenus de valorisation du travail du reporter. Il contribue, de façon quotidienne, à en consacrer la représentation en *enquêteur*, en dehors des moments charnières que constituent les grandes affaires criminelles. Auparavant, nous ferons un détour nécessaire en synthétisant les recherches sur l'histoire de la forme de l'enquête, importée, dès la fin du second Empire, du champ judiciaire et des sciences humaines naissantes dans le champ journalistique. À partir de l'affaire Troppmann (1869), l'adoption de l'enquête par la presse, via le fait divers criminel, introduit de nouvelles pratiques, postures et scénographies journalistiques ; elle nourrira par ailleurs un filon qui connaîtra de riches développements fictionnels dans le roman et au cinéma.

a. Les débuts de l'enquête journalistique et l'affaire Troppmann (1869)

Le succès futur du grand reportage et l'établissement de la figure du reporter en héros sont en bonne partie tributaires de l'essor d'une forme qui constitue, pour tout le XIX^e siècle, un modèle prégnant de lecture de l'univers social : l'enquête. Elle fournit une méthode que s'approprie le journaliste à la veille de la Troisième République. Issue du domaine judiciaire, une fois mise en récit dans la presse puis exportée vers des thématiques exogènes à la criminalité, l'enquête deviendra la trame sous-tendant les diverses déclinaisons du reportage et de ses scénographies. Elle rend possible une première forme de mise en scène du journaliste sur le terrain. Puisqu'elle surgit d'abord au sein du petit reportage de fait divers, qui s'intéresse aux grandes comme aux banales affaires criminelles, l'enquête émerge précisément dans le seul genre journalistique à propos duquel, au tout début des années 1870, l'appellation de « reporter » est couramment employée. Le « chef des reporters » – celui qui dirige la rubrique des faits divers d'un quotidien – s'attellera le premier à la tâche de valorisation et de légitimation du travail de ces cueilleurs de nouvelles perpétuellement en déplacement, le carnet à la main.

Comme l'a montré l'histoire culturelle, l'enquête, issue du domaine judiciaire, connaît une extension sans précédent au cours du XIX^e siècle. À partir des années 1830, elle s'étend aux domaines les plus divers : « Le terme est en effet utilisé dans tant de procédures différentes – judiciaire, parlementaire, administrative, religieuse, littéraire, scientifique, journalistique – que son territoire apparaît incommensurable⁵⁷. » Pour autant, l'enquête ne constituerait pas un paradigme de savoir transcendant les disciplines ; l'analyse de ses usages révèle que son terrain privilégié demeure l'étude du monde social, en tant qu'énigme à résoudre⁵⁸. Ce constat s'applique autant à la production sérieuse que constituent les grandes enquêtes sociales des années 1840 qu'à la production littéraire de la même époque – littérature panoramique, grands cycles romanesques ou mystères urbains⁵⁹. Entre ces différents types de discours, comme le montre Judith Lyon-Caen, se dessinent des chemins de traverse, parmi lesquels le recours à une « démarche décryptive⁶⁰ ».

L'expression souligne l'appartenance de ces discours et pratiques de l'enquête à « l'immense inflation des savoirs (et de pratiques) herméneutiques, indiciaires, inductifs, “décryptifs”⁶¹ » du siècle. L'enquête, telle qu'elle se déploie alors à partir de la matrice judiciaire, propose un modèle d'investigation précis – quoique souple –, que Dominique Kalifa décrit en trois étapes⁶² : 1. exploratoire, 2. intellectuelle et 3. narrative, correspondant respectivement à la collecte d'indices sur le terrain, qui engage le corps de l'enquêteur, à l'interprétation de ces indices et à leur mise en récit, afin de donner à lire une vérité reconstruite. Une telle méthode place en son cœur un savoir indiciaire, au sens où l'entend Carlo Ginzburg, c'est-à-dire qu'elle adopte « une attitude orientée vers l'analyse de cas individuels ne pouvant être reconstitués qu'à l'aide de traces, de symptômes,

⁵⁷ Dominique Kalifa, « Enquête et “culture de l'enquête” au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. III, n° 149 (2010), p. 5.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 6-8.

⁵⁹ *Id.* ainsi que Judith Lyon-Caen, « Enquêtes, littératures et savoir sur le monde social en France dans les années 1840 », dans *La Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 17 (2007), p. 99-118.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁶¹ Dominique Kalifa, « Enquête et “culture de l'enquête” au XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 3.

⁶² *Ibid.*, p. 10-11.

d'indices⁶³ ». De fait, l'extension de l'enquête pendant le siècle est liée à l'essor d'autres savoirs indiciars comme les sciences criminelles⁶⁴.

Le journaliste-enquêteur transpose dans sa pratique et ses récits cette méthode attentive aux pistes et indices ; il se met en scène sur le terrain, visitant la scène du crime ou sillonnant le pays et récoltant les témoignages, les détails révélateurs. Il n'est pas étonnant à cet égard que les « causes célèbres » qui marquent l'imaginaire de la Troisième République se présentent soit comme des affaires étonnantes, au centre desquelles se tient un meurtrier à la personnalité extraordinaire, soit comme des mystères irrésolus, dont les coupables sont inconnus ou en fuite. La résistance du mystère, son opacité, soutiennent l'intérêt du public⁶⁵ et font perdurer la phase de l'enquête, favorisant ses prolongements narratifs.

L'enquête journalistique émerge à l'aube des années 1870, par translation de la méthode judiciaire dans la culture médiatique, d'abord au sein de la rubrique des faits divers. L'une de ses premières occurrences concerne l'affaire Troppmann (1869), particulièrement effrayante, au potentiel feuilletonesque, qui suscite une médiatisation abondante pendant plusieurs mois. Un bref retour sur cet épisode, déjà bien étudié⁶⁶, permettra de souligner la nouveauté des pratiques journalistiques qu'il fait émerger. L'affaire marque « le point de départ d'une véritable structuration du genre "fait divers" qui va devenir un élément à part entière du contenu rédactionnel et informatif de la presse nationale⁶⁷ ». Surtout, elle popularise la pratique de l'enquête journalistique⁶⁸ : alors que le journaliste rapporte les développements du processus judiciaire, la tentation surgit d'effectuer en parallèle une enquête personnelle, de devenir un adjuvant pour l'instruction

⁶³ Carlo Ginzburg, « Traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 16. Nous reviendrons sur ce qu'implique cette définition.

⁶⁴ Dominique Kalifa, « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIX^e siècle », dans Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Creaphis, 2007, p. 249.

⁶⁵ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 43.

⁶⁶ Voir Olivier Isaac, « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann », dans Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Creaphis, 2007, p. 231-239.

⁶⁷ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Les faits divers », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 984.

⁶⁸ L'affaire Troppmann n'est toutefois pas l'unique moment fondateur pour l'enquête journalistique ; on reviendra plus loin sur le rôle de Jules Vallès, qui a pratiqué un petit reportage de terrain à partir de 1865.

officielle, de lever le voile sur des pistes qui lui seraient demeurées inconnues. La nouveauté de l'enquête journalistique, alors perçue comme une pratique peu légitime, donne lieu à des textes, des pratiques et des postures hybrides, à mi-chemin entre la chronique et l'enquête, ainsi que l'a montré Olivier Isaac à propos de la couverture de l'affaire Troppmann dans *Le Petit Journal*, *Le Figaro* et *Le Gaulois*⁶⁹. Son analyse met au jour trois stratégies de légitimation du journaliste-enquêteur. En premier lieu, on observe à l'intérieur de son récit un « foisonnement d'allusions réflexives, à même d'en éclairer les pratiques et les enjeux⁷⁰ ». Cette réflexivité s'accompagne d'un parallèle filé entre le travail du reporter et celui des enquêteurs officiels, les magistrats responsables de l'instruction judiciaire, qui rehausse la tâche du premier, en souligne la compétence. Le rapprochement joue également sur un autre plan, en conférant à l'enquête du reporter une « utilité sociale », c'est-à-dire une fonction de défense de la sécurité publique⁷¹ (comme si le système judiciaire à lui seul était insuffisant). Enfin, les récits d'enquête et les chroniques qui les surplombent représentent le reporter, soumis à « l'autorité des faits », en « serviteur d'une vérité », accessible par l'enquête, dont l'exhumation répond à la curiosité du public⁷². Dès cette première incursion des journalistes dans le domaine de l'enquête, ceux-ci instaurent ainsi une mise en scène de leur démarche, c'est-à-dire une *scénographie* qui, à côté des faits retracés, restitue le récit du travail de traque auquel ils se livrent. Ce récit semble appelé par la nécessité de légitimer l'enquête journalistique. Comme on le verra, la tâche de construire cette scénographie revient en premier lieu au « chef des informations » ou « chef des reporters », journaliste responsable de la rubrique des faits divers⁷³.

Par ailleurs, l'affaire Troppmann permet de souligner les fonctions, déjà effleurées, que l'enquête journalistique remplit vis-à-vis du lectorat. Elle semble répondre d'abord à une curiosité insatiable du public pour tous les détails entourant une affaire sensationnelle et effroyable. Il peut en découler, comme c'est le cas ici, un caractère feuilletonesque

⁶⁹ Olivier Isaac, « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann », *loc. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁷¹ *Ibid.*, p. 237.

⁷² *Ibid.*, p. 238.

⁷³ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *art. cit.*, p. 581. L'article se réfère à la Belle Époque, mais cette organisation de la rubrique est déjà en place dans les années 1870 au *Figaro*, où Gaston Vassy est qualifié par sa rédaction de « chef des reporters », rédige chaque jour les faits divers rapportés par sa troupe et signe la rubrique « Informations ».

marqué : l'affaire, du crime au jugement en passant par les étapes de l'instruction, s'étale sur plusieurs mois. Lorsque l'information vient à manquer, les « blancs » sont comblés par des procédés de fictionnalisation qui entretiennent le feuilleton pour les lecteurs⁷⁴. L'importance de l'affaire Troppmann peut s'expliquer par le caractère archétypal de son contenu ; elle synthétise les ingrédients principaux qui font le succès populaire d'un quotidien comme *Le Petit Journal* : chronique, roman-feuilleton et faits divers⁷⁵. La production journalistique autour de l'affaire, incluant les récits d'enquête, remplit dès lors une fonction de séduction ou de distraction du public, en offrant une mise en récit de l'actualité, construite sur le long terme, à la manière d'un feuilleton procédant par épisodes. Au-delà, le récit d'enquête remplit une véritable fonction informative, dont se réclament les journalistes. Il s'agit non seulement de « l'utilité sociale » de l'enquête évoquée précédemment, mais aussi d'un désir, peut-être naïf, mais que les journalistes professent explicitement, de fournir la meilleure information possible au lecteur – une information vérifiée et attestée, sinon recueillie de première main. Gaston Vassy, qui reprend en tant que chef des reporters, au début de l'année 1873, la rubrique des faits divers du *Figaro* présente de la manière suivante son programme :

Grâce au grand nombre de reporters que le *Figaro* met à ma disposition, je suis à même de donner presque toujours des informations inédites. Cependant quelques-uns de nos confrères ont aussi d'excellentes nouvelles qu'il est de mon devoir de mettre sous les yeux du lecteur. Je les leur emprunterai donc, mais en les faisant *toutes* vérifier, et en citant la source⁷⁶.

L'affaire Troppmann marque ainsi l'entrée de l'enquête dans le domaine du journalisme. Alors qu'auparavant le terme était réservé aux enquêtes policières, judiciaires, aux commissions gouvernementales, aux recherches scientifiques et sociales, et que le journaliste se contentait de solliciter, d'annoncer et de commenter les enquêtes publiques, il devient lui-même enquêteur. La démarche n'allait pas de soi. À peine deux années auparavant, le journaliste Alfred Duplessis écrivait, dans la « Chronique quotidienne » du *Figaro*, au sujet d'un accident grave survenu à l'Exposition : « Un visiteur a eu la main et l'avant-bras absolument broyés, [...] à trois heures environ, dans la galerie des machines

⁷⁴ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « L'affaire Troppmann et la tentation de la fiction », dans *Le Temps des Médias*, n° 14 (2010), p. 49-52.

⁷⁵ Olivier Isaac, « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann », *loc. cit.*, p. 232.

⁷⁶ Gaston Vassy, « La Journée. Informations spéciales du *Figaro* », dans *Le Figaro*, 2 février 1873.

[...]. *Je me suis livré à une sorte d'enquête*, et voici le fait, tel qu'il s'est passé⁷⁷. » La formulation souligne le caractère inhabituel que revêt la démarche enquêtrice. Le fait de se livrer à une enquête ne semble pas naturel, pour Duplessis, qui qualifie moins son action « d'enquête », qu'il n'en souligne la parenté (une « sorte » d'enquête) avec une méthode qui demeure exogène. Quelque chose se produit au tournant des années 1860-1870, qui annonce l'entrée de la presse dans l'ère du journalisme d'information. L'enquête journalistique émerge dans le quotidien et y instaure une pratique inédite de vérification et de quête de l'information, qui se traduit elle-même dans les textes par une posture nouvelle du reporter en enquêteur et une scénographie de l'enquête. Elle jouera, pour les décennies à venir, un rôle décisif dans le processus de légitimation du travail du reporter, un rôle comparable à celui qui est le sien dans le processus de valorisation du travail policier⁷⁸.

b. Les enquêtes de Gaston Vassy et de son armée de reporters au *Figaro*

Afin de bien saisir l'innovation apportée par la rubrique des faits divers du *Figaro*, prise en main par Gaston Vassy au début de l'année 1873, on rappellera, dans un premier temps, les grands traits qui caractérisent la tâche et la représentation du fait-diversier, les pratiques de signature et l'énonciation au sein de la rubrique des faits divers. Si, à la Belle Époque, la rubrique tend à s'organiser, les tâches se trouvant alors réparties entre les reporters qui chassent les nouvelles et les rubricards qui les rédigent⁷⁹, ce n'est pas le cas dans la majeure partie du XIX^e siècle. Au contraire, note Laetitia Gonon, « la rédaction des faits divers peut dépendre d'une seule personne, voire seulement du secrétaire de rédaction chargé de découper ailleurs des articles, ou de les récrire⁸⁰ ». La tâche du fait-diversier consiste moins alors en une traque aux nouvelles, qui impliquerait que ce dernier vérifie tous les faits relatés, qu'en une déclinaison de pratiques de collage et de réécriture à partir

⁷⁷ Alfred Duplessis, « L'Exposition. Chronique quotidienne du Figaro », dans *Le Figaro*, 21 mai 1867. Nous soulignons.

⁷⁸ Avec l'apparition des mémoires de policier et de la littérature d'enquête au XIX^e siècle, la figure du policier se trouve progressivement revalorisée, à travers une insistance sur son activité judiciaire et sur son rôle dans la sécurité publique. Voir Dominique Kalifa, « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIX^e siècle », *loc. cit.*, p. 250.

⁷⁹ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *art. cit.*, p. 580-582.

⁸⁰ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 18.

de pièces officielles (rapports policiers, judiciaires, médico-légaux, *Correspondance Havas*) et journalistiques. Les faits divers circulent d'un quotidien à l'autre, avec des modifications souvent infimes, parfois importantes⁸¹. On comprend mieux, à cette lumière, la condescendance⁸² que peuvent entretenir les autres journalistes ou les écrivains à l'égard d'une rubrique n'impliquant qu'un travail de rédaction minimal, stéréotypé, travaillant à partir d'un réservoir culturel de « scripts » narratifs, de formules syntaxiques figées et d'un lexique portant la trace des technocrates à l'œuvre dans les rapports officiels qui lui servent de sources⁸³. Les faits divers, héritiers des canards, sont marqués d'un soupçon de fictionnalisation ; leur potentiel romanesque est suffisamment souligné par les contemporains pour constituer un véritable *topos* journalistique⁸⁴. Les faits-diversiers eux-mêmes trahissent, s'ils ne le mentionnent pas volontairement, le rôle de l'imagination dans leur travail⁸⁵. Le fait divers, jusqu'à la popularisation du reportage et de la presse d'information, ne relève donc pas d'une écriture marquée du sceau de l'attestation, caractéristique du journalisme de témoignage ; il peine à citer ses sources⁸⁶.

La pratique camouflée de la citation dans le fait divers trouve écho au niveau de la prise en charge de l'énonciation. D'abord anonymes, les faits-diversiers ne commencent à signer que dans les années 1850⁸⁷. Souvent, la signature n'est pas située à la fin d'un fait divers donné, mais au bas de la rubrique. Dans ce cas, l'ensemble des faits divers – dont les provenances, sans doute multiples, ne sont pas toujours précisées – est pris en charge par le chef de la rubrique ou le secrétaire de rédaction. La signature en fin de rubrique peut être « un pseudonyme collectif se donnant pour tel, prenant acte d'une sorte de collectivisation de l'écriture⁸⁸ » : ainsi les faits divers du *Gaulois* en novembre 1878, sont signés « M.

⁸¹ Voir *Ibid.*, et en particulier la deuxième partie, « La colle et les ciseaux : faits divers copiés d'un quotidien à l'autre », p. 99-155.

⁸² *Ibid.*, p. 18.

⁸³ Tout le travail de Laetitia Gonon, déjà cité, contribue à illustrer ce caractère figé et stéréotypé du fait divers, un figement aussi bien narratif que lexical et syntaxique.

⁸⁴ « Jamais certes imagination de dramaturge ou de romancier à sensation n'a pu mettre au jour une situation aussi poignante que celle dans laquelle s'est trouvé hier matin, à Nanteuil, un pauvre diable de paysan », Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 31 janvier 1874. Vassy est lui-même comparé au personnage fictionnel d'enquêteur bien connu, « M. Lecoq » (« Échos de Paris », dans *Le Figaro*, le 22 janvier 1874).

⁸⁵ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit., p. 85.

⁸⁶ *Ibid.*, voir le chapitre « Découper et coller : afficher ses sources », p. 103-113.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸ *Id.* Nous empruntons les deux exemples suivants à Gonon.

Tout-le-Monde », tandis qu'au *Figaro*, après la période particulière de Gaston Vassy, ils seront signés « Jean de Paris ». Par ailleurs, lors de certaines affaires importantes qui donnent lieu à des développements hors rubrique⁸⁹, en première ou deuxième page du quotidien, l'article indépendant peut porter une signature distincte de celle du fait-diversier – on verra ce principe de signature à l'œuvre au sujet des « crimes du canton de Limours ».

En raison des ambiguïtés qui entourent les pratiques de la citation et de la signature, l'énonciation des faits divers peut être porteuse d'un certain flou ou présenter une hybridité. Il arrive que le rubricard introduise et signe un article entièrement écrit au « je » par un de ses reporters, sans que ce reporter ne soit nommé : le reporter demeure anonyme, tandis que la figure du chef de rubrique chapeaute un fait divers qu'il n'a manifestement pas rédigé lui-même. On retrouve un tel cas à propos de l'affaire du canton de Limours⁹⁰. Cependant, cet exemple concerne un fait divers rédigé à la première personne, et plus particulièrement un récit d'enquête. Ce mode énonciatif et narratif n'est pas caractéristique du fait divers avant la fin des années 1860. En effet, depuis ses débuts, dans les années 1830, et jusqu'à l'avènement graduel de l'enquête journalistique et du reportage, la rubrique des faits divers se caractérise, de façon générale, par un effacement énonciatif du rédacteur. Le mode narratif le plus prégnant est celui du « récit du crime » : « [au] lieu de rapporter les faits dans l'ordre où ils ont été appris [...], le journaliste recompose le déroulement du crime à partir de ce qu'il sait, en remontant le cours des événements⁹¹ ». Le récit, narré par une instance surplombante, un narrateur « romanesque, [...] absent mais omniscient⁹² », présente un déroulement assez clair et linéaire. Entre la fin des années 1860 et la Belle Époque, ce modèle narratif sera peu à peu concurrencé par celui du « récit de l'enquête », qui s'inspire de la séquence des rapports de police. Tant dans les faits divers que dans le roman de police s'observe alors le mouvement de transition décrit par Dominique Kalifa : « Une inflexion décisive s'opère, qui voit basculer le cœur du récit de la description sauvage et pittoresque du crime à celle, présentée comme méthodique et raisonnée, de

⁸⁹ « Avec l'augmentation du lectorat populaire, le fait divers tend à se faire reportage : on assiste particulièrement à un développement du fait divers hors rubrique dans les années 1865-1870 ». *Ibid.*, p. 24.

⁹⁰ Voir Hippolyte Nazet, « Les assassins de Limours », dans *Le Gaulois*, 25 janvier 1874.

⁹¹ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 70.

⁹² *Ibid.*, p. 71.

l'enquête⁹³. » Ce mouvement, qui se fera beaucoup plus marqué vers la fin du siècle, est amorcé avec l'affaire Troppmann en 1869 et trouvera un autre de ses précurseurs en Gaston Vassy. L'apparition du récit d'enquête entraîne une modulation du fait divers qui touche autant sa forme narrative que son contenu : le relevé d'indices supplante la reconstitution de l'action du crime⁹⁴ et « [...] le narrateur-démiurge est parfois remplacé par un narrateur raisonnable, qui certes ne sait pas tout, mais suit les avancées de l'enquête⁹⁵ ». Cette inflexion permet au « je » du reporter et à la scénographie de l'enquête d'entrer en jeu.

Dans les années 1870, alors que le reportage et l'enquête font une apparition timide et décriée dans les quotidiens, leurs principaux foyers d'élaboration sont bien souvent l'œuvre d'individus qui font preuve d'une volonté affirmée de défendre et de diffuser ces nouvelles pratiques. Des figures singulières de reporters, de journalistes, de directeurs de presse ont marqué l'histoire de la presse d'information et du reportage par leurs prises de position et leurs contributions substantielles. Gaston Vassy pourrait figurer au sein du palmarès des défenseurs du reportage. En tant que chef de la rubrique des faits divers du *Figaro*, à partir du début de l'année 1873, il fait montre d'un grand souci d'exactitude et de vérification de l'information ainsi que d'une volonté claire de défendre le rôle du reporter – à travers un métadiscours abondant, à même la rubrique – et d'utiliser le modèle du récit d'enquête. Non seulement Vassy donne-t-il une représentation élogieuse de son armée de reporters, mais il adopte lui-même la posture de reporter-enquêteur. La singularité de la rubrique des faits divers sous sa conduite est d'autant plus apparente que lorsque celle-ci sera reprise, à la fin de l'année 1875, par Alfred d'Aunay puis par « Jean de Paris », elle perdra à la fois le rapport privilégié à l'enquête et la richesse du métadiscours qui fondaient son innovation sous la main de Gaston Vassy. Il est à cet égard remarquable que le rubricard puisse empreindre sa rubrique de sa personnalité et lui conférer une orientation donnée. Vassy est ainsi l'un des acteurs assurant une transition entre la conception antérieure du fait divers et

⁹³ Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 53.

⁹⁴ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit., p. 72.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 74.

sa transformation – qui est aussi, comme le note Gonon, un anoblissement⁹⁶ – sous l’effet des impératifs de la presse d’information ; il pratique un travail de fait-diversier qui est davantage celui d’un reporter que d’un rédacteur travaillant à la colle et aux ciseaux. Du moment que le fait-diversier devient enquêteur, le récit s’organise autour des perceptions et observations d’un individu, l’énonciation se précise, se trouve rapportée à une origine donnée, et l’information comporte une valeur d’attestation nouvelle.

Le nom de Gaston Vassy n’est pas connu aujourd’hui comme peuvent l’être ceux des grands reporters ; au contraire, il semble avoir sombré avec la masse innombrable des journalistes obscurs de la Troisième République. L’infortuné reporter de fait divers, même chef de rubrique, n’est pas voué à la mythification héroïque du grand reporter, ni à la fortune littéraire qui peut être celle du chroniqueur. Néanmoins, Vassy était bien connu de ses confrères journalistes, assez pour figurer dans quelques recueils de souvenirs et même pour voir son style pastiché⁹⁷. Maurice Dreyfous nous apprend que Gaston Vassy – qui avait travaillé avec lui à *La Cloche* en 1870 – est le pseudonyme, acquis après la Commune, de Gaston Perrodeaud⁹⁸, tandis qu’André Lajeune Vilar souligne « l’activité, l’audace et l’intelligence⁹⁹ » du fait-diversier. Il revient à Pierre Giffard de donner le plus intéressant portrait de celui qu’il classe parmi les « grands anonymes du reportage » et décrit comme un « original¹⁰⁰ ». C’est au tout début de l’année 1873 que ce « chercheur de piste¹⁰¹ » traquant les criminels reprend la rubrique des faits divers du *Figaro*. En 1872, celle-ci, intitulée « Faits-Paris », est signée Paul Joubert ; elle devient au cours de l’année « Nos informations », à son tour signée, jusqu’à l’arrivée de Vassy, du pseudonyme « Punch ». Elle ne présente pas jusqu’alors une tendance marquée à la représentation du reporter en enquêteur. Le 3 janvier 1873, les initiales « G.V. » apparaissent au bas de la

⁹⁶ Avant que s’instaure la pratique de l’enquête, les faits-diversiers demeurent « des sous-énonciateurs dans la mesure où ils sont incapables de se situer en surplomb du discours copié, auquel ils laissent ses contradictions. » *Ibid.*, p. 127.

⁹⁷ Léon Bienvenu, *Nouvelles tragédies de Paris, rallonge tintamarresque au feuilleton de M. Xavier de Montépin. L’homme aux mains postiches, romans de mœurs... lâchées*, Paris, Ghio, 1875, p. 20-21.

⁹⁸ Maurice Dreyfous, *Ce qu’il me reste à dire. Un demi-siècle de choses vues et entendues. 1848-1900*, Paris, Ollendorff, 1913, p. 36.

⁹⁹ André Lajeune Vilar, *Les coulisses de la presse. Mœurs et chantages du journalisme*, Paris, A. Charles, 1895, p. 40-41, 44.

¹⁰⁰ Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout. Souvenirs d’un reporter*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁰¹ *Id.*

rubrique et font place, dès le lendemain, au nom complet « Gaston Vassy ». Environ un mois plus tard, le 1^{er} février, ce dernier annonce qu'il modifie le titre de la rubrique, qui devient « La Journée. Informations spéciales du *Figaro* », et en précise l'orientation :

Nos informations sont en effet un journal dans le journal, et constituent un résumé complet de tout ce qui s'est passé, – dans tous les mondes, depuis le monde du *high-life* jusqu'au monde des gredins. / Grâce au grand nombre de reporters que le *Figaro* met à ma disposition, je suis à même de donner presque toujours des informations inédites. Cependant quelques-uns de nos confrères ont aussi d'excellentes nouvelles qu'il est de mon devoir de mettre sous les yeux du lecteur. Je les leur emprunterai donc, mais en les faisant *toutes* vérifier, et en citant la source. / J'ajoute, à ce propos, que ce bon procédé n'entrant aucunement dans les habitudes de beaucoup de journaux, qui pillent le *Figaro* sans scrupule, M. de Villemessant a trouvé un moyen infaillible pour couper court au démarquage. Toutes les fois qu'un journal négligera de nommer le *Figaro*, on lira le lendemain dans la *Journée* : / *Tel journal, qui tire à tant d'exemplaires, nous a emprunté telle nouvelle sans nous citer.*

Vassy manifeste d'emblée la volonté de s'inscrire en faux par rapport aux pratiques de collage, de reprise et de citation courantes dans l'écriture du fait divers. Il dit son désir de fournir au lectorat du *Figaro* des informations recueillies de première main, grâce « au grand nombre de reporters » dont il dispose, au pis aller vérifiées et attestées. Le sous-titre qu'il donne à la rubrique, « Informations spéciales du *Figaro* », va en ce sens : il ne s'agit pas de « nouvelles diverses », mais d'informations *spécialement* recueillies par les reporters du journal. Si le titre de la rubrique varie quelque peu pendant les trois années¹⁰² où Gaston Vassy la dirige, il demeurera toujours orienté vers « l'information » : il devient « Nos informations. La Journée » (1874) et plus tard, en 1875, simplement « Informations ». L'adoption du titre « Nouvelles diverses », après le départ de Vassy, confirme la particularité de la rubrique des faits divers sous sa direction.

Au niveau de la mise en page et du type de fait rapporté, toutefois, la rubrique de Vassy ne diffère guère des autres rubriques de faits divers. Presque toujours publiée en deuxième ou en troisième page du *Figaro*, d'une longueur d'environ une à trois colonnes selon l'abondance des nouvelles et l'espace disponible, elle comprend une série de faits divers généralement assez brefs, séparés par des lignes horizontales et des blancs typographiques et ne portant pas de titre indépendant, à moins que surgisse une affaire

¹⁰² Vassy quitte le service du *Figaro* le 15 octobre 1875. Le lendemain, la rubrique est reprise par Alfred d'Aunay, déjà reporter au *Figaro*, mais dès le 7 décembre, celle-ci change de titre, devenant « Nouvelles diverses », et de signataire : « Jean de Paris » prend la relève jusque dans les années 1890.

exceptionnelle ou s'inscrivant dans la durée. Comme les rubriques de faits divers des autres quotidiens, elle s'intéresse principalement aux nouvelles concernant la criminalité, la délinquance, les suicides, les accidents (incendies ou autres), et quelquefois les catastrophes naturelles ou encore les événements officiels, mondains ou insolites¹⁰³.

C'est par la représentation du reporter qu'elle met en scène et par sa dimension réflexive que la « Journée » de Vassy se distingue. Souvent, le fait-diversier rapporte des microrécits qui éclairent un aspect du travail de reporter. Vassy tient de cette façon un métadiscours indirect sur sa propre pratique. Ces petits récits, insérés au milieu de la masse des faits divers, au même titre que n'importe quelle nouvelle, montrent les difficultés, les fatigues et les aléas du métier de reporter. Ils présentent ce dernier comme un travailleur valeureux et acharné, passionné par sa quête d'information. Vassy se tient loin des représentations satiriques que l'on observe dans le discours journalistique, tout en s'abstenant de glorifier un métier qui semble bel et bien exténuant. La mise en scène de divers petits reporters plus ou moins anonymes, au sein de la rubrique, contribue à familiariser les lecteurs avec la figure du reporter. Vassy en véhicule une image honnête, quoique parfois un peu triste, comme dans cet entrefilet qui annonce la mort d'un confrère :

Hier est mort un des nos plus modestes confrères [...]. / C'était un pauvre vieux reporter qui s'appelait le père Meillet, et auquel j'ai successivement « pris des lignes » à tous les journaux où j'ai passé. Il était notre ancien à tous, le pauvre bonhomme, et cependant il était bien pauvre, malgré le mal qu'il se donnait. / Resté seul, à l'âge de soixante-seize ans, avec ses deux petits-enfants à élever, il se mettait courageusement en marche dès sept heures du matin, faisant la chasse aux nouvelles. C'était à la fois touchant et risible de voir ce vieillard sec et alerte, sanglé dans des habits râpés, toujours cravaté de blanc, arriver un des premiers aux incendies, et paraître presque en même temps que la police sur le lieu de tous les crimes. / Toujours scrupuleusement exactes, ses nouvelles arrivaient malheureusement trop tard. Malgré son zèle, quelque autre était toujours au journal avant lui. [...] / Le père Meillet est mort comme il devait mourir, – tué par son métier¹⁰⁴.

La suite du récit raconte comment le père Meillet est mort, après une dernière course aux trousseaux d'un chien enragé poursuivi par des agents qui l'abattirent. Mais le pauvre reporter « ne put porter la nouvelle aux journaux le soir, car il était si essoufflé qu'il put à peine rentrer chez lui ». La fin est peut-être véridique, mais l'ironie semble un peu trop à propos

¹⁰³ *Supra*, p. 44, note n° 3.

¹⁰⁴ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 11 juin 1875.

pour celui qui faisait, comme on le disait à l'époque, les « chiens crevés¹⁰⁵ ». Quoi qu'il en soit, c'est avec compassion que Vassy évoque le travail du fait-diversier sans sécurité d'emploi, des « “passants”, parfois appelés “demi-fous”, vaste périphérie de reporters indépendants qui traquaient la nouvelle en solitaires pour la vendre ensuite aux bureaux des journaux¹⁰⁶ ». Son discours est loin de se faire virulent ou revendicateur, mais, à travers la peinture d'un métier difficile, mal payé, où l'on voit « bien des choses terribles¹⁰⁷ », il dit le courage du reporter et l'espoir de conditions meilleures.

De fait, à travers des remarques ponctuelles sur le travail de reporter, Vassy prend régulièrement la parole pour défendre les intérêts de la communauté de ses collègues, une véritable « confrérie¹⁰⁸ » dont il se réclame. Bien que son statut soit supérieur à celui de la majorité des reporters, en raison de la place de « chef des reporters » qu'il occupe au *Figaro*, Vassy ne tient pas à se distinguer de cette masse dont il se dit solidaire. Il prend plutôt la parole pour défendre l'honneur lésé d'un groupe de reporters à qui l'on a fait une mauvaise blague¹⁰⁹. De la même manière, lorsque des reporters sont mis en cause lors d'un procès criminel, Vassy mentionne l'incident et prend parti en faveur de ses collègues, présentés comme de consciencieux journalistes :

On a beaucoup parlé des reporters, dans le procès Gélénier, et on les a accusés d'avoir exagéré à plaisir les méfaits de tous ces précoces malfaiteurs. / Qu'on nous permette donc de justifier les reporters ; dans cette affaire, ils ont consciencieusement fait leur métier, sans rien laisser à l'imagination. / Malgré le secret extrême avec lequel était conduite l'instruction, nous avons été informé de tous les crimes dont se disaient coupables Gélénier et ses complices. Pendant que la justice faisait une enquête, nous contrôlions de notre côté les déclarations des accusés. / C'est ainsi que nous avons affirmé, le premier, que le meurtre d'un garde-forestier à Noisy-le-Sec, meurtre dont s'accusait Gélénier, était de pure invention. Deux jours après, l'enquête judiciaire confirmait notre dire¹¹⁰.

Vassy, qui a lui aussi pris part à l'enquête sur l'affaire Gélénier, justifie l'ingérence des reporters dans le processus judiciaire par les révélations inédites que ceux-ci permettent. Une fois confirmées par la justice, celles-ci apportent la preuve de la justesse et de l'utilité

¹⁰⁵ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit., p. 225.

¹⁰⁶ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », art. cit., p. 582.

¹⁰⁷ Gaston Vassy, « La journée. Informations spéciales du Figaro », dans *Le Figaro*, 28 juillet 1873.

¹⁰⁸ Gaston Vassy, « Nos informations », dans *Le Figaro*, 10 juin 1874.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ Gaston Vassy, « La journée. Informations spéciales du Figaro », dans *Le Figaro*, 28 août 1873.

sociale de l'enquête journalistique. Fidèle à ses professions d'exactitude et de vérification de l'information, Vassy dément par ailleurs les soupçons d'exagération et d'invention qui pèsent sur la rubrique des faits divers et défend une représentation du reporter en journaliste consciencieux, mû par un souci de justice et par un sens du devoir. Le fait-diversier est également en faveur d'une professionnalisation ou d'une réglementation du métier. La multiplication des faits divers rapportant des cas d'individus se faisant passer en fraude pour des reporters¹¹¹ du *Figaro* ou d'autres quotidiens fait réagir Vassy, qui invente avant l'heure la carte de presse :

Le nombre d'individus qui se présentent dans les théâtres et autres endroits en prenant la qualité de reporters du *Figaro* augmentant chaque jour, nous avons dû prendre des mesures pour couper court à cela. Voici ce que nous avons trouvé : / Nous avons fait faire de petits portefeuilles en cuir de Russie, portant à l'extérieur une F croisée avec une plume. À l'intérieur, d'un côté se trouve une carte, avec les indications suivantes : / LE FIGARO / informations / M..... / Reporter / *Prière de faire bon accueil à M....., lorsqu'il se présentera au nom du FIGARO* / H. de Villemessant / Ces cartes porteront la signature légalisée de M. de Villemessant et le timbre du journal. / De l'autre côté du portefeuille sera la photographie du reporter à qui sera donnée cette sorte de carte d'identité, dont nous serons très avare¹¹².

Indirectement, cette démarche valorise le travail du reporter, dont les privilèges apparaissent enviables à plusieurs individus, et dont le statut se trouve reconnu par une pièce officielle. Dans l'ensemble, les microrécits et commentaires de Vassy contribuent à rehausser auprès du lectorat le travail du reporter, journaliste valeureux, consciencieux, « curieux par devoir et par conviction¹¹³ ». Cette représentation positive est assez typique du *Figaro* de Villemessant¹¹⁴ : Vassy n'est pas seul à la véhiculer au sein de ce quotidien. Un article d'A. Grenier donne une représentation semblable du reporter, quelques mois après l'arrivée de Vassy au *Figaro* :

Rien ne m'est plus attrayant, au *Figaro*, que ce que j'appellerai la Bourse au reportage, l'heure électrique et frémissante, où de tous les bouts de Paris confluent les reporters, ployant sous le poids des *faits divers*, bonnes jambes, nez sagaces, yeux éveillés, aussi nécessaires que les maraîchers suburbains, lesquels cheminent *obscurs, dans la nuit solitaire*, comme dit Virgile [...]. [Q]ue serait votre journal sans les arrivages du reporter, ce laborieux et modeste artisan des plus sains plaisirs de votre esprit ? [...] [J]e regarde les reporters avec intimidation et respect. [...] On a fait bien à tort aux

¹¹¹ Voir Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 22 décembre 1873.

¹¹² Gaston Vassy, « Informations. La journée », dans *Le Figaro*, 15 janvier 1874.

¹¹³ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 4 avril 1874.

¹¹⁴ Bien que l'on y trouve en même temps de multiples exemples de représentations peu reluisantes du reporter, surtout dans un registre satirique.

journalistes un renom de méchanceté. Ce sont les êtres les plus discrets, les plus indulgents, les plus humains. [...] La corporation des reporters mériterait d'être autorisée. [...] Ils forment une sorte de confrérie¹¹⁵.

Tout ce que l'on vient de relever à propos des commentaires de Vassy se retrouve dans cet article, qui se présente comme une ode au travail obscur du reporter parcourant Paris et rapportant sa moisson de faits divers. Grenier défend l'honnêteté et la vaillance des reporters, « sorte de confrérie » dont les intérêts professionnels méritent d'être reconnus.

La représentation collective des reporters en « confrérie » se décline sous d'autres avatars dans la rubrique de Vassy, lorsque ce dernier évoque spécifiquement les reporters du *Figaro* sur le terrain ; le « grand nombre de reporters¹¹⁶ » du *Figaro* forme alors un groupe solidaire « battant Paris¹¹⁷ », auquel rien n'échappe¹¹⁸ : « Tous nos reporters sont en chasse aujourd'hui¹¹⁹ », note Vassy. Une représentation des reporters formant une armée, un bataillon efficace traquant l'information où qu'elle se trouve est construite par la rubrique. Quelquefois, l'un d'entre eux, au demeurant toujours anonyme, se détache du lot : la mention « un de nos reporters » (quelquefois aussi désigné comme un « collaborateur¹²⁰ ») est fréquente : « Un de nos reporters, que nous avons envoyé à Limours et dans les pays circonscrits, en est revenu hier soir¹²¹ » ; « [...] un de nos reporters est allé aux renseignements à Digny et à Charbonnières¹²² ». Vassy, qui n'hésite pas à quitter la salle de rédaction pour mener enquête à son tour, travaille parfois en duo et conserve dans le fait divers la mention de son allié : « C'est à Limours que j'écris ceci. J'y suis depuis ce matin, ou plutôt j'en parcours les environs avec un de mes collaborateurs [...]»¹²³. » Le fait-diversier se ménage, on le voit, la posture d'une sorte de général

¹¹⁵ A. Grenier, « Les propos d'un conservateur », dans *Le Figaro*, 29 avril 1873.

¹¹⁶ Gaston Vassy, « La journée. Informations spéciales du Figaro », dans *Le Figaro*, 1^{er} février 1873.

¹¹⁷ « Quelques timorés craignant hier, 18 mars, une manifestation communarde, tous nos reporters ont battu Paris. » Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 20 mars 1874.

¹¹⁸ « [...] nous ferons observer que cette nuit-là, un de nos reporters – ils sont partout ! – est passé à deux reprises, à minuit et à minuit et demi sur le pont des Saint-Pères [...]. » Gaston Vassy, « Informations. Une attaque nocturne », dans *Le Figaro*, 2 février 1874.

¹¹⁹ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 14 janvier 1874.

¹²⁰ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 16 janvier 1874.

¹²¹ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 15 janvier 1874.

¹²² Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 19 janvier 1874.

¹²³ Gaston Vassy, « Plus fort que Troppmann. Les mystérieux assassinats du canton de Limours, à huit lieues de Paris », dans *Le Figaro*, 9 janvier 1874.

sympathique, plutôt égalitaire qu'autoritaire, à la tête d'une armée de reporters lancés à la chasse à l'information. Vassy ne cherche pas à gommer le travail de ses subalternes (quoique ceux-ci demeurent anonymes). À l'inverse, la mise en scène des reporters au travail semble comporter une valeur d'attestation ; l'exhibition de la figure du reporter, source de l'information, renforce l'ancrage testimonial du fait divers. La logique est tout à fait opposée à celle qui prône dans la pratique du fait divers collé, sans mention de source, qui entraîne des ambiguïtés au niveau de l'énonciation¹²⁴. Dans le fait divers de Vassy, l'énonciation est au contraire souvent porteuse d'une forme d'hybridité où les points de vue du chef de rubrique et du reporter se côtoient tout en demeurant distincts. Le chef de rubrique peut, par exemple, compiler et organiser les observations de ses reporters. C'est le principe de ce petit reportage du Jour de l'an :

Nos reporters sont partis dans toutes les directions, avec mission de voir tout ce qui se dit, tout ce qui se fait relativement aux étrennes ; de visiter tous les grands magasins de Paris [...]. / Nos reporters reviennent avec leurs carnets pleins de renseignements : / Et ce n'est pas facile à classer, allez ! leurs renseignements ! Les uns ont vu des scènes gaies, d'autres, des scènes tristes [...]. Constatons d'abord l'extraordinaire animation [...]. Il va sans dire qu'un nombre tout à fait fantastique de pick-pockets a travaillé [...]. Notre reporter a vu là, surtout, un coffre en bois de rose [...]. Un autre de nos reporters a appris une triste nouvelle dans la maison Wirth [...]¹²⁵.

Même si ce reportage fait ponctuellement usage de l'hypotypose qui rassemble tout à coup, autour d'un « nous », les points de vue des reporters, de Vassy et du lecteur et produit une illusion d'immédiateté¹²⁶, on distingue très clairement, dans l'ensemble, le travail de terrain des reporters et le point de vue surplombant de Vassy, qui rédige à partir des notes prises dans leurs carnets et insiste sur l'éclectisme de leurs observations.

En somme, la représentation collective que donne Vassy du travail des reporters du *Figaro* témoigne aussi bien d'une volonté de valoriser leur tâche que d'attester l'information par l'enquête sur le terrain et l'exhibition de la figure du reporter-enquêteur. Toute la rubrique de Vassy est traversée par ce souci de vérification de l'information¹²⁷.

¹²⁴ Laetitia Gonon, chapitre « Lacunes et incohérences du collage », dans *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit., p. 117-134.

¹²⁵ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 1^{er} janvier 1874.

¹²⁶ « Ne sortons pas de la parfumerie, cela sent si bon ! », *id.*

¹²⁷ Il faut nuancer légèrement ce constat : malgré leurs professions d'exactitude et de vérification, les faits divers de Vassy ne sont pas complètement dépris d'une tradition de canards et de fictionnalisation et, par

Nous verrons maintenant comment la scénographie de l'enquête et la représentation du reporter en enquêteur se déploient dans une affaire précise qui suscite d'assez amples développements dans *Le Figaro*, *Le Gaulois* et *Le Petit Journal*, de janvier à avril 1874, les « crimes du canton de Limours ». Cet exemple permettra d'exposer les modalités de l'enquête journalistique dans le fait divers criminel. Il ouvrira ensuite sur la manière dont l'enquête commence à être transposée, par Gaston Vassy – qui suit les traces de Jules Vallès –, vers des thématiques exogènes à la criminalité, dans certains faits divers qui constituent, par leur longueur et la représentation du journaliste qu'ils véhiculent, des reportages autonomes au sein de la rubrique « Informations ».

c. Les « crimes du canton de Limours » (1874)

L'affaire des crimes du canton de Limours, si elle n'est pas passée à la postérité parmi les « causes célèbres » du XIX^e siècle, présente néanmoins plusieurs des caractéristiques des grandes affaires, à commencer par une bonne dose de mystère et de frayeur populaire. Présentant un potentiel feuilletonesque qui appelle, de la part des faits-diversiers, la référence à Troppmann, cette affaire est exploitée de façon divergente dans les trois quotidiens dépouillés (*Le Petit Journal*, *Le Gaulois* et *Le Figaro*). Elle permet de mettre en évidence la construction intertextuelle du fait divers, par confrontation des discours des différents quotidiens, et de montrer en quoi la mobilisation de l'enquête journalistique contribue à le gonfler et à en modifier le rendu. Nous présenterons d'abord les versions qui coexistent dans la presse, avant de nous intéresser aux motifs de la scénographie de l'enquête et aux modalités de la mise en scène du reporter-enquêteur.

Les « crimes du canton de Limours » désignent une série d'assassinats mystérieux survenus dans plusieurs villages situés dans un rayon d'environ dix kilomètres, non loin de Paris, entre janvier et décembre 1873. Gaston Vassy, au *Figaro*, décide quelque deux

ailleurs, on y observe des effets de dramatisation de l'événement, mis en scène de façon sensationnelle. De plus, Vassy souligne – comme bien des faits-diversiers de l'époque – le romanesque en germe dans le fait divers. Mais la scénographie de l'enquête prime sur les procédés de fictionnalisation et de dramatisation, qu'elle atténue ou camoufle en posant un sceau d'attestation appuyé par les proclamations de Vassy en faveur de l'exactitude de l'information. Il s'agit donc bel et bien d'une nouvelle manière d'envisager l'écriture et le travail du fait-diversier, formatés par l'enquête.

semaines après le dernier crime de rouvrir le dossier, en donnant un long article indépendant¹²⁸ le 9 janvier 1874 : dans celui-ci, le reporter se met en scène sillonnant le canton de Limours et rappelant au lecteur, au gré de ses déplacements entre les villages, la série de crimes qui les ont ensanglantés depuis plusieurs mois¹²⁹, pour lesquels un coupable est toujours recherché. Ceux-ci semblent avoir eu le vol pour motif et portent, selon le reporter, la marque d'une même main, ou plutôt de quatre mains. Sans doute Gaston Vassy a-t-il flairé l'affaire intéressante dans cette série d'assassinats, qu'il rappelle avec une abondance de détails peu justifiée par l'actualité : aucun nouveau crime n'est survenu, le 9 janvier, et seule l'arrestation d'« une douzaine de Bohémiens » que Vassy juge peu susceptibles d'être les vrais coupables explique le rappel des événements. Par ailleurs, l'article réactive dans son titre, « Plus fort que Troppmann », un imaginaire du crime qui a marqué les esprits quelques années auparavant et qui laisse entendre que le reporter voit dans l'affaire de Limours un grand potentiel feuilletonesque. Tandis qu'il aurait pu se contenter de résumer les crimes sans les insérer dans une scénographie de l'enquête, Vassy, fidèle à sa manière, se rend dans le canton de Limours et choisit de marquer son récit du sceau des avancées et déplacements d'un reporter-enquêteur, qui oppose ses déductions personnelles aux arrestations erronées opérées par les instances officielles.

Le même jour que paraît ce premier article de Vassy, le fait-diversier du *Gaulois*, Hippolyte Nazet, mentionne, dans sa rubrique « Ce qui se passe », les « assassinats d'Angervilliers » dont « le premier remonte à plus d'une année¹³⁰ » et annonce que « la justice est sur la trace des assassins ». Nazet rappelle comme Vassy les différents crimes, mais sans détails, sous forme de brève énumération, et sans convoquer la mise en scène du reporter-enquêteur, sauf pour mentionner qu'un reporter a été envoyé à Rambouillet et a confirmé « que le parquet de cette ville croit avoir le coupable sous la main », « un bohémien exerçant la profession de vannier ambulante ». Son récit est beaucoup plus bref

¹²⁸ Gaston Vassy, « Plus fort que Troppmann. Les mystérieux assassinats du canton de Limours », dans *Le Figaro*, 9 janvier 1874. L'article, très long, remplace ce jour-là la rubrique des faits divers.

¹²⁹ Soit le meurtre des époux Tupin, en janvier 1873, à Angervilliers, la tentative d'assassinat de la femme Duhamel à Vaugrigneuse en septembre 1873, le meurtre du vieillard Bunet au Marais, deux jours plus tard, celui d'un autre vieillard, Auguste Duval, à Forges-les-bains, en novembre, et le double assassinat, à Châtaigner, fin décembre, des sœurs Denise et Anastasie Boujon.

¹³⁰ Hippolyte Nazet, « Ce qui se passe. Les assassinats d'Angervilliers », dans *Le Gaulois*, 9 janvier 1874.

(environ un tiers de colonnes) que celui de Vassy. Nazet, au contraire du fait-diversier du *Figaro*, ne remet pas en cause le travail du parquet.

Étonnamment, deux jours plus tard, le 11 janvier, l'affaire connaît un rebondissement : Vassy annonce que deux nouveaux assassinats auraient eu lieu « dans les environs de Limours¹³¹ » et promet pour le lendemain des détails sur « ce qu'il y a de vrai dans cet effrayant renseignement ». Tout se complique le 12 janvier, alors que *Le Figaro*, *Le Gaulois* et, maintenant, *Le Petit Journal* donnent des versions contradictoires des derniers événements. Vassy se met à nouveau en scène en enquêteur, confirme les nouveaux crimes, « entourés de circonstances encore plus étranges et mystérieuses que les crimes précédents¹³² » et en rapporte un troisième, commis le 5 janvier à Digny, en pays voisin. Au *Gaulois*, Nazet maintient la version de la culpabilité des Bohémiens arrêtés, tout en vérifiant sur place les informations du *Figaro* et en laissant planer le doute sur leur véracité : « Il résulte de nos longues et minutieuses investigations que rien n'est encore bien établi au sujet de ces derniers crimes¹³³. »

Ainsi, Vassy semble être l'instigateur du mouvement d'intérêt pour l'affaire de Limours. Si Nazet commence lui aussi à mettre en scène des reporters-enquêteurs – desquels il ne fait pas partie, contrairement à Vassy –, *Le Gaulois* paraît être à la remorque du *Figaro*. Cependant, le même jour, dans *Le Petit Journal*¹³⁴, un article dément les nouveaux crimes annoncés par *Le Figaro* et *Le Gaulois*. Le rédacteur affirme avoir « pris, sur les lieux mêmes, des informations immédiates », mais là se borne la description de l'enquête du *Petit Journal*¹³⁵. Le rédacteur anonyme rappelle les crimes survenus dans la région depuis janvier 1873, souligne qu'ils ont « été accomplis de la même façon et avec la même arme », et sous-entend que les informations des autres quotidiens sont le fruit de « rumeurs » causées par la présence de magistrats et de gendarmes.

¹³¹ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 11 janvier 1874.

¹³² Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 12 janvier 1874.

¹³³ Hippolyte Nazet, « Ce qui se passe. Les assassinats de l'arrondissement de Rambouillet », dans *Le Gaulois*, 12 janvier 1874.

¹³⁴ Anonyme, « Les crimes de Limours », dans *Le Petit Journal*, 12 janvier 1874.

¹³⁵ À cet égard, les choix rédactionnels du *Petit Journal* sont les mêmes que lors de l'affaire Troppmann ; *Le Petit Journal* mise sur l'émotion plutôt que sur l'enquête. Voir Olivier Isaac, « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann », *loc. cit.*, p. 232-233.

On voit s’instaurer une dynamique dans la production du discours sur les crimes de l’affaire de Limours. D’une part, l’enquête détaillée menée par Vassy au *Figaro* donne son impulsion à l’affaire, entraînant dans son mouvement Nazet, ses reporters, ainsi qu’un autre rédacteur du *Gaulois*, Paul Roche¹³⁶. Bien que les enquêtes de ces deux quotidiens se recoupent et se complètent souvent, une compétition s’installe entre les reporters. Roche note, dans *Le Gaulois* du 14 janvier, « [si] nous croyons devoir revenir sur toutes ces affaires, c’est afin de préciser les faits et de rétablir les erreurs qui ont pu être commises jusqu’à présent par nos confrères », désignant certainement par là le *Figaro*. Un « effet feuilleton¹³⁷ » s’installe à l’intérieur de chacun de ces quotidiens, dans la série que forment les épisodes journaliers de l’enquête, ainsi que d’un quotidien à l’autre, à travers l’énonciation collective de l’événement, le feuilleton pouvant s’enrichir d’un dispositif intertextuel, et l’affaire se construisant dans l’imaginaire du lecteur par la confrontation des différents récits. D’autre part, le *Petit Journal* se refuse toujours à l’enquête et dément les versions données par ses rivaux. Accusés d’invention, ceux-ci propageraient à dessein des rumeurs non fondées¹³⁸. Il en résulte une petite polémique qui oppose les défenseurs du reportage – *Le Gaulois* et *Le Figaro* –, au *Petit Journal*, auquel la *Gazette des tribunaux* sert d’appui. Au *Gaulois*, comme au *Figaro*, on insiste sur les bienfaits de l’enquête journalistique dans la résolution d’affaires criminelles :

Que l’on vienne donc encore nous dire que la presse est inutile ou nuisible en fait d’instructions judiciaires ! / Les journaux ont mis la justice sur la piste de Troppmann ; pourquoi n’aideraient-ils pas à faire découvrir les assassins du canton de Limours¹³⁹ ?

Plus nous avançons dans nos investigations sur la série de crimes qui désolent le canton de Limours, plus nous nous applaudissons d’avoir les premiers – et quatre jours avant tous nos confrères, – raconté au public toutes ces sombres et sanglantes

¹³⁶ En effet, *Le Gaulois* imite *Le Figaro* et, à l’instar de celle de Vassy, l’enquête de Nazet et de ses reporters devient de plus en plus poussée à mesure que l’affaire paraît « s’obscurcir », le mystère, devenir « de plus en plus impénétrable ». À cette occasion, un nouveau nom apparaît au bas de l’article, hors rubrique, signé Paul Roche. « Les assassinats de Limours. Notre enquête », dans *Le Gaulois*, 14 janvier 1874.

¹³⁷ L’« effet feuilleton » des faits divers correspond à la sérialisation des épisodes d’une affaire donnée selon le principe et le suspense du roman-feuilleton. Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit., p. 77-78.

¹³⁸ « Quant aux récits des faits imaginaires qui se seraient produits, d’après certains journaux, ils n’ont fait qu’affoler certains esprits, déjà troublés par les événements trop réels. » Anonyme, « Paris », dans *Le Petit Journal*, 16 janvier 1874.

¹³⁹ Paul Roche, « Les assassinats de Limours. Notre enquête », dans *Le Gaulois*, 14 janvier 1874.

histoires ; car, si l'on doit arriver à découvrir d'une façon certaine tous les assassins, la publicité donnée aux faits divers y aidera considérablement¹⁴⁰.

Le *Petit Journal* prend le contrepied de ce discours en s'appuyant sur la *Gazette des tribunaux*. Alors qu'on trouve dans ce dernier quotidien, le 15 janvier, une « note¹⁴¹ » qui confirmerait le démenti du *Petit Journal* et l'ignorance du parquet concernant de nouveaux crimes, un second article va plus loin, quelques jours plus tard. Il est à nouveau mentionné dans *Le Petit Journal* et attaque la presse d'information : « Les récits, peu fondés, dit [la *Gazette des tribunaux*], que plusieurs journaux ont publiés ces jours-ci sur de prétendus assassinats qui auraient été récemment commis aux environs de Rambouillet, ont dû faire l'objet d'une enquête de la justice et ont été reconnus erronés¹⁴². » *Le Gaulois* et *Le Figaro* réagissent à l'article de la *Gazette des tribunaux*, afin de défendre la véracité de leurs enquêtes, la presse d'information et le reportage, caractéristiques d'une presse « jeune » et adaptée à son public, au contraire de la presse judiciaire. *Le Gaulois*, plus provocateur, n'hésite pas à dénoncer la « sénilité¹⁴³ » de cette dernière, tandis que Vassy affirme :

La presse judiciaire, au lieu de blâmer à tort, de façon aigre-douce, les journaux bien informés, ferait peut-être mieux de chercher à les imiter, dans l'intérêt de la justice et le sien propre. / C'est vainement, en effet, que la *Gazette des tribunaux* et le *Droit* voudraient lutter contre l'acclimatation du reportage en France. Il est entré dans nos mœurs avec l'affaire Troppmann, il s'y est ancré chaque jour davantage, et l'affaire de Limours lui a fait faire un nouveau pas¹⁴⁴.

Cette polémique souligne le caractère encore inusité et choquant, au début des années 1870, que revêt l'enquête journalistique, sur laquelle le *Petit Journal* laisse planer un soupçon de fictionnalisation. « Qui dit vrai ? Qui dit faux ? », peut en effet se demander le lecteur de fait divers confronté aux versions contradictoires des quotidiens. Si les reporters-enquêteurs s'appliquent à mettre en avant toutes les étapes de leurs recherches, pour appuyer leurs déductions et pour attester l'exactitude des informations qu'ils rapportent, quand bien même celles-ci iraient à l'encontre des données officielles, il n'en demeure pas moins que l'affaire de Limours laisse entrevoir un autre rôle, plus trouble et moins avoué, de

¹⁴⁰ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 14 janvier 1874. Voir aussi l'article de la veille, Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 13 janvier 1874.

¹⁴¹ Anonyme, « Paris », dans *Le Petit Journal*, 15 janvier 1874.

¹⁴² Anonyme, « Paris », dans *Le Petit Journal*, 18 janvier 1874.

¹⁴³ A. R., « À sa sénilité. La Gazette des tribunaux », dans *Le Gaulois*, 18 janvier 1874.

¹⁴⁴ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 19 janvier 1874.

l'enquête. En effet, il nous semble que les accusations du *Petit Journal* ne tombent pas complètement à plat, si l'on considère l'excroissance narrative qu'apporte l'enquête à une affaire qui, somme toute, aurait pu demeurer dans des limites beaucoup plus modestes. La comparaison des quotidiens montre que la convocation de la méthode enquêtrice et de sa scénographie est un choix, opéré par le fait-diversier, qui permet de gonfler la couverture journalistique d'une affaire donnée. Elle suscite une forme d'invention de l'événement, non pas tant du crime en lui-même que de ses entours : rumeurs, témoignages récoltés d'habitants locaux, visite des scènes de crime, déductions du reporter contribuent à nourrir la médiatisation du crime. Ces motifs, susceptibles d'être renouvelés et répétés à chaque avancée de l'enquête, participent du ressassement feuilletonesque.

Le récit de l'enquête obéit à une organisation logique qui reprend un certain nombre de séquences narratives obligées, pouvant être convoquées à l'intérieur d'une seule livraison ou non. En premier lieu intervient l'exposition des crimes, dans le déroulement desquels subsiste une part inexplicée, et la description des scènes où ils ont eu lieu. Dans l'affaire de Limours, cette exposition prend la forme d'une remémoration qui tend à l'inventaire ; elle s'inscrit dans les premiers articles du corpus et prend une ampleur particulière, comme on l'a vu, dans celui de Gaston Vassy, qui raconte avec force détails la découverte des cadavres des différentes victimes :

C'est à Angervilliers qu'a été commis le premier des sept assassinats, en janvier 1873. Voici ce que nous racontent les autorités du pays et les parents des victimes. / Celles-ci étaient les époux Tupin. [...] / C'est dans ce sentier qu'un soir de janvier les passants, inquiets de ne pas avoir vu les époux Tupin depuis trois jours, aperçurent des traces de sang. Ils coururent à la maison, dont la porte n'était pas fermée. / Un affreux spectacle les y attendait. Les époux Tupin gisaient dans une mare de sang caillé. Tous les meubles de la chambre avaient été fouillés, et – notez ce point-ci, – on vit dans la cheminée les cendres de papiers récemment brûlés. / On courut immédiatement chercher le maire du pays et le médecin [...]¹⁴⁵.

La mise en scène du crime est sans doute, au sein du fait divers, la séquence narrative qui appartient le moins en propre à l'enquête. Elle est aussi la plus propice à l'introduction de procédés de fictionnalisation typiques du fait divers classique (c'est-à-dire ne comportant pas de scénographie de l'enquête). En effet, dans le fait divers centré sur le récit du crime,

¹⁴⁵ Gaston Vassy, « Les mystérieux assassinats du canton de Limours », dans *Le Figaro*, 9 janvier 1874.

la narration de la scène de crime, à laquelle le fait-diversier n'a pas assisté, peut recourir à des artifices qui signalent la reconstitution, comme l'insertion de dialogues imaginés, l'accès aux pensées de la victime, la dramatisation et l'hyperbole¹⁴⁶. Le crime donne lieu à une « mise en spectacle¹⁴⁷ » visible dans la façon de décrire les corps des victimes découverts par les premiers témoins, ou encore dans l'habitude de placer en *incipit* la peinture du crime, le « [donnant] à voir comme dans un tableau¹⁴⁸ ». Dans le fait divers d'enquête, la représentation de la scène du crime subit une modification importante : si elle continue d'être théâtralisée et dramatisée – l'exemple cité le montre bien, à travers la représentation de « l'affreux spectacle » découvert par des passants –, les procédés de fictionnalisation s'y font plus rares et ont tendance à être remplacés par le relevé minutieux des indices, par l'état des lieux *après le crime*, qui pourra lancer le reporter-enquêteur sur une piste. C'est le cas dans l'exemple cité, où Vassy fait remarquer au lecteur des détails significatifs (le désordre des meubles fouillés, la présence de papiers en cendres dans la cheminée). Introduit au sein du récit de l'enquête, le récit du crime ne se présente plus comme une reconstitution complète donnant au lecteur une version cohérente de l'événement. Le récit du crime laisse place au récit de la visite de l'enquêteur sur la scène du crime : la reconstitution est incomplète, hypothétique, basée sur des observations, elle maintient une part d'inexplicable justifiant le travail de l'enquêteur.

Diverses autres séquences narratives peuvent alors organiser le récit du fait divers, qui appartiennent proprement à la scénographie de l'enquête : exposition des faits, des témoignages, des impressions et des indices récoltés par le reporter ou par les instances officielles, déductions à partir de ces indices, nouvelles hypothèses, questions, mystères qui demeurent. L'organisation de ces séquences, qui permet de retracer le cheminement logique de la réflexion du reporter-enquêteur, peut se calquer plus ou moins sur la structure d'un rapport policier¹⁴⁹, tout comme la méthode du journaliste imite la méthode policière. Par exemple, le long article que Paul Roche consacre à l'affaire de Limours, dans *Le Gaulois*

¹⁴⁶ Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit., p. 86-88.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁹ Laetitia Gonon souligne cette parenté du fait divers et du rapport policier, à propos du « récit de l'enquête » (*Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, op. cit., p. 77).

du 14 janvier, après avoir rapporté le compte rendu détaillé de l'enquête du reporter, présente les intertitres suivants, qui usent d'un « technolecte¹⁵⁰ » judiciaire / policier : « Rapport », « Les constatations » et « Déposition des témoins ». Les sections leur correspondant donnent un extrait du rapport de justice tel que le reporter le reconstitue, les constatations du reporter quant à la disposition de la scène de crime et aux blessures des cadavres et le résultat des interrogatoires des témoins menés par le reporter. Dans cet exemple, le fait-diversier emprunte au policier à la fois les étapes de son enquête et le langage technique qui permet d'en rendre compte aux lecteurs¹⁵¹.

Avant d'en venir à la scénographie de l'enquête journalistique et à la représentation du reporter en enquêteur, on peut rappeler les grandes étapes de la méthode de l'enquête, étendue au XIX^e siècle hors du domaine judiciaire, telles que Dominique Kalifa les décrit :

Le bon investigateur (et l'enquête idéale avec lui) se doit [...] d'associer trois moments successifs. Le premier est de nature exploratoire : il engage le corps de l'enquêteur dans un authentique travail de terrain. [...] Il faut ici observer, rechercher, collecter les indices, dans une relation directe, presque charnelle, avec le monde enquêté. [...] La dimension sensualiste est évidente. La vue domine bien sûr [...], mais tous les sens sont convoqués, notamment l'ouïe et l'odorat [...]. Le second temps est d'ordre intellectuel, et pour partie fondé sur la lecture des signes, l'interprétation rationnelle des indices et des traces relevées lors de l'étape précédente. [...] Le dernier temps est d'ordre narratif. Rompant avec les logiques du dévoilement, de la prophétie ou de la révélation, il offre un récit rétrospectif dont les enchaînements construisent la vérité et la donnent à lire. Sociologique, romanesque ou journalistique, ce récit est souvent un récit double, fruit de l'intrication entre la relation des faits et celle de la quête des faits, laquelle tend de plus en plus à recouvrir la première¹⁵².

Comme le remarque Kalifa, le récit de l'enquête dans le fait divers entremêle ces différents moments, de l'exploration, de l'interprétation et de la remise en ordre des faits ; toutefois il demeure possible d'y distinguer assez clairement les moments exploratoires et interprétatifs, qui sont liés à la représentation de deux facettes du reporter-enquêteur : son travail sur le terrain, d'abord, fondé sur la ruse, l'audace et les sens, et sa capacité déductive

¹⁵⁰ « Le technolecte appartient au phénomène de la diastratie, la variation langagière fondée sur les communautés, le social. On parle plus généralement de sociolecte – le technolecte concerne le langage d'un groupe professionnel : c'est en somme un sociolecte professionnel. » *Ibid.*, p. 178.

¹⁵¹ À ce sujet, nous renvoyons à nouveau à l'ouvrage de Laetitia Gonon qui a démontré par une analyse linguistique l'usage de technolectes judiciaires, policiers et médicaux au sein des faits divers criminels : *ibid.*, chapitre « Les emprunts du fait divers criminel aux rapports officiels », p. 177-198.

¹⁵² Dominique Kalifa, « Enquête et “culture de l'enquête” au XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 10-11.

ou interprétative, ensuite, qui se manifeste au moment de formuler des hypothèses, généralement en fin d'article.

Différents motifs participent à la mise en scène de la phase exploratoire¹⁵³. La première étape de toute enquête réside dans le déplacement du reporter sur les lieux. C'est un motif qui sert d'ouverture au fait divers et s'agrémente souvent, sous la plume de Gaston Vassy, d'une description précise du mode de transport, du trajet, voire d'une conversation avec un cocher ou de la description pittoresque du paysage : « Dès neuf heures ce matin, cahoté dans une mauvaise carriole trouvée à l'hôtel du *Sabot rouge*, je trottais entre les champs blancs de givre, sur les longs rubans de route qui s'allongent à perte de vue [...]. Que faire pour tuer le temps ? Interroger mon conducteur, un paysan du crû : / – Parle-t-on beaucoup des assassinats ?¹⁵⁴ » Lorsque le déplacement ne donne pas lieu à un tel développement, il est toujours mentionné, même de façon minimaliste, car il constitue le cadre de référence qui situe la suite du récit de l'enquête et supporte un protocole de vérification de l'information : « Quotidiennement, nous avons battu le pays, cahotés de Vaugrigneuse à Forges, ou de Limours à Angervilliers¹⁵⁵ ».

Si le reporter se rend sur la scène du crime et sillonne le pays affecté, c'est dans le but de récolter sur place des informations d'ordres divers qui étayeront son enquête : témoignages, rumeurs, indices et traces en tous genres. La notation précise des indices permet au reporter de mettre en avant sa capacité d'observation et sa perspicacité, car de ces indices découlent des hypothèses ; cela est d'autant plus frappant lorsque les indices constituent des traces relevées de première main, mais il n'est pas toujours possible de distinguer ce premier cas de celui, plus fréquent, où le reporter rapporte après coup les indices relevés par d'autres, avant son arrivée. Dans l'exemple suivant, qui est narré par des reporters du *Gaulois* rapportant un incendie à Vaugrigneuse, l'utilisation du « on » brouille l'origine de l'observation, de même que celle de l'hypothèse qui suit le relevé des indices :

¹⁵³ Les exemples suivants sont tirés indifféremment des articles de Gaston Vassy ou de ceux du *Gaulois*, car l'on y trouve une scénographie de l'enquête assez similaire, bien que l'enquête prenne une ampleur moindre au *Gaulois* et se présente parfois comme un succédané de celle du *Figaro*.

¹⁵⁴ Gaston Vassy, « Plus fort que Troppmann. Les mystérieux assassinats du canton de Limours », dans *Le Figaro*, 9 janvier 1874. On en trouvera un autre exemple dans la rubrique de Vassy le 12 janvier 1874.

¹⁵⁵ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 17 janvier 1874.

on reconnut que sous une porte (la porte de la grange), les traces étaient indiscutablement trahies par une traînée d'avoine que les malfaiteurs avaient laissée tomber. / De plus, à quelques pas de là, l'empreinte des roues de la charrette était parfaitement marquée. Les voleurs avaient dû s'introduire vers neuf heures dans la grange, charger leur voiture d'avoine et mettre le feu ensuite pour dissimuler leur rapt¹⁵⁶.

Il est probable que lorsque le reporter effectue lui-même des constatations, il en profite au contraire pour le souligner explicitement, comme le fait ici le reporter anonyme du *Gaulois*, car ce mode d'énonciation renforce la scénographie de l'enquête :

Désiré Legrand s'était pendu à l'aide de son mouchoir, qu'il avait accroché à un mètre vingt de terre, à un endroit où une petite branche cassée formait comme un crochet sur le tronc du bouleau. / [...] Là [au milieu d'une espèce de carrefour rond] il avait tenté une première fois de se pendre, ainsi qu'on a pu le constater par les traces laissées sur le bas d'un bouleau, le long duquel il avait dû essayer de se hisser pour accrocher son mouchoir. / J'ai visité hier le théâtre du suicide et j'ai pu vérifier les traces que je signale¹⁵⁷.

La vérification, l'observation des indices effectués par le reporter comportent, on le voit, une fonction d'attestation semblable à celle de la mention de son déplacement. Mieux encore, si cette vérification présente une certaine difficulté, ou si le reporter y montre un peu d'initiative, elle légitime et met en valeur l'enquête journalistique :

En quittant Vaugrigneuse, nous nous rendons aux Châtaigniers, afin de procéder, au sujet du double assassinat des demoiselles Boujon, aussi minutieusement que nous venons de le faire pour les crimes d'incendie, de tentative d'assassinat et de tentative d'effraction [...]. / Leur habitation n'est autre qu'un bâtiment de ferme, ferme qu'exploitait jadis le grand-père des malheureuses victimes. / [...] La ferme, il est vrai, est entourée de murs ; mais la porte n'existe point, pour ainsi dire. / [...] Nous avons fait l'expérience nous-même : il est aussi simple d'ouvrir, que s'il n'y avait rien. / Faisons pénétrer nos lecteurs à notre suite dans la cour de la ferme. / [...] Puis ces chambres. / La porte qui y donne accès est à trois mètres de celle de l'étable¹⁵⁸.

Suit la description des chambres. L'« expérience » permet à Paul Roche de déduire la façon dont les assassins purent, sans doute facilement, suppose-t-il, s'introduire chez les demoiselles Boujon. Cet exemple met en scène une véritable enquête dans la mesure où le reporter procède lui-même à des vérifications sur le terrain. Dans l'ensemble, la notation des indices, traces d'avoine, traces sur le tronc d'un bouleau, « traces de pas¹⁵⁹ », traces de

¹⁵⁶ Paul Roche, « Les assassinats de Limours. Notre enquête », dans *Le Gaulois*, 14 janvier 1874.

¹⁵⁷ Hippolyte Nazet, « Les assassins de Limours », dans *Le Gaulois*, 25 janvier 1874.

¹⁵⁸ Paul Roche, « Les assassinats de Limours. Notre enquête », dans *Le Gaulois*, 14 janvier 1874.

¹⁵⁹ *Id.*

la pesée d'une barre de fer sur le rebord d'une fenêtre¹⁶⁰, ou encore « l'expérience » effectuée par Paul Roche participant d'une méthode fondée sur le relevé et la notation de détails : nous sommes bien ici dans le paradigme indiciaire.

À côté des indices matériels, les témoignages constituent la seconde grande forme d'information recueillie par le reporter-enquêteur. Ceux-ci peuvent être transcrits en style direct, avec tirets, ou rapportés de façon indirecte ; ils peuvent provenir de témoins, de personnes ayant un lien avec le crime, ou tout simplement de voisins, de passants, de gens du pays qui ont leur mot à ajouter à la rumeur qui entoure l'événement. En ce sens, le reporter se distingue du policier parce que, moins rigoureux dans sa démarche attentive au « populaire », il accorde une importance à ces bruits qui accompagnent du début à la fin le récit de son enquête. On a vu dans leur mise en scène récurrente une image du lecteur de fait divers¹⁶¹, qui y retrouve en miroir les émotions – frayeur et curiosité – que le fait divers suscite en lui. La représentation de la foule contribue à entretenir une forme de connivence entre le reporter et le lectorat. Elle indique la part de dramatisation que maintient le fait divers d'enquête. Dans l'affaire du canton de Limours, la rumeur rapportée prime les propos de témoins sérieux. Alors qu'ils sillonnent le pays en charrette ou à pied, les reporters ont l'occasion de discuter avec les habitants locaux, qui leur transmettent des échos, qui jouent un rôle de cicérone en les familiarisant avec les acteurs impliqués dans le drame et en les guidant dans le pays. Le reporter se fait alors collecteur de rumeurs en tout genre, qu'il sollicite, qu'il entend par hasard, ou qu'on lui confie volontairement :

En débarquant du chemin de fer, je tombe en plein marché. Toutes les commères des environs sont à leur poste [...]. Me voici dans le marché, écoutant ça et là ce qui se dit sur la mise en liberté des inculpés. / Tout le monde semble terrifié de cette solution inattendue. / – Tenez, monsieur, me dit une marchande de fleurs à qui je demande des renseignements, en voilà un, le vieux Guignard ! / J'aperçois un vieillard cassé, voûté, traînant la jambe. [...] / Comme je monte dans la voiture idéalement peu suspendue de l'hôtel du *Sabot rouge*, un homme du pays que j'avais vu dans mes précédentes tournées, s'approche de moi et me demande si je sais « le nouveau malheur ? » / –

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ « La foule [spectatrice du crime] est ainsi un personnage que l'on trouve dans de très nombreux faits divers : le spectacle du crime parvient au lecteur par l'intermédiaire de témoins qui le découvrent, mais également, ensuite, par les regards et les rumeurs des curieux. On va alors trouver, mise en abyme, une image de la curiosité du lecteur dans ces foules qui vont à la Morgue, affluent sur les lieux du crime, commentent les derniers événements. » Laetitia Gonon, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 91.

Quel nouveau malheur ? / – Mais..., la mort du père Beaufils ! / Je me fais raconter ce que c'est¹⁶².

Parfois encore, en tant qu'étranger, le reporter suscite la méfiance et doit gagner la confiance par divers stratagèmes, ou alors prouver son identité : « Un de nos reporters, qui dessinait hier la maison du tailleur Bunet, a notamment inspiré de violents soupçons à une vieille femme, laquelle est allée chercher deux ou trois charretiers pour surveiller le Parisien qui “tirait des plans”. Il a fallu que notre collaborateur justifiât de son identité¹⁶³. » Ce climat hostile est fortement développé dans les récits de faits divers sur l'affaire de Limours. Il est lié à la représentation de la foule qui semble atteindre un degré de frayeur paroxystique : les habitants sont « terrifiés¹⁶⁴ », « [la] terreur a encore grandi¹⁶⁵ », elle est « si grande dans le malheureux pays que nous venons de parcourir, qu'il suffit qu'un habitant de l'endroit s'absente pendant un jour pour qu'on le dise disparu, que l'on se figure qu'il a été assassiné¹⁶⁶ ». À tel point que diverses légendes fantastiques foisonnent dans le pays et parviennent aux oreilles du reporter : « Depuis huit jours, à Limours, à Forges-les-Bains, à Vaugrigneuse, à Angervilliers, les bonnes femmes du pays racontent en se signant que, dans le milieu de la nuit, on voit errer entre les arbres noircis du hameau du Châtaigner, les spectres des demoiselles Boujon¹⁶⁷. » Les faits divers de Gaston Vassy entretiennent une certaine prédilection pour les spectres en tout genre, faisant également intervenir quelques mois plus tard, dans la même affaire, celui d'un suicidé, le facteur Désiré¹⁶⁸. La représentation des émotions populaires autour des crimes contribue à créer un climat de suspense et d'horreur qui vient peut-être compenser, dans le récit de l'enquête, l'amoindrissement de la fictionnalisation et de la dramatisation de la scène de crime ; l'enquête se déroule dans une atmosphère inquiétante et lourde, se double d'une épaisseur d'épouvante qui ajoute au mystère. Le caractère parfois ambigu du reporter participe de cette atmosphère trouble ; celui-ci peut se faire rusé, audacieux et susciter, à l'occasion, les

¹⁶² Gaston Vassy, « Informations. Les crimes du canton de Limours », dans *Le Figaro*, 11 avril 1874.

¹⁶³ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 16 janvier 1874.

¹⁶⁴ *Id.*

¹⁶⁵ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 20 janvier 1874.

¹⁶⁶ Hippolyte Nazet, « Ce qui se passe », dans *Le Gaulois*, 12 janvier 1874.

¹⁶⁷ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 13 janvier 1874.

¹⁶⁸ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 11 avril 1874. Et l'on verra plus loin qu'il reprend l'imaginaire du roman gothique à l'occasion d'une excursion dans un tunnel parisien.

souçons des habitants. Cette ambivalence discrète trouvera écho dans le roman d'enquête du XX^e siècle, où les reporters fictionnels présentent une certaine *fascination* pour le crime et sont parfois confondus avec les criminels qu'ils pourchassent.

Le récit de la phase exploratoire de l'enquête comporte déjà des moments déductifs, lors desquels le reporter présente des hypothèses relatives aux indices et aux témoignages récoltés. Généralement, cependant, ces moments se présentent en fin d'article. On peut y distinguer deux étapes : une première où le reporter tire des déductions des faits observés, une seconde pendant laquelle il effectue une synthèse, note les pistes ouvertes ou les points obscurs qui demeurent. L'exemple suivant appartient au moment déductif (il concerne la livraison déjà citée où Paul Roche fait l'expérience d'entrer chez les demoiselles Goujon) :

Le premier point à établir était la façon dont les assassins avaient pénétré dans la cour du bâtiment de la ferme. / À cet égard, il n'y a point de doute, et nous avons indiqué le procédé à suivre. Après avoir soulevé la barre en se hissant sur la borne de la porte cochère, les malfaiteurs ont pu ouvrir la porte en lattis à l'aide du loquet. / Une fois dans la maison, ils sont entrés dans la chambre de Denise-Isabelle, dont la porte n'était pas fermée intérieurement, et ont dû l'assassiner la première, à coups de marteau. Le crâne était broyé. / Quand ils ont pénétré chez sa sœur Anastasie, celle-ci était couchée sur le côté droit. / Cette seconde victime a dû être frappée dans son lit. Elle portait sur le crâne une première entaille ; la blessure, d'une netteté absolue, et mesurant six centimètres moins deux millimètres, paraissait avoir été faite à l'aide d'une hachette d'acier très finement aiguisée¹⁶⁹.

L'usage du conditionnel met en évidence le fait que le récit reconstruit est un récit plausible (et non certain) de l'événement, dont le déroulement est recomposé à partir de traces, qui se tient loin de tout procédé de fictionnalisation. Le reporter déduit la façon dont les victimes ont été frappées d'après l'aspect de leurs blessures ; il peut encore supposer, de la manière dont plusieurs crimes ont été réalisés, que leurs auteurs sont les mêmes¹⁷⁰, ou bien énoncer le mobile d'un crime, etc. Lorsque ses déductions se trouvent confirmées par l'enquête officielle du parquet, le reporter insiste invariablement sur la justesse de sa réflexion. Le sceau de l'enquête judiciaire apporte la confirmation de la validité et de l'utilité de son enquête personnelle. Il se représente comme un enquêteur lucide, qui a su expliquer le crime avant tout le monde : « On verra, par les détails que nous allons publier et par les

¹⁶⁹ Paul Roche, « Les assassinats de Limours. Notre enquête », dans *Le Gaulois*, 14 janvier 1874.

¹⁷⁰ Comme le fait Gaston Vassy au début de son enquête (« Plus fort que Troppmann. Les mystérieux assassinats du canton de Limours », dans *Le Figaro*, 9 janvier 1874).

débats de ce grand procès, que nous ne nous étions pas trompé dans l'enquête que nous avons faite sur les lieux et dans les conclusions qui en ont été le résultat. [...] Toutes nos prévisions, *toutes*, viennent d'être confirmées par le hasard qui a mis le parquet de Rambouillet sur la trace des coupables et a amené leur arrestation¹⁷¹. » À la suite de l'étape déductive peut se présenter enfin une étape récapitulative, où le reporter synthétise ses déductions, énumère les hypothèses à en tirer, les pistes à vérifier. Dans l'exemple suivant, la récapitulation est thématifiée par la mise en scène du reporter rentrant à Paris :

Nous arrivons au chemin de fer deux minutes avant le départ du train. / Pendant que nous roulons vers Paris, nous récapitulons nos impressions et nous examinons ce qui nous reste à faire. / Nous avons trois pistes à suivre : / 1° Trouver le domicile à Paris de Nicolas-Laurent L... ; / 2° Découvrir à Palaiseau l'identité des deux marchands de harengs ; / 3° Retrouver le paysan qui dit avoir vu passer la voiture avec les deux cadavres¹⁷².

La représentation de ces moments déductifs et récapitulatifs permet d'évoquer les deux facettes complémentaires du rôle de reporter-enquêteur : sa méthode est exposée autant dans sa phase exploratoire que dans sa phase intellectuelle. Contrairement à ce que l'on pourrait croire *a priori*, la phase intellectuelle joue sans doute un rôle d'attestation comparable à celui de la phase exploratoire, en retraçant toutes les phases de l'itinéraire logique de l'enquêteur. En écrivant l'histoire de ce cheminement heuristique, le récit de l'enquête le donne à comprendre au lecteur et fait participer ce dernier au processus en le menant à « découvrir » lui-même la clé du mystère ; il l'érige, à côté du reporter dont il suit la réflexion, en enquêteur. D'où l'importance, souligne Vassy, d'avoir « appuyé toutes ces affirmations des raisonnements qui nous amenaient à les poser¹⁷³ », raisonnements eux-mêmes appuyés sur des observations préalables. L'exposition du processus déductif constitue un autre ressort qu'exploitera le roman d'enquête du début du XX^e siècle.

Il en va de même quant au rapport du reporter aux enquêteurs officiels, policiers ou magistrats. Comme lors de l'affaire Troppmann, les reporters renforcent leur légitimité en

¹⁷¹ Hippolyte Nazet, « Arrestation des assassins de Limours. Un suicide suivi de cinq arrestations », dans *Le Gaulois*, 24 janvier. Ironiquement, la suite de l'enquête montrera que ni Nazet ni le parquet n'avaient raison dans ce cas. On trouve le même son de cloche, ce jour-là, chez Gaston Vassy qui se trompe également, mais se réjouit de la même manière de voir ses prédictions confirmées (« Informations », dans *Le Figaro*, 24 janvier 1874).

¹⁷² Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 12 janvier 1874.

¹⁷³ Gaston Vassy, « Informations », dans *Le Figaro*, 24 janvier 1874.

établissant un parallèle entre leur enquête et celles du parquet et de la police, en soulignant la convergence de leurs conclusions respectives. Les travaux judiciaires, également cités à l'occasion, sont bel et bien « utilisés comme une instance de légitimation, à l'aune de laquelle le reporter juge son efficacité¹⁷⁴ ». Toutefois, de la même manière qu'en 1869, la position du reporter à l'égard des professionnels de l'enquête est plus complexe et ne se résume pas au profond respect qu'il fait mine d'exprimer de temps à autre, en se donnant pour un journaliste discret et respectueux des secrets de l'instruction. En parallèle, il construit une autre représentation où ses recherches remplissent un rôle crucial : elles constituent non seulement une « investigation complémentaire », mais susceptible de devancer ou de modifier le cours de la justice¹⁷⁵. C'est ce que soulignent les réjouissances de Nazet et de Vassy lorsqu'ils constatent que l'enquête officielle arrive – après coup – aux mêmes conclusions que les leurs, ou lorsque Vassy se positionne carrément contre l'arrestation de Bohémiens qu'il juge innocents et affirme, non sans malice, être « convaincu d'ailleurs que la justice sait déjà à quoi s'en tenir à ce sujet¹⁷⁶ ». De même, nous l'avons vu à propos de la polémique qui oppose le *Petit Journal* et la *Gazette des tribunaux* au *Gaulois* et au *Figaro*, ces derniers mettent de l'avant le rôle prépondérant de la presse dans la résolution d'affaires criminelles, ce qui sous-entend que l'enquête officielle est parfois trop lente ou incomplète. Si, donc, une forme de compétition s'instaure déjà, au début des années 1870, entre la presse, la police et le parquet, il semble qu'elle sert surtout la légitimation et la justification d'une nouvelle pratique journalistique, qui a besoin dans un premier temps de trouver appui sur l'enquête officielle tout en s'en démarquant et en prouvant son utilité. Mais la compétition est ouverte et n'est que le prélude à plusieurs décennies où enquêteurs officiels et reporters-enquêteurs (réels ou fictionnels) se lanceront dans un *steeple-chase* de plus en plus féroce où les coups bas ne manqueront pas, la presse profitant de son pouvoir de médiatisation pour dénigrer les policiers¹⁷⁷. Comme le note

¹⁷⁴ Olivier Isaac, « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann », *loc. cit.*, p. 237.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ Gaston Vassy, « Plus fort que Troppmann. Les mystérieux assassinats du canton de Limours, à huit lieues de Paris », dans *Le Figaro*, 9 janvier 1874.

¹⁷⁷ Ainsi, lors de l'affaire Pranzini (1887), une course à l'information, qui oppose reporters, policiers et magistrats, est médiatisée dans la presse. Cette compétition féroce devient dès lors un *topos* des discours journalistique et romanesque de la Belle Époque ; elle est thématisée dans le roman-feuilleton *Que faire ?* de

Dominique Kalifa, la Belle Époque voit s’installer, malgré des collaborations ponctuelles entre reporters et fonctionnaires, une « ingérence croissante de la presse dans les affaires de police [qui] irritait d’autant plus que ses campagnes tapageuses dénonçaient à la fois l’arbitraire policier, les atteintes à la liberté individuelle et les insuffisances d’une répression jugée incapable de contenir la “marée montante” de la délinquance apache¹⁷⁸ ». C’est également à la Belle Époque que la figure du reporter-enquêteur fera son entrée dans la fiction, à travers la veine populaire du roman d’enquête. Vouée à une riche postérité, elle s’installera durablement dans l’imaginaire social et représentera, « dans la geste policière française, [...] l’incarnation suprême de l’aventure et de l’investigation¹⁷⁹ ».

La constitution de la scénographie de l’enquête dans le fait divers criminel, telle que nous venons de la décrire, participe de la transition vers la presse d’information. Elle joue un rôle d’attestation de l’information et permet aussi, pour la première fois, au petit reporter de mettre le pied sur le devant de la scène journalistique, d’être exposé, médiatisé, sous sa propre plume ou celle du fait-diversier, grâce au récit de la démarche enquêtrice. L’exemple des « crimes du canton de Limours » ne constitue pas une première, mais demeure un cas remarquable, car il témoigne de l’ancrage de l’enquête dans les pratiques journalistiques de la Troisième République et de l’impact durable de l’affaire Troppmann. Désormais, l’enquête ne se limite pas aux grandes causes célèbres mais trouve place dans des faits divers d’importance moindres. L’étude plus exhaustive de la rubrique de Gaston Vassy permettrait de confirmer que même des faits divers très courts donnent lieu à une mise en scène du reporter-enquêteur. Ils débouchent sur l’extension de l’enquête, hors du fait divers criminel, dans le court reportage qui s’intéresse aux réalités urbaines et sociales.

Avant d’y arriver, un bref retour s’impose sur le paradigme indiciare dans lequel s’inscrit l’enquête de fait divers. Divers exemples ont montré que le travail du reporter-enquêteur consiste en partie, dans sa phase exploratoire, à relever les pistes, traces et indices laissés sur les lieux du crime. Se laissant guider par son flair et son intuition, le

Guillaume Apollinaire, Henry Desnar et Eugène Gaillet paru dans *Le Matin* en 1900 et inspiré par l’affaire Pranzini, ou encore, un peu plus tard, dans *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux.

¹⁷⁸ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l’information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *art. cit.*, p. 587-588.

¹⁷⁹ Dominique Kalifa, *L’Encre et le Sang*, *op. cit.*, p. 102.

reporter interroge des individus, effectue des expériences, parcourt le pays. Chaque nouvelle investigation offre au reporter un cas particulier ; en cela, son travail relève bel et bien d'un savoir indiciaire et « expérimental » au sens où l'entend Carlo Ginzburg :

On peut cependant se demander si *ce type* [scientifique] de rigueur n'est pas seulement impossible à atteindre, mais aussi indésirable pour les formes de savoir plus particulièrement liées à l'expérience quotidienne – ou, plus précisément, à toutes les situations où l'unicité et le caractère irremplaçable des données sont décisifs aux yeux des personnes impliquées. [...] Il s'agit de formes de savoir fondamentalement *muettes* – au sens où, comme nous l'avons déjà dit, leurs règles ne sont pas susceptibles d'être axiomatisées ni même énoncées. On n'apprend pas le métier du connaisseur ou du diagnostiqueur en se bornant à mettre en pratique des règles préexistantes. Dans ce type de connaissance entrent en jeu [...] des éléments impondérables : l'odorat, le coup d'œil, l'intuition¹⁸⁰.

« On n'apprend pas le métier de reporter », pourrait-on ajouter. Si une telle affirmation est discutable, elle n'en fondera pas moins les représentations du reporter à long terme, depuis cette époque jusque dans l'entre-deux-guerres. Ce n'est qu'alors que survient un débat entre les « partisans de trois types de formation », que Denis Ruellan a repérées en examinant les manuels de journalisme : aux côtés de « l'apprentissage *sur le tas* et [de] la mise en valeur des qualités innées¹⁸¹ » qui ont prévalu auparavant apparaissent des conceptions plus pédagogiques du journalisme, reposant soit sur la technique, soit sur la formation générale. Mais l'idée d'une « formation initiale unique et spécialisée des journalistes¹⁸² » ne s'affirmera qu'après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, une conception ouverte de la profession de reporter subsiste longtemps, en dépit de l'apparition des premiers manuels et écoles de journalisme au début du XX^e siècle. Elle nous semble, d'une part, avoir reposé en partie sur le mode de connaissance spécifique des savoirs indiciaires (l'expérience) et les qualités innées qu'ils requièrent effectivement (« l'odorat, le coup d'œil, l'intuition » évoqués par Ginzburg). En ce sens, elle a bel et bien un fondement dans la réalité des pratiques. Mais, d'autre part, elle est rapidement devenue un *topos* de l'imaginaire de la profession. Elle a fécondé les représentations fictionnelles du métier, fournissant le personnage rassembleur et séduisant du jeune reporter qui possède naturellement un flair

¹⁸⁰ Carlo Ginzburg, « Traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *art. cit.*, p. 43.

¹⁸¹ Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble (Communication, médias et sociétés), 2007 [nouvelle édition augmentée ; 1993], p. 57.

¹⁸² *Id.*

hors du commun, doté de la « cervelle de Rouletabille¹⁸³ » avec ses bosses caractéristiques, son « astuce policière¹⁸⁴ » et sa capacité à produire, presque sans effort, « d'intelligentes déductions¹⁸⁵ ». Elle est reconduite, par ailleurs, par les discours des reporters eux-mêmes ; « l'entrée dans le journalisme » et l'apprentissage par l'expérience sont en effet des motifs récurrents des souvenirs et partie prenante de la mythologie professionnelle.

d. Extensions de l'enquête journalistique vers le petit reportage

Deux exemples de faits divers rapportés par Vassy nous intéresseront ici. Par leur ampleur, ils constituent de petits reportages indépendants à l'intérieur de la rubrique. Leurs sujets (l'un concerne une explosion dans un atelier de fabrication d'amorces à pistolets, l'autre un éboulement au Père-Lachaise) illustrent la migration de la méthode enquêtrice hors du fait divers criminel et, avec elle, d'une scénographie de l'enquête transposée. Ce type d'enquête s'inscrit non seulement dans la filiation du fait divers criminel mais aussi du reportage que pratique et défend Jules Vallès, en pionnier, à partir de 1865¹⁸⁶.

Le premier fait divers concerne un éboulement survenu près du cimetière du Père-Lachaise, à la suite d'un accident, en février 1874 ; il est rapporté dans un long récit mettant en scène le reporter sur les lieux, pénétrant dans les tunnels où travaillent des ouvriers :

J'ai longuement visité hier le théâtre de l'accident qui vient de se produire sur le chemin de fer de ceinture, et j'ai constaté que, bien qu'il n'y ait eu ni morts, ni blessés, nous nous trouvons là en présence d'une véritable catastrophe. / C'est par le cimetière du Père-Lachaise que j'ai commencé ma visite. L'éboulement s'est produit le long du mur d'enceinte, à cent mètres environ de la mosquée du cimetière musulman. On arrive là en passant par-dessus le mur au moyen de deux échelles disposées à cet effet. La consigne est de ne laisser entrer que les ouvriers, mais les reporters du *Figaro* ont libre passage partout... [...] / En sortant du Père-Lachaise, j'ai gagné la station de Ménilmontant, et, bien que là encore la consigne fût donnée de ne laisser passer personne, j'ai suivi la voie jusqu'à l'entrée du tunnel. Impossible de rendre le fantastique de ce spectacle que j'ai eu là devant les yeux. Figurez-vous, au bout de cette immense voûte noire, qui s'allongeait à perte de vue devant moi, une cinquantaine de lumières rougeâtres qui montaient, descendaient et semblaient danser

¹⁸³ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1988 [1907], p. 103.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁵ *Id.*

¹⁸⁶ Voir l'article programmatique « La rue », dans *L'Événement*, 13 novembre 1865.

comme des feux-follets. [...] Je suis allé jusqu'au bout de la voûte, m'éclairant d'une lanterne fumeuse, et trébuchant à chaque pas sur les rails ou dans les trous. L'air était humide, glacé et chargé des vapeurs de pétrole, produites par des lampes fixées à la muraille tous les cinquante pas. Du haut de la voûte tombaient ça et là des gouttes d'eau glacée provenant d'infiltrations du sol. À mesure que j'avancais, la danse des lumières dont j'ai parlé devenait encore plus bizarre. / Tout à coup, avec l'instantanéité d'un éclair, le souterrain s'est empli d'une lumière éclatante, et j'ai entendu derrière moi un grondement de tonnerre. La lumière était produite par un appareil électrique, j'ai constaté que les feux follets n'étaient autre chose que les lampes des ouvriers montant et descendant sur les échafaudages d'étalement. [...] Il faudra bien des mois de travail avant que cet immense tunnel, long de mille dix-huit mètres, puisse être rendu à la circulation ; cent cinquante ouvriers y sont occupés. [...] / Une très grande émotion a été causée à Ménilmontant et à Charonne par cet accident, car le bruit s'est répandu immédiatement que les maisons construites sur la partie Est du tunnel étaient menacées d'un éboulement semblable. Des locataires de ces maisons ont raconté que leurs planchers tremblaient, que leurs lampes s'éteignaient par suite de brusques secousses, et même que leurs portes s'ouvraient et se fermaient toutes seules ! Mais un des ingénieurs de la compagnie m'a dit que ces craintes étaient chimériques, et m'a engagé à faire justice de ces inquiétants racontars. Il n'y a pas à craindre non plus que les cercueils des tombes voisines soient entraînés par un nouvel effondrement. Le conservateur du cimetière les a fait enlever et transporter dans d'autres fosses. J'ai assisté à cette triste opération¹⁸⁷.

Le récit de Gaston Vassy entretient à plusieurs égards une parenté avec l'article de Jules Vallès, « Au fond d'une mine », qui instaure le 16 novembre 1866 un nouveau paradigme journalistique, comme l'a montré Marie-Ève Thérénty. Sous l'impulsion de Villemessant qui transforme ce jour-là le *Figaro* en quotidien et prône une « nouvelle “poétique de l'information”¹⁸⁸ », Vallès raconte une descente dans les mines de Saint-Étienne et « impose de manière nette pour la première fois ce qui va constituer le protocole d'écriture du reportage social pendant plusieurs dizaines d'années¹⁸⁹ », que Thérénty nomme le « paradigme de Dante ». Il s'agit d'un reportage écrit à la première personne du singulier, transmettant les perceptions du reporter, dont le corps devient « le garant de la véracité¹⁹⁰ » du reportage. La particularité de l'article de Vallès est également de convoquer l'intertexte de la descente aux enfers de Dante et d'adopter la « progression dramatique du reporter qui

¹⁸⁷ Gaston Vassy, « Informations. L'éboulement du Père-Lachaise », dans *Le Figaro*, 11 février 1874.

¹⁸⁸ Marie-Ève Thérénty, « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », dans *Autour de Vallès*, n° 38 (2008), p. 57.

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 58.

avance de cercle en cercle, dans des territoires de plus en plus inaccessibles, dont la découverte ménage une gradation dans l'horreur¹⁹¹ », avec, à ses côtés, un « cicérone ».

Il est probable, bien que nous ne puissions pas le prouver, que Vassy ait connu l'article de Vallès et s'en soit inspiré. Il est, en tous cas, certain que son reportage reprend plusieurs des traits mis en avant par Vallès ou appartenant, de manière générale, à la scénographie de l'enquête du fait divers criminel, en premier lieu le déplacement du reporter sur le théâtre de l'accident. Comme c'est souvent le cas dans les faits divers de Vassy, le reporter insiste, dans l'incipit, sur les conditions de sa présence sur les lieux et sur le caractère de témoignage de son récit (« ce spectacle que j'ai eu là devant les yeux »). La description de l'entrée et de la promenade dans le tunnel mise sur la perception du reporter, dont presque tous les sens sont mobilisés : vue, ouïe, toucher, odorat. Le lecteur évolue pas à pas avec le témoin et comprend en même temps que lui que les lumières aperçues au loin, semblables à des feux-follets, sont celles des lampes des ouvriers. La temporalité du récit, qui correspond à la succession des perceptions du reporter, est similaire à celle de l'enquête du fait divers criminel, qu'elle transpose de façon condensée : toutes deux sont liées à la compréhension d'un événement du point de vue subjectif d'un individu qui le reconstruit, restituant au lecteur un trajet (dans ce cas-ci, moins heuristique – comme dans l'enquête criminelle – que sensoriel et spatial). Au moment de rédiger son article, Vassy maintient l'effet de suspens produit par cette rétention d'information, afin de restituer ses impressions de témoin au fur et à mesure qu'elles se sont présentées à lui, comme le reporter-enquêteur révèle au lecteur les développements et les découvertes de son enquête dans l'ordre où ils se produisent. Dans les deux cas, l'ordre du récit poursuit une logique que l'on pourrait dire « individuelle » – que celle-ci soit perceptive ou cognitive ; le récit est ordonné depuis un point de vue singulier, au contraire d'un récit ordonné par un narrateur omniscient.

Vassy mobilise, comme Vallès, le corps percevant du reporter, mais là ne s'arrête pas le parallèle entre les deux articles. Le lieu visité, s'il ne participe pas pleinement du paradigme de Dante – il est moins infernal que fantomatique ou fantastique – appartient tout de même à une catégorie précise : comme la mine, le tunnel est un endroit souterrain,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

lugubre, méconnu du public. Le reporter souligne que sa qualité de journaliste lui en a seule permis l'accès. L'article de Vassy partage ainsi avec celui de Vallès une conception de l'enquête comme descente ou exploration d'un lieu caché, inaccessible ou dangereux. En outre, si Vassy ne renvoie pas explicitement à l'intertexte de la descente aux enfers, il fait appel à un imaginaire du roman gothique, en jouant de la proximité avec le cimetière, en évoquant les effets fantastiques des lumières qui donnent l'impression d'être des feux-follets, le déplacement des cercueils des tombes voisines, ainsi que la frayeur des locataires qui observent des mouvements mystérieux (« leurs lampes s'éteignaient par suite de brusques secousses, [...] leurs portes s'ouvraient et se fermaient toutes seules »). Encore une fois, la dramatisation de l'événement n'est pas incompatible avec la scénographie de l'enquête. Le reporter se présentera ultimement comme celui qui vient dissiper les frayeurs de la foule en rapportant les propos raisonnables d'un « ingénieur de la compagnie ».

Un tel événement, qui n'a pas fait de victimes, aurait pu ne trouver qu'un bref développement dans la rubrique des faits divers. Comme dans l'affaire des cantons de Limour, mais à échelle réduite, la scénographie de l'enquête confère une ampleur particulière à l'événement. L'exemple, comme celui de Vallès, illustre bien l'extension de la méthode enquêtrice qui se distancie des champs judiciaires et policiers ; elle commence à inscrire ses variantes, dont le « paradigme de Dante » constitue un scénario fondateur, dans le répertoire de scénographies narratives stéréotypées que les reporters ne cesseront de réactiver jusqu'à la fin des années 1930. Ce n'est pas un hasard si Gaston Vassy, fait-diversier, est l'un des premiers à mobiliser cette scénographie : en raison du caractère hétérogène de la rubrique qu'il dirige, il se tient en porte-à-faux entre le reportage criminel et le petit reportage urbain, social, touche-à-tout ; sa posture de reporter-enquêteur et la scénographie de l'enquête qu'il convoque se transposent facilement d'un sujet à l'autre.

Le second fait divers paraît le 3 janvier 1874 dans *Le Figaro*, quelques jours après une explosion accidentelle qui fait des victimes parmi les ouvrières d'un atelier de cartoucherie. Le reporter y donne des nouvelles des blessées :

Malgré les préoccupations du jour de l'An, nous nous sommes rendu hier à l'hôpital Saint-Antoine, afin de prendre des nouvelles des blessées et d'assister aux obsèques de la dame Champmartin-Arbinet [...]. / Nous nous sommes approché du lit n° 5, où Marie Morel, la figure couverte de charpie et de coton, les yeux fermés, semblait dormir. / – Eh bien, madame, comment vous trouvez-vous aujourd'hui ? / – Un peu

mieux, a-t-elle répondu d'une voix faible. Je commence à apercevoir le jour depuis ce matin, et je vois quand quelqu'un passe devant mon lit. [...] / Un peu plus loin, Eugénie Allard occupe le lit n° 12. [...] / – Vous allez mieux, mon enfant ? lui dit la personne qui nous accompagne... / Eugénie tend au hasard sa main et dit : / – Oh ! je souffre, allez, je souffre bien. / – Où cela ? / – Partout. Oh ! que je souffre ! [...] / À côté d'Eugénie, au n° 13, est la veuve Perret. Celle-là a toute sa connaissance. [...] La salle Sainte-Madeleine où sont les trois blessées, est sous la direction d'une bonne vieille sœur, qui a pour ses malades les soins les plus maternels. [...] / – Ah ! que j'en ai vu ! nous a dit la vieille religieuse... En 1835, tenez, j'étais à Beaujon pour le grand choléra. [...] Et la bonne sœur, passant à travers la salle, allait en causant d'un lit à l'autre, jetant un coup d'œil à celle-ci, s'approchant de celle-là pour redresser une couverture mal bordée ou un oreiller qui penchait, et suivie du sourire de toutes les malades¹⁹².

L'incipit de ce fait divers met en scène le fait-diversier faisant état de son déplacement. La structure est la même, ici encore, que celle du fait divers criminel, seulement le lieu visité est dans ce cas l'hôpital où se trouvent les victimes de l'explosion et non une scène de crime et ses environs. Le journaliste recueille les témoignages des blessées, note avec un souci patent du détail le numéro de leur lit, leur prénom et leur nom, avant de rapporter leurs paroles en style direct. La notation de ces observations – au nombre desquelles on peut ajouter la description minutieuse des gestes de la « vieille religieuse », où l'anecdote sur le choléra à Beaujon, qui est précisément datée – peut être rapprochée de celle des indices de la scène de crime : traces de pas, d'herbe foulée, d'objets trouvés. Ces détails contribuent à la vraisemblance du témoignage par l'effet de réel¹⁹³ qu'ils introduisent – le lit n° tel ou tel, ou les noms des blessées ne signifient pas grand-chose pour les lecteurs du *Figaro* ; ils ne font pas référence à un lit ou à un être connu, et c'est moins le référent de la notation que sa précision et sa référentialité supposée qui fondent la vraisemblance. Les détails ne semblent pas jouer dans cet exemple, en raison de leur contingence, le même rôle que dans le fait divers criminel, où les indices peuvent faire avancer l'enquête et arrêter le coupable ; néanmoins, l'attention que leur porte le reporter est dans les deux cas le révélateur des mêmes caractéristiques ou traits psychologiques. Même en dehors du fait divers criminel, le reporter est un enquêteur, car il partage idéalement avec ce dernier certaines qualités – instinct ou flair, perspicacité, capacité d'observation et d'enregistrement, mémoire – innées et / ou perfectionnées par l'expérience du métier.

¹⁹² Gaston Vassy, « Informations. La catastrophe du Bel-Air », dans *Le Figaro*, 3 janvier 1874.

¹⁹³ Tel que décrit par Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11 (1968), p. 84-89.

Comme on l'a vu, si le savoir indiciaire n'est accessible que par la voie expérimentale, selon Carlo Ginzburg¹⁹⁴, c'est en raison de sa dimension particularisante ; nul axiome ne peut résumer la multiplicité des situations réelles dont il doit rendre compte, d'où l'idée d'un apprentissage par expérience, ou d'un talent intuitif. En ce sens, et parce que le reportage appartient au paradigme indiciaire et à la culture de l'enquête dont il adapte la méthode, il est peut-être l'un des représentants par excellence d'une « littérature de l'enquête », attachée au détail, au témoignage particulier. Celle-ci fonctionne selon un principe d'*induction*¹⁹⁵ – c'est-à-dire qui fait remonter, à partir de l'observation « de données particulières (faits, expériences, énoncés) à des propositions plus générales, de cas particuliers à la loi qui les régit, des effets à la cause, des conséquences au principe, de l'expérience à la théorie¹⁹⁶ » –, que l'on pourrait, *a priori*, rapprocher de celui qui régit la littérature panoramique. En effet, l'élaboration de « types », de figures emblématiques qui semblent figer et classifier la série infinie des sujets individuels en une même pose immobile relève d'un semblable mouvement qui conduit du particulier au général :

Mais ce que nous ne pouvons passer sous silence, c'est le soin avec lequel chacun a étudié le caractère qu'il devait représenter. Tous les types de provinces sont des figures d'habitants de chaque contrée pris sur nature. Pour en donner un exemple, les deux Indiens représentent deux serviteurs de M. de Saint-Simon, ramenés par lui de Pondichéry. Les Créoles nègre et mulâtre ont été dessinés dans le pays par un jeune peintre qui a désiré rester inconnu. Les Bretons, les Normands, les Gascons, les Picards, et tant d'autres encore ont été l'objet de voyages spéciaux, d'études sur nature [...]¹⁹⁷.

Comme l'expose l'éditeur Louis Curmer, dans cet extrait tiré de la conclusion des *Français peints par eux-mêmes*, le « type » – et c'est même ici ce qui le rend juste et intéressant – peut prendre racine dans un individu particulier, être tiré d'après nature. Cependant, le processus qui l'érige en type est une généralisation, qui occulte – à moins qu'elle ne soit explicitement mentionnée comme ici – son origine particulière. Ainsi, une différence

¹⁹⁴ Nous renvoyons à la première partie de la citation de Carlo Ginzburg (*supra*, p. 91).

¹⁹⁵ Lors de la phrase intellectuelle de l'enquête, « [c]'est une stratégie interprétative, une véritable herméneutique que l'enquêteur met [...] en œuvre, en utilisant la méthode inductive héritée du code naturaliste : partir du "cas" pour remonter au principe, de l'indice pour accéder à la règle ». Dominique Kalifa, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle », *art. cit.*, p. 10.

¹⁹⁶ Entrée « induction », dans le *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

¹⁹⁷ Louis Curmer, « Conclusion », dans *Les Français peints par eux-mêmes*, 9 vol., Paris, Louis Curmer éditeur, 1840-1842 [en ligne]. URL : <http://www.bmlisieux.com/curiosa/curmer03.htm>

fondamentale surgit entre les procédés inductifs de la littérature panoramique et de la littérature d'enquête ; elle touche au statut qu'y occupe le détail, à la question de la vraisemblance et à la référentialité du texte. Tandis que la littérature panoramique efface le particulier pour ne conserver que l'image générale qui en découle, la littérature d'enquête insiste au contraire sur le détail, le témoignage, la chose vue, la situation d'énonciation, le cadre référentiel, tout ce qui renforce le caractère « véridique » et particularisant du récit ; dès lors, le régime de vraisemblance change fondamentalement puisque l'on passe d'une vraisemblance liée au « typique » à une vraisemblance liée au « particulier ».

Il semble qu'un mouvement de transition traverse le XIX^e siècle, opérant un déplacement de la littérature panoramique vers une littérature de l'enquête, mouvement qui prend son essor avec la naissance de la presse de masse et d'information et qui culminera au siècle suivant. Il est visible dans le déclin graduel, pendant la Troisième République, de la place occupée par la fiction au sein de la presse, au profit des diverses formes de témoignage, des récits de faits vécus (de voyage, d'aventure), des « romans vrais », du reportage¹⁹⁸, autant de formes littéraires censées transmettre une expérience individuelle portée par le regard d'un témoin. L'extension de l'enquête dans le domaine journalistique est un jalon essentiel de cette évolution. Ce mouvement, dont nous continuerons d'observer le déploiement, se remarque encore à travers la lente modification des genres journalistiques et des désignations professionnelles des journalistes. Il passe par un temps de transition, dans les années 1870-1880, pendant lequel l'enquête journalistique ne s'implante que très graduellement, parfois sans être reconnue comme telle, dans des lieux et des supports privilégiés. À l'issue de cette transition se substituent « l'enquête » à « l'étude » ou au « tableau de mœurs », « l'interview » au « portrait », le « reporter » au « chroniqueur ». Petit à petit, des poétiques journalistiques répondant aux impératifs de la presse d'information viennent concurrencer, voire remplacer, celles de la presse d'opinion, consacrant le passage d'une littérature panoramique vers une littérature de l'enquête. Ces nouveaux genres qui, au départ, apparaissent sous les anciennes désignations (études, portraits) seront peu à peu dotés de mentions génériques (enquêtes, interviews) dont la nouveauté égalera leur innovation poétique. Le trait commun de ces premiers reportages,

¹⁹⁸ *Supra*, p. 15.

interviews et enquêtes réside dans la scénographie qu'ils mettent de l'avant : le journaliste s'y met en scène en train d'effectuer, sur le terrain, la quête de l'information, du détail, du *cas particulier*, contextualisé, perçu depuis le point de vue subjectif d'un témoin. Cette quête devient objet de son récit et fondement du reportage comme matrice générique.

Au même titre que le reportage des faits divers, l'interview, qui apparaît en France dans les années 1870 et se développe après 1880, appartient au paradigme de la littérature d'enquête, à tel point qu'elle est aussitôt associée au reportage, fondue avec lui dans un même ensemble¹⁹⁹. Aux yeux des contemporains, l'interview est perçue comme une enquête sur le terrain ; la démarche inquisitrice du reporter qui s'y prête, les résistances qu'elle soulève, les pudeurs qu'elle froisse en témoignent, – autant d'éléments mis en scène tant au sein des interviews elles-mêmes que dans l'ensemble du discours de presse qui ne manque pas de répercuter scandales et succès des interviewers. Pour autant, l'interview n'est pas en complète rupture avec les pratiques journalistiques antérieures ; elle participe de la grande retranscription de la parole vive à laquelle se livre abondamment la presse du XIX^e siècle. Nombreux sont les genres journalistiques qui font alors place aux propos entendus en divers lieux, du boulevard à la cour d'assises. Tandis que la chronique peut se faire « la sténographie de conversations de boudoirs et de salons²⁰⁰ », les rumeurs, anecdotes, nouvelles à la main proposent souvent de petits dialogues :

Le journal fourmille de ces voix dérobées à l'oral, ces conversations en apparence mimétiques mais de fait épurées, refondées par la machine journalistique. Le journal devient la chambre d'échos du boulevard et, aussi curieusement, l'appareil de promotion d'une nouvelle forme de culture orale alors même qu'il appartient au champ en expansion de la littérature imprimée²⁰¹.

Cependant, la mise en scène de la parole vive diffère du reportage à la chronique ou aux nouvelles à la main. Soumise aux impératifs de l'enquête et de l'actualité, la parole rapportée acquiert dans le premier cas une valeur d'information. L'interview – que celle-ci constitue un article en elle-même ou que les propos soient insérés dans un reportage plus long – comporte souvent une scénographie qui joue un rôle d'attestation et replace les propos en contexte. Ainsi, la parole rapportée du reportage (sans doute aussi importante dans la poétique de ce dernier que ne l'est la chose vue), dont l'origine est précisée, se

¹⁹⁹ « Significativement, le journaliste Pierre Giffard confond encore en 1880 le reportage et l'interview, tant les deux pratiques paraissent liées et concomitantes », note Marie-Ève Thérenty (« L'interview », dans *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 330).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 243.

²⁰¹ Marie-Ève Thérenty, « De la nouvelle à la main à l'histoire drôle : héritages des sociabilités journalistiques du XIX^e siècle », dans *Tangence*, n° 80 (hiver 2006), p. 51.

distingue de celle de la chronique, qui donne l'illusion d'avoir été saisie sur le vif, mais qui est davantage de l'ordre de la rumeur, du bavardage, une parole passante, fictionnalisante. Le témoignage rapporté par le reporter présente un tout autre statut que la rumeur entendue par le chroniqueur : le premier est attesté, se rapporte à une personne civile nommée ou, du moins, située avec une relative précision, dans le cas de témoignages anonymes²⁰², ce qui est plus rare pour la seconde, qui tend à occulter l'origine de l'énonciation²⁰³. L'identification de l'énonciateur impute à ce dernier une responsabilité paradoxale, étant donné qu'il ne contrôle pas pleinement la manière dont l'interviewer rapporte ses propos ; cette dimension rend l'interview problématique, suscite accusations d'inexactitudes ou de fraudes envers les journalistes, lorsque les interviewés se sentent lésés.

Les façons d'intégrer les propos récoltés ou entendus dans la ville, ou encore de médiatiser les vies des grands hommes et des célébrités se modifient en profondeur à partir de 1870. L'apparition de l'interview s'inscrit, comme celle de l'enquête de fait divers, dans la montée d'une presse d'information rythmée par l'actualité et par le reportage. Avant de devenir une pratique répandue, l'interview choque en raison de son caractère « gratuit », autrement dit de sa force de création de l'événement. De quel droit un simple journaliste anonyme de second ordre, un reporter, se permet-il de solliciter, parfois avec insistance, les déclarations des grands hommes de son époque ? Le principe ne va pas de soi : la revue de presse du *Figaro* cite en 1870 un extrait d'un « journal anglais » traduit par *La Vérité*, dans lequel le rédacteur note la pratique visiblement encore inusitée à laquelle se livrent des correspondants étrangers, au passage d'Adolphe Thiers à Versailles :

Quelques personnes audacieuses cherchèrent à *interview*, à avoir une entrevue avec M. Thiers, sans le moindre droit de s'imposer à lui. Elles ne le connaissaient point du tout. / Leur seul prétexte, pour rendre visite au ministre fatigué, était qu'ils étaient correspondants de journaux. Un d'eux, qui représentait, me dit-on, un journal américain, reçut cette réponse de M. Thiers : « Pour l'amour de Dieu, monsieur, laissez-moi tranquille »²⁰⁴.

²⁰² Par exemple lorsque l'interviewé préfère taire son identité par crainte de scandale, ou lorsqu'il s'agit d'un individu de la « foule », d'un citoyen ordinaire interrogé, témoin d'un accident, d'un crime, etc. L'individu est alors caractérisé par son titre, sa profession, ou de façon relationnelle (« un voisin »).

²⁰³ On peut penser à Jean Lorrain qui, dans ses chroniques de la fin du XIX^e siècle, se plaît à retranscrire sous forme de dialogue direct les propos entendus dans le monde parisien, mais le fait souvent sans préciser l'identité des interlocuteurs concernés. Voir ses *Poussières de Paris*, Paris, Ollendorff, 1902.

²⁰⁴ Francis Magnard, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 26 novembre 1870.

Cet extrait dit bien la nouveauté d'une pratique qui emprunte (comme le « reporter ») son nom à l'anglais – le verbe n'est pas encore, dans cet extrait, francisé en « interviewer » –, de même qu'il signale l'étonnement du journaliste²⁰⁵ devant l'audace des correspondants étrangers : ceux-ci n'avaient aucun droit de prétendre parler à M. Thiers, car ils « ne le connaissent point du tout ». C'est là toute la différence entre le statut de l'interviewer – petit reporter sans prestige, prétendant illégitime à la rencontre du grand homme – et le statut privilégié du *portraitiste*. L'étude des parentés et des divergences entre le portrait, un genre traditionnel issu d'une longue tradition picturale et littéraire, et l'interview, qui remodèle celui-ci en fonction des impératifs de l'actualité et de l'enquête, permettra de montrer par quel processus l'interviewer s'érige en portraitiste de la culture médiatique.

On pourrait croire cependant que la sollicitation des individus anonymes, tels les acteurs de faits divers, choque moins que celle des grandes figures politiques ou artistiques ; or, il n'en est rien, puisque l'émergence des paroles issues de la foule au sein du quotidien est également novatrice. L'apparition de l'interview participe d'une démocratisation de la presse sous la Troisième République²⁰⁶, qui s'ouvre à un public populaire et entend lui tendre un miroir où se retrouver. La presse offre à son lectorat élargi un panorama de contemporains susceptible de lui correspondre dans sa diversité. Du petit concierge à l'homme d'État, de la couturière à l'actrice, du criminel emprisonné à l'abbé solennel ou à l'écrivain célèbre, l'interview met en scène un microcosme social, où « tout le monde, les aigles comme les dindons²⁰⁷ » trouve place.

À la démarche enquêtrice, l'interview emprunte, tout comme le petit reportage, une scénographie codifiée, facilement repérable. Dans l'actualité, l'interview saisit ses sujets : ce n'est plus tant le capital symbolique du portraituré qui justifie l'intérêt qu'on lui porte, que sa relation avec une actualité plus ou moins brûlante. Ainsi, l'acteur ou le témoin auparavant anonyme d'un fait divers d'importance verra ses paroles récoltées avec autant

²⁰⁵ Il est toutefois impossible, à la lecture de cet extrait, de déterminer avec certitude si l'opinion est celle du rédacteur de *La Vérité* ayant traduit l'article (ce qui semble probable) ou si elle émane de l'article original du journal anglais qui n'est pas nommé.

²⁰⁶ Marie-Ève Thérenty, « L'interview », dans *La littérature au quotidien, op. cit.*, p. 333-334 ; sur le mouvement de démocratisation du portrait au XIX^e siècle, voir Adeline Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann Éditeurs, 2012, p. 42-46.

²⁰⁷ Ignotus [Félix Platel], « Souvenir ! », dans *Le Figaro*, 27 janvier 1886.

d'attention que le grand homme. À la démocratisation des portraiturés répond le statut particulier du portraitiste moderne, c'est-à-dire l'*interviewer*. Gagnant en usage tout au long des années 1880, non seulement dans la nouvelle presse d'information (*Le Matin*, *Le Journal*), mais également, et en premier lieu, dans la presse mondaine (*Le Figaro*, *Le Gaulois*, puis *L'Écho de Paris*), l'interview connaît un sommet de popularité à partir de 1890, avec l'invention des enquêtes composées de séries d'interviews, que l'on connaît à travers Jules Huret²⁰⁸, mais dont nous évoquerons d'autres représentants moins célèbres.

a. Un genre américain

Dans les années 1870, le terme tout neuf d'« interview » est utilisé parfois – on l'a vu – de manière impropre, non francisée. Son usage se stabilise après 1880, en même temps que le genre²⁰⁹ qu'il nomme se répand davantage dans la presse. Dès lors, l'interview décline sa famille : *interviewer* (le verbe), *intervieweur* ou *interviewer* (le reporter), *interviewé* (l'individu interrogé). Cependant, d'autres termes sont employés comme synonymes, quoiqu'ils ne détiennent pas la même charge de nouveauté ni les mêmes connotations : « entretien », « entrevue », « conversation » et – dans un premier temps – « portrait » sont fréquemment employés.

De fait, la pratique de l'interview, tout comme celle du reportage, apparaît avant d'être nommée. Nombreux sont les portraits des années 1870 qui se présentent, en partie ou en entier, sous la forme de propos échangés et retranscrits, accompagnés d'une mise en scène du journaliste visitant le domicile de l'individu portraituré. De plus, on retrouve régulièrement des articles qui, sans porter aucune mention générique, présentent toutes les caractéristiques de l'interview, tel un entretien avec l'auteur dramatique Victorien Sardou, dans *Le Figaro* de 1874²¹⁰, qui mobilise déjà la scénographie typique du genre.

²⁰⁸ Avec l'*Enquête sur l'évolution littéraire*, publiée dans *L'Écho de Paris* du 3 mars au 5 juillet 1891, et l'*Enquête sur la question sociale en Europe*, publiée dans *Le Figaro*, à partir du 1^{er} août jusqu'en novembre 1892. Toutes deux ont été recueillies en volume.

²⁰⁹ Dans la foulée des études littéraires de la presse citées plus tôt (*supra*, p. 9-10, note n° 19), on parlera bien d'un « genre », dans la mesure où l'interview coïncide avec la totalité de l'article envisagé, tout en maintenant, dans notre perspective, l'idée que ce genre découle de la matrice générique du reportage.

²¹⁰ Philippe Gilles, « Sardou et les merveilleuses », dans *Le Figaro*, 5 janvier 1874.

Parmi les premières formes d'interview à paraître dans les quotidiens français, notamment dans *Le Figaro*, qui est ici encore précurseur en la matière, il est courant de retrouver des articles de journaux anglais ou américains partiellement traduits et reproduits ; ce constat tend à valider l'idée contemporaine selon laquelle l'interview est importée de la presse anglophone et pratiquée d'abord par des journalistes étrangers. Les premiers interviewers mentionnés dans la presse française sont le plus souvent britanniques ou américains. Leurs interviews sont parfois reprises en entier, mais plus fréquemment mentionnées parmi les échos ou citées dans la revue de presse. À cet égard, le *Daily Telegraph*, le *Times*, grands quotidiens anglais d'information et le *New York Herald*, américain, sont des références récurrentes :

Un reporter du *New York Herald* a été rendre visite à M. Gambetta, et avec ce sans-façon d'ailleurs intelligent qui caractérise les reporters américains, il lui a demandé son plan de gouvernement. [Suit un extrait de l'entrevue.]²¹¹

M. Gambetta accuse le correspondant du *Times*, d'abord, d'avoir, par un récit d'*interview* maladroit, détourné les grands-ducs de Russie de lui pour les rapprocher du maréchal de Mac-Mahon²¹².

Ces mentions contribuent à associer reportage et interview, puisque cette dernière est le propre de « reporters » et de « correspondants » audacieux, sollicitant les hommes politiques. Les échos et les revues de presse s'intéressent en priorité aux interviews qui suscitent remous et démentis, en médiatisent les réponses de part et d'autre ; ils véhiculent de ce fait une représentation conflictuelle d'une pratique qui mettra du temps à s'imposer. Il n'est pas rare de retrouver le type d'« incident » à l'œuvre dans l'extrait suivant encore vingt ans plus tard, dans les années 1890 :

Voici le dernier acte de l'incident qui s'est produit entre M. de Broglie et le correspondant du *Daily Telegraph*. Celui-ci lui avait écrit une lettre pour lui demander de lui indiquer les erreurs commises par lui. / Dès le lendemain, M. Marriott [le correspondant] recevait la réponse qu'on va lire et qui clôt le débat :

Monsieur,

En contestant l'exactitude du récit que vous avez cru devoir publier, je n'ai jamais songé à mettre en doute votre parfaite bonne foi et vos intentions bienveillantes. / J'ai dû seulement constater que par une erreur, involontaire sans doute, mais naturelle chez un étranger, vous aviez mal compris et mal rendu la plupart de mes pensées. / Comme c'est le sens général de l'entretien qui se trouve altéré, autant que tels ou tels points en particulier, vous comprendrez que je ne puis vous adresser la rectification détaillée que

²¹¹ Francis Magnard, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 19 février 1873.

²¹² Le masque de fer, « Échos de Paris », dans *Le Figaro*, 31 octobre 1878.

vous semblez désirer. / Vous trouverez naturel aussi que je ne veuille répondre devant le public que de ce que je signe ou j'écris moi-même, et que je ne m'en rapporte, pour faire connaître mes sentiments, à aucun interprète, même au mieux intentionné. Veuillez agréer l'assurance des mes sentiments de considération distinguée.
Broglie²¹³.

La réponse du duc de Broglie illustre à quel point l'interview est alors, en 1874, peu coutumière et objet de soupçon. L'homme d'État est réticent à associer son nom à l'entretien et à cautionner des propos rédigés par un tiers ; il oppose un démenti poli au récit du journaliste. Cette opposition ferme mais courtoise n'est que le prélude d'un long débat où interviews controversées et imaginaires, reporters indiscrets et sans éthique apparaissent comme les signes d'une « société devenue trop bavarde²¹⁴ ». Avant d'accéder à la légitimité du grand reporter à travers les enquêtes d'opinion²¹⁵, l'interviewer, comme le petit reporter, est frappé d'un sceau tenace de méfiance et d'indiscrétion.

b. Le reporter-interviewer : une légitimité à conquérir. Caricatures et débats

Si les journalistes soulignent l'intérêt que portent les lecteurs à ces propos rapportés, ils ne se privent pas de moquer ou de critiquer la tendance à l'invention, à la surenchère et à l'exagération attribuée aux interviewers, ainsi que leur propension à recueillir les opinions de tout et de n'importe qui. Une foule d'interviews imaginaires mettent malicieusement en scène, au sein même de la presse quotidienne, des reporters qui ne connaissent aucune limite : l'un recueille les propos de la statue de cire du général Washington, qui s'exprime sur la « mollesse » des hommes politiques français²¹⁶, un second interroge Émile Zola, qui confie avec précision ses projets de romans jusqu'en 1940²¹⁷, un troisième M. Thiers – décédé ! –, en remâchant un discours datant de 1831²¹⁸. Ces petites fictions, qui moquent

²¹³ Francis Magnard, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 13 février 1874.

²¹⁴ Francis Magnard, « Échos de Paris. La politique », dans *Le Figaro*, 12 février 1886.

²¹⁵ Nous partageons à cet égard l'opinion d'Adeline Wrona qui reprend elle-même celle de Thomas Ferenczi, quant au fait que le genre de l'interview « gagne ses lettres de noblesse quand il est métamorphosé, par Jules Huret, en séries d'enquêtes auprès des grands de ce monde, à commencer par les grands écrivains » (Adeline Wrona, *Face au portrait, op. cit.*, p. 280-281). Toutefois, d'autres facteurs participent de cette valorisation, ainsi que nous le verrons.

²¹⁶ Bull, « Bloc-Notes. Interview », dans *Le Gaulois*, 17 octobre 1883.

²¹⁷ Alfred Capus, « Les projets de Zola », dans *Le Gaulois*, 26 juillet 1892.

²¹⁸ Ivan de Woestyne, « Une conversation », dans *Le Gaulois*, 4 janvier 1880.

autant les reporters que les interviewés, sont courantes. Elles prennent la forme d'interviews loufoques ou de dialogues inventés mais parfois quasi vraisemblables, toujours satiriques, qui mettent en évidence les ridicules de chacun en s'inspirant de l'actualité. Dans le domaine de l'écrit, elles jouent un rôle que l'on peut comparer à celui de la caricature. Leur popularité ne se dément pas : elles paraissent le plus souvent en une, près des échos et des nouvelles à la main, et sont fréquentes encore dans les années 1890. Le dialogue suivant, paru dans *Le Gaulois* en 1893, en constitue un bon exemple :

M. Boussy-D'Anglars, à son domestique

Laurent, serrez ma haine avec ma discipline,
Priez que la vertu toujours vous illumine ;
Et, si l'on vient me voir, je vais aux gazetiers,
Par un projet de loi retrancher les deniers.

Un reporter, entrant, un journal à la main. À part
Monsieur Boussy d'Anglars lui-même, je parie ?

M. Boussy-D'Anglars

Que voulez-vous ?

Le reporter

Vous dire...

M. Boussy-D'Anglars, tirant un mouchoir de sa poche

Ah ! mon Dieu, je vous prie,

Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.

Le reporter

Hé ?

M. Boussy-D'Anglars

Cachez ce journal que je ne saurais voir.

Par de pareils objets les âmes sont blessées
Et cela fait venir de coupables pensées.

Le reporter

Votre dernier discours, Monsieur, fut magistral,
Et je viens de la part des lecteurs du journal,
Lesquels sont légion et désirent connaître
L'éminent orateur qu'en vous l'on voit paraître,
Je voudrais leur tracer un portrait ressemblant.

M. Boussy-D'Anglars, désignant poliment un siège

Asseyez-vous d'abord, monsieur, dessus ce banc,
Et prenez un crayon. L'horreur que j'ai dans l'âme
Pour tout ce qui de loin ressemble à la réclame,
Je peux m'en montrer fier, je crois, sans vanité.

Le reporter

Je vais noter ce point.

M. Boussy-D'Anglars

Monsieur, j'en suis flatté.

Le reporter

Mais si vous désiriez pourtant que l'on ne nomme...

M. Boussy-D'Anglars

Pour être vertueux, on n'en est pas moins homme.

Vous pouvez me nommer
 Le reporter, *se levant*
 Je le fais de ce pas.
 M. Boussy-D'Anglars, *le retenant*
 Je suppose, monsieur, que vous n'oubliez pas
 Les services rendus à la cause publique
 Par mes aïeux et moi ?
 Le reporter
 Ce sera magnifique,
 J'en réponds.
 M. Boussy-D'Anglars
 Avez-vous, en outre, bien noté
 Mes austères façons et leur simplicité ?
 Que je fus vertueux dès l'âge le plus tendre,
 Et qu'on le deviendrait même rien qu'à m'entendre ?
 Le reporter
 C'est écrit.
 M. Boussy-D'Anglars
 Que je n'ai d'autres ambitions
 Que d'exercer un jour de hautes fonctions,
 Afin que la vertu, de la terre exilée,
 À tous les citoyens soit enfin révélée ?
 Le reporter
 Je dirai tout cela, maître, fort congrûment.
 M. Boussy-D'Anglars, *montrant le journal*
 Vous m'inscrivez alors pour un abonnement²¹⁹.

Le caractère fictionnel de ces parodies d'interview se signale par la brièveté de l'article et son ton satirique, de même que par la forme théâtralisée, où les répliques du reporter et de l'interviewé alternent, comme enregistrées d'un point de vue extérieur, sans qu'une énonciation à la première personne ne fixe un cadre énonciatif. Dans le dernier exemple, l'emploi des alexandrins ajoute à l'effet comique de décalage entre l'interview fictive et l'usage ordinaire. Capus tourne en ridicule aussi bien M. Boussy-d'Anglars²²⁰ et sa fausse modestie que l'opportunisme du reporter qui accepte de conformer son interview aux désirs de l'interviewé, en échange de quoi celui-ci prend un abonnement à son journal.

Opportunistes, les interviewers le seraient à l'extrême, si on s'en fie toujours aux représentations satiriques qui sont légion, même dans un quotidien comme *Le Journal* qui

²¹⁹ Alfred Capus, « Le vertueux », dans *Le Gaulois*, 5 mars 1893.

²²⁰ Personnage inventé, mais peut-être Capus fait-il référence, de façon implicite, à une personne connue ou à un événement précis que l'examen de l'actualité des jours précédents permettrait de repérer. Il est fréquent que ce type de texte mette en scène des individus au devant de l'actualité, hommes et femmes du jour.

prône l'usage de l'enquête et de l'interview. Dans une courte fiction²²¹, Maurice Lefevre raconte l'histoire de M. Reporter, qui s'éveille un matin en recherchant désespérément un sujet d'interview. En ouvrant *Le Journal*, l'idée lui vient d'aller interviewer Béhanzin, le roi du Dahomey, qui est à l'ordre du jour – *Le Journal* vient effectivement de publier un reportage sur le Dahomey et une interview du souverain étranger par Léon Riator. Seulement, M. Reporter cherche un angle d'approche original :

Mais quelle interview ? Il faudrait un incident curieux, passionnant, par quoi Paris, la grande fille, sentit ses nerfs convulsés, une de ces aventures qui réveillât d'une commotion inattendue son esprit blasé et déchaînât ses enthousiasmes ou provoquât ses nausées, peu importe : quelque chose enfin qui fit parler au moins pendant une heure cette indolente, cette lassée, cette aphasique.

L'illumination attendue survient finalement :

Se faire manger par Béhanzin !..., et télégraphier minute par minute ses impressions !
[...]
Quel émoi dans le monde à la réception de dépêches rédigées dans ce style :
Abomey, 8 heures. / Tout à l'heure on m'a saisi, ficelé, bardé de lard et pudiquement enveloppé de feuilles de vignes... Sensations douces !
8h. 1/4. / On vient de me mettre à la broche... Opération agréable... surtout au début./
8h.20. / Je cuis !... Le dos est à point, le ventre est encore froid. [...]
8h.40. / Je pénètre dans le palais royal... Je descends dans l'estomac... Il fait noir !... »

M. Reporter, prêt être digéré, espère atteindre le comble de l'interview, en visitant son interviewé, le « palais royal », de l'intérieur, et imagine les dépêches sensationnelles qu'il transmettra à son journal. Malheureusement pour lui, le roi du Dahomey se révèle végétarien : « Voyage inutile ! Interview manquée ! » Cet exemple tourne en ridicule la représentation du reporter prêt à risquer sa vie ou son honneur pour décrocher l'interview sensationnelle, qui émerge concurremment dans les interviews mêmes, autour de 1890. Si l'audace de l'interviewer peut prêter à sourire, elle se rapproche de plus en plus de l'héroïsme du grand reporter. On verra plus loin que les interviewers s'appliquent dans cette optique à mettre de l'avant la force de persuasion, l'ingéniosité, le courage qui leur permettent de surmonter les difficultés de terrain et les réticences de leurs cibles.

À l'opportunisme réputé des interviewers s'ajoute encore une indiscretion notoire ; celle-ci peut se présenter comme l'avatar péjoratif de la curiosité, l'une ou l'autre étant

²²¹ Maurice Lefevre, « Les polichinelles. M. Reporter », dans *Le Journal*, 10 novembre 1892.

privé, privilégiée selon l'opinion du rédacteur²²². À l'inverse des autres traits péjoratifs associés à l'interviewer, l'indiscrétion semble être cultivée et faire l'objet d'une mise en scène autant par les reporters eux-mêmes que par leurs commentateurs. Il arrive que dans la scénographie de l'article intervienne une représentation du reporter en curieux incorrigible, qui ne peut résister à l'appel de bribes de conversation entendues derrière une porte entrouverte ou qui obtient de façon détournée le compte rendu d'une conversation secrète :

À Burlington Hotel les murs ont des oreilles, je puis l'affirmer. Ce qu'a été pour Cornélius Herz le premier jour de cette année, je ne saurais le dire ; mais, en revanche, je sais que la porte de l'appartement si bien gardé s'est ouverte, dimanche, devant un petit nombre de visiteurs, – nullement journalistes, d'ailleurs. Mais les journalistes, s'ils ont élevé à la hauteur d'une vertu l'indiscrétion, n'entendirent jamais en avoir le monopole. Et voilà pourquoi, – sans m'expliquer davantage, (car l'indiscrétion a ses limites comme toute autre chose) – voilà pourquoi je suis en mesure de rapporter aujourd'hui un intéressant fragment d'une conversation tenue, au seuil de cette toute fraîche année, dans une des chambres de l'appartement si bien gardé de Burlington Hotel. On causait des scandales du Panama²²³.

L'indiscrétion ou la curiosité, qui caractérisent l'ethos de l'interviewer, sont parfois exhibées dans le titre de l'article : « Indiscrétions viennoises. Chez Adelina Patti²²⁴ ». Un tel intitulé crée une attente chez le lecteur – l'*indiscrétion* étant gage de *révélation* – et rappelle que l'interview instaure une première forme de « potin » autour de la vie des célébrités, notamment celles issues du monde artistique. Il semble que l'indiscrétion de l'interviewer – surpassant celle des autres reporters – mette en abyme le même sentiment qu'entreprendrait, de manière plus ou moins avouée, son lectorat. Le rôle ingrat d'écouter aux portes ou de les forcer pour s'introduire chez les gens est celui du journaliste. Si le lecteur peut se trouver heureux d'en être déchargé et apprécier d'autant les interviews lues en privé, l'indiscrétion, tout comme l'invention des interviewers acquiert dans le métadiscours de presse une dimension moins appréciable ; de gage de révélations, elle devient objet de reproche envers des pratiques aux fondements éthiques douteux.

En conséquence, un débat sur l'éthique de l'interviewer se déploie peu à peu entre les années 1870 et 1900, qui pose les questions des limites de sa liberté et de ses devoirs envers

²²² Ainsi, note Maurice Barrès, « en réalité, ces petits dialogues entre un journaliste *curieux* et un homme considérable sur les questions d'actualité nous intéressent infiniment ». (Nous soulignons) Maurice Barrès, « Les beautés de l'interview », dans *Le Figaro*, 22 août 1890.

²²³ Georges Docquois, « Les propos de Cornélius Herz », dans *Le Journal*, 4 janvier 1893.

²²⁴ Werther, « Indiscrétions viennoises. Chez Adelina Patti », dans *Le Gaulois*, 29 janvier 1880.

un public trop naïf, dont il modèlerait aisément l'opinion. D'abord vagues et formulés sur le ton de l'indignation, ces questionnements gagnent en profondeur au fil du temps²²⁵. Deux articles du *Temps* illustrent, à vingt-sept ans de distance, l'évolution du débat éthique. En 1879, un collaborateur du *Temps* déplore la « mode des conversations²²⁶ » qui « gagne de jour en jour ». Citant une entrevue d'un reporter avec Mac-Mahon, le rédacteur, anonyme, dénonce « l'invention », la « mystification » de l'article, refusant de croire à son authenticité. La faute est un peu celle du public trop naïf, écrit-il, qui s'intéresse avidement aux « menus détails sur la vie privée et publique des gens ». Il semble que le goût des confidences et d'une information indigne (si l'on en croit le rédacteur du *Temps*, qui oppose ces « bavardages » aux « grands et sérieux événements ») ait gagné le public français, avec l'avènement du reportage. Mode déplorable, mystifications regrettables, mais qui ne suscitent pas, au-delà de l'expression d'une indignation, de réflexion sur les devoirs du reporter. Peut-être ce dernier est-il encore trop nouveau venu dans la presse, trop peu respecté pour apparaître comme un maître d'opinion ayant des responsabilités et des devoirs. Par ailleurs, à une époque où l'information commence tout juste de se tailler une part croissante des surfaces rédactionnelles, où la tradition des canards n'est pas si lointaine et où la loi sur la liberté de presse n'est pas encore instaurée, l'exigence d'exactitude et de factualité est sans doute moins impérative qu'elle ne le sera dix, vingt ou trente ans plus tard. La presse en est encore au début du processus qui érige « [le] vrai, scientifique ou factuel, [en tant que] valeur à la fois pour le récit littéraire, au premier chef le roman naturaliste, et pour la presse, qui voit s'installer de nouveaux genres référentiels, tels que le

²²⁵ L'approfondissement de ce métadiscours journalistique survient significativement au moment où se répandent en France les questionnements d'une discipline dont la naissance est contemporaine : la « psychologie des foules », puis la sociologie de l'opinion, dont Gustave Le Bon (*La psychologie des foules*, 1895) et Gabriel Tarde (*L'opinion et la foule*, 1901) jettent les bases. Les commentaires journalistiques, par l'inquiétude et le pessimisme qu'ils professent généralement à l'égard d'un public suggestible – dont l'opinion est aisément modelée par les journalistes, parmi lesquels reporters et interviewers occupent une place croissante – s'apparentent davantage à la pensée de Le Bon qu'à celle de Tarde. Par ailleurs, le questionnement sur l'éthique du journalisme n'est pas neuf, comme le signale Magali Prodhomme-Allègre, il remonte au XVII^e siècle, mais l'émergence de la presse d'information, la loi sur la liberté de presse (1881) et la constitution des premières associations de journalistes le reconfigurent. La critique interne du journalisme par ses acteurs gagne en importance et devient recherche d'une « éthique professionnelle souvent fantasmée et toujours recommencée ». Le métadiscours sur l'interview témoigne exemplairement de ce mouvement. Voir Magali Prodhomme-Allègre, « Généalogie croisée : de la critique à l'éthique du journalisme », dans *Mouvements*, n° 61 (2010), p. 71-84.

²²⁶ Anonyme, « La mode des conversations », dans *Le Temps*, 21 septembre 1879.

reportage ou l'interview²²⁷ ». Lorsqu'en 1906, Jules Claretie se questionne à son tour sur les excès de l'interview et les devoirs du journaliste²²⁸, sa réflexion est autrement approfondie et nourrie par un débat récurrent sur les indiscretions et exagérations des reporters lors d'affaires criminelles²²⁹, de même peut-être que par les questionnements naissants de la sociologie et l'émergence d'un esprit de corps professionnel. Claretie est frappé par l'impact de la « magistrature journalistique » dans le cours des procès. Il considère que le pouvoir des reporters sur l'opinion publique et sur les jurés influence pernicieusement les décisions de la justice, ce qui le mène à questionner le rôle du reporter :

Mais toute la question est là : le journaliste enquêteur est-il un hôte ou un juge ? A-t-il pleins pouvoirs pour interroger les gens et ouvrir les lèvres comme il ouvrirait les serrures ? On serait stupéfait si un simple curieux, un amateur de vérité, entrait chez vous pour vous poser des questions souvent étourdissantes. [...] Si ce curieux est un journaliste, il a tous les droits. Il tire son carnet, il taille son crayon, il regarde, il note, il épie, il commente, il a souvent son thème fait d'avance, et vos réponses n'y changent rien. Il est le serviteur de l'Opinion.

Dans un tel contexte, peu de recours semblent permettre à l'accusé interviewé de se défendre contre des questions inquisitrices. De toutes part on souligne, au tournant du siècle, l'impact grandissant, voire dangereux, des reporters sur l'opinion. Ceux-ci infléchissent les décisions judiciaires, font et défont les réputations²³⁰, se présentent comme « les véritables dispensateurs de la gloire²³¹ ». Les premiers questionnements sur les devoirs de l'interviewer apparaissent ainsi vers 1890, en même temps que s'intensifie la présence d'interviews dans les journaux et que le reporter (avec lui l'interviewer) gagne en prestige. Certains tenteront de dresser des codes de conduite, à l'instar de Gaston Jollivet, sans décrier la pratique de l'interview pour autant. Après avoir rappelé les excès récents de la « troupe redoutable » des interviewers, Jollivet leur donne quelques conseils afin que leur pratique puisse « vivre et même prospérer » :

Il me semble d'abord que tout reporter doit se faire un cas de conscience de prévenir l'interviewé de l'objet de sa visite, et de ne point lui laisser ignorer la future

²²⁷ Sarah Mombert, « La fiction », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 820.

²²⁸ Jules Claretie, « La vie à Paris », dans *Le Temps*, 7 septembre 1906.

²²⁹ Dominique Kalifa remarque à la Belle Époque une « ingénierie croissante de la presse dans les affaires de police ». Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », art. cit., p. 587-588.

²³⁰ Frump, « À bâtons rompus. La gloire », dans *Le Temps*, 1^{er} février 1902.

²³¹ Francisque Sarcey, « Reporters », dans *Le Matin*, 14 avril 1897.

reproduction des questions et réponses échangées. [...] / Il n'est pas moins nécessaire, en second lieu, que l'interviewer consente à ne point s'exagérer sa mission et à ne pas trop mettre en relief son esprit et ses connaissances. Le simple bon sens doit lui dire qu'il vient demander un service à l'interviewé, et un service dont le prix se double s'il est sollicité d'un adversaire politique [...]. / Enfin, il me paraît indispensable que l'interviewer, autant que possible, ne livre pas son article à l'impression avant de l'avoir communiqué à l'interviewé²³².

Bien que des journalistes de bonne volonté tentent de doter l'interviewer d'une conscience éthique, il demeure du choix de chacun de se conformer à un code informel. Malgré ces inquiétudes des années 1890-1900, la pratique demeure libre au plan déontologique. « L'indiscrétion professionnelle du journaliste²³³ » semble aussi naturelle que la discrétion d'autres corps de métier soumis au secret professionnel. La question des limites à poser continue de relever de l'appréciation personnelle ; à chacun la responsabilité de se faire reporter « relativement discret » ou « féroce²³⁴ ». Ce vide déontologique peut être lié aux vives réticences des républicains à réduire la liberté de presse. Comme le note Christian Delporte, jusqu'en 1914, « le dispositif répressif prévu par la loi [de 1881] épargne les journalistes²³⁵ », réduit leur responsabilité judiciaire et leur procure une quasi-impunité.

Dès lors, les interviews n'échappent pas aux excès et aux controverses. C'est au début des années 1890 que le débat se cristallise, autour d'interviews d'hommes politiques importants dont la validité est contestée. Plusieurs quotidiens relaient par exemple les rebondissements de la polémique autour d'une interview d'un reporter du *Figaro* avec le président italien Francesco Crispi, à l'automne 1890, dont certains journaux italiens nient la validité²³⁶. Une entrevue du même quotidien avec le prince de Bismarck est également mise en cause en août 1890, tandis que celle du *XIX^e Siècle* avec la duchesse d'Uzès connaît un sort semblable, en septembre de la même année. Ces controverses multiples expliquent peut-être que l'un des défenseurs éminents de l'interview choisisse ce moment pour faire entendre sa voix : il s'agit de Maurice Barrès, dont on connaît les prises de position en

²³² Gaston Jollivet, « L'interview », dans *Le Matin*, 18 septembre 1890.

²³³ Anonyme, « Menus propos. Les cruautés du reportage », dans *Le Temps*, 24 septembre 1904.

²³⁴ *Id.*

²³⁵ Christian Delporte, *Les journalistes en France. 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil (XX^e siècle), 1999, p. 30.

²³⁶ Jacques St-Cère, « Chez M. Crispi », dans *Le Figaro*, 29 septembre 1890.

faveur des « beautés de l'interview²³⁷ » et les considérations sur « l'esthétique de l'interview²³⁸ ». Barrès loue avec passion l'intérêt de ce « genre vraiment philosophique », qu'il considère comme une véritable « forme littéraire » permettant « d'exprimer les divers partis pris que les hommes, selon leur tempérament, se font sur une idée » et qu'il appelle à « perfectionner »²³⁹. Pour Barrès, l'exactitude des propos rapportés importe moins que la restitution du « sentiment de son interlocuteur », en fonction d'une « vérité supérieure » à la transcription mot pour mot²⁴⁰. Il abolit les accusations d'inexactitudes professées envers l'interview, en préférant à l'exactitude une conception de la vérité par vraisemblance. Comme le faisait Pierre Giffard, dix ans plus tôt, pour le reportage, Barrès milite pour une interview littéraire à la française, qui soit autre chose qu'une retranscription (à l'américaine) et qui donne une impression générale de la conversation, de la rencontre, de son cadre²⁴¹. Il faut souligner cependant que ce filon est, en réalité, abondamment exploité par les interviewers français, avant même les exhortations de Barrès. Sous l'influence, d'une part, de la tradition littéraire du portrait qu'elle reconfigure et, d'autre part, de la méthode enquêtrice transposée au journalisme, qu'elle met en scène dans une scénographie codifiée, l'interview gagne petit à petit ses lettres de noblesse.

c. L'héritage du portrait périodique

Jusque vers le milieu des années 1880, l'interview naissante coexiste avec le genre établi du portrait périodique²⁴², lui livre une concurrence discrète ; elle se confond souvent

²³⁷ Maurice Barrès, « Les beautés de l'interview », dans *Le Figaro*, 22 août 1890 ; et « Autres beautés de l'interview », dans *Le Figaro*, 13 septembre 1890.

²³⁸ Maurice Barrès, « L'esthétique de l'interview », dans *Le Journal*, 2 décembre 1892.

²³⁹ Maurice Barrès, « Les beautés de l'interview », *art. cit.*

²⁴⁰ *Id.*

²⁴¹ Émile Zola commente de manière semblable la tâche de l'interviewer : « L'interviewer [...] ne doit pas être un vulgaire perroquet, il lui faut tout rétablir, le milieu, les circonstances, la physionomie de son interlocuteur, enfin faire œuvre d'homme de talent, tout en respectant la pensée d'autrui. [...] Les journaux devraient donc confier les interviews à des têtes de ligne, à des écrivains de premier ordre, des romanciers extrêmement habiles [...] » (*Le Figaro*, 12 janvier 1893). Cité dans Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, « Introduction », *Entretiens avec Zola*, Ottawa / Paris / Londres, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. XIV.

²⁴² Nous nous intéresserons ici au portrait écrit, et c'est à ce type précis de portrait que nous référerons par la suite, à défaut d'indication contraire.

avec celui-ci et gagne petit à petit du terrain, avant de le supplanter²⁴³. Quantité d'articles présentent, pendant cette période d'adaptation, une hybridité remarquable entre les poétiques du genre ancien et du genre en formation, dont témoigne la polyvalence des mentions génériques – tel article intitulé « Portrait » peut se présenter, à la lecture, comme une interview ou comme un mélange des genres. Ce phénomène n'est pas étonnant, car l'interview répond à une logique similaire à celle du portrait, qui tend lui-même à se métamorphoser, à évoluer au contact de la presse d'information. Comme le souligne Adeline Wrona, le portrait est tributaire de ses modes de diffusion et des nouvelles voies explorées par l'écriture journalistique, d'où les phénomènes d'hybridité que nous venons d'évoquer. La poétique du portrait se module avec l'avènement du journalisme de témoignage : « Nous proposons de penser que le privilège accordé à la mise en visibilité des modalités de l'échange – tout ce qui joue le jeu d'une "transparence" de la rencontre – entraîne le portrait vers l'interview. Le récit devient alors dialogue, et le portrait, conversation rapportée²⁴⁴. » Si l'on porte ce point de vue à ses limites, on peut concevoir l'interview comme une adaptation du portrait au contexte de la presse d'information, adressée à un vaste public, répondant à des contraintes d'actualité et s'inscrivant dans l'essor de la méthode enquêtrice²⁴⁵. L'interviewer peut, selon cette filiation, être qualifié de portraitiste de la culture médiatique. L'héritage du genre du portrait est un des éléments qui contribuent à rehausser l'image de l'interviewer dans l'imaginaire social.

Dans les années 1870, divers types de portraits sont mis à disposition des contemporains, diffusés à travers différents supports médiatiques. Le grand portrait littéraire a depuis longtemps acquis ses lettres de noblesse, avec Sainte-Beuve, et a connu à

²⁴³ Du moins, dans l'espace des quotidiens : le portrait y demeure bien présent à la fin du siècle, par exemple à travers les articles nécrologiques, mais notre dépouillement semble indiquer que l'interview occupe alors une surface rédactionnelle plus importante. Cependant, le portrait demeure très répandu, comme le montre l'existence, hors du quotidien, de dictionnaires (par exemple le *Dictionnaire universel des contemporains* de Gustave Vapereau), de revues biographiques et de séries de brochures (tels les *Contemporains célèbres* du photographe Nadar, parus entre 1887 et 1888 ; cet exemple est cité par Adeline Wrona, *Face au portrait*, *op. cit.*, p. 169).

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 180.

²⁴⁵ En ce sens, l'apparition de l'interview dans la presse française est un moment important du processus qui entraîne la mutation du portrait « en un genre informatif et d'actualité » (*ibid.*, p. 22), quoiqu'Adeline Wrona distingue, en définitive, portrait et interview, et souligne l'influence de l'enquête sur la seconde (*ibid.*, p. 183).

sa suite une « formidable expansion²⁴⁶ ». Prépubliés dans le journal puis recueillis, ces portraits sont signés par des noms connus. Cependant, des usages moins prestigieux du portrait se développent, destinés à une diffusion de masse pour un marché de la biographie en expansion²⁴⁷. Le « portrait-carte », version courte et démocratisée du grand portrait littéraire, devient courant dans les journaux quotidiens, où il est instauré en rubrique, phénomène qui témoigne d'une évolution des pratiques portraitistes²⁴⁸. Comme le note Wrona, les portraits-cartes mettent en relief plusieurs innovations. Ils illustrent la démocratisation du genre, démocratisation des sujets, d'une part, et des interviewers, d'autre part. De même que le portrait pictural, le portrait de presse met désormais en scène de nouvelles catégories d'individus, dont l'invention est liée aux bouleversements politiques et médiatiques, telles les figures de grands hommes²⁴⁹ et de contemporains célèbres²⁵⁰. Il fait également place aux individus de la foule, aux « silhouettes en mouvement » d'acteurs urbains²⁵¹. Ces nouvelles pratiques contribuent à ajuster les formes du portrait au dispositif médiatique ; à travers elles, le portrait se destine à un vaste public et s'adapte à une réception contemporaine, se rapprochant de plus en plus de l'actualité. Il devient un genre à vocation informative, servant à couvrir l'actualité politique, et s'hybride : à l'impératif esthétique s'ajoute une vocation taxinomique, une fonction de « repérage » qui le lie à « la vaste entreprise encyclopédique dont le journal s'est fait le relais²⁵² ». Le caractère taxinomique du portrait le conduit également à se standardiser. En ce sens, il est lié à une pensée du type et aux diverses entreprises de classification du social de la littérature panoramique évoquées précédemment²⁵³. Doté d'une « vertu

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 142. Sous la plume d'auteurs comme Armandus Silvestris, Olympe Audouard, Théophile Gautier, Eugène Vermesch, Barbey d'Aurevilly, Catulle Mendès, Charles Monselet. Les exemples qui suivent sont également cités par Adeline Wrona.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 108.

²⁴⁹ Celle-ci incarne un « imaginaire national laïcisé, et pacifié » : « Reposant sur le savoir et la vertu politique, bien plus que sur la naissance, l'idéal du grand homme démocratise la logique d'exemplarité – le grand homme est un individu collectif. » *Ibid.*, p. 70.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁵² *Id.*

²⁵³ *Supra*, p. 97-99. Les physiologies de la littérature panoramique représentent d'ailleurs une autre des formes de recueils de portraits qui, en mobilisant « des types, et non des individus » (Adeline Wrona, *Face au portrait, op. cit.*, p. 80-81), exacerbe la tension entre deux mouvements constitutifs du genre : l'un généralisant et l'autre particularisant.

emblématique », d'exemplarité, le portrait confère aux individus portraturés une dimension collective et fonctionne selon une logique de la métonymie, remarque encore Wrona²⁵⁴. On touche là un autre de ses caractères : parce que le lectorat peut s'y reconnaître, celui-ci fait vendre le journal, et « fonde [...] une relation de reconnaissance [...], entre lecteurs et journalistes, un travail de familiarisation réciproque²⁵⁵ ». Si l'interview relève dans une certaine mesure d'une semblable opération de reconnaissance et d'identification, elle est plus axée que le portrait sur l'individualité de l'interviewé ; celui-ci est moins « typé » qu'attentivement décrit, selon une logique enquêtrice attentive aux détails et aux traits individuels. C'est plutôt, alors, dans la scénographie que s'observe une standardisation.

Les portraits qui nous intéressent ici sont ceux publiés par les quotidiens de la presse mondaine : *Le Figaro*, *Le Gaulois*²⁵⁶. Outre le portrait isolé, une pratique courante consiste à décliner des séries de portraits, parfois assez longues, qui forment au fil des livraisons une « galerie » de « silhouettes » ou de « profils » contemporains dans une logique de collection qui rappelle celle d'un musée, comme le souligne le pluriel des titres, sinon le choix d'un substantif impliquant l'idée de la multiplicité : *Figures contemporaines*²⁵⁷, *Mémoires d'aujourd'hui*²⁵⁸, *Silhouettes parisiennes*²⁵⁹, *Profils diplomatiques*²⁶⁰, *Galerie diplomatique*²⁶¹. Ces surtitres, tel l'intitulé d'une rubrique, chapeautent d'une livraison à l'autre le titre des articles individuels et les inscrivent dans une série ; ainsi, les trois livraisons des *Figures contemporaines* du *Figaro* sont consacrées à « M. Duclerc » (le président du Conseil), au « général Billot » et à l'auteur dramatique « Sardou ». Cette série associe des figures hétéroclites qui ne semblent liées entre elles que par leur contemporanéité. D'autres séries sont consacrées à des corps professionnels déterminés : acteurs, hommes politiques et religieux, altesses font régulièrement l'objet de portraits regroupés. Contrairement aux séries d'interviews des années 1890, ces séries de portraits suivent non pas une logique enquêtrice, mais panoramique : elles offrent au lecteur un

²⁵⁴ Voir le chapitre v, « Les sujets du portrait : des individus collectifs », *ibid.*, p. 257-315.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁵⁶ Tandis qu'un quotidien d'information, comme *Le Matin*, privilégie dès sa fondation l'interview au portrait.

²⁵⁷ Quidam, *Figures contemporaines*, dans *Le Figaro*, 30 septembre, 5 novembre, 11 décembre 1882.

²⁵⁸ Janus, *Mémoires d'aujourd'hui*, dans *Le Figaro*, 1^{er}, 9, 15, 20, 28 octobre 1882.

²⁵⁹ Silvio, *Silhouettes parisiennes*, dans *Le Gaulois*, 15, 16, 21, 31 octobre, 5, 15 novembre 1895.

²⁶⁰ Vandenesse, « Profils diplomatiques. M. Hippolyte Desprez », dans *Le Gaulois*, 9 janvier 1880.

²⁶¹ A. Périvier, *Galerie diplomatique*, dans *Le Figaro*, 11, 15 mars, 22, 30 avril 1874.

éventail de contemporains ou un inventaire permettant une forme de recension d'une partie du corps social. Elles ne répondent pas, comme le feront encore les séries d'interviews, à une question précisément formulée qui occupe l'actualité, mais elles peuvent néanmoins être liées à un sujet à l'ordre du jour : ainsi la série *Au bord de l'urne*²⁶² de Paul Bosq propose au lecteur les portraits d'hommes politiques, à la veille des élections.

Dépeignant en majorité des sujets qui occupent une position élevée dans la société (altesses, abbés, élus, diplomates), les portraits des quotidiens mondains sont souvent signés de pseudonymes, comme le sont les chroniques de cette presse : « Célestin²⁶³ », « Étincelle²⁶⁴ ». Une telle pratique est révélatrice de la distinction entre portrait et interview. D'une part, le pseudonyme est d'un usage peu compatible avec le reportage et l'interview, qui appellent la signature comme sceau d'attestation du témoignage. Leur popularisation s'accompagnera ainsi d'une pratique de plus en plus généralisée de la signature. De son côté, le portrait ne s'inscrit pas dans une même logique testimoniale. D'autre part, le pseudonyme n'équivaut pas à l'anonymat ; il indique que le portraitiste n'est pas reporter, mais appartient au groupe plus prestigieux des chroniqueurs. La célébrité du portraituré rejaillit sur le portraitiste, dans une « transaction métonymique²⁶⁵ », d'autant qu'entre eux se tisse et s'exhibe une relation qui dépasse le cadre professionnel ; certains portraitistes évoquent leurs conversations passées avec l'individu qu'ils dépeignent, souvent tenues dans un cadre intimiste et non pas sollicitées dans un but utilitaire avoué (comme le sera l'interview), mais accordées au sein d'une relation quasi amicale, respectueuse. En conséquence, il arrive que le portraitiste se présente lui-même comme un mondain ou un diplomate pourvu de relations personnelles qui lui ont permis d'entrer en contact avec le portraituré, garantissant le naturel et l'authenticité du portrait :

J'ai vu, et souvent, M. Taine chez un de ses amis, chez Flaubert. Là, plus de reporters à craindre, plus de photographe ni de phonographe qui vous crie : Attention ! On sait que Flaubert a horreur de la publicité. Son portrait-carte n'existe même pas. Voici donc un

²⁶² Paul Bosq, *Au bord de l'urne*, dans *Le Gaulois*, 26, 29 août 1885.

²⁶³ Célestin, *Les prédicateurs du carême*, dans *Le Figaro*, 3, 10, 17, 24, 31 mars 1874.

²⁶⁴ Étincelle, « La reine Marie-Christine. Régente d'Espagne », dans *Le Figaro*, 19 janvier 1886 et « La princesse Amélie d'Orléans », dans *Le Figaro*, 14 avril 1886.

²⁶⁵ Adeline Wrona rappelle, à propos du « transfert de forces » du portraituré au portraitiste, le concept de « transaction métonymique » de Louis Marin (*Le portrait du roi*), un « “transfert de l'effet de force de celui qui est représenté à celui qui représente” ». Adeline Wrona, *Face au portrait*, op. cit., p. 280.

lieu où l'on peut se montrer, causer, vivre, tout à l'aise et sans grimace. C'est là que mon objectif s'est braqué sur M. Taine, et que j'ai pu tirer de lui quelques épreuves instantanées, garanties sans retouches²⁶⁶.

En cela, le portraitiste – qui se défend d'être reporter – se confond avec le chroniqueur, comme lui dépositaire d'une mémoire mondaine qu'il restitue à travers le portrait. Le portrait se distingue encore de l'interview à travers une différence de temporalité : tandis que le premier évoque de façon rétrospective la vie d'un individu, le portraitiste se remémorant les traits de son modèle d'après des rencontres passées et des anecdotes mondaines dont il a le souvenir, l'interview est croquée sur le vif, et se rapporte à un individu en présence, en cela beaucoup plus *actuel*. Le portrait serait plutôt une forme de mémoire réactualisée, une biographie reconstituée, rétrospectivement, en partant du point le plus lointain, chronologiquement, et en remontant jusqu'au présent²⁶⁷, comme l'indique un titre oxymorique tel que « Mémoires d'aujourd'hui²⁶⁸ ».

La structure narrative du portrait de presse est assez codifiée, tout comme celle de l'interview. Toutefois, elle ne mobilise pas un cadre énonciatif aussi développé, une même scénographie de la visite. Le portraitiste se pose non pas en enquêteur, mais en mémorialiste. Ce n'est pas le reporter se rendant sur les lieux, mais le chroniqueur, assis à sa table de travail, compilant ses souvenirs, « peignant » d'après ceux-ci plutôt que d'après nature, y cherchant le trait le plus représentatif, l'attitude évocatrice. Prenons pour exemple le portrait de « L'empereur Guillaume », par Ignotus (pseudonyme de Félix Platel), publié le 9 juin 1878 à la une du *Figaro*. Il débute par une évocation, au passé, de la visite faite à Versailles par le roi, en 1867. L'anecdote rapportée sert à illustrer la modestie du souverain. Platel raconte ensuite une seconde visite datée de 1870 : cette juxtaposition d'anecdotes historiques illustre bien la dimension mémorielle et la temporalité rétrospective du genre. Le journaliste rapporte également une autre anecdote, celle d'une audience de l'empereur au palais de Berlin, en la racontant au présent cette fois, ce qui produit l'effet d'une projection dans le passé. Elle est prétexte au portrait physique, puis psychologique de l'empereur Guillaume, deux éléments incontournables des portraits de presse : « La taille

²⁶⁶ Mosca, « M. Taine », dans *Le Gaulois*, 12 janvier 1880.

²⁶⁷ Adeline Wrona, *Face au portrait*, op. cit., p. 205.

²⁶⁸ Janus, *Mémoires d'aujourd'hui*, dans *Le Figaro*, 1^{er}, 9, 15, 20, 28 octobre 1882.

est encore bien prise. Le corps et bien fait. Les attaches sont puissantes. Les extrémités indiquent la vieille et bonne race. » Le portrait physique est longuement détaillé, par phrases courtes, telles de petites touches de peinture. Platel décrit encore la voix, l'accent de l'empereur, puis glisse imperceptiblement vers le portrait psychologique :

Il a une vraie mémoire de souverain. [...] Adoré par son entourage, il est excellent pour lui. Mais jamais souverain ne se passe aussi facilement de la présence d'un officier que la mort ou quelque avancement a enlevé de sa suite. Il ne songe qu'à ceux qu'il voit et dont il a besoin. [...] Nul ne sait mieux que lui le métier de souverain. [...] Très simple, et d'une apparence voulue bourgeoise, il tient à l'étiquette.

Le portraitiste décrit aussi le cadre de vie de l'empereur, son cabinet de Berlin, les photographies qui l'ornent. Mains détails sont rapportés, sans pour autant que l'on sache de quelle façon le rédacteur en a eu connaissance : « L'empereur Guillaume lit dans une petite Bible, qu'il porte toujours avec lui à l'armée. Le livre s'ouvre de lui-même à certaines pages ; j'aurais bien voulu dire au lecteur, comme je l'ai dit de la reine Victoria, quelles sont ces pages préférées ! » Le journaliste ne mentionne jamais dans cet article une visite qu'il aurait faite à l'empereur ou une rencontre qu'il aurait eue avec lui. Seules certaines sources secondaires sont mentionnées, tels « un diplomate français » qui lui a raconté une anecdote, « un aumônier français » qui lui a confié une générosité de l'empereur. En somme, le portraitiste est un compilateur, un mémorialiste, un biographe. Et le portrait recompose, à la manière des portraits picturaux d'altesses Royales, une image idéalisée ; le geste, l'attitude dépeints ont une valeur symbolique. Le « je » du portraitiste, qui pointe à quelques reprises dans l'article, n'est pas celui d'un témoin, mais d'un rédacteur qui se rappelle, à distance, ce qu'il décrit. À travers ses éléments constitutifs – descriptions physiques et psychologiques, anecdotes significatives qui caractérisent en peu de mots le portraituré et font revivre l'histoire –, le portrait opère par reconstitution, en condensant le récit de la vie du portraituré. Généralement, il ne comporte pas de dialogue, sinon de courts échanges intégrés au récit d'une scène passée, dans laquelle le portraitiste ne figure pas nécessairement. Ils produisent ainsi un effet fictionnalisant.

Enfin, dans les quotidiens mondains, le portrait est la plupart du temps un genre laudatif, orienté vers l'hommage. Il est plus rare qu'un portrait dénigre son modèle²⁶⁹. Le portraitiste montre plutôt une déférence, un respect profonds envers l'individu qu'il décrit, dont il s'applique à souligner les traits louables et admirables, ainsi que le fait un rédacteur du *Gaulois* dépeignant M. Hippolyte Desprez, homme politique français : « Ici se place un petit incident qui faillit compromettre l'avenir de M. Desprez. Et, si je le rappelle, c'est pour mieux montrer un des côtés de ce caractère, son excessive souplesse et l'oubli complet de sa personnalité²⁷⁰. » C'est avec encore plus de louanges peut-être que Florian Pharaon décrit « L'œuvre de l'abbé Gruel », qui a fondé à Paris l'Institut oriental : « Il y a longtemps que l'on a dit que la Foi soulève des montagnes. L'abbé L. Gruel possède cette foi puissante. / Par la seule puissance de son idée, par la seule force de sa volonté, par la conviction qu'il peut faire du bien, lui, simple prêtre, il a su mener son œuvre à bonne fin. Les hommes aux grandes vues, les âmes charitables ont compris sa grande pensée et sont venus à son aide²⁷¹. » Le caractère laudatif du portrait dans la presse mondaine est lié au statut des portraiturés : ceux-ci sont essentiellement, comme nous l'avons vu, des hommes occupant un rang élevé dans la société. Si des microportraits de la foule populaire se retrouvent autre part dans le journal, comme dans la rubrique des faits divers, le portrait qui paraît en une ou en deuxième page dépeint des figures nobles, admirables, à l'exception des portraits d'accusés lors de procès criminels. Pour être portraituré, un individu doit ainsi posséder un certain capital symbolique ; bien que le portrait devienne un genre de plus en plus informatif, il se rapporte plus lâchement à l'actualité que ne le fait l'interview. En effet, l'interviewé doit plutôt l'intérêt que lui porte la presse à une autre sorte de capital, moins lié à son prestige personnel qu'à son rôle dans un événement important d'actualité, un « *capital d'actualité* », en somme.

²⁶⁹ Cependant, nous insistons sur le fait que notre constat s'applique à la presse mondaine, car l'axiologie du portrait semble varier selon le support qui l'accueille ; ainsi, la série des *Contemporains* d'Eugène de Mirecourt « distribue [...] palmes et coups de semonce », et Adeline Wrona remarque que les prises de position et les jugements moraux des « auteurs des biographies [...] dotent [leurs contemporains] [...] de repères dans la société de leur temps ». (Adeline Wrona, *Face au portrait, op. cit.*, p. 167). Dans cette optique, le choix des portraiturés au sein de la presse mondaine est déjà d'ordre axiologique ; il oriente à l'avance le portrait vers l'éloge. On retrouve toutefois des exceptions et la série des *Mémoires d'aujourd'hui* (Janus, dans *Le Figaro*, 1^{er}, 9, 15, 20, 28 octobre 1882) présente des portraits dont l'orientation axiologique varie.

²⁷⁰ Vandenesse, « Profils diplomatiques. M. Hippolyte Desprez », dans *Le Gaulois*, 9 janvier 1880.

²⁷¹ Florian Pharaon, « L'œuvre de l'abbé Gruel », dans *Le Figaro*, 5 septembre 1882.

d. Entre portrait et interview. Formes hybrides

L'intrication des poétiques entre portrait et interview peut être plus ou moins marquée, soit très ponctuelle – par exemple, le titre seul peut porter à confusion, tandis que le corps de l'article se rattache à la poétique du portrait ou à celle de l'interview –, soit beaucoup plus prononcée – un même article pouvant présenter à la fois une part de dialogue rapporté, une scénographie de la visite, et des anecdotes passées, de souvenirs, d'éléments biographiques –, ou encore se dessiner dans le déploiement de la série, qui alterne sous un titre générique des livraisons relevant du portrait et de l'interview²⁷².

La réticence des journalistes français à adopter d'emblée l'interview, les critiques que celle-ci s'attire et les représentations satiriques des premiers interviewers expliquent en partie que l'apparition du genre soit mitigée, faite comme en catimini, au sein d'articles qui ne se présentent pas comme des interviews et qui ne comportent pas une telle mention générique²⁷³. La restitution d'une conversation par un journaliste-témoin est souvent insérée, dans ces premiers temps, au sein d'articles qui présentent par ailleurs des caractéristiques du portrait. Dès lors, le journaliste occupe lui-même une posture hybride, à l'image de son portrait-interview : mi-portraitiste, mi-interviewer, il est à la fois le chroniqueur-mémorialiste que nous venons d'évoquer, et le reporter, professionnel de la collecte d'informations, en visite chez un individu dont il enregistre les propos. Ces articles hybrides assurent une transition entre un genre ancien et valorisé, ayant déjà fait ses marques dans les périodiques, et un genre neuf né avec la presse d'information ; à ce titre, ils participent d'une première étape de valorisation du travail de l'interviewer. L'hybridité poétique, qui met en relief la filiation des deux genres journalistiques, contribue à transférer le prestige du portraitiste à l'interviewer. L'interview s'inscrit ainsi dans une tradition journalistique et littéraire française, qu'elle remodèle en fonction d'impératifs médiatiques nouveaux, longtemps avant les appels de Maurice Barrès pour une interview littéraire.

²⁷² Les livraisons de la série *Les prédicateurs du carême* signée Célestin dans *Le Figaro*, 3, 10, 17, 24, 31 mars 1874, présentent ainsi une poétique assez variable de l'une à l'autre.

²⁷³ Comme le remarque également Jean-Marie Seillan : « la pratique a précédé l'usage du mot anglais qui la désigne aujourd'hui. » Jean-Marie Seillan, « L'interview », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal, op. cit.*, p. 1025.

On prendra pour premier exemple un article consacré à « Richard Wagner », qui paraît à la une du *Gaulois*, le 5 janvier 1880, sous la signature de Fourcaud. Diverses caractéristiques rapprochent celui-ci du genre du portrait tandis que d'autres en font une forme mitigée d'interview. L'usage du pseudonyme rapporte à première vue le texte à une pratique relevant plutôt de la chronique que du reportage. De plus, si le rédacteur donne bel et bien le récit d'une entrevue qu'il a eue avec le célèbre compositeur, cette entrevue n'est pas tout à fait récente : elle date d'« il n'y a pas trois mois ». Elle est sollicitée par le rédacteur, mais elle n'est pas le but premier du déplacement : c'est au contraire au gré des voyages du journaliste qu'elle a lieu, apprend-on, car celui qui signe Fourcaud se trouvait alors dans une situation propice, « dans les cercles de Franconie, et non loin de Bayreuth » et ne put « résister au désir d'aller frapper à [la] porte [de Wagner] ». Le récit que l'on va lire reprend ainsi des « souvenirs », comme l'affirme le rédacteur. La durée temporelle qui sépare la rencontre de la publication de son récit dans le journal – trois mois – ne relève pas de l'actualité immédiate. Cependant, elle est ambivalente, car elle n'est pas non plus extrêmement lointaine. Les souvenirs évoqués sont relativement récents et réactualisés : Wagner, comme nous l'apprend l'introduction, est gravement malade. Cette nouvelle motive le rappel de l'entrevue passée. Toutefois, l'actualité ne semble pas être le seul motif à la publication de l'article. L'admiration du rédacteur, mise en avant, confère au texte un caractère laudatif qui le rapproche également du portrait : « J'ai toujours eu pour [les] œuvres [de Wagner] une haute admiration, et les souvenirs de ma visite me reviennent aujourd'hui plus vibrants et plus nets. On ne s'étonnera donc pas que je consacre cet article à cette figure grandiose de l'art contemporain. » En articulant aux souvenirs et à l'admiration du rédacteur la motivation de l'actualité, l'introduction marie les temporalités et les exigences du portrait et de l'interview. La scénographie ensuite instaurée, celle d'une visite au domicile de Richard Wagner, appartient quant à elle pleinement à la poétique de l'interview. Fourcaud y narre la rencontre, au présent de l'indicatif, un choix narratif qui contribue à réactualiser les souvenirs, car il tend à faire oublier les trois mois écoulés depuis. Le récit à la première personne pose le journaliste en témoin sur les lieux :

Me voici devant la maison du maître : elle se dresse à l'autre extrémité de la ville, au milieu d'un jardin. Maison simple, mais d'une architecture bizarre, massive, carrée, percée de peu d'ouvertures sur la façade [...]. / J'entre : un beau vestibule divise les appartements. Au fond s'ouvre un salon original et superbe [...]. Là, est le grand piano à queue devant lequel vient quelquefois s'asseoir le maître.

Insistant sur la valeur de son témoignage, le rédacteur s'attache à rectifier l'apparence physique de Wagner, opposant sa propre vision aux portraits en circulation, qui ne donneraient pas une image juste du musicien : « À voir ses portraits, on se le figure aisément comme un homme de haute taille, construit en hercule. Il est petit, au contraire, ainsi que beaucoup de grands hommes. » Fourcaud évoque explicitement l'entretien qui a lieu entre eux, tout en décrivant la parole de Wagner : « Sa conversation est d'un entrain continu qui étonne. Mettez-le sur le chapitre de ses souvenirs : il ne tarit pas. Il vous raconte comment il naquit à la musique sous l'influence de Weber, poussé par une vocation toute-puissante. » Cependant, l'article présente ici une nouvelle ambivalence : les propos de Wagner ne sont pas rapportés en style direct, mais résumés. Qui plus est, ceux-ci permettent au rédacteur d'exposer en quelques lignes les grands événements de la vie de Wagner, et de proposer de ce fait la traditionnelle biographie du portrait, mais en l'attribuant ici au portraituré lui-même. La relation biographique, assez longue, est peut-être le procédé le plus hybride de l'article : le rédacteur intègre une séquence essentielle de la poétique du portrait à la scénographie de l'interview, cependant que les informations biographiques apparaissent fournies par Wagner lui-même. Après cette séquence récapitulative, le rédacteur revient au présent de la conversation : il cite à deux reprises les propos de Wagner entre guillemets, vers la fin de l'article, alors qu'il prend congé de son hôte, en plus de mentionner de façon explicite l'échange de questions et de réponses : « À propos de *Parsifal*, je demande à mon hôte illustre s'il compte bientôt nous faire entendre cette partition. Il me répond qu'il n'en sait rien [...] ». On est bien face à un article hybride, portrait-interview qui ne se coiffe d'aucune mention générique, d'une part « souvenir » et peinture d'une « figure grandiose », d'autre part récit d'une conversation réactualisée, en lien avec un événement d'actualité. Le journaliste, ni tout à fait portraitiste, ni tout à fait interviewer, est pourvu du prestige dont la peinture littéraire d'un contemporain célèbre dote le premier – en fait état la place de son article dans le journal, en une, à gauche. Sa déférence à l'égard de Wagner le met à l'abri de toute accusation d'indiscrétion, tandis que la scénographie de la visite ajoute une valeur testimoniale à son récit. Le portraitiste-interviewer allie les avantages que présentent les deux genres mobilisés et se met à l'abri des accusations dirigées vers les interviewers, en évitant de s'associer à leur pratique.

Une seconde forme d'hybridité se rencontre lorsqu'un article, présenté en tant que portrait dès son titre, se révèle à la lecture détenir toutes les caractéristiques de l'interview, à l'instar de l'article anonyme « M. Magne. Portrait intime », qui occupe la une du *Figaro*, le 13 mars 1874. Le titre, la longueur et la position privilégiée de l'article dans le journal créent l'attente d'un grand portrait littéraire. Or, le rédacteur manœuvre afin de mener petit à petit le lecteur au cœur d'une interview. Au début de l'article, le rédacteur, s'imaginant les plaintes d'un interlocuteur anonyme sur les « inégalités sociales », propose d'y répondre en le conduisant « jusqu'au seuil d'un bel hôtel qui porte sur l'avenue Montaigne le numéro 47 », demeure de Pierre Magne, ministre des Finances. Les interrogations de l'interlocuteur imaginé, au sujet du ministre, servent de prétexte à l'évocation, en quelques courts paragraphes, du parcours biographique de Magne. Mais cette séquence biographique est rapidement expédiée. La mise en scène de la visite intervient et organise la suite ; on passe d'une énonciation désincarnée, plus près de celle d'un chroniqueur-mémorialiste, à celle d'un témoin sur les lieux. Le récit adopte abruptement le présent de l'indicatif :

Maintenant que nous connaissons les antécédents de l'homme, nous pouvons nous présenter chez lui. / Il est neuf heures du matin. / Nous attendons quelques minutes dans le grand salon du premier étage, dont les fenêtres à balcon ouvragé donnent sur l'avenue Montaigne. [...] À travers les meubles de bois doré se jouent de légères corbeilles renfermant des laines assorties [...].

À la suite de cette séquence descriptive, le rédacteur est conduit plus avant dans l'intimité du ministre :

Mais le valet de chambre en habit noir nous a fait signe de le suivre. Nous montons encore un étage ; nous tournons à droite, le cabinet du ministre s'ouvre pour nous recevoir. / Enveloppé dans une robe de chambre, la tête abritée par une sorte de bonnet grec, assis près d'une table chargée de papiers, de liasses et de portefeuilles, le ministre s'est légèrement soulevé sur son fauteuil, et de la main droite nous indique un siège en face de lui. / C'est un homme de taille moyenne, mais assez droite et assez frêle pour paraître plus élevée qu'elle n'est réellement. [...]

La description physique se poursuit brièvement, assortie d'un commentaire sur « l'accueil » de M. Magne, sa familiarité et sa réserve. L'énumération de ces informations biographiques et de ces descriptions des lieux, du physique et de la psychologique du portraituré ne diffère pas, en apparence (sinon par sa brièveté), de celle qu'en donnerait un portrait classique, si ce n'était de la scénographie de la visite, qui modifie la nature du portrait. Celui-ci devient témoignage. Le présent verbal employé dans les descriptions change de signification, du portrait classique à cet article du *Figaro* : il n'a plus une valeur itérative, c'est-à-dire qu'il

ne désigne plus un état permanent des lieux et des personnes décrites, mais, au contraire, renvoie à un moment temporel précis, celui de la présence du journaliste, et à son point de vue. La conversation entre le rédacteur et M. Magne s'engage ensuite. Le premier évoque rapidement le sujet de la causerie (« Comment peut-on être ministre des Finances ? ») puis livre en style indirect – non sous la forme d'un dialogue, mais d'un résumé – les propos du ministre. Survient alors une digression qui confirme encore que l'article est une interview. Le rédacteur y met en relief sa présence et son point de vue, par l'utilisation du pronom « je » associé à différents verbes de perception. Il insiste sur sa fonction de témoin ; cette pause rappelle la temporalité propre à l'interview, le temps et le cadre dans lequel se déroule la conversation :

Pendant que la voix claire et méthodique de M. Magne me faisait pénétrer dans le secret de ce mécanisme si simple et si puissant, je regardais machinalement à ses pieds, et, autour de sa chancelière, derrière son fauteuil, entre les pieds de son bureau, j'apercevais deux portefeuilles noirs et blancs, bourrés et prêts à éclater dans leur peau comme des dindes truffées... / – C'est la signature ! me dit simplement le ministre.

Enfin, le rédacteur revient aux opinions du ministre, dont il poursuit le résumé, avant de signer « XXX ». Tout semble indiquer dans ce « Portrait intime » la volonté de ménager le lecteur ; d'abord en l'attirant, dès le titre, par une mention générique familière et valorisée, puis en mettant en avant le caractère « intime » de la visite, qui se distingue des représentations péjoratives d'interviewers sollicitant les déclarations d'hommes politiques, en dernier lieu en initiant l'article à la façon d'un chroniqueur qui cause avec son lecteur, d'un portraitiste qui livre des informations et des descriptions, avant de se glisser dans le rôle d'interviewer. Le terme d'interview n'est jamais utilisé et cependant l'article présente la scénographie de ce genre journalistique. Seule manquerait ici, pour réaliser pleinement la forme codifiée du genre, la transcription de dialogues en style direct. Néanmoins, il s'agit bel et bien d'un exemple précoce d'interview, où la posture hybride du portraitiste-interviewer semble destinée à ménager un lecteur encore peu familier avec cet usage. Il ne paraît pas anodin que les rédacteurs des articles que nous venons d'analyser fassent tous deux un usage calculé et économe des propos rapportés en style direct. Peut-être le long dialogue avec tiret connote-t-il trop, au premier coup d'œil, le genre de l'interview ; peut-être encore les propos ainsi rapportés fournissent-ils une meilleure prise à la critique et aux accusations d'inexactitude que ne le font des propos résumés.

e. L'interview

Au fil de cette transition se dégage peu à peu l'interview, comme forme codifiée de portrait médiatique. L'interviewer y met en scène sa démarche enquêtrice à travers une scénographie de plus en plus développée, qui joue un rôle important dans le processus de valorisation du genre. S'il peut être, comme on l'a vu, le noble portraitiste de la culture médiatique, l'interviewer est également un reporter astucieux, coiffé, après 1890, du titre d'« envoyé spécial », qui se lance avec le grand reporter dans l'invention de l'événement.

Les études s'intéressant à l'interview ont fait ressortir les particularités de ce genre journalistique. La définition de Jean-Marie Seillan (« la transcription et la publication immédiate dans un journal de propos recueillis à sa demande par un journaliste professionnel auprès d'une personne liée à l'actualité²⁷⁴ ») insiste sur plusieurs points importants : l'absence de délai entre la tenue de l'entretien et sa publication périodique, le lien avec l'actualité, la qualité professionnelle du journaliste, le fait que l'entrevue a lieu sous son impulsion. Cette définition nous paraît juste, quoiqu'il est nécessaire de l'assouplir un peu, faute de quoi on risque d'exclure, en l'appliquant trop strictement, des interviews qui se présentent comme le fruit de rencontres fortuites²⁷⁵ ou qui sont publiées après un certain laps de temps. Ce type de libertés n'est pas rare dans la presse de la fin du XIX^e siècle et rappelle que l'interview, comme le reportage, comme la presse d'information en général, connaissent avant 1900 une période de tâtonnements et d'ajustements.

Comment la scène narrative de l'interview est-elle élaborée par les journalistes, entre 1870 et 1900 ? L'interview, qui « fait signe du côté de l'enquête moderne²⁷⁶ » se caractérise, comme l'ont indiqué les exemples déjà évoqués, par une scénographie de la rencontre ou de la visite²⁷⁷. Ainsi, l'individu y est moins important, peut-être, qu'il ne l'est

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 1025.

²⁷⁵ Les interviews qui se donnent comme une conversation impromptue, non sollicitée, mais survenue au hasard d'une rencontre dans un lieu public ou privé, sont assez fréquentes dans les premiers temps. Il s'agit d'un autre moyen d'esquiver les reproches d'insistance et d'indiscrétion faits aux interviewers.

²⁷⁶ Adeline Wrona, *Face au portrait, op. cit.*, p. 183.

²⁷⁷ « Comme le reportage, l'interview comporte une structure double. D'un côté, elle rapporte les paroles de l'interviewé, mais, de l'autre, elle met en scène de manière extrêmement codifiée, et d'ailleurs souvent

dans le portrait, car la rencontre devient elle aussi matière à représentation²⁷⁸. Elle donne lieu à une mise en scène de l'interviewer, que ne connaît pas le portraitiste, à strictement parler. Les propos rapportés y sont encadrés par diverses séquences narratives et descriptives codifiées et ordonnées, qui mettent en scène l'arrivée du journaliste sur les lieux, plantent le décor et, parfois, les figurants, décrivent l'interviewé, closent la conversation. Ce sont elles qui composent la scénographie de l'interview. Jean-Marie Seillan a décortiqué le déroulement habituel de ces différentes séquences, qui peuvent ne pas être toutes mobilisées dans un article donné. Le « schéma-type » que Seillan dégage du corpus des interviews de Huysmans peut s'appliquer à la plupart des interviews de l'époque. Nous reprenons presque tel quel le tableau²⁷⁹ qui l'expose :

Justification de l'interview	Mise en relation : d'un fait d'actualité connu des lecteurs ²⁸⁰ et de la compétence particulière (institutionnelle, spirituelle, littéraire, etc.) de l'interviewé Décision de l'interroger
Narration	Déplacement du journaliste
Description 1	Quartier, rue, immeuble, escalier, seuil
Actes de langage (fonction phatique)	Saluer, présenter des excuses
Description 2	Cadre de travail ou de vie, portrait de l'interviewé
Actes de langage (interroger/répondre)	Interview proprement dite
Actes de langage (fonction phatique)	Remercier et saluer
Bilan et commentaire	Réinsertion des propos dans l'actualité

romanesque, les conditions de la rencontre, elle campe un décor. » Marie-Ève Thérenty, « L'interview », dans *La littérature au quotidien. op. cit.*, p. 331.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 189.

²⁷⁹ Voir Jean-Marie Seillan, « Introduction », dans Joris-Karl Huysmans, *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 41.

²⁸⁰ Précisons que l'un des *topoi* de l'interview est de poser ce fait d'actualité en rumeur ou de l'entourer d'incertitude et de confusion, de sorte qu'une vérification, autrement dit une enquête, doit permettre de le confirmer ou de l'infirmer. L'interviewer est alors celui qui débrouille les faits des bruits qui courent. L'appel à la vérification du fait d'actualité prend le plus souvent place en début d'article.

Il est difficile de déterminer à quel moment se fixent les séquences de cette scénographie codifiée ; elle survient par étape, à travers une série d'hybridations poétiques semblables à celles décrites dans la section précédente. On peut remarquer qu'elle a tendance à s'enrichir, entre les années 1870 et 1900. À côté des formes hybrides entre portrait et interview, on retrouve aussi, dans les premiers temps, des interviews qui ne comportent pas la majeure partie des étapes du schéma-type de la scénographie que l'on vient d'exposer. Elles ne se présentent pas pour autant comme de pures « sténographies » de questions / réponses, mais elles ne sont pourvues que d'une mise en contexte ou d'un encadrement minimalistes. Les propos de l'interviewé peuvent être par exemple très longuement cités, ne laissant que peu de place à la mise en scène de l'interviewer et du dialogue²⁸¹. C'est sans doute ce genre de transcription assez sèche, qui constitue le type de l'interview « à l'américaine » telle qu'on se la représente alors. Elle apparaît assez éloignée des pratiques contemporaines d'hybridation entre interview et portrait.

Les entrevues qui présentent peu ou pas d'encadrement narratif paraissent plus fréquentes dans les années 1870 et 1880, quoiqu'on en trouve des occurrences après 1890, et, étonnamment, de la part d'interviewers tels que Jules Huret²⁸². Mais dans la masse des interviews, elles demeurent rares et se retrouvent surtout dans des journaux d'information qui ne revendiquent pas un caractère littéraire, tels que *Le Matin*²⁸³, inspiré, rappelons-le, de la presse anglophone²⁸⁴. Cela est logique, dans la mesure où l'interview sténographiée apparaît, dans le discours contemporain, comme une « spécialité américaine », tandis que « l'interview à la française » prônerait un soin particulier apporté à la peinture du décor et se démarquerait par un souci d'étoffer la scénographie de la conversation, de lui adjoindre

²⁸¹ Voir A. H., « Le baron de Hubner au Brésil », dans *Le Figaro*, 18 octobre 1882.

²⁸² Jules Huret, « Un évêque socialiste. Les idées de Mgr Ireland », dans *Le Figaro*, 29 août 1894.

²⁸³ Les interviews qui paraissent dans *Le Matin* se distinguent grandement de celles des quotidiens littéraires et mondains par leur ton impersonnel et désobjectivé. On peut y noter une scénographie effacée ou réduite au strict minimum, une absence de signature et parfois une confusion dans l'énonciation, produite par l'intervention de la voix éditoriale en début d'article.

²⁸⁴ *Le Matin*, issu d'un journal de langue anglaise fondé à Paris en 1883, le *Morning News*, propose des informations et des dépêches « à l'américaine » ; il « rejette l'habillage de la nouvelle par le commentaire ». Le « noyau de son organisation », de plus, est « essentiellement anglo-saxon ». Michael B. Palmer, *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne*, Paris, Aubier (Collection historique), 1983, p. 113-115.

des commentaires. Une telle conception de l'interview est défendue unanimement par Pierre Giffard, Maurice Barrès, Jules Huret, ou encore Adolphe Brisson :

Beaucoup de gens répugnent à considérer l'interview comme un genre littéraire... Si l'interview n'est pas d'invention moderne, on ne peut contester que ce genre ait été élargi et rajeuni dans ces dernières années. De ce qui n'était qu'une sèche sténographie, on a tâché de faire une peinture vivante... Il ne s'agit pas seulement de rapporter des paroles entendues, mais d'évoquer celui qui parle, de donner l'impression de sa voix, de son geste, de sa physionomie, du milieu où il vous est apparu, et de deviner ce qu'il n'a souvent énoncé qu'à demi, de surprendre le secret de sa pensée²⁸⁵.

Par ailleurs, d'autres interviews précoces mobilisent certaines des séquences du schéma-type, tout en les intervertissant ; dans l'exemple qui suit, en plus de placer la « description 2 », c'est-à-dire le portrait de l'interviewé, après et non avant la conversation, comme c'est habituellement le cas, le journaliste transcrit la conversation selon une forme inhabituelle, en adoptant un point de vue surplombant, à la manière des microfictions d'interview. Les répliques du reporter et celle de l'interviewé alternent comme dans un dialogue théâtral, opérant un étrange dédoublement énonciatif, car le « je » du reporter, qui apparaît dans ses propres répliques, est mis à distance par une instance auctoriale, transcriptrice, alors qu'il est en réalité lui-même cette instance :

Cette audience nous a été gracieusement accordée et c'est elle que nous allons raconter en lui laissant la forme dialoguée de la conversation que nous avons eue avec le prince.
Le reporter. – Je dois tout d'abord remercier Votre Altesse Sérénissime, d'accueillir si courtoisement l'envoyé du *Figaro*.

Le Prince. – Asseyez-vous, je vous prie.

Le geste qui accompagna ces mots semblait dire. – Et maintenant que me voulez-vous ?

Le reporter. – Je ne viens point vous parler de politique. Vous êtes en villégiature et notre Chambre est en vacances, mais je serais bien aise de savoir ce que vous pensez des journalistes : En Serbie, êtes-vous bien méchant pour eux ?

Le Prince. – Mais non. Ils peuvent dire tout ce qu'ils veulent, à la condition de déposer au ministère un exemplaire de chaque numéro, deux heures avant sa mise en vente²⁸⁶.

Cette forme de dialogue est rare et indique les tâtonnements et les essais des premiers interviewers. La sténographie du dialogue avec ses didascalies semble être un moyen d'assurer au lecteur l'exactitude des propos rapportés, comme l'indique la remarque introductive du reporter. Dans ce type d'interview, où l'interviewer semble rechercher une

²⁸⁵ Adolphe Brisson, *Portraits intimes*, Paris, Armand Colin, 1894, p. III, cité par Marie-Ève Thérenty, « L'interview », *loc. cit.*, p. 332.

²⁸⁶ Anonyme, « Informations. Le prince de Serbie », dans *Le Figaro*, 20 août 1874.

objectivité énonciative, celui-ci se dédouble en deux rôles : il est, d'une part, l'acteur qui pose des questions et, d'autre part, le sténographe qui a enregistré et transcrit, comme un spectateur, la conversation entendue. L'étrangeté du procédé – qui annule tout effet de transparence – explique sans doute que la forme ne soit pas retenue dans l'élaboration du genre, et à cet égard on peut rappeler, avec Jean-Marie Seillan, que la transcription des propos dans l'interview « obéit davantage au modèle romanesque qu'à celui du discours dramatique, en raison non seulement de son encadrement narratif et descriptif, mais aussi de son mode de restitution²⁸⁷ ». La plupart du temps, l'interview ne se limite pas strictement au dialogue direct, quoique cette forme y soit dominante, mais mobilise « le discours indirect et le discours narrativisé²⁸⁸ », qui étoffent la conversation et l'éloignent de la sténographie tant décriée par les partisans du reportage à la française.

Les séquences de la scénographie de l'interview, comme le souligne encore Seillan, qui cite à ce propos Olivier Nora, ont une fonction testimoniale²⁸⁹ : elles attestent la récolte de propos de première main. Le récit du déplacement, l'*entrée* à proprement parler, c'est-à-dire le « franchissement du seuil²⁹⁰ » ou du portail (voire de la fenêtre !), les difficultés ou les obstacles que vainc le reporter pour rejoindre l'interviewé ou pour transmettre son interview, sont l'objet d'une exposition récurrente, minutieuse. Le motif devient *topos*, au risque d'être détourné ou parodié. L'exemple suivant, par son côté farfelu, laisse planer un doute sur la véracité de l'entrée spectaculaire du reporter ; paradoxalement, la mise en scène de « l'entrée » mine la crédibilité de l'interviewer en pêchant par excès :

Sachant la prudente aversion des diplomates ottomans pour ces interviews à la mode accordées aux journalistes, nous avons compris que pour arriver à notre but il fallait inventer un biais, car marcher tout droit sur le chemin parcouru tous les jours par les journalistes allant interviewer des diplomates européens, plus ou moins expansifs, c'eût été aller à un fiasco complet. Et comme il s'agissait de l'Orient, nous nous sommes souvenu d'un mot oriental qui dit : « On le met à la porte et il rentre par la fenêtre. » / C'est donc par la fenêtre que par un saut, peut-être périlleux, nous nous sommes soudainement trouvé devant S. Exc. Costaki Anthopoulos-Pacha, le nouvel ambassadeur de Turquie à Londres, qui se trouve à Paris depuis avant-hier. Notre

²⁸⁷ Jean-Marie Seillan, « Introduction », *loc. cit.*, p. 48.

²⁸⁸ *Id.*

²⁸⁹ Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans *Lieux de mémoire*, t. II, La Nation III, Gallimard, 1992, cité dans Jean-Marie Seillan, « Introduction », *loc. cit.*, p. 43.

²⁹⁰ *Id.*

stratagème a réussi : Son Excellence s'est trouvée désarmée devant notre persévérance et a bien voulu s'entretenir avec nous pendant une bonne heure²⁹¹.

Outre sa valeur testimoniale, la scénographie sert aussi à rehausser la tâche du journaliste, à montrer les dangers ou les réticences qu'il doit surmonter, à mettre en scène sa volonté ferme et son astuce : elles ne sont pas exemptes en ce sens d'une part plus ou moins grande de fictionnalisation. Dans l'exemple qui précède, on peut à juste titre se demander si l'interviewer s'est bel et bien introduit par la fenêtre du diplomate ottoman, ou s'il ne s'agit pas d'une extrapolation imaginée des difficultés peut-être réelles rencontrées pour obtenir l'entretien. Qu'elle soit fictionnalisée ou non, la scénographie nourrit la représentation de l'interviewer ; elle le consacre « enquêteur » au même titre que le reporter des faits divers.

La scénographie, dès lors, n'est pas strictement à fonction d'attestation ; elle permet aussi à l'énonciateur de construire son ethos. On peut nommer cet autre rôle de la scénographie « *fonction figurative* », dans laquelle se joue la construction d'une « identité créatrice »²⁹². Dans le cas du reporter, cette identité créatrice est double – elle est à la fois celle d'un « témoin » et celle d'un « auteur », l'écriture du reportage ne se concevant pas séparément de la phase préalable de l'enquête. L'activation de cette fonction, qui gagne en importance au cours du dernier tiers du siècle, joue un rôle déterminant dans le processus d'anoblissement et d'héroïsation de l'interviewer et du reporter. Elle permet de distinguer les articles journalistiques que l'on peut considérer comme relevant de la matrice générique du reportage. Parce que, non seulement, l'interview mobilise la démarche enquêtrice, mais encore parce qu'elle la met en scène, elle est plus proche du grand reportage au long cours, par exemple, que bien d'autres types d'information rapportée – comptes rendus parlementaires ou de voyages présidentiels, carnets mondains – qui ne suscitent pas une telle représentation de la scène énonciative et du reporter. Or, c'est dans cette couche

²⁹¹ C. Chryssaphidès, « Une entrevue avec Anthopoulos-Pacha », dans *Le Gaulois*, 24 décembre 1895.

²⁹² Nous nous inspirons des remarques de Dominique Maingueneau sur le discours littéraire. Si l'on transpose au discours journalistique la distinction qu'il opère entre deux régimes de littérature, délocutif et élocutif, on peut dire que le reportage, tel qu'il se développe dans la presse française de la fin du XIX^e siècle, appartient au régime élocutif, dans lequel coïncident les trois instances que sont l'inscripteur, l'écrivain et la personne. La particularité des textes appartenant à ce régime est de mobiliser une « dimension de *figuration* », c'est-à-dire de « mise en scène du créateur », autrement dit de permettre à l'auteur de « construire une identité créatrice sur la scène du monde (*figuration*) ». Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (U / Lettres), 2004, p. 109-113.

textuelle, qui allie paradoxalement procédés de fictionnalisation et fonction testimoniale, que s'élabore dans la presse la représentation du reporter, comme de l'interviewer, en héros, en journaliste intrépide, en enquêteur sur le terrain ou en voyageur au long cours.

À travers le développement de cette scénographie, à partir des années 1880, l'interviewer est loin de se cantonner à la posture d'un sténographe qui écoute, enregistre et retranscrit. Parfois, le récit des circonstances de l'entrevue acquiert même une importance supérieure aux paroles échangées ; de telles mises en scène ne sont pas sans valeur promotionnelle pour le quotidien auquel se rattache l'interviewer. *Le Gaulois* publie ainsi à la gauche de sa une du 1^{er} avril 1880 une entrevue avec le « Professeur Nordenskiöld », un explorateur finlandais fort célèbre à l'époque, par T. Johnson, correspondant à Londres. L'article s'attarde sur les efforts et les difficultés du reporter, qui a du mal à rejoindre un individu si occupé et si médiatisé. Il persévère cependant, car il désire assurer la primeur de l'interview à son journal, dont il mentionne le nom du directeur, Arthur Meyer :

- M. le professeur Nordenskiöld, s'il vous plaît ?
- Il n'est pas ici, me répondit un employé de la Société royale de géographie de Londres, auquel j'adressais cette question.
- Je m'en doutais ; mais ne voudriez-vous pas me donner son adresse ?
- Dans quel but ?
- Dans le seul but d'être le premier à lui présenter, au nom d'un journal français, les respectueux compliments de mon directeur, M. Arthur Meyer.
- Et ce disant, j'exhibai ma carte de correspondant du *Gaulois*.
- Ah ! fit l'employé, devenant subitement fort aimable, prenez donc la peine de vous asseoir, je vais écrire l'adresse que vous désirez.
- 21, Eccleston Square, criai-je à mon cocher qui m'attendait en lisant un article sur les élections [...].
- M. le professeur Nordenskiöld, s'il vous plaît ?
- Il vient de partir, me répondit paisiblement le domestique de M. Markam, secrétaire de la Société de géographie, chez lequel le professeur Nordenskiöld croit de bonne foi avoir élu domicile.
- [...]
- Le professeur vient de partir ! Pour où ?
- Pour la campagne.
- Quelle campagne ?
- Je n'en sais trop rien ; cependant...
- Et, sur des indications aussi peu précises, en route pour ladite campagne, où naturellement le professeur n'était déjà plus.
- M. le professeur Nordenskiöld, s'il vous plaît ?
- Il va partir, me répond cette fois le domestique d'Eccleston Square.
- J'en suis persuadé, mon ami, sans cela, le professeur ne serait pas l'intrépide voyageur que je veux saluer. Mais béni soit le Dieu du reportage : j'aperçois ses malles, et, à moins qu'il ne saute par la fenêtre, M. Nordenskiöld ne m'échappera pas.

L'entretien peut enfin avoir lieu, mais le récit des difficultés du correspondant occupe environ deux fois plus d'espace dans l'article que la rencontre effective²⁹³. T. Johnson se met en scène tel un limier de police poursuivant un criminel. La représentation de l'insaisissable interviewé, décrit comme un « intrépide voyageur » dont on aperçoit d'abord les malles avant la personne, rejaillit sur le reporter qui le poursuit et se livre lui aussi, à travers cette course, à de nombreux déplacements. Une forme de parallélisme s'instaure entre l'interviewé et l'interviewer, ce qui est souvent le cas lorsque des reporters médiatisent des figures d'explorateurs, d'aventuriers ou d'autres reporters célèbres. Une transaction métonymique semblable à celle qui s'opère entre grands hommes et portraitistes a lieu ; seulement, ce transfert concerne non plus le prestige lié à la proximité avec le contemporain célèbre, mais un prestige qui se rapporte aux traits héroïques de l'interviewé, que partage le reporter ou, du moins, auxquels il s'associe : goût du voyage et de l'aventure, intrépidité, talent d'explorateur / d'enquêteur.

La fonction figurative de l'interview, qui tend à donner une mise en scène de l'interviewer en journaliste déterminé, fonceur, voire héroïque, acquiert une ampleur nouvelle dans les années 1890, alors que la presse française commence à accueillir dans ses pages, de façon ponctuelle, des enquêtes inspirées par le *stunt journalism* américain, de même que des reportages-événements à caractère autopromotionnel. Dans ce contexte de surenchère, l'interviewer, à sa façon, suit les traces des reporters américains et des coureurs du tour du monde ; il tend à insister sur le caractère difficile, sensationnel ou exclusif des interviews réalisées. L'interviewer s'affirme en enquêteur, en véritable chasseur qui traque patiemment la proie convoitée, l'observant de loin, comme un détective en mission :

Ce n'est point sans difficulté que j'ai pu arriver jusqu'à l'ancien premier ministre de Madagascar. J'ai bien lu, dans certains journaux, des interviews qu'on lui attribuait lors de son débarquement à Marseille ; mais, après lui avoir rendu visite dans la villa de Mustapha-Supérieur, où il est interné, je suis obligé de douter des ces prétendues conversations. / Pendant une quinzaine de jours, j'ai pu l'apercevoir se promener, vieilli et cassé, appuyé sur le bras d'un domestique de son petit-fils, dans le jardin de sa villa. J'étais, en effet, dans l'hôtel à côté, et nous n'étions séparés que par une simple petite baie de romarin. Or, cet hôtel est exclusivement habité et fréquenté par des

²⁹³ Cela conduit à remarquer, avec Marie-Ève Thérenty, que « l'interview en elle-même est un événement d'actualité » suffisamment intéressant pour donner lieu à un article, même en cas d'échec. « La non-interview vaut aussi une relation : elle campe le journaliste en état d'enquêteur, piteux certes, mais héroïque. » Marie-Ève Thérenty, « L'interview », *loc. cit.*, p. 331.

Anglais, et les domestiques eux-mêmes sont Suisses ou Allemands. Si on a voulu soustraire l'ancien ministre malgache aux conseils et aux visites de nos excellents ennemis les Anglais, il faut avouer qu'on a bien imprudemment choisi sa résidence. / Il est vrai que, pour l'instant, on fait bonne garde autour de lui, que nul ne peut l'approcher sans l'autorisation du gouvernement et sans être accompagné par un officier du service indigène de l'Algérie, responsable de sa personne [...]²⁹⁴.

En même temps que culmine la représentation de l'interviewer en enquêteur, en ces années 1890, un autre phénomène vient ajouter au prestige de ce journaliste, et le sacrer grand reporter. Les enquêtes d'interviews, mises au goût du jour par Jules Huret, foisonnent tout d'un coup dans les grands quotidiens et s'intéressent à mille et une questions d'actualité.

f. Les enquêtes d'interviews en série des années 1890

À la mise en série du portrait, qui compose depuis les années 1870 des galeries panoramiques de figures contemporaines répond, vers 1890, une forme de sérialisation nouvelle, conditionnée, à la différence de la première, par le critère d'actualité et la forme de l'enquête. Nous nommerons ces séries « enquêtes d'interviews » afin de les distinguer d'autres types d'enquête journalistique, bien que dans le discours contemporain elles soient simplement qualifiées d'« enquêtes », ainsi qu'on peut l'observer dans les titres qui les coiffent, à *L'Écho de Paris*, au *Figaro* comme au *Journal*²⁹⁵.

Le rôle des enquêtes d'interviews, dont la mode est lancée par Jules Huret, est grand dans la valorisation du travail de l'interviewer. Ces enquêtes sérielles lui confèrent une légitimité nouvelle, le consacrent en enquêteur et en grand reporter, voire en auteur, lorsqu'elles donnent lieu à des publications en volume. Plus que jamais, l'interview, comme le reportage, acquiert une valeur promotionnelle et invente l'événement. Un rédacteur du *Journal* qui commente, en 1892, le reportage du journaliste du *New York*

²⁹⁴ A. Lajeune-Vilar, « Une visite à Rainilairivony, ancien ministre de Madagascar », dans *Le Journal*, 5 avril 1896.

²⁹⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, dans *L'Écho de Paris*, 3 mars-5 juillet 1891 et *Enquête sur la question sociale en Europe*, dans *Le Figaro*, 1^{er} août-novembre 1892 ; Ivan Manouiloff, *Enquête sur le mysticisme (spiritisme, occultisme, magie)*, dans *Le Journal*, 6 juin-25 août 1893 ; Henry Jarzuel et Charles Morice, *Enquête sur le désarmement*, dans *Le Figaro*, 18 et 30 mai 1894, etc.

Herald Stanhope, qui s'est rendu à Hambourg, au cœur de l'épidémie de choléra, pour prouver l'efficacité de la vaccination, écrit philosophiquement :

Au fond [...], il s'agit d'augmenter le tirage et la puissance d'un journal, de donner à des milliers de lecteurs les nouvelles qu'ils attendent. Or, le plus sûr moyen d'avoir des nouvelles, l'utilitaire et rapide génie américain l'a découvert : c'est d'en créer. Cela ne veut pas dire qu'il y a possibilité d'inventer des fausses nouvelles, de faire circuler des serpents de mer, des canards fantastiques, mais qu'il y a, au contraire, avantage, étant donné un ordre de faits intéressants, à faire naître de vraies nouvelles, à les susciter par l'intelligence et par l'action²⁹⁶.

L'invention de l'enquête d'interview participe, à coup sûr, de cette impulsion.

Les enquêtes de Jules Huret constituent l'exemple le plus souvent cité de cette forme, en particulier *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, qui pourrait laisser croire que l'enquête d'interview s'intéresse en priorité à des sujets littéraires. Or, il n'en est rien, et le foisonnement de ces séries, la diversité des journalistes et des périodiques qui s'y consacrent en font un sous-ensemble important de la matrice du reportage, adaptable – les séries pouvant s'étendre sur quelques jours, plusieurs semaines ou mois – et susceptible de couvrir un large spectre de questions d'actualité, sociales²⁹⁷, politiques²⁹⁸, journalistiques²⁹⁹, littéraires³⁰⁰, de nature divertissante³⁰¹. De façon générale, chaque enquête se centre sur une question déterminée. Certains des textes que nous regroupons sous l'appellation d'enquêtes d'interviews ne constituent pas des « séries » à proprement parler, puisque la récolte puis la juxtaposition d'entrevues diverses peuvent ne donner lieu qu'à un seul article. Celui-ci réalise une version condensée de l'enquête d'interviews, mais

²⁹⁶ Gustave Geffroy, « Interview à l'américaine », dans *Le Gaulois*, 28 septembre 1892.

²⁹⁷ Jules Huret, *Enquêtes sur la question sociale en Europe*, art. cit. ; Gaston Stiegler, « La loi et les dynamiteurs », dans *L'Écho de Paris*, 16 mars 1892 ; Léon Baron, « Les femmes-médecins », dans *L'Écho de Paris*, 12 avril 1892.

²⁹⁸ Anonyme, *La crise. Interviews*, dans *L'Écho de Paris*, 21, 22 février 1892.

²⁹⁹ E. Bois-Glavy, Robert Charvay, Jacques Daurelle et Gaston Stiegler, *L'art et la magistrature*, dans *L'Écho de Paris*, 8-12 février 1892 ; E. Bois-Glavy, *Directeurs de journaux et gérants*, dans *L'Écho de Paris*, 11-16 janvier 1892.

³⁰⁰ E. Bois-Glavy, Robert Charvay, E. C., Jacques Daurelle et Gaston Stiegler, *M. Émile Ollivier et l'Académie*, dans *L'Écho de Paris*, 8-18 avril 1892 ; Ange Galdemar, *La question du plagiat*, dans *Le Gaulois*, 11, 13 novembre 1895 ; Louis de Robert, *La correspondance de nos écrivains*, dans *Le Journal*, 2-26 août 1893.

³⁰¹ Ch. M., *Le costume féminin. Enquête universelle*, dans *Le Gaulois*, 1^{er}, 9 septembre 1895 ; Ivan Manouiloff, *Enquête sur le mysticisme (spiritisme, occultisme, magie)*, art. cit.

son principe demeure identique : la sérialité réside, minimalement, dans la suite des personnalités interrogées, et peut être redoublée par la mise en série des livraisons.

Certains des quotidiens dépouillés, tel *L'Écho de Paris*, pratiquent l'enquête d'interviews collective, où les signatures de divers interviewers se côtoient, soit dans une même livraison – chacun signant une ou quelques-unes des courtes entrevues présentées –, soit en alternance d'une livraison à l'autre, inaugurant ainsi une première forme de reportage collectif³⁰². En 1892, par exemple, les reporters E. Bois-Glavy, Robert Charvay, Jacques Daurelle et Gaston Stiegler se livrent couramment, tous ensemble ou en équipes réduites, à ce type d'enquête pour *L'Écho de Paris*. La multiplication des signatures entraîne une hétérogénéité des scénographies mobilisées, qui permet de percevoir les petites variantes que chacun privilégie. Par exemple, du 8 au 12 février 1892, ces quatre journalistes réalisent une enquête intitulée « L'art et la magistrature », à la suite du procès intenté à *L'Écho de Paris* pour avoir publié un article controversé du chroniqueur Jean Lorrain. La question de la compétence de la magistrature en matière d'art est soumise à « quelques-unes des plus hautes personnalités littéraires de ce temps³⁰³ ». La plupart des rédacteurs utilisent le « je », rapportent la conversation au présent de l'indicatif et intitulent simplement leur interview : « M. Edmond de Goncourt », « M. Paul Hervieu », etc. Ils introduisent en général leur bref entretien par une mise en contexte. Cependant, on peut remarquer quelques variantes : Gaston Stiegler emploie à l'occasion le titre « Chez M. ... » : « Chez M. Renan », « Chez M. Leconte de Lisle ». Le reporter peut choisir de centrer la mise en contexte plutôt sur la description des lieux, du domicile (« L'auteur des *Poèmes barbares* me reçoit dans un cabinet très simple, où préside la haute figure du Moïse de Michel-Ange [...] »), sur l'attitude de l'interviewé (« M. Tony Révillon est très rebelle à l'interview » note Jacques Daurelle ; c'est le même reporter qui écrit encore : « Tout en peignant ses cheveux avec ses doigts fiévreux, M. Émile Zola veut bien nous donner son

³⁰² Le reportage collectif deviendra une modalité fréquente du reportage d'actualité politique dans les années trente, notamment à *Paris-Soir*.

³⁰³ *L'Écho de Paris*, 8 février 1892. Edmond de Goncourt et Émile Zola sont interrogés par Jacques Daurelle, tandis que Paul Meurice est interviewé par Robert Charvay le 8 février ; ce dernier rencontre encore Georges Ohnet le lendemain, alors que Gaston Stiegler s'entretient avec François Coppée ; le 10 février, c'est au tour d'Alphonse Daudet et de Paul Hervieu d'être interviewés respectivement par Gaston Stiegler et E. Bois-Glavy ; le 11, l'entrevue d'Henry Maret est signée Jacques Daurelle et celle de Renan, Gaston Stiegler ; enfin, le 12, Stiegler se rend chez Leconte de Lisle alors que Daurelle rencontre Tony Révillon.

opinion ») ou tout simplement décider d'occulter toute scénographie, en introduisant directement la réponse de l'interviewé, sans préciser sa propre question³⁰⁴. Le principe de la série, où la même question est reprise d'un interviewé à l'autre, autorise cette abstention. La nature et l'importance de la scénographie varient entre les interviews, chaque interviewer utilisant l'amorce qui lui convient le mieux, lui conférant plus ou moins d'ampleur. Dans l'ensemble, une telle juxtaposition de signatures donne l'impression d'une meute d'interviewers sur le terrain. Elle met en évidence l'effort consenti par le journal pour fournir à son lectorat une enquête étoffée, mais effectuée dans un laps de temps assez court pour que la question demeure d'actualité.

Les personnalités interviewées peuvent être des célébrités, comme dans le dernier exemple, mais elles peuvent également être des individus anonymes, interrogés sur une question qui les concerne : E. Bois-Glavy discute avec des étudiants des facultés de Paris, en se rendant dans une association et un cercle étudiants, afin de recueillir leurs opinions sur un projet de loi sur la constitution des universités³⁰⁵. Les membres de différents corps professionnels peuvent être interviewés, de même, en vertu de cette appartenance qui les autorise à exprimer leur opinion : les femmes médecins de Paris³⁰⁶, les directeurs et gérants de journaux³⁰⁷ ou les députés³⁰⁸, par exemple. Les enquêtes d'interview couvrent ainsi différentes couches de la société ; elles relèvent d'une forme d'exploration du monde social et témoignent de la démocratisation qui survient dans le choix des individus interviewés³⁰⁹.

De plus, elles constituent l'une des premières formes de vastes enquêtes journalistiques *sérielles*, c'est-à-dire conçues comme un ensemble unifié qui s'étend sur plusieurs livraisons coiffées d'un titre permanent. Il s'agit d'une innovation considérable

³⁰⁴ Il faut préciser que ces interviews sont assez courtes et ne se prêtent pas vraiment au déploiement de tous les motifs possibles de la scénographie, d'où les choix opérés.

³⁰⁵ E. Bois-Glavy, « Les nouvelles universités », dans *L'Écho de Paris*, 14 mars 1892.

³⁰⁶ Léon Baron, « Les femmes-médecins », *art. cit.*

³⁰⁷ E. Bois-Glavy, « Directeurs de journaux et gérants », *art. cit.*

³⁰⁸ Anonyme, « La crise. Interviews », dans *L'Écho de Paris*, 21, 22 février 1892.

³⁰⁹ « L'enquête sur le mysticisme » d'Ivan Manouiloff offre une proclamation du désir de l'interviewer de pénétrer « les foules que leur anonymat rend plus sincères » que les « personnalités marquante » (*Le Journal*, 15 juin 1893). Cependant, Martine Lavaud et Marie-Ève Thérenty, qui citent Manouiloff, remarquent que la représentation de la « voix plurielle de la nation », avec ses sociolectes et idiolectes, est en réalité normée et homogénéisée au sein de l'interview. Martine Lavaud et Marie-Ève Thérenty, « Avant-propos », dossier « L'interview d'écrivain », dans *Lieux littéraires. La revue*, n° 9-10 (juin 2006), p. 10-11.

dont héritera, au siècle suivant, le reportage feuilletonesque. Au début de l'année 1892 dans *L'Écho de Paris*, ou à l'été 1893 dans *Le Journal*, les enquêtes d'interviews se succèdent, se chevauchent, de façon à ce que le quotidien en ait presque toujours une, voire plusieurs à la fois, à présenter au lecteur ; cette publication « à relais », qui imite de façon accélérée le mode de publication des romans-feuilletons³¹⁰, indique la popularité et la vocation promotionnelle de ces séries qui font vendre. Une sérialité à plusieurs niveaux s'instaure, dans la juxtaposition des interviewés, la succession des livraisons et celle des enquêtes. Elle confère à l'enquête une certaine longueur, et il est remarquable qu'avec elle survienne la publication en volume : alors que les premiers recueils de reportages rassemblent de courts articles portant sur des sujets divers, pour la première fois le reporter compose un texte long, susceptible de devenir un livre, dont la structure peut démontrer une recherche.

De ce fait, l'enquête d'interview sacre l'interviewer en auteur, une promotion qui a joué sans aucun doute un rôle aussi important dans la valorisation du métier que les mises en scène héroïques du reporter véhiculées par les scénographies journalistiques et les fictions. L'exemple de Jules Huret est révélateur : son *Enquête sur l'évolution littéraire*, publiée dans *L'Écho de Paris*, puis en volume chez Fasquelle, témoigne d'un souci de construction évident, bien que celui-ci soit dû en partie à la volonté d'opérer un classement taxinomique, à la manière d'un ethnologue³¹¹. Le classement des interviewés en neuf catégories (« Psychologues », « Mages », « Symbolistes-Décadents », etc.), qui est conservé et même rectifié pour la publication en volume³¹², de même que certains fils conducteurs qui lient entre elles les interviews (tel le motif de la « concurrence entre les écoles, les générations et les individus³¹³ », ou encore la mise en scène constante mais discrète de la présence de l'interviewer³¹⁴) contribuent à produire l'effet d'une enquête construite, d'un ensemble de morceaux articulés entre eux et pensés comme un tout. Par ce geste qui ne se borne pas à *recueillir* mais vise aussi à *unifier*, l'interviewer fait œuvre et

³¹⁰ Dans la mesure où la succession des enquêtes est plus rapide, celles-ci étant généralement plus courtes qu'un roman-feuilleton.

³¹¹ Daniel Grojnowski, « Préface », dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, p. 9 et 12-18.

³¹² *Ibid.*, p. 14.

³¹³ *Ibid.*, p. 21.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

cela, paradoxalement, « en s'appropriant les propos d'autrui³¹⁵ ». En devenant auteur, l'interviewer concurrence le chroniqueur sur le terrain de la publication en volume, qui lui était jusqu'alors plutôt réservé³¹⁶. C'est notamment sous la forme de l'enquête d'interview que s'effectue en effet l'entrée du reportage en librairie, qui connaîtra une fortune immense au siècle suivant, supplantant les recueils de chroniques. L'enquête d'interviews module les représentations de l'interviewer en introduisant celui-ci comme auteur et enquêteur ; comme le « grand reporter » cherche à se distinguer du « petit reporter », l'auteur d'enquête d'interviews bénéficie d'une légitimité supérieure à celle du simple interviewer. Les propos tenus par Jules Bertaut, en 1906, dans un portrait consacré à Jules Huret, le montrent bien : il oppose la « modeste consultation rapide de jadis » à « l'Enquête sérieuse et approfondie sur un sujet d'actualité », en soulignant la complexification de la tâche du reporter, qui doit grouper et organiser de manière judicieuse et divertissante les témoignages rapportés³¹⁷.

Entre les années 1870 et 1900, le développement d'un genre informatif centré sur la transmission de la parole vive – l'interview –, s'accompagne ainsi de différents processus qui assurent de concert la promotion de l'interviewer, du statut de reporter étranger et déprécié au statut prestigieux d'enquêteur et d'auteur reconnu. Cette évolution accompagne le mouvement semblable qui mène du reporter des faits divers, en quête de légitimité dans les années 1870, au grand reporter, à l'« envoyé spécial » de la fin du siècle, dont nous observerons plus loin le travail. Cette simultanéité n'a rien d'étonnant puisqu'interview et reportage sont des pratiques en partie assimilés par les contemporains.

Il était cependant utile de considérer séparément l'interview, car sa scénographie codifiée en fait une forme assez distincte d'autres types d'enquête issus de la matrice du reportage, tout comme, du reste, celle de l'enquête des faits divers. Malgré l'assimilation partielle du reportage et de l'interview, les représentations de l'interviewer ne coïncident pas tout à fait avec celles des autres reporters. L'interviewer est le reporter qui s'introduit *chez les gens*, dans leur intimité. Il fréquente les figures célèbres et les hommes politiques,

³¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁶ On nuancera quelque peu ce constat dans la section suivante où sera examinée la production de reportages en volume pendant la période 1870-1914.

³¹⁷ Jules Bertaut, *Figures contemporaines. Chroniqueurs et polémistes*, Paris, E. Sansot, 1906, p. 129-130.

aussi les questions de discrétion et d'indiscrétion, de pudeur froissée et de déclarations mensongères ou biaisées sont-elles plus importantes dans les commentaires qui le mettent en scène. Dans cette optique, la transaction de prestige avec l'interviewé joue un rôle particulier dans l'ethos de l'interviewer. Enfin, il nous est apparu que l'héritage du portrait littéraire avait eu une influence spécifique dans l'élaboration du genre de l'interview et dans la transmission d'un prestige mondain et littéraire, du portraitiste à l'interviewer³¹⁸.

Trois phénomènes conjugués ont ainsi participé à renverser en partie les représentations péjoratives associées à l'interviewer. D'abord, l'interview « littéraire », scénarisée, s'est établie en empruntant au portrait littéraire des séquences descriptives (biographie, portraits physique et psychologique, cadre de vie) et en bénéficiant de la légitimité associée au genre du portrait. Dans ce sillage, une scénographie spécifique de la visite chez l'interviewé s'est instaurée peu à peu, dont la double fonction (d'attestation et de figuration) donne à voir le travail de l'interviewer. Comme dans le cas de l'enquêteur des faits divers, cette mise en scène légitime le travail journalistique en exposant les étapes, les difficultés et les héroïsmes de la quête d'information. Par là, l'interviewer peut régler son ethos : il met en avant sa curiosité, son intrépidité ou sa ruse, sa connaissance de la sténographie, sa mémoire, son sens de l'observation, son entregent, autant de qualités qui font de lui un témoin fiable. Cette scénographie le singularise au sein du personnel journalistique, comme elle singularise le fait-diversier ; elle les distingue du chroniqueur, marque leur qualité de journalistes d'information, qui travaillent sur le terrain, se déplacent là où l'actualité les attend. En ce sens, les scénographies de l'enquête ont aussi pour effet de familiariser le public avec le rôle nouveau pris en charge par le journaliste dans cette presse qui s'oriente vers les impératifs d'actualité et de factualité. Enfin, l'invention de l'enquête d'interviews, au début des années 1890, parachève la reconnaissance de l'interview comme genre journalistique prestigieux. Elle lui confère une ampleur inédite, souligne sa capacité à produire une connaissance sur des questions de société et l'inscrit dans une série structurée susceptible d'être mise en volume. Elle instaure de ce fait le principe sériel qui sera celui du

³¹⁸ Un peu de la même manière que le récit de voyage féconde le reportage au long cours ou la chronique.

reportage feuilletonesque en l'appliquant pour la première fois à une forme enquêtrice³¹⁹. On ne reviendra pas, dans la suite de ce travail, sur la poétique de l'interview comme forme spécifique de reportage ; cependant, il nous a paru essentiel de montrer ce processus de légitimation de l'interview, car il constitue un jalon majeur de la montée du reportage dans la presse de la fin du XIX^e siècle.

³¹⁹ On pourrait avancer que, de même, le fait divers criminel, lorsqu'il se prolonge, instaure une première forme de feuilletonisation du reportage. Cependant, celle-ci ne présente pas un caractère aussi systématique.

CHAPITRE 1.2 LE REPORTER DEVIENT AUTEUR – RECUEILS, SOUVENIRS ET AUTRES VOLUMES

Au XX^e siècle, l'une des voies importantes de diffusion du reportage, outre la publication initiale en périodique, sera le livre, grâce aux collections spécialisées que développeront, à partir des années 1920, les maisons d'édition françaises¹. En plus de bénéficier du prestige accru du grand reporter, désormais écrivain-journaliste affirmé, l'effervescence éditoriale s'appuiera sur la modification du champ de l'édition française. Le reportage en volume apparaîtra alors comme une production particulièrement en phase avec le développement de l'édition bon marché et la demande pour les ouvrages de vulgarisation et de témoignage, de même que les « romans vécus », qui participent de la transition vers la « modernité éditoriale² » de l'après-guerre.

Mais le paysage éditorial est tout autre avant la Première Guerre mondiale. Le livre est un format prestigieux, convoité par les journalistes pour accéder au statut d'écrivain et assurer à leurs écrits une pérennité que le journal n'offre pas³. La mise en recueil d'articles constitue un geste fréquent, en premier lieu de la part des chroniqueurs⁴. Aurélien Scholl soulignait cette tendance, en 1886, tandis qu'il préfaçait le deuxième volume de *La vie parisienne* d'Émile Blavet : « Le journal accapare aujourd'hui tous les écrivains, et, comme Saturne, il dévore ses enfants. La librairie a vu les plus vaillants producteurs réduits en esclavage, et, touché de sa détresse, le journal s'est fait "livre". Les volumes d'articles entrent pour moitié dans la production littéraire de l'époque. Rien ne se perd⁵. »

¹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 31-34.

² Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française, t. IV, Le livre concurrencé, 1900-1950*, Promodis, 1986, p. 8.

³ Sur les avantages de la publication en recueil (reconnaissance littéraire, seconde diffusion, conservation et pérennité de l'œuvre), voir René Audet (*Le recueil : enjeux poétiques et génériques*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2003, p. 71-72) et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (*L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs [Lieux littéraires], 2003, p. 57).

⁴ C'est le cas, par exemple, de Jules Claretie, Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy ou Jean Lorrain.

⁵ Aurélien Scholl, « Préface », dans Émile Blavet, *La vie parisienne (1885)*, Paris, Ollendorff, 1886, p. 1.

Or, qu'en est-il de la place du reportage dans ce champ éditorial ? *A priori*, sa contribution semble faible proportionnellement à celle des chroniqueurs. Comme l'a souligné Marc Martin, les reporters prolifiques en librairie sont rares ; on peut penser à un Pierre Giffard, polygraphe infatigable, ou à un Jules Huret⁶, exemples hors du commun par la quantité et la diversité de volumes qu'ils ont publiés. Il est assez symptomatique de « l'effet volume » que l'histoire littéraire se rappelle davantage aujourd'hui ces deux reporters, qui ont chacun légué une étagère complète de bibliothèque, que Gaston Stiegler ou Jacques Dhur, qui ont peu ou pas publié en dehors de la presse. Toutefois, les rapprochements du reportage et du livre ne se limitent pas à l'œuvre de Pierre Giffard ou de Jules Huret et s'observent en fait dès les années 1870 et même un peu en deçà.

Plusieurs veines de reportage et différentes postures auctoriales sont à distinguer au sein de la production en volume. Ils composent les multiples « visages » du reporter en librairie avant 1914⁷. Les correspondances de guerre, les reportages coloniaux et les explorations ou les voyages lointains, dont les objets « nobles » sont associés au grand reportage, occupent une place privilégiée dans ce corpus livresque. Il en va de même pour les rubriques hybrides de chronique-reportage comme celle d'Émile Blavet. Enfin, les enquêtes d'interviews, qui déploient dans la durée une série d'articles unifiée par la permanence d'une question centrale, gagnent également leur place chez les éditeurs. Aux reportages prépubliés dans la presse, puis récupérés, avec ou sans changements, et mis en recueil (dans le cas de courts reportages disparates) ou en volume (dans le cas de longs reportages) s'ajoutent trois autres pratiques éditoriales périphériques : la publication de volumes à caractère historique relatant des événements dont le reporter a été témoin⁸, la publication de souvenirs et d'anecdotes sur le journalisme⁹ et, enfin, celle de textes

⁶ Marc Martin, *Les grands reporters. Les débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 2005, p. 154-155.

⁷ Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, mais comptons illustrer des tendances fortes ou montrer des cas qui inaugurent de nouvelles pratiques et représentations. Toutefois, étant donné que la mise en volume demeure limitée pour cette première période, nous avons établi une liste de volumes publiés par les reporters français entre 1870 et 1914. Celle-ci compte près de 80 titres répartis entre une trentaine de reporters. On se reportera à la bibliographie pour connaître l'ensemble de ce corpus, qui ne sera pas entièrement décortiqué ici, et qui pourrait comporter sans aucun doute de nombreux ajouts.

⁸ Jules Claretie en fournit un bon exemple. D'abord témoin et reporter de la guerre franco-prussienne, il s'en fait un peu plus tard l'historien national, avec son *Histoire de la révolution de 1870-71*, publiée une première fois en cinq tomes, en 1872, et une seconde fois en deux tomes, en 1877.

⁹ Tels les souvenirs de Maurice Talmeyr (*Souvenirs de journalisme*, Paris, Plon, 1900).

fictionnels inspirés par un reportage¹⁰. Ces différents types de volumes issus du reportage inaugurent dès la fin du siècle des tendances qui seront reprises dans l'entre-deux-guerres ; ils illustrent les voies par lesquelles les reporters investissent le support du livre et « impriment » un changement – un prolongement – à leur posture journalistique, en s'inscrivant dans des domaines conjoints (histoire, littérature).

On verra que si la mise en volume demeure jusqu'à l'entre-deux-guerres une pratique restreinte, en proportion de la masse de reportages publiés en quotidien, elle commence à se répandre bien avant cela, et forme un corpus que l'on a sous-estimé jusqu'à présent. Deux étapes sont marquantes dans ce développement : les années 1890, puis le moment de la guerre russo-japonaise (1904-1905). Ainsi coïncident de façon très significative, autour de 1900, les moments où le grand reporter devient un héros populaire de fiction, une figure médiatisée dans la presse, et un auteur confirmé en librairie.

Au fil de ces études de cas, une attention sera portée aux modalités du passage du journal au livre, révélatrices des efforts fournis par les reporters pour orienter la réception de leurs textes et remodeler leur posture journalistique en regard de l'accession à ce nouveau format. Divers éléments participent de ce réinvestissement postural : le péri-texte des volumes, la transformation ou l'occultation de celui de la publication initiale (dates et lieux de publication, titres, format), l'apparat ajouté ou substitué (préface, titres, sous-titres, intertitres, notes, illustrations, dédicaces, table), le travail de composition du volume.

À l'exception des premiers recueils de reportages de Pierre Giffard¹¹ et de Charles Chincholle¹² qui paraissent dans les années 1880, les premières formes de reportages recueillis correspondent aux catégories de reportage que l'on associe, à partir des années 1880, au « grand reportage » : les correspondances de guerres, les voyages lointains,

¹⁰ Pierre Giffard est un cas intéressant à cet égard ; il produit un cycle fictionnel autour de son expérience de correspondant pendant la guerre russo-japonaise, comptant deux ensembles de nouvelles (*Les soirées de Moukden. Scènes de la vie russo-chinoise*, Paris, Félix Juven, 1904 ; *Les nuits de Mandchourie*, dans *L'Éclair*, à partir du 6 juin 1905), proches du reportage par leur moment de publication comme par leur contenu, et un roman (*La piste du tsar. Roman*, Paris, Albert Méricant [Le roman d'aventures], 1912).

¹¹ Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout. Souvenirs d'un reporter*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880. Il peut sembler hérétique de qualifier ce volume de recueil de reportages, mais on verra que sous la trame narrative fictionnalisante, Giffard recueille bien ici ses propres reportages.

¹² Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris*, préface d'Émile Zola, Paris, Quantin, 1889.

notamment ceux en territoire colonial. Tout comme l'enquête d'interviews, autre filon important du reportage en volume, les correspondances de guerre et voyages donnent lieu à des enquêtes qui se poursuivent sur plusieurs semaines, parfois plusieurs mois, dont la longueur mène assez naturellement au format du livre. Le reporter s'y pose parfois en voyageur ou en héros, parfois encore en enquêteur mais, surtout, il se démarque en tant qu'*écrivain*, c'est-à-dire comme celui qui possède le souffle et le style suffisants à l'écriture d'un ensemble unifié et composé, d'une certaine longueur. À cette dimension littéraire s'ajoute souvent une dimension politique, car si le reportage mérite l'attention prolongée du public, après son passage dans la presse, c'est qu'il a frappé l'opinion publique, que le reporter se propose de guider et de renseigner, en vertu de son expérience de témoin. On peut comprendre en ce sens que certains événements importants par leur impact sur l'imaginaire social, leur durée ou encore les débats récurrents dont ils sont l'objet donnent lieu à une production en volume plus importante, à l'instar des grands conflits (comme la guerre franco-prussienne ou la guerre russo-japonaise) ou des voyages coloniaux.

La mise en volume participe ainsi de la légitimation du reporter en lui attribuant non seulement un statut d'auteur, mais aussi un rôle social. Les visées informative et éducative du reportage sont souvent soulignées, implicitement ou explicitement, par son contexte de republication. Ainsi, à partir de 1890, les reportages sont parfois publiés au sein de collections éducatives ou scientifiques, telles que la Bibliothèque d'éducation et de récréation, chez Hetzel, où est publié un reportage colonial de Félix Dubois¹³, ou encore la Bibliothèque de philosophie scientifique des éditions Flammarion, qui publie un ouvrage de Ludovic Naudeau sur le Japon¹⁴, parmi d'autres écrits documentaires et scientifiques. Les pages publicitaires en fin de volume, listant des ouvrages parus chez le même éditeur, ou d'autres éléments du péri-texte éditorial, témoignent également du lectorat auquel s'adresse le reportage. Ainsi, le lecteur d'*En Mandchourie* de Georges de La Salle peut trouver, en début de volume, l'annonce d'études, de récits de voyage ou de reportages sur le Japon et la Russie parus « à la même librairie »¹⁵ et, en fin de volume, une liste plus

¹³ Félix Dubois, *La vie au continent noir*, Paris, Hetzel (Bibliothèque d'éducation et de récréation), 1893.

¹⁴ Ludovic Naudeau, *Le Japon moderne, son évolution*, Paris, Flammarion (Bibliothèque de philosophie scientifique), 1909.

¹⁵ Georges de La Salle, *En Mandchourie*, Paris, Armand Colin, 1905.

exhaustive des publications d'Armand Colin classées selon des catégories proches du reportage : « Publications géographiques », parmi lesquelles « Voyages, explorations », « Colonisation », « Atlas », « Géographie, économique et politique, psychologie des peuples », etc. Beaucoup de ces publications sont des études scientifiques, mais certaines sont bel et bien des reportages, comme *Au Congo Belge* de Pierre Mille, annoncé dans la section « Voyages, explorations ». L'exemple montre que le reportage en volume est alors, jusqu'à un certain point, noyé dans une masse d'écrits documentaires, ce qui contribue à en affaiblir la visibilité et la spécificité. Il indique aussi, par ailleurs, que l'essor du reportage en volume, après 1890 et à l'exception des enquêtes d'interviews, en plus de s'appuyer sur les considérations littéraires et politiques que l'on vient d'évoquer, est soutenu par la vogue des écrits s'intéressant au monde étranger sous toutes ses formes, à travers diverses disciplines (littérature, ethnographie, géographie, géologie, science politique) et genres (romans d'aventures géographiques, récits de voyage, guides, atlas, études de mœurs, reportages).

Remarques sur le péritexte et le format

Le péritexte des ouvrages, au même titre que l'énonciation éditoriale des périodiques, peut nous renseigner au sujet du reportage, du public auquel il s'adresse et des manœuvres qui infléchissent la posture du reporter. Une grande partie des volumes de reportage consultés sont pourvus de préfaces autographes et / ou allographes (principalement signées par des écrivains et des journalistes renommés, des éditeurs et des hommes politiques), ainsi que de dédicaces (souvent adressées à des directeurs de journaux)¹⁶ :

Période	Avec préface		Sans préface	Avec dédicace	Sans dédicace
	Auto.	Allo.			
1870-1880	6	0	2	4	4
1881-1890	1	9	2	5	6
1891-1900	5	5	3	4	7
1901-1914	4	4	13	7	12

Sauf pour la période 1901-1914 – où le calcul est un peu infléchi en raison de la prédominance des séries de volumes de Huret *En Amérique* (2 vol.) et *En Allemagne* (4 vol.), qui ne comportent pas de préface¹⁷ –, le nombre de volumes avec préface est largement supérieur au nombre de volumes sans préface, tandis qu'un peu moins de la moitié des volumes comportent une dédicace. Le choix d'intégrer au moins une des deux formes de péritexte est de loin dominant. On verra un peu plus loin les différentes orientations que confèrent ces textes liminaires aux reportages.

Si l'on compare la proportion de volumes qui portent, peu importe son emplacement (couverture, dédicace, préface, note ou dans le texte même), une mention explicite à la

¹⁶ Nous ne comptons pas dans ce calcul les volumes pour lesquels il y a hésitation quant à l'existence d'une prépublication ou lorsque nous n'avons pu consulter l'édition originale.

¹⁷ Mais il est possible que ce phénomène d'après 1900 soit également lié à la médiatisation croissante des reporters, à la valorisation de la profession, à leur présence accrue en librairie, autant de facteurs qui font en sorte que la préface – dont la vocation est de présenter la visée du reportage et de justifier sa publication en volume – devient moins nécessaire.

prépublication, à la collaboration du reporter à un journal donné au moment de son reportage, ou plus largement au statut de reporter (ou de journaliste), et ceux où une telle mention est occultée, bien que l'on ait pu retrouver une prépublication, il semble que le premier cas est nettement plus fréquent que le second. Assez rares sont les volumes devant lesquels on hésite sur le statut de journaliste de l'auteur. Toutefois, il est beaucoup plus rare de trouver une mention précise de la prépublication, avec une date de repère : par exemple, Jules Huret indique, en note de plusieurs de ses ouvrages, que « La plupart des chapitres [...] ont paru dans le journal *Le Figaro*¹⁸ », mais sans plus de détails. Ce cas est fréquent, de même que celui où le statut du reporter est affiché sans que l'on connaisse le journal ou l'agence qui l'envoie, comme pour la correspondance de guerre de Georges de La Salle : l'ouvrage, qui porte en couverture une illustration représentant le « brassard de Correspondant de Guerre en Mandchourie », laisse dans l'ombre le fait que La Salle travaille pour l'agence Havas¹⁹. Ce traitement sommaire de la prépublication évolue peu ou pas. De façon générale, comme c'est le cas pour les recueils de chroniques de la même époque, et comme ce sera encore le cas dans l'entre-deux-guerres pour le reportage en volume, il est rare que le livre maintienne les mentions de dates de prépublication fuyantes et déjà périmées ; sous ce geste éditorial est sous-entendue l'idée que le livre se suffit à lui-même et que le lecteur ne souhaite pas retrouver en périodique les livraisons qu'il tient entre ses mains. Par contre, il est assez fréquent que soient conservées les dates qui accompagnent les lettres du reporter, qui correspondent non pas à la publication, mais à l'écriture du reportage. Elles ponctuent alors le volume, qui se présente comme un journal personnel, en une succession d'entrées (de livraisons) datées, parfois accompagnées de mentions de lieu. Une telle structure s'observe dans *Les Prussiens en France* d'Alfred d'Aunay (1872)²⁰ et dans *La vie au continent noir* de Félix Dubois (1893)²¹ ; elle est toutefois plus fréquente dans la correspondance de guerre (qui peut difficilement éviter de

¹⁸ Cette mention se trouve dans les deux premiers volumes de la série *En Allemagne, Rhin et Westphalie et De Hambourg aux marches de Pologne*. Jules Huret, *En Allemagne*, 4 vol., Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1907-1911.

¹⁹ Selon Marc Martin (« Les grands reporters français durant la guerre russo-japonaise », dans *Le Temps des Médias*, n° 4 (2004), p. 23), qui cite Thomas Ferenczi, *L'invention du journalisme en France*, Paris, Plon, 1993, p. 49-50.

²⁰ Paris, E. Dentu, 1872.

²¹ Félix Dubois, *La vie au continent noir*, *op. cit.*

reconstituer le déroulement chronologique des événements) que dans d'autres formes de reportage, où le reporter préfère remanier l'ordre de son enquête ou de son voyage, pour conférer au volume une structure répondant à une logique thématique. Cet effort de (re)composition laisse entrevoir le délai entre la réalisation du reportage sur le terrain et la publication du volume²². On peut découvrir ce travail de composition en observant le contenu des tables en fin de volume. Les enquêtes de Jules Huret en sont emblématiques. On a vu que *l'Enquête sur l'évolution littéraire* présente une organisation des auteurs interviewés par écoles littéraires ; de même, *l'Enquête sur la question sociale en Europe*²³ est structurée par catégories sociales, tandis que l'ensemble des volumes du reporter sur l'Allemagne, l'Amérique et l'Argentine présentent des tables extrêmement détaillées, organisées en chapitres et sous-parties qui entremêlent deux logiques – l'une répond au tracé du voyage, dessiné par les mentions de lieux, l'autre à un découpage thématique. En outre, un index analytique met en évidence la diversité des sujets abordés : des « ouvriers » aux « tribunaux », en passant par les « transports », l'« éducation » ou le « démocratisme », la société américaine est disséquée de fond en comble²⁴. En ce sens, Huret est sans doute le reporter de la fin du XIX^e siècle qui accorde le plus d'importance à la composition de ses volumes. Celle-ci met en valeur à la fois l'exhaustivité du reportage et l'organisation du récit, travaillée en fonction du format du livre. Des reporters reprennent à la suite de Jules Huret une structure semblable pour leurs enquêtes d'interviews en volume : Jules Bois, qui publie en 1902 une enquête d'interviews sur l'occultisme²⁵, classe les interviewés en catégories (« Les témoins », « Les sceptiques » et « Les chercheurs ») lors de la mise en volume, alors que les livraisons parues dans *Le Matin* ne sont pas publiées dans le même ordre, ni classifiées. D'autres emploient, au même moment ou peu avant, des tables des matières détaillées à la manière de ses enquêtes en pays étrangers : il en va ainsi du volume *D'une gare à l'autre* d'Henri Turot²⁶ dont la table des matières, divisée en chapitres

²² Le décalage temporel n'est toutefois pas spécifique au volume ; il concerne aussi ce que nous définirons plus loin comme le « reportage feuilletonesque », opposé au « reportage d'actualité » (chapitre 2.3).

²³ Paris, Perrin et Cie, 1897.

²⁴ Jules Huret, *En Amérique. De San Francisco au Canada*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1905.

²⁵ Jules Bois, *L'Au-delà et les forces inconnues : opinion de l'élite sur le mystère*, préface de Jean Izoulet, Paris, Ollendorf, 1902.

²⁶ Henri Turot, *D'une gare à l'autre. Indo-Chine, Philippines, Chine, Japon*, Paris, Stock, 1901.

numérotés, subdivisés en courtes parties, décrit à la fois les étapes du voyage et les sujets abordés. On sent donc, à partir des années 1890, s'affirmer une volonté de publier des enquêtes et des reportages effectués et prépubliés sur une période assez longue, dont l'unité correspond au format d'un livre, et dont la composition fait l'objet d'un travail nouveau.

De même que la structure des volumes se complexifie, leur format évolue entre les années 1870 et 1890, se fait plus imposant et plus soigné : alors qu'on trouve dans les premiers temps des petites brochures d'une centaine de pages, souvent moins²⁷, dont au moins une est un volume « maison » édité par *Le Figaro*²⁸, nous n'avons retrouvé aucun exemple de ce type à la fin du siècle. Les volumes, qui présentent tous une certaine ampleur (entre 150 et 400 pages, parfois davantage – à nouveau Huret se démarque avec des livres imposants de 400, voire plus de 500 pages), sont publiés chez Hetzel, Flammarion, Charpentier, Hachette, Armand Colin, Dentu, P.-V. Stock, Plon, Challamel, Ollendorff. Plusieurs sont illustrés de gravures d'après photographies, prises par le reporter ou un photographe qui l'accompagne, à moins que ce ne soit un dessinateur, ou encore de cartes géographiques qui se déplient²⁹, tandis qu'avant 1890, les volumes de reportage illustrés sont l'exception³⁰. C'est dire que les fréquentations du reporter et de la photographie ne deviennent visibles en librairie qu'à la toute fin du siècle, plus de dix ans après le lancement des premiers suppléments illustrés des quotidiens³¹.

²⁷ Alfred d'Aunay, *Les Prussiens en France. Notes de voyage*, Paris, Aux bureaux de l'administration du *Figaro*, 1871, 76 p. ; Jules Claretie, *Le champ de bataille de Sedan (1^{er} septembre 1870)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1871, 57 p. ; Florian Pharaon, *Voyage impérial dans le nord de la France : 26-30 août 1867*, Lille, L. Danel, 1868, 124 p. ; Fernand Xau, *Émile Zola*, Paris, Marpon et Flammarion, 1880, 68 p.

²⁸ Alfred d'Aunay, *Les Prussiens en France*, *op. cit.*

²⁹ Tels les volumes de Félix Dubois, *La vie au continent noir* (Paris, Hetzel, 1893), *Tombouctou la mystérieuse* (Paris, Flammarion, 1897) et *Notre beau Niger* (Paris, Flammarion, 1901) ; les correspondances de guerre de Réginald Kann, *Journal d'un correspondant de guerre en Extrême-Orient* (Paris, Calmann-Lévy, 1905) et de Charles Victor-Thomas, *Trois mois avec Kuroki* (Paris, Challamel, 1902) ; de même que *Le tour du monde en 63 jours* de Gaston Stiegler (Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1902).

³⁰ On peut noter le luxueux volume *Cinq mois chez les Français d'Amérique* d'Henri de Lamothe (Paris, Hachette, 1879), illustré de « 4 cartes et 24 gravures sur bois ».

³¹ Dès 1880, pour *Le Voltaire*, suivi, entre autres, par *Le Figaro* (1883), *Le Petit Parisien* (1889) et *Le Petit Journal* (1890). Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 163.

Les types de reportage mis en volume

a. Recueils de courts reportages

Parmi les premiers volumes de reportage, entre 1870 et 1890, deux recueils rassemblant une collection de courts reportages hétérogènes attirent l'attention. Tous deux sont publiés par des précurseurs du reportage, Pierre Giffard et Charles Chincholle, et sont importants pour leur caractère fondateur ou leur valeur de manifestes en faveur du reportage³², mais là s'arrête leur parenté, car ils constituent deux objets très différents.

*Le Sieur de Va-Partout*³³ témoigne, par ses particularités, du caractère inusité de la publication du reportage en volume au début des années 1880 et de l'absence de repère pour le reporter qui se livre à l'exercice. Mi-fictif et mi-factuel, ce recueil est formé d'une succession de reportages liés par une trame narrative fictionnelle mettant en scène un personnage de reporter, Va-Partout, dont les tribulations sont présentées par un narrateur intradiégétique. Ce dernier suit Va-Partout dans sa tournée parisienne et transcrit une série de reportages sur des sujets divers. Entre chaque chapitre, la nécessité de « voir » sur place entraîne Va-Partout et le narrateur d'un reportage à l'autre, du Grand-Prix au bal de l'Élysée, d'un guillotinage aux théâtres parisiens. Myriam Boucharenc souligne le caractère unique de ce recueil qui inaugure plusieurs pratiques livresques associées au reportage « ou inspirées par lui – documentaires, témoignages, “choses vues” ou encore fictions du reportage, mémoires de journalistes et ouvrages didactiques³⁴ ».

L'œuvre est effectivement difficile à qualifier au point de vue générique, « [mélange] de roman, d'autobiographie, de biographie et de reportage³⁵ ». Elle ne trouvera pas une

³² Cela est encore plus marqué dans le cas du recueil de Giffard, qui paraît en 1880, alors que le débat entre partisans du reportage et défenseurs de la presse d'opinion fait rage et que le reportage est encore mal défini. Voir Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », dans Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, 2004, p. 511-521.

³³ Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, op. cit.

³⁴ Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », loc. cit., p. 513.

³⁵ *Ibid.*, p. 517.

postérité dans des volumes également complexes, mais dans des branches génériques qui vont se dissocier par la suite (reportages en volume, souvenirs de reporters et fictions de reportage). Ce qui est intéressant, de notre point de vue, et n'a pas été suffisamment souligné jusqu'à présent, est que les reportages présentés comme le fruit des observations de Va-Partout et du narrateur sont de véritables reportages que Giffard a publiés dans la presse quotidienne, au moins pour partie³⁶. C'est pourquoi *Le Sieur de Va-Partout* constitue, outre ses autres particularités, l'un des premiers recueils de reportages. Le recours à la fictionnalisation, c'est-à-dire la trame romanesque, peut être perçu comme une tentative de légitimation³⁷. Mais derrière cette fictionnalisation, Giffard conserve des éléments biographiques – le journal favori de Va-Partout est le *Gaulois*³⁸, où Giffard écrit dans les années 1870 sous le pseudonyme d'Henri Charlet³⁹ – et reproduit des passages de ses anciens articles, comme au chapitre XIV, consacré à des récits de catastrophes en ballon, présentés par Va-Partout (qui s'adresse au narrateur intradiégétique) comme des souvenirs de journaliste. Après la « catastrophe du *Zénith*⁴⁰ », Va-Partout narre l'histoire du couple Duruof perdu en mer. Giffard place dans la bouche du reporter fictif des morceaux d'un article paru sous le pseudonyme d'Henri Charlet dans *Le Gaulois*⁴¹, sans les modifier, sauf pour rétablir son interprétation des faits : alors qu'au moment même Giffard avait cru « à une sorte de suicide bizarre des deux intrépides aéronautes⁴² », Va-Partout, se souvenant, donne la bonne version : Duruof avait bravé l'avis ayant défendu de faire une ascension par gros temps. Tout le reste du récit de Va-Partout reprend la suite de l'article de Giffard, excepté la fin : tandis que l'article se termine sur l'horrible vision des Duruof engloutis sous l'eau, Va-Partout rétablit le véritable dénouement de l'histoire, que Giffard ne connaissait pas encore au moment d'écrire son article : le couple fut sauvé et arriva à l'aurore en Écosse.

³⁶ Nous n'avons pu nous livrer à une recherche exhaustive de ces prépublications.

³⁷ Pour Boucharenc, il « s'explique par la nécessité de rallier les romanciers à la cause du reportage tout en brigant la place du roman-feuilleton, dont le récit d'enquête se réapproprie les armes : la sérialité mais aussi la pragmatique, instruire et divertir ». Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », *loc. cit.*, p. 515.

³⁸ Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, *op. cit.*, p. 235.

³⁹ Sandrine Viollet, *Le Tour de France cycliste. 1903-2005*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 20.

⁴⁰ Véritable fait divers pour lequel nous n'avons malheureusement pu consulter l'article de Giffard.

⁴¹ Henri Charlet [Pierre Giffard], « Duruof », dans *Le Gaulois*, 5 septembre 1874.

⁴² Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, *op. cit.*, p. 143.

Ainsi, *Le Sieur de Va-Partout* est à la fois un recueil de reportages et un commentaire sur le travail du reporter ; tous deux passent par la fiction et le dédoublement narrateur / Va-Partout, ce dernier racontant ses souvenirs de reporter, formés d'articles de Pierre Giffard. Ce dernier inaugure une forme ambivalente entre *souvenirs de reporter et reportages recueillis* qui perdurera au XX^e siècle. Dans cet ordre d'idée, le recueil de Giffard préfigure moins les volumes rassemblant les livraisons d'une seule et unique enquête que les anthologies que les reporters publient parfois en manière d'autobiographie professionnelle : les recueils *Tout yeux, tout oreilles*⁴³ de Huret, *Sur mon chemin*⁴⁴ de Gaston Leroux, ou ceux de Séverine⁴⁵ sont de bons exemples de cette veine anthologique qui prend forme à la fin du siècle et met en place une posture du reporter à mi-chemin du témoin, de l'historien et du mémorialiste⁴⁶.

En second lieu, on peut rappeler à la suite de Myriam Boucharenc que Giffard opère également, avec ce recueil, un « [élargissement du] domaine d'investigation du reportage – jusque-là essentiellement restreint au champ de bataille ou au commissariat – et lui ouvre l'une de ses plus fécondes perspectives, celle des grandes enquêtes sociales [...] » qui seront popularisées dans l'entre-deux-guerres. « Giffard déplace ainsi l'accent, du reportage conçu comme “aventure géographique” – tel que l'exalte à même époque le modèle anglo-saxon – vers l'enquête comme exploration d'une réalité hiérarchisée en milieux⁴⁷. » Or, contrairement à ces reportages de l'aventure géographique et de la guerre, le reportage social devra attendre l'après-guerre pour connaître une fortune équivalente en volume⁴⁸. Ainsi, le recueil de Giffard occupe une place bien particulière dans le corpus de volumes de reportage, entre fiction, recueil et autobiographie.

⁴³ Paris, Charpentier, 1901.

⁴⁴ Paris, Flammarion, 1901.

⁴⁵ *Notes d'une frondeuse. De la Boulange au Panama*, Paris, E. Dentu, 1894 ; *En marche...*, Paris, H. Simonis Empis, 1896.

⁴⁶ Le chapitre 4.2. y reviendra.

⁴⁷ Myriam Boucharenc, « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », *loc. cit.*, p. 514.

⁴⁸ On trouve certes des « études » en volume (par exemple *L'armée du crime* [1890] de Félix Platel, ou *Les possédés de la morphine* [1892] de Maurice Talmeyr), qui peuvent préfigurer le reportage social et notamment le reportage des bas-fonds, mais on y retrouve moins une scénographie de l'enquête qu'une posture d'observateur-sociologue, plus près des sciences humaines que du reportage. Malgré son absence en volume, le reportage social existe dans le quotidien des années 1890 ; il mettra seulement plus de temps que le reportage colonial, exotique ou de guerre à se tailler une place en librairie.

Le recueil de Charles Chincholle, *Mémoires de Paris*, paraît plus tardivement, en 1889, chez Quantin, avec une préface d'Émile Zola. Il rassemble des articles parisiens sur divers sujets, dont plusieurs ont paru dans *Le Figaro*⁴⁹ où Chincholle est reporter : mélange de portraits, d'interviews de personnalités artistiques, politiques, religieuses, militaires et criminelles, le recueil dresse un panorama du monde parisien à travers les célébrités médiatiques qui le composent. Le reporter affiche, dans ce geste de *recueillir*, une posture liée à l'écriture de l'histoire, moins individuelle et autobiographique, toutefois (comme c'est le cas chez Giffard), que collective : le titre indique l'ambition de Chincholle, qui se veut le *mémorialiste* de la vie parisienne. Pour y parvenir, nul besoin de réécrire de fond en comble les reportages prépubliés : leur rassemblement seul suffit à tracer l'histoire de la grande ville. Chincholle affirme s'être contenté d'effectuer « les modifications nécessitées par le temps écoulé depuis leur apparition pour former un volume où vit vraiment Paris », d'une simple réactualisation. À ceux-ci, Chincholle ajoute certaines anecdotes qui lui ont été racontées par d'autres et qui ont trait à l'actualité : ainsi le chapitre v, « La sœur de Campi », relate une visite de M. Laguerre chez la sœur du célèbre assassin, dont Chincholle affirme tenir le récit d'Henri Rochefort⁵⁰. L'exemple de ce recueil permet de remarquer que la posture de reporter-mémorialiste ne peut pas, le plus souvent, émerger du reportage isolé ; au contraire, c'est avec le geste de mise en recueil qu'elle devient cohérente et peut apparaître. C'est pourquoi elle est très fortement associée aux recueils et volumes de reportage. L'accession au format du livre permet au reporter d'endosser un nouveau rôle, d'accéder à une nouvelle légitimité jusque-là réservée au chroniqueur et à l'historien. Le péri-texte du recueil renforce cette posture de mémorialiste, tout comme il semble avoir vocation d'affirmer le talent d'écrivain de l'auteur : au début du volume, la liste des ouvrages de Chincholle déjà parus ne fait nulle mention de son travail de reporter, mais de quelques romans et volumes de théâtre et, en tête de ceux-ci, de trois « ouvrages documentaires ». De même, la préface d'Émile Zola, qui s'attarde d'abord à déplorer l'ère de l'« information à outrance » et la course à l'information des reporters, prend soin de

⁴⁹ La prépublication est mentionnée de façon vague dans la dédicace : « À Monsieur Francis Magnard / Mon cher rédacteur en chef, – d'hier et de toujours, / J'ai le devoir de mettre votre nom en tête des *Mémoires de Paris* [...]. Ne se compose-t-il pas d'un certain nombre d'articles que vous avez bien voulu me demander ? »

⁵⁰ Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris*, *op. cit.*, p. 60.

distinguer Chincholle, qui n'est pas un reporter comme les autres, mais « un croyant », dont le livre « respire [...] l'amour du document », un « écrivain de bonne foi », un « greffier » de la vie parisienne, dont Zola loue également les romans, « faits sur la vie, dans la formule [qu'il a] toujours demandée »⁵¹. Une posture assez complexe se donne à lire : le reporter est à la fois mémorialiste, greffier, écrivain, romancier, autant de pratiques reliées, comme l'affirme Zola, par « l'amour du document ». La force du recueil est de permettre la synthèse des pratiques scripturales de l'auteur, rassemblées dans le discours du préfacier, et de complexifier sa posture : le travail du reporter s'en trouve bonifié d'une aura nouvelle, sous l'égide du plus grand écrivain « documentaire » de l'époque.

Il faut souligner par ailleurs que la construction d'une semblable posture de mémorialiste hérite sans aucun doute des recueils contemporains de chroniques. Une double influence se fait sentir dans ces *Mémoires de Paris* : d'une part, la préface zolienne tire résolument le recueil du côté du reportage, qu'elle revalorise en l'associant au roman documenté, tandis que le titre rappelle ceux de recueils de chroniques ou de chroniques-reportages de la même époque : les six volumes de *La vie parisienne* d'Émile Blavet, qui paraissent entre 1885 et 1890, ont pu influencer le choix du titre de Chincholle, et eux-mêmes sont peut-être inspirés par les volumes de chroniques de Jules Claretie, *La vie à Paris*, publiés à partir de 1880. Ce type de titre, auquel on pourra ajouter à la fin des années 1890 les *Poussières de Paris* de Jean Lorrain, est tout à fait typique du recueil de chroniques. Bien avant le reporter, c'est en effet le chroniqueur qui détient le titre de mémorialiste de la vie parisienne. Charles Chincholle, avec ce recueil, se place sous une double tutelle : d'un côté, le choix de Zola comme préfacier met en valeur la littérarité du reportage, de l'autre, le choix du titre rapproche le reporter du chroniqueur de la vie parisienne, qui occupe à l'époque une place plus valorisée dans le champ journalistique. Comme pour *Le Sieur de Va-Partout*, le reportage en recueil cherche, dans les années 1880, à se placer sous l'égide de pratiques littéraires et journalistiques plus légitimes.

Nous venons d'évoquer les volumes de *La vie parisienne* d'Émile Blavet en les qualifiant à nouveau de « chronique-reportage » ; c'est qu'ils empruntent par moment,

⁵¹ Émile Zola, « Préface », dans Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris*, op. cit., p. I-IX.

comme bien des chroniques contemporaines, à la scénographie enquêtrice, en mettant à l'occasion en scène un chroniqueur arpentant la capitale, un peu à la manière d'un reporter. Ces volumes, qui constituent une troisième frange du corpus de recueils de reportages publiés avant 1890, se situent plus près de la chronique que les *Mémoires de Paris* de Chincholle, mais présentent néanmoins une poétique axée sur la chose vue. Il est intéressant d'évoquer rapidement les éléments paratextuels qui renforcent cette posture hybride de chroniqueur-reporter. Le péri-texte des six volumes de la série, dont chacun est préfacé par un homme de lettres différent (François Coppée, Aurélien Scholl, Jules Claretie, Henry Fouquier, Émile Zola et Abel Peyrouton), illustre à merveille cette ambivalence des articles et de la posture de Blavet. Deux éléments varient d'un volume à l'autre, qui insistent tantôt davantage sur le côté « reporter », tantôt sur le côté « chroniqueur » du journaliste, soit la préface et l'illustration de couverture. Les préfaciers retenus sont majoritairement chroniqueurs et, dès lors, plusieurs insistent sur des caractéristiques propres à la chronique ou à la « causerie parisienne⁵² » : accumulation d'anecdotes⁵³, vivacité de l'écriture, légèreté du style et finesse de moraliste⁵⁴. La chronique est dépeinte comme une forme d'histoire anecdotique, qui fixe la vie d'une époque. Comme nous le disions plus haut, la posture du chroniqueur en historien est bien plus ancienne que sa reprise chez le reporter. Elle justifie la parution en recueil de pages friables, qui survivront pour raconter l'histoire d'une époque aux générations futures : « la chronique a conquis son droit de bibliothèque et les historiens sont désormais tenus de compter avec elle⁵⁵ », affirme Scholl ; « Les journalistes, ces Tacite de la minute, ces Tite-Live au pied levé, ces Procope au courant de la plume, lègueront tout un siècle à l'avenir⁵⁶ » car « [la] causerie parisienne, la chronique, c'est, je le répète, de l'histoire en menue monnaie⁵⁷ » écrit Claretie ; en outre, Blavet est, aux yeux de Peyrouton, « dans le

⁵² Jules Claretie, préface, dans Émile Blavet, *La vie parisienne (1886)*, Paris, Ollendorff, 1887, p. VIII.

⁵³ Le recueil présente « une galerie d'ébauches », un « appoint anecdotique » à l'histoire. Aurélien Scholl, préface, dans Émile Blavet, *La vie parisienne (1885)*, Paris, Ollendorff, 1886, p. 1.

⁵⁴ « Ses causeries ont la grâce légère d'une improvisation de fin conteur et la philosophie clémente d'un moraliste indulgent ». Jules Claretie, préface, *loc. cit.*, p. IX-X.

⁵⁵ Aurélien Scholl, préface, *loc. cit.*, p. 1.

⁵⁶ Jules Claretie, préface, *loc. cit.*, p. VI.

⁵⁷ *Ibid.*, p. VIII.

Figaro, l'historiographe de la ville⁵⁸ ». Toutefois, à côté de ces caractéristiques associées au chroniqueur, plusieurs préfaciers insistent sur d'autres traits de Blavet qui s'apparentent davantage aux qualités d'un bon reporter : capacités à observer, à noter de façon juste, à rendre la vie parisienne vivante comme si on y était. Blavet est « un observateur express qui surveille l'actualité, ne laisse rien passer sans en prendre note. Il éclaire les coins fugitifs du tableau social, il fait de la photographie instantanée à la lumière électrique⁵⁹. » Il prend ses « croquis d'après nature⁶⁰ », les capture sur le vif « comme l'entomologiste fixe le papillon sur la tablette de liège⁶¹ ». La préface de Zola, en particulier, très semblable à celle qu'il donne vers la même époque à Charles Chincholle, déploie une représentation de Blavet qui le tire vers le reportage : comme Chincholle, Blavet est qualifié de « greffier de la vie parisienne » ; il est à la fois « un œil qui voit », « une oreille qui écoute » et « un esprit qui apprécie et qui juge », pour donner au lecteur une « chronique documentée »⁶². L'orientation que confère le préfacier au volume peut ainsi infléchir assez fortement la lecture. On ne lira pas de la même manière le recueil préfacé par Zola, qui présente Blavet comme un chroniqueur nouveau genre, presque reporter, que celui préfacé par Fouquier ou par Claretie, qui insistent sur le chroniqueur-historien, ou par Peyrouton qui, très loin de faire de Blavet un représentant du reportage, le classe à ses côtés parmi les défenseurs de la presse d'opinion qui « gardent dans le journalisme les traditions des vieilles gazettes⁶³ » ! Enfin, les préfaces des recueils de *La vie parisienne* ne sont pas seules à véhiculer une posture hybride de chroniqueur-reporter : trois des illustrations de couverture jouent sur le même plan. Le volume de 1886, illustré par Jean Béraud⁶⁴, arbore la figure d'une mondaine en robe du soir, qui soulève la toile d'une chambre photographique dirigée vers le hors cadre, se préparant à fixer sur la plaque une scène de la « vie parisienne ». Dans la même idée, l'illustration du volume précédent⁶⁵ montre une mondaine tenant à la main un bloc-notes et un crayon, observant quelque chose tout en écrivant. Dans les deux cas, on

⁵⁸ Abel Peyrouton, préface, dans Émile Blavet, *La vie parisienne (1889)*, Paris, Ollendorff, 1890, p. I.

⁵⁹ Aurélien Scholl, préface, *loc. cit.*, p. II.

⁶⁰ François Coppée, préface, dans Émile Blavet, *La vie parisienne (1884)*, Paris, Ollendorff, 1885, p. VII.

⁶¹ Jules Claretie, préface, *loc. cit.*, p. VI.

⁶² Émile Zola, préface, dans Émile Blavet, *La vie parisienne (1888)*, Paris, Ollendorff, 1889, p. VII-IX.

⁶³ Abel Peyrouton, préface, *loc. cit.*, p. I.

⁶⁴ Annexe illustrée, ensemble n° 4, image n° 1.

⁶⁵ Annexe illustrée, ensemble n° 4, image n° 2.

remarque l'hybridité de la représentation, qui reprend les divisions topiques des genres journalistiques : la femme mondaine est l'emblème du chroniqueur, du causeur, tandis que ses attributs, l'appareil photographique ou le bloc-notes, sont ceux du reporter ou de l'observateur. Le recueil de 1888, même s'il n'est pas illustré par Béraud, reprend cette idée de dédoublement du journaliste⁶⁶ : on y voit un buste de femme avec un chapeau, en gros plan, derrière laquelle se tient un homme pourvu d'un monocle. Autrement dit, derrière la façade féminine de « la » chronique⁶⁷ se cache un homme (« le » reporter) observant le monde avec l'acuité que lui confère son instrument optique, la posture de Blavet, chroniqueur-reporter, se présentant comme la synthèse de ces deux dimensions.

Cet aperçu des premiers recueils de reportages montre l'hésitation qu'il y a encore dans les années 1880 à envisager le reportage comme un texte digne d'être mis en volume. Ces *recueils* ne constituent pas de longs reportages unifiés, mais des sommes, dont les reporters tentent de légitimer la publication par divers moyens : en mobilisant une trame fictionnelle, en faisant appel à des préfaciers reconnus, en infléchissant leur posture de reporter du côté de la chronique, de la littérature documentée et de l'historiographie. Le recueil de courts reportages n'est pas la forme de volume qui connaîtra la plus grande postérité. Ce sont plutôt les veines émergentes de l'enquête de longue haleine qui gagneront du terrain en librairie : le reportage colonial et, plus largement, le reportage d'exotisme géographique, le reportage de guerre, ainsi que l'enquête d'interviews.

b. Le reportage colonial

Les années 1880 constituent un moment majeur pour la politique coloniale française. On assiste à la première vague de conquêtes de la III^e République à partir de 1879 et jusqu'en 1885, sous l'impulsion de Jules Ferry, en Indochine, en Afrique noire, à Madagascar et au Maghreb. C'est le moment d'émergence d'une culture coloniale qui

⁶⁶ Annexe illustrée, ensemble n° 4, image n° 3.

⁶⁷ Voir Marie-Ève Thérénty, « LA chronique et LE reportage : du "genre" (gender) des genres journalistiques », dans *Études littéraires*, vol. XL, n° 3, 2009, p. 115-125.

s'affirmera jusqu'à atteindre un sommet au début des années 1930⁶⁸. La période qui nous occupe (1870-1914) correspond au premier temps de la « lente pénétration de la culture coloniale dans la société française⁶⁹ », une période « d'imprégnation⁷⁰ », à laquelle succéderont un temps de fixation (de 1914 au milieu des années 1920) puis un temps d'apogée (autour de 1931). Au cours de cette première période, l'idéal colonial est lié aux valeurs républicaines, comme « utopie » ou « mission » civilisatrice visant à diffuser les « “lumières” de la République à des peuples reçus comme inférieurs biologiquement et culturellement⁷¹ », non sans connaître une opposition politique « à la fois dans la droite conservatrice et monarchiste et dans la gauche socialiste et contestataire⁷² », principalement de 1890 à 1910. Une production culturelle importante s'intéresse alors aux colonies, comme le montrent Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, à travers les supports les plus divers : littérature, chansons, cabarets, propagande, théâtres, expositions, manuels scolaires, image fixe, cinéma. La presse fait bonne figure parmi ceux-ci et le reportage colonial bénéficie de la montée de cette culture coloniale, qui explique en grande partie qu'il compte parmi les premiers types de reportage publiés en volume.

Il s'incarne principalement à travers des figures de reporters spécialisés dans ce domaine, qui cumulent parfois avec le reportage des rôles d'exploration, des fonctions politiques dans les colonies, ou encore un statut d'écrivain. Ainsi, les noms de Paul Bourde⁷³, dès la fin des années 1870, de Paul Bonnetain⁷⁴, dans les années 1880, de Félix Dubois⁷⁵, dans les années 1890, puis de Pierre Mille⁷⁶, à la toute fin du siècle, sont associés au projet colonial. À ceux-ci s'ajoutent également des reporters ayant pratiqué le reportage

⁶⁸ Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), « Avant-propos. La constitution d'une culture coloniale en France », dans *Culture coloniale, 1871-1931. La France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement (Mémoires / Histoire), 2003, p. 5-6.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 23-24.

⁷² *Ibid.*, p. 27.

⁷³ *À travers l'Algérie : souvenirs de l'excursion parlementaire (septembre-octobre 1879)*, Paris, Charpentier, 1880 ; *De Paris au Tonkin*, Paris, Clamann Lévy, 1885.

⁷⁴ *Au Tonkin*, Paris, Victor-Havard, 1885 [2^e édition].

⁷⁵ *La vie au continent noir*, Paris, Hetzel, 1893 ; *Tombouctou la mystérieuse*, Paris, Flammarion, 1896 ; *Notre beau Niger. Quinze années de colonisation française*, Paris, Flammarion, 1911.

⁷⁶ *Au Congo belge, avec des notes et des documents récents relatifs au Congo français*, Paris, Armand Colin, 1899.

colonial de façon occasionnelle, comme Émile Blavet⁷⁷, Jules Bois⁷⁸ et Henri Turot⁷⁹. Leurs volumes présentent la particularité d'accentuer la visée informative et éducative du reportage. Cette tendance est très nette avant 1914, et cela paraît d'autant plus logique que le projet colonial est encore assez neuf. Les préfaces, allographes ou autographes, insistent – c'est une constante – sur le fait que le public (voire le reporter) est mal renseigné au sujet des colonies françaises, que le voyage sur place permettra de récolter des informations inconnues qui, une fois diffusées en France, éveilleront l'intérêt général et permettront aux Français de se faire une opinion plus juste des territoires coloniaux. Ces reportages sont ainsi généralement en faveur du projet colonial.

Dans le reportage que réalise Paul Bourde en Algérie, à partir du 22 septembre 1879, pour le *Moniteur universel*, on retrouve déjà cette posture du reporter en médiateur du projet colonial, qui fait connaître au grand public la colonie algérienne, qui s'en fait même l'*avocat*. La préface autographe est éloquente à cet égard. Bourde, comme il l'écrit, figure parmi les nombreux « correspondants de journaux » qui suivent la « caravane parlementaire » dans son expédition en Afrique du Nord⁸⁰. L'Algérie est alors un pays méconnu, que le reporter découvre en même temps que les autres voyageurs et que le lecteur du reportage : « j'étais dans le cas de la plupart des membres qui [...] composaient [la caravane parlementaire], c'est-à-dire que je voyageais pour la première fois en Algérie, de sorte que, sans avoir la prétention de traduire leurs impressions, je puis dire que celles que je me propose de résumer ici ont porté sur les mêmes points et qu'elles pourront donner une idée de ce qui les a frappés⁸¹. » Comme l'explique encore le reporter, l'expédition a pour but de « chercher tout ce qui peut être favorable au développement de l'Algérie⁸² ». S'interrogeant sur les bienfaits de cette expédition dont on pourrait reprocher la brièveté, Bourde conclut qu'en plus d'aider à régler

nombre d'affaires locales en appuyant des vœux jusqu'alors méconnus, son voyage ne peut manquer d'avoir une influence considérable sur les grandes discussions qui se produiront bientôt. [...] les membres de la caravane s'en feront les avocats [de

⁷⁷ *Au pays Malgache. De Paris à Tananarive et retour*, préface de François Coppée, Paris, Ollendorff, 1897.

⁷⁸ *Visions de l'Inde*, Paris, Ollendorff, 1903.

⁷⁹ *D'une gare à l'autre. Indo-Chine, Philippines, Chine, Japon*, Paris, Stock, 1901.

⁸⁰ Paul Bourde, *À travers l'Algérie*, *op. cit.*, p. I-II.

⁸¹ *Ibid.*, p. VI-VII.

⁸² *Ibid.*, p. II.

l'Algérie] et associeront leurs amis à leurs convictions. [...] N'est-ce rien non plus que d'avoir fourni à la presse, pendant quelques semaines, l'occasion de s'occuper de notre possession africaine plus qu'elle ne le fait d'ordinaire ; d'avoir attiré sur elle l'attention publique et fortifié ainsi le courant de sympathies qui l'unit à la métropole⁸³ ?

Une semblable posture du reporter en avocat, médiateur et explorateur des colonies méconnues se retrouve dans les volumes de Félix Dubois et de Pierre Mille. C'est d'ailleurs Paul Bourde qui signe la préface du reportage de Mille, *Au Congo belge* (1899). Il y revient sur le « succès vif » des correspondances publiées dans *Le Temps* : « elles ont eu la plus utile influence sur l'opinion, alors encore hésitante, au sujet de la valeur de nos possessions de l'Afrique équatoriale⁸⁴ ». Les lettres de Mille, ajoute Bourde, « en présentant pour la première fois un tableau d'ensemble, furent un coup de lumière. Tout le monde comprit que les dissertations académiques n'étaient plus de saison, et qu'il était temps pour nous de passer à notre tour à l'action sans plus tarder⁸⁵ ». Bourde insiste sur l'influence du reporter colonial, non seulement comme guide et instructeur de l'opinion publique, mais comme agent d'action. Au contraire des études scientifiques et « dissertations académiques » sur les colonies, le reportage est actuel (« de saison »), il frappe juste et mobilise le public et les hommes politiques : le reportage de Mille aura eu le bénéfice de permettre un « accord » entre deux écoles divergentes de politique coloniale⁸⁶. On se croirait déjà au temps où Albert Londres se posera en redresseur de torts et suscitera des réformes politiques. L'insistance sur l'impact politique du reportage légitime la publication du volume et, tout à la fois, valorise le travail du reporter, qui apparaît comme un médiateur influent.

Par ailleurs, le reportage colonial attire les éditeurs et le public autrement que par son intérêt politique. Une « note des éditeurs », qui introduit *La vie au continent noir* de Félix Dubois, publiée dans la « Bibliothèque d'éducation et de récréation » chez Hetzel, insiste sur un manque à combler dans les connaissances sur l'Afrique centrale, et sur la nécessité de *faire vivre* ce voyage, du moins en imagination, par la plume d'un reporter au talent littéraire, capable de le décrire au lectorat français :

⁸³ *Ibid.*, p. v-vi.

⁸⁴ Paul Bourde, préface, dans Pierre Mille, *Au Congo belge*, *op. cit.*, p. v.

⁸⁵ *Ibid.*, p. xii.

⁸⁶ *Ibid.*, p. xi.

Il faut que le public, cette masse considérable qui aime les voyages, [...] fasse, ou plutôt *vive*, lui aussi, le voyage d'Afrique. [...] Il y a là un immense intérêt à satisfaire, car les géographes, les diplomates et les nouvellistes ne disent pas tout. [...] Il faudrait donner du continent noir et de ses pionniers, par la plume et par le dessin, une idée nette à l'imagination du public. Il faudrait partir pour le continent mystérieux, non avec l'idée de faire un voyage d'exploration, mais en se proposant plutôt de faire de l'*exploration autour d'une exploration*⁸⁷.

Cette formulation cerne ce qui caractérise le récit du reportage vis-à-vis du reste de la production écrite qui s'intéresse aux colonies : le reportage est en mesure de faire vivre le voyage au public car, en plus de le renseigner, il lui raconte la quête de l'information, ou l'« *exploration autour d'une exploration* » – soit la scénographie du reportage. Son caractère narratif le rapproche aussi, par ailleurs, du roman d'aventures géographiques qui vise, comme lui, à transmettre un savoir sur les colonies par le biais d'une mise en récit divertissante. Les éditeurs de Hetzel, tout comme Lucien Marc à *L'Illustration*, ont compris l'immense potentiel d'un tel récit, qui répond à un besoin précis du lectorat. Informer et éduquer, promouvoir les colonies, d'une part, mais également faire voyager un public « sédentaire⁸⁸ », lui faire vivre la vie de l'explorateur colonial, d'autre part. En ce sens, le reportage colonial rejoint plus largement le reportage reposant sur l'exotisme géographique et la découverte du monde. Les récits des trois reporters coloniaux que nous avons dits « occasionnels », Émile Blavet, Jules Bois et Henri Turot, sont à la croisée de ces deux veines : au contraire des grandes figures de la culture coloniale que sont Dubois, Bourde et Mille, Blavet, Bois et Turot sont moins des défenseurs du colonialisme que des journalistes en voyage, livrant occasionnellement, à côté de leurs impressions, quelques réflexions politiques, car le colonialisme est tellement d'actualité qu'il serait tout simplement impossible de passer outre : « Comme je le disais au début de ces petites études, mon ferme projet était de m'en tenir à la note pittoresque⁸⁹ », écrit Blavet. Néanmoins, il consacre le dernier chapitre de son volume à la question coloniale et à l'intérêt des Français pour les colonies, à la suite d'une vaste correspondance de lecteurs reçue à son retour de voyage : c'est la curiosité insatiable du lectorat pour la question qui oblige Blavet à en discuter, ne

⁸⁷ « Notes des éditeurs », dans Félix Dubois, *La vie au continent noir*, *op. cit.*, p. I-III. Il s'agit des paroles de Lucien Marc s'adressant à ses collaborateurs de *L'Illustration* (où le reportage de Dubois fut publié au départ).

⁸⁸ *Ibid.*, p. II.

⁸⁹ Émile Blavet, *Au pays malgache*, *op. cit.*, p. 205.

serait-ce qu'en quelques pages finales. De même, Turot, qui effectue un tour du monde à la Gaston Stiegler, ne prétend pas faire un reportage colonial ; néanmoins, il ne peut éviter de parler de l'entreprise coloniale américaine à son passage aux Philippines⁹⁰ ou de commenter les « conditions de l'existence⁹¹ » des Français au Tonkin. L'actualité bouillante de la colonisation, qui ne se fait pas sans heurts et conflits en cette fin de siècle (tels que la guerre franco-chinoise pour la domination du Tonkin [1881-1885], les insurrections en Tunisie [1881], les guerres et expéditions militaires en Afrique subsaharienne, au Dahomey [1890 et 1892-1894], au Tchad dans les années 1890, etc.) explique l'intérêt soutenu de la presse, puis des éditeurs, pour une veine de reportage qui allie politique et voyage, information et divertissement. Dans ce cas-ci, ce sont donc des circonstances politiques qui scellent l'intérêt du passage d'un support à un autre et favorisent l'apparition d'une nouvelle veine de reportage en librairie.

c. Grands voyages, explorations et tours du monde

Comme le reportage colonial, le reportage qui fait état de grands voyages, d'enquêtes à l'étranger, d'exploration et de tours du monde, connaît lui aussi une grande popularité en volume. Si des périodiques spécialisés, comme *Le Tour du monde* (1860), témoignent dès la fin du second Empire d'un intérêt du lectorat pour les pays lointains et d'une ouverture sur le monde, le reportage d'exotisme géographique (hors colonies) apparaît un peu plus tardivement en librairie, notamment si on le compare avec le reportage colonial. En effet, malgré que l'on en retrouve au moins une occurrence dès 1879⁹², ce sont les années 1890 qui en voient la montée. Cela est dû en partie à Jules Huret, qui se taille une place incontournable dans cette veine de reportage, avec ces grandes enquêtes en Amérique du

⁹⁰ Henri Turot, *D'une gare à l'autre*, op. cit., p. 191.

⁹¹ *Ibid.*, p. 110.

⁹² Henri de Lamothe, *Cinq mois chez les Français d'Amérique. Voyage au Canada et à la rivière Rouge du nord*, Paris, Hachette, 1879. C'est d'ailleurs dans *Le Tour du monde* que ce reportage a été prépublié, en deux parties, d'abord en 1875, puis en 1878, Lamothe ayant entre-temps été envoyé en mission par *Le Temps* et ayant dû reporter l'écriture de cette « relation » dédiée à Onésime Reclus, lui-même géographe et collaborateur du *Tour du monde*. Dans la préface, Lamothe ne qualifie pas son ouvrage de « reportage » : il parle plutôt de « relation », d'« impressions de voyage », se considérant lui-même comme « le voyageur de l'Écriture » (préface, p. II). Cette ambivalence traduit le fait que le « reportage » est encore sujet à une acception péjorative et restreinte à la fin des années 1870, comme on l'a vu.

Nord⁹³, en Allemagne⁹⁴ et en Amérique du Sud⁹⁵. Mais, par ailleurs, les grands quotidiens ne tardent pas à saisir la valeur publicitaire des « tours du monde » à la Jules Verne et certains reporters, comme Gaston Stiegler et Henri Turot, deviennent des héros de ce type de courses contre la montre, qui donnent lieu à des publications en volume au tout début des années 1900⁹⁶. Dans ce cas précis, le reportage en volume est lié à l'invention du reportage-événement à caractère autopromotionnel⁹⁷. Deux postures distinctes de reporter se côtoient ainsi dans ce corpus voyageur : une posture enquêtrice, quasiment celle d'un sociologue, chez Lamothe ou Huret, qui observent et décortiquent de façon détaillée une société étrangère tout en relatant les étapes de leur voyage (dans ce premier cas, on peut affirmer que l'information prend le pas sur le voyage, même si les deux dimensions se côtoient), et une posture héroïque ou sportive, où l'exploit du voyage à accomplir, dans le cas de Stiegler, occupe une place aussi importante, sinon plus importante, que l'information récoltée⁹⁸. Il n'est pas étonnant que cette seconde posture n'apparaisse qu'après 1900 dans la production en volume, car elle est tributaire de la reconnaissance et de la médiatisation accrues qui entourent le reporter, de la concurrence croissante entre les quotidiens et de l'invention du reportage-événement, importé de la presse américaine au début des années 1890. Pour sa part, Henri Turot constitue un moyen terme entre Stiegler et Huret : son tour du monde est informatif, et le reporter consacre autant de lignes aux péripéties du voyage qu'à des analyses, des statistiques et des considérations générales sur les pays traversés⁹⁹.

Ces volumes ne se démarquent pas, au niveau du format, des volumes de reportage colonial. Toutefois, les motivations de leur mise en volume apparaissent légèrement différentes : tandis que la vogue du reportage colonial s'explique surtout par une

⁹³ *En Amérique. De New York à la Nouvelle-Orléans, op. cit. ; En Amérique. De San Francisco au Canada, op. cit.*

⁹⁴ *En Allemagne. Rhin et Westphalie, op. cit. ; En Allemagne. De Hambourg aux marches de Polognes, op. cit. ; En Allemagne. Berlin, op. cit. ; En Allemagne. La Bavière et la Saxe, op. cit.*

⁹⁵ *En Argentine. De Buenos-Aires au Gran Chaco, op. cit.*

⁹⁶ Gaston Stiegler, *Le tour du monde en 63 jours*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1901 ; Henri Turot, *D'une gare à l'autre, op. cit.*

⁹⁷ Qui sera décrit au chapitre 4.1.

⁹⁸ Cette posture est liée à la nature du reportage-événement, qui érige le reporter en acteur d'une course contre la montre, dont les aventures, avant d'être narrées et reprises en volume, sont d'abord médiatisées par la voix rédactionnelle, dans un dispositif éditorial et autopromotionnel sur lequel on reviendra.

⁹⁹ Une orientation que l'on peut peut-être attribuer au fait que Turot perd la course autour du monde et terminera celui-ci longtemps après Stiegler et les autres compétiteurs internationaux.

conjoncture politique particulière, celle du reportage de Huret repose plus spécifiquement sur le prestige déjà acquis par ce dernier, grâce à ses enquêtes d'interviews ; pour sa part, la mise en volume des reportages-événements découle plutôt du battage publicitaire des grands quotidiens auxquels sont rattachés Stiegler (*Le Matin*) et Turot (*Le Journal*). On peut ajouter, enfin, que de part et d'autre l'intérêt est dû en partie à celui du public pour la littérature exotique qui, au moins en imagination, permet de découvrir le monde¹⁰⁰.

On voit donc se dessiner divers facteurs qui favorisent l'émergence du reportage en volume à la fin du XIX^e siècle, à la croisée des intérêts politiques des partisans du projet colonial, du capital littéraire acquis par certains reporters (plus rares, tels Giffard et Huret), de l'intérêt du public pour la littérature de voyage et des entreprises autopromotionnelles et concurrentielles de la presse. Ces dernières, par ailleurs, ouvrent sur un dernier facteur de mise en volume, qui concerne la médiatisation accrue des envoyés spéciaux. Stiegler et Turot en bénéficient en vertu de leur engagement dans un reportage-événement, mais, par ailleurs, un autre groupe de reporters connaît lui aussi, vers la même époque, une médiatisation accrue ; il s'agit des correspondants de guerre.

d. Les correspondances de guerre

La correspondance de guerre, forme la plus ancienne de reportage, est également, sans surprise, celle qui bénéficie le plus tôt d'une mise en volume. Deux moments sont importants en regard de la production livresque qui leur est associée : la guerre franco-prussienne (1870-1871) et la guerre russo-japonaise (1904-1905). La première inaugure¹⁰¹, tous types de reportage confondus, la pratique de la mise en volume pour la période qui nous concerne. Parce qu'elle met en jeu les intérêts nationaux et frappe en profondeur les

¹⁰⁰ « La moindre annonce d'un déplacement est une cloche qui tinte, et voilà l'imagination en branle à son tour : elle vibre, et l'on demeure enchanté à écouter les ondes sonores qui évoquent dans les cerveaux tant d'images merveilleuses », écrit Gaston Stiegler à propos de l'intérêt marqué des Français pour les récits de voyage (*Le tour du monde en 63 jours, op. cit.*, p. 10).

¹⁰¹ Cette valeur inaugurale concerne la période qui nous intéresse ici (1870-1914), cependant dès le second Empire, certaines correspondances de guerre sont reprises en volume – ce qui ne fait que confirmer l'antériorité du reportage de guerre au niveau de la mise en volume. Voir les exemples d'Amédée Achard et d'Edmond Texier étudiés dans Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le second Empire*, mémoire d'études littéraires dirigé par Guillaume Pinson, Université Laval, Québec, 2011.

esprits, elle constitue un événement capital qui suscitera, pendant des dizaines d'années, une foule d'écrits en France, au nombre duquel des reportages. Parmi les nombreuses correspondances de guerre des quotidiens parisiens, celles d'Alfred d'Aunay et de Jules Claretie seront reprises en volume dans les années suivantes¹⁰², un geste tributaire de l'intérêt maintenu du public français pour ce moment historique. Il participe d'une entreprise de construction d'une mémoire nationale, dont la presse est un acteur important¹⁰³. Aunay, reporter au *Figaro*, dédicace son volume à ses compatriotes, rappelant à leur mémoire les funestes événements : « Vous en souvenez-vous ?... Il me semble que c'était hier¹⁰⁴. » L'intérêt de ces deux correspondances en volume est de mettre en lumière la façon dont un événement historique marquant sur le plan national vient accélérer, du moins temporairement, l'essor d'un genre informatif, le reportage, en appelant une posture du journaliste « témoin de l'histoire », forme d'anoblissement du correspondant de guerre. Aunay comme Claretie insistent, dans le paratexte de leurs ouvrages, sur le rôle privilégié de témoin qui leur a été conféré lors de la guerre franco-prussienne. Leurs préfaces autographes mettent en scène un reporter dont la fonction est double : à la fois agent de mémoire et agent de rassemblement national. La particularité, la gravité et l'importance de l'événement couvert par Aunay, Claretie et les autres reporters de la guerre franco-prussienne laissent ainsi apparaître, assez tôt, la fonction de témoin-ambassadeur que Géraldine Muhlmann associe au grand reporter. Après la défaite, le reporter est investi d'un devoir narratif – raconter l'événement et ses suites – afin de l'inscrire dans l'histoire et la mémoire nationales, se faisant le porte-parole de ses compatriotes. Aunay et Claretie mettent tous deux de l'avant cette posture de témoin, non pas impartial, mais touché, exploré, comme tous les Français, par l'événement :

J'ai assisté, désespéré, à la débâcle. Je n'ai pu me défendre d'une immense pitié [...]. Spectateur, – parfois fort mal à l'aise dans ma stalle, – j'ai vu beaucoup de choses, et j'ai consigné, au jour le jour, mes impressions sur le papier. Les voici¹⁰⁵.

¹⁰² Alfred d'Aunay, *Les Prussiens en France*, Paris, E. Dentu, 1872, 352 p. ; Jules Claretie, *La France envahie (juillet à septembre 1870). Forbach et Sedan. Impressions et souvenirs de guerre*, Paris, Georges Barba, 1871, 384 p.

¹⁰³ Comme l'a montré Jean-Pierre Bacot au sujet de *L'Illustration* et du *Monde illustré*, qui offrent une importante couverture du conflit en plus de prolonger l'entreprise mémorielle par la publication de volumes illustrés, qui « [nourrissent] un imaginaire national » et fournissent une « tentative d'histoire à chaud ». Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁴ Alfred d'Aunay, « Aux lecteurs », dans *Les Prussiens en France*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁵ Alfred d'Aunay, « Aux lecteurs », *loc. cit.*, p. III.

C'est donc un véritable témoignage sur cette douloureuse campagne de 1870 [...]. [...] les pages qui suivent serviront, j'espère, à l'histoire vraie, sévère et définitive. / [...] elles ont cette qualité d'avoir, par avance quelquefois, dit la vérité à la patrie aveuglée par le chauvinisme et trompée par le pouvoir. / On trouvera également des explications sur la cause et les auteurs de nos désastres dans ce livre qui prétend à être sincère. / Livre sombre à coup sûr, livre amer et lugubre comme les derniers événements si lourdement supportés. Mais quoi ! certaines amertumes sont bienfaisantes et salutaires ; et les nations se doivent à elles-mêmes de sonder leurs plaies jusqu'au plus profond de la blessure, si elles les veulent mieux guérir¹⁰⁶.

Témoin, et de là historien, médecin de la nation, le correspondant de guerre voit sa tâche ennoblie non pas par une mutation interne au champ journalistique, mais parce que l'événement est tel qu'il crée un besoin de témoignage. C'est en somme une forme de bénéfique collatéral qui conduit le reportage à la mise en volume. Cela est particulièrement évident dans le paratexte : chez Claretie, nulle mention explicite n'est faite du rôle de correspondant, mais on retrouve une insistance sur celui de « témoin » et d'analyste des événements. Le même constat ressort lorsque l'on prend en compte les autres publications de ces deux reporters. Aunay publie en effet, un an avant sa correspondance de guerre, un reportage sur l'état de la France après la défaite. Prépublié en feuilleton dans *Le Figaro* du 15 février au 29 juin 1871, il s'intitule *Les Prussiens en France. Notes de voyage*¹⁰⁷. Aunay y parcourt la France dans le but de « reconstituer, sur le terrain même où elles se sont déroulées, les péripéties du grand et terrible drame dont notre pays était le théâtre¹⁰⁸ ». Dans le petit texte liminaire qui dédie le volume aux lecteurs du *Figaro*, Aunay, contrairement à Claretie, n'occulte pas son rôle de journaliste ; il se défend même d'avoir ambition d'historien, mais il met en avant l'apport de son témoignage personnel dans l'écriture future de l'histoire de la guerre. Le reportage apparaît dès lors comme une sorte de pré-écriture de l'histoire, un document d'utilité nationale :

Mais l'heure n'est pas venue encore d'écrire à grands traits cette histoire. Mon ambition est seulement de lui fournir des données, à l'ardente curiosité des nôtres un aliment non falsifié. / Je vais donc voir et écouter. Je vais dresser un procès-verbal des dévastations; je vais interroger les témoins, recueillir des données précises sur les faits ; raconter enfin tout ce qui me semblera intéressant et utile au gain de notre cause nationale devant le droit et la raison. [...] Je vais faire, pour tous ceux qui voudront

¹⁰⁶ Jules Claretie, « Préface » dans *La France envahie*, op. cit., p. V-VII.

¹⁰⁷ Alfred d'Aunay, *Les Prussiens en France. Notes de voyage*, Paris, Aux bureaux de l'administration du *Figaro*, 1871, 76 p. : le reportage publié en feuilleton est repris dans cette petite brochure.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 3.

bien me lire, une ample moisson de gloire et de fortifiant orgueil. [...] Je ne promets pas de le dire sans rage et sans larmes, mais je ne m'écarterai jamais de la vérité¹⁰⁹.

Le reporter se donne pour rôle de redresser l'honneur national. Jules Claretie ira plus loin et prendra le relais de la mission évoquée par Aunay, en écrivant l'histoire de la guerre.

C'est pour de toutes autres raisons que la guerre russo-japonaise (1904-1905), à l'aube du XX^e siècle, constitue un moment marquant pour l'histoire du reportage en volume. Marc Martin a montré que le conflit est une première par le nombre de correspondants de guerre envoyés en Russie et au Japon pour le compte des grands quotidiens parisiens, de même que pour l'importance de l'attention médiatique qui se tourne vers ces représentants de la presse. L'essor des nouveaux journaux, alors vendus cinq centimes, tels que *Le Journal* et *Le Matin*, face aux titres plus dispendieux, comme *Le Temps* ou *Le Figaro*, entraîne une concurrence exacerbée parmi les quotidiens parisiens¹¹⁰. L'envoi de correspondants à l'étranger, dont les lettres « introduisent l'étrangeté de [...] mondes lointains, le tragique et l'horreur des combats » que ne peuvent donner les dépêches, devient « le nouvel appât quotidien¹¹¹ ». À la concurrence exacerbée des titres et au caractère littéraire de la correspondance, qui en fait une forme de feuilleton apte à captiver le lectorat, Martin ajoute d'autres facteurs qui contribuent à la reconnaissance croissante de la condition de correspondant de guerre : les envoyés sont désormais des rédacteurs plus spécialisés, dont certains sont assez connus¹¹², tels que Pierre Giffard et Gaston Leroux ; dès lors ceux-ci signent leurs articles de façon plus systématique qu'auparavant¹¹³.

Cependant, la guerre russo-japonaise marque de plus un tournant au niveau de la mise en volume du reportage : cet événement donne naissance à un corpus d'une ampleur inusitée. Quatre reporters français publient immédiatement à leur retour des volumes recueillant leurs articles de presse : Raymond Recouly, correspondant du *Temps*¹¹⁴,

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 3-4.

¹¹⁰ Marc Martin, « Les grands reporters français durant la guerre russo-japonaise », dans *Le temps des médias*, vol. 1, n° 4 (2005), p. 24-25.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹¹² *Ibid.*, p. 29.

¹¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁴ Raymond Recouly, *Dix mois de guerre en Mandchourie*, Paris, Juven, 1905.

Georges de la Salle, correspondant de l'agence Havas¹¹⁵, Pierre Giffard, correspondant du *Matin*¹¹⁶ et Charles Victor-Thomas, correspondant du *Gaulois*¹¹⁷. Par ailleurs, Ludovic Naudeau du *Journal* et Charles Pettit du *Temps* publient chacun un ouvrage tiré de leur expérience, près de l'étude de mœurs mais redevable au reportage et présentant par moments une poésie de la chose vue et une scénographie du témoignage¹¹⁸. Enfin, Pierre Giffard inaugure une pratique qui connaîtra des développements dans l'entre-deux-guerres, notamment avec Joseph Kessel, en publiant des volumes fictionnels inspirés par son expérience en Mandchourie¹¹⁹. L'abondance de ces publications témoigne d'une demande croissante du lectorat pour le reportage. Le reporter, figure médiatisée, est désormais suffisamment connu pour que son nom fasse vendre en librairie. Plus encore, le titre seul de « reporter » ou de « correspondant » semble avoir une valeur promotionnelle : pour la première fois, la fonction de reporter est mise en évidence dans le péri-texte des ouvrages, et même, dans plusieurs cas, arborée de façon ostentatoire sur la couverture (dans le titre ou l'illustration). Tandis que le volume de Charles Victor-Thomas a pour sous-titre « Notes d'un correspondant de guerre français attaché à la 1^{re} armée japonaise », le titre de celui de Raymond Recouly, *Dix mois de guerre en Mandchourie*, même s'il est moins explicite, laisse présumer un témoignage sur la guerre. Semblable présentation vaut pour le volume de Georges de la Salle, mais en image : il arbore en illustration de couverture, avec légende, le flamboyant « brassard de Correspondant de Guerre en Mandchourie¹²⁰ ». Même Ludovic Naudeau, dans son étude, affiche son statut de reporter¹²¹. Seul Pierre Giffard fait figure plus discrète en qualifiant en sous-titre son volume de « voyage » et en choisissant un titre qui évoque la Russie sans pourtant mentionner la guerre. Une même pudeur se retrouve dans sa préface dédiée à l'empereur Nicolas II. Néanmoins, au total, il est permis d'affirmer que la guerre russo-japonaise marque le moment où le reportage en volume acquiert une

¹¹⁵ Georges de La Salle, *En Mandchourie*, Paris, Armand Colin, 1905, 274 p.

¹¹⁶ Pierre Giffard, *Roubles et roubleards. Voyage aux pays russes*, Paris, P.-V. Stock, 1904, 303 p.

¹¹⁷ Charles Victor-Thomas, *Trois mois avec Kuroki. Notes d'un correspondant de guerre français attaché à la 1^{re} armée japonaise*, préface d'Henry Houssaye, Paris, Challamel, 1905 [2^e édition], 162 p.

¹¹⁸ Ludovic Naudeau, *Le Japon moderne, son évolution*, Paris, Flammarion (Bibliothèque de philosophie scientifique), 1909, 404 p. ; Charles Pettit, *Pays de Mousmés, pays de guerre !*, Paris, Félix Juven, 1905.

¹¹⁹ *Supra*, p. 145, note n° 10.

¹²⁰ Annexe illustrée, ensemble n° 4, image n° 4.

¹²¹ Il relate dans l'introduction son emprisonnement au Japon, après sa capture lors de la retraite de l'armée russe qu'il suivait comme correspondant. Ludovic Naudeau, *Le Japon moderne, op. cit.*, p. 1-5.

sorte de validation générale. Le corpus qui en est issu illustre un intérêt neuf du public, qui justifie une telle publication comme jamais auparavant. La médiatisation accrue dont le reporter est l'objet participe certainement de ce gain d'intérêt. De plus, comme dans le cas de la guerre franco-prussienne, la nature du conflit, sa durée et son importance au niveau des intérêts nationaux, en raison de l'alliance franco-russe, suscitent une attention soutenue du lectorat. La publication de volumes de reportage participe d'un mouvement plus large de publication d'études et de récits de voyage sur la Russie et le Japon.

e. Les enquêtes d'interviews

La dernière veine de reportage qui donne naissance à une production en volume avant 1914 est celle des enquêtes d'interviews. Inaugurée au début des années 1890, elle est moins importante par la quantité de volumes publiés que par sa nouveauté et son impact¹²². Constituant l'une des premières formes d'enquête sérielle, qui se poursuit parfois sur une assez longue durée, elle est dès lors particulièrement apte à être reprise en volume, au contraire de l'interview isolée. L'enquête d'interviews, de plus, n'est pas une simple collection aléatoire ; elle présente, on l'a dit, un fil conducteur et une logique qui rendent possible la structuration du recueil, par types de personnes interrogées ou de réponses données¹²³. Elle est assez éloignée, de ce fait, des anthologies de reportage courts et se présente comme un ensemble uni orienté vers la résolution d'une problématique centrale, qui peut se déployer à travers une ou plusieurs questions. Le volume d'enquête d'interviews bénéficie ainsi, tout comme les volumes de longs reportages (correspondances de guerre et voyages), d'une uniformité thématique. À ces caractéristiques s'ajoute enfin le statut des personnes interviewées, qui rejaillit sur l'enquête pour lui conférer un intérêt mesurable à l'aune de leur célébrité¹²⁴. En ce sens, la mise en volume de l'enquête d'interviews est tributaire de la même transaction métonymique que l'interviewer. Si

¹²² Notre corpus ne compte que trois volumes d'enquête d'interviews : ceux de Jules Huret et celui de Jules Bois. Il est probable que d'autres nous aient échappés. Malgré cela, il semble incontournable d'évoquer ce type de reportage, ne serait-ce que parce qu'il servit de tremplin à la production en volume de Jules Huret.

¹²³ *Supra*, p. 138-139 et 150.

¹²⁴ Il faut nuancer pour l'*Enquête sur la question sociale en Europe* de Jules Huret ; celle-ci fait incursion dans le monde populaire, avec des figures de fabricants et d'ouvriers ; néanmoins celles-ci y demeurent minoritaires, la deuxième partie étant consacrée aux « Théoriciens et chefs de secte ».

l'enquête de Jules Bois, *L'Au-delà et les forces inconnues*, accède au volume, c'est notamment parce qu'elle donne l'« opinion de l'élite sur le mystère », comme l'indique le sous-titre ajouté lors de cette republication et sans doute à vocation publicitaire : plusieurs des individus interrogés sont en effet de célèbres écrivains (Victorien Sardou, François Coppée, Anatole France, Paul Bourget) ou journalistes (Jean Lorrain, Jules Claretie, Henry Fouquier), tandis que d'autres appartiennent au monde de la science, et sont non moins reconnus (Cesare Lombroso, Théodule Ribot).

Cela conclut notre tour d'horizon des pratiques de mise en volume du reportage entre 1870 et 1914. Comme on a pu le constater, les facteurs qui permettent ce début d'effervescence éditoriale sont assez diversifiés. Dans presque tous les cas, cependant, la mise en volume est tributaire de facteurs extérieurs au champ journalistique. Le volume de reportage tend à s'agréger à des genres bénéficiant d'une plus grande légitimité, qu'il s'agisse de la chronique, du roman naturaliste, de l'histoire, ou encore se justifie en s'inscrivant dans un projet politique collectif, à l'instar du colonialisme. Dès lors, le péri-texte des volumes fait souvent dévier la posture auctoriale du reporter en la plaçant sous l'égide de ces écrits et discours légitimes ou des figures qui les incarnent, comme les préfaciers. Dans les années 1900, cependant, la mise en volume acquiert une autonomie jusqu'alors inédite ; le reporter devient un héros médiatisé à travers la concurrence que se livrent les quotidiens et voit ses articles plus systématiquement recueillis. Ce synchronisme est remarquable, par lequel le reporter s'érige simultanément en auteur, en héros médiatisé et, comme on le verra, en personnage fictionnel de premier plan.

Deux grandes absences peuvent être signalées dans ce corpus : l'enquête de fait divers et le reportage social. La première s'explique par les origines modestes du reporter de fait divers, qui demeure, malgré son statut d'enquêteur, au rang inférieur de la hiérarchie du reportage. Bien que toute une littérature s'intéresse au XIX^e siècle aux affaires criminelles, il est rare que les reporters rassemblent en volume les livraisons consacrées à telle ou telle affaire, un geste qui demeure associé au chroniqueur judiciaire. Seul Maurice

Talmeyr fait exception, avec *Sur le banc*¹²⁵, mais lui-même occupe une position mitoyenne entre la chronique judiciaire et le reportage. On pourrait également mentionner que Charles Chincholle, dans ses *Mémoires de Paris*, donne quelques reportages liés à des affaires criminelles, dont l'interview du meurtrier Paul Roussille¹²⁶. Cependant, il faut reconnaître que les Gaston Vassy du reportage n'ont laissé aucun volume sur leur passage. La seconde grande absence dans ce corpus est celle du reportage social. Il y a pointé, à travers les volumes de Pierre Giffard et l'*Enquête sur la question sociale en Europe* de Jules Huret, de même qu'avec les recueils d'articles de Séverine, autant de reportages où se déploie un intérêt pour des milieux sociaux hétérogènes, catalysé en partie par le débat autour du socialisme. Mais rien, hormis les volumes de Félix Platel et de Maurice Talmeyr, auxquels il faut ajouter ceux des reporters-sociologues pratiquant l'immersion identitaire¹²⁷, ne laisse encore présager l'immense vogue du reportage des bas-fonds, qui mènera le grand reporter en des zones autrement dangereuses et exotiques que les champs de bataille ou les colonies.

On peut s'interroger sur l'effet que produit la publication en volume sur la notoriété des reporters concernés. L'exemple le plus brillant de cet effet de retour est celui de Jules Huret, qui a publié davantage de volumes que n'importe quel autre reporter avant 1914. À chaque parution, un événement littéraire est créé, qui suscite un commentaire dans la presse : là réside l'une des nouveautés incontestables de la publication en volume. Tandis qu'auparavant le seul « commentaire » dont bénéficiait le reportage était celui de la revue de presse des quotidiens qui le citaient, le reportage en livre donne lieu à des critiques littéraires en bonne et due forme, auréolant dès lors le reporter du prestige de l'écrivain. Par exemple, Paul et Victor Margueritte consacrent en 1905 un long article, en une du *Figaro*¹²⁸, à la publication des deux volumes *En Amérique* de Huret. Celui-ci y est qualifié d'« auteur », et le « style » personnel du « grand reporter » y est analysé et loué : « Une étonnante adaptation du style au sujet joue l'intensité de la réalité vécue : c'est un cinématographe parlant où des foules se bousculent, où des ponts de fer, ébranlés par les

¹²⁵ *Sur le banc*. 2^e série, Paris, Plon, 1892, 293 p. Talmeyr y entremêle reportages et comptes rendus des procès de quelques grandes affaires.

¹²⁶ Chapitre IX, « Un meurtrier », dans Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris*, op. cit., p. 89-98.

¹²⁷ Tels Marcel Édant ou Louis Paulian, auxquels nous reviendrons au chapitre 2.1.

¹²⁸ Paul et Victor Margueritte, « En Amérique », dans *Le Figaro*, 8 octobre 1905.

trams électriques, les express et les voitures, mugissent. » Avec la mise en volume, le reportage donne prise à une telle forme de reconnaissance symbolique et s'insère dans les mécanismes de légitimation du champ littéraire.

Enfin, l'émergence du reportage en volume est tributaire de l'état du milieu de l'édition en France, dans les deux décennies qui précèdent la Première Guerre mondiale. Les années 1890 sont ressenties comme le moment d'une « crise de l'édition¹²⁹ » par les contemporains, prélude à l'entrée dans « le temps de la modernité éditoriale » de l'après-guerre, qui « [inventera] la maison d'édition, avec ses services, ses collections, son organisation inédite, ses hommes nouveaux¹³⁰ ». Mais pour l'instant, le monde de l'édition connaît des années difficiles. Après l'invention de la fonction d'éditeur au XIX^e siècle, l'apparition des collections bon marché, comme la Bibliothèque Charpentier, et le premier développement des stratégies éditoriales¹³¹, la fin du siècle est une période de crise liée à plusieurs facteurs, dont la crise économique de 1882-1885, la baisse de la demande et des tirages, l'apparition de nouveaux divertissements, la concurrence de la presse¹³². Dans ce contexte, un très grand nombre d'éditeurs subissent un déclin, voire disparaissent, notamment les éditeurs de littérature générale : c'est le cas d'Hetzel, de Lemerre, de Charpentier, d'Ollendorff, de Calmann-Lévy, de Dreyfous, de Dentu. Selon Élisabeth Parinet, seul un petit nombre d'éditeurs compense ce déclin par des réussites : Fayard, Flammarion et le Mercure de France. À côté de ceux-là, quelques éditeurs modestes se démarquent avant la guerre : Grasset, Émile Paul frères, les éditions de la NRF, Georges Crès, Nelson et Payot, Albin Michel¹³³. Par ailleurs, la demande se modifie : si le roman est moins prisé, le public est friand de livres de vulgarisation, d'où la naissance de collections comme la « Bibliothèque de philosophie scientifique » de Flammarion, et de livres illustrés,

¹²⁹ Roger Chartier et Henri-Jean Martin, « Introduction », dans *Histoire de l'édition française, t. IV, op. cit.*, p. 8.

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ Odile et Henri-Jean Martin, « Le monde des éditeurs », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française, t. III, Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 159-197.

¹³² Élisabeth Parinet, « L'édition littéraire, 1890-1914 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française, t. IV, op. cit.*, p. 149-178.

¹³³ *Ibid.*, p. 149-153.

ceux-ci commençant à se répandre de plus en plus chez les éditeurs entre 1890 et 1910¹³⁴. Le livre de grande diffusion est définitivement victorieux face au livre luxueux¹³⁵. De façon générale, on peut déduire que ce contexte est favorable à l'amorce du développement du reportage en volume : pouvant satisfaire la demande nouvelle pour les ouvrages de vulgarisation, propice à l'insertion d'illustrations, destiné à un vaste lectorat, le reportage rencontre plusieurs des caractéristiques qui signalent la transition du monde de l'édition vers la « modernité éditoriale » de l'après-guerre. Flammarion n'est pas l'un des moindres à s'y intéresser, et si les volumes de Huret sont publiés sous le nom Bibliothèque-Charpentier, dans les années 1900, il faut savoir que celle-ci appartient désormais à Eugène Fasquelle, qui est le mari de la fille de Charles Marpon, lui-même associé avec Ernest Flammarion. C'est toutefois dans l'entre-deux-guerres que le reportage en volume prendra véritablement son essor, à l'ère des *best-sellers* et des collections de vulgarisation grand public, et qu'il aura véritablement acquis ses lettres de noblesse.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 170-178.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 149.

CHAPITRE 1.3 FIGURES ASSOCIÉES : LE CHRONIQUEUR EN VOYAGE

Aux reporters *attitrés* du dernier tiers du XIX^e siècle, dont les avatars ont été déclinés dans les pages précédentes, s'ajoutent quelques autres figures associées, quoiqu'elles ne soient pas qualifiées de « reporters » ou que le reportage ne constitue par leur principale activité. On aurait ainsi pu faire place, dans ce portrait périphérique, au romancier naturaliste Émile Zola, qui entretient avec le reporter un lien reposant à la fois sur son usage de la méthode enquêtrice, sur le métadiscours qu'il tient à propos du reportage et sur la posture d'enquêteur qu'il s'attache à construire lorsqu'il est interviewé¹. Toutefois, on s'attardera plutôt à deux cas de chroniqueurs en voyage qui, dans les années 1870 et 1880, empruntent à la poétique du reportage et produisent des articles hybrides. Ces exemples illustrent, comme l'interrelation du portrait et de l'interview, la période de transition en cours. Ils contribuent à enrichir le répertoire des postures journalistiques et littéraires associées à la montée du journalisme de témoignage et de la méthode enquêtrice.

Entre 1870 et 1890, plusieurs chroniqueurs pratiquent de façon occasionnelle le reportage, lors de voyages à l'étranger. À la différence de simples voyageurs qui écriraient la relation de leur déplacement, les chroniqueurs qui nous intéressent sont des voyageurs professionnels, rétribués, c'est-à-dire envoyés au loin par la rédaction du journal pour lequel ils écrivent régulièrement. Mutés tout à coup en observateurs des mœurs exotiques, ces chroniqueurs-reporters offrent des correspondances à mi-chemin entre la chronique qui leur est familière et le reportage auquel ils se prêtent. Deux exemples retiendront notre attention : le premier est un chroniqueur mondain du *Figaro*, Léon Duchemin. Il signe, sous le pseudonyme de Fervacques, la rubrique « L'hiver à Paris » en 1874 et est envoyé en Russie pour quelques semaines ; le second est plus connu : il s'agit de Guy de Maupassant, qui voyage en Corse, en Italie et en Afrique du Nord, entre 1880 et 1890.

¹ On a choisi de le laisser de côté dans la mesure où son lien avec le reportage relève davantage d'une méthode et d'un discours, voire d'une transposition romanesque de la poétique du reportage, que d'une pratique.

Léon Duchemin (1839-1876) connut une courte mais brillante carrière dans la presse mondaine des années 1870. Romancier² et chroniqueur mondain, il débute au *Gaulois*, où il signe, sous le pseudonyme Fervacques³, les *Notes sur Paris*, à partir de 1872⁴. Celles-ci sont tout de suite remarquées, comme le souligne Émile Blavet à la mort du journaliste : « Ce fut toute une révolution dans la presse du boulevard. Fervacques avait découvert un petit Paris dans le grand Paris, un Paris talon-rouge, pimpant, coquet, vivant et vrai⁵. » Son style vif et léger est bien apprécié par Francis Magnard qui se plaît, dans la revue de presse du *Figaro*, à le mentionner régulièrement⁶. De fait, Léon Duchemin collabore à ce quotidien à partir du 30 novembre 1873⁷. Il y poursuit ses « croquis de la vie parisienne », entamés au *Gaulois*, sous le nouveau titre de « L'hiver à Paris » : il s'agit d'« une chronique courte, vive, au galop pour ainsi dire, des salons, des théâtres, des cercles de tous les lieux de Paris où se produisent les accidents et les faits mondains de notre capitale⁸. » Son style « léger » et « plein de ces caprices de plume⁹ » correspond bien, de l'avis de ses contemporains, à celui d'un chroniqueur parisien, héritier « de Balzac pour la peinture des caractères et des intérieurs, de Gautier pour le paysage, en même temps que de Mme Émile de Girardin pour les courriers de Paris et leur train de papotages et de papillotages¹⁰ ».

² Il est l'auteur de quelques œuvres romanesques et recueils d'articles, recensés par Otto Lorenz (*Catalogue général de la librairie française*, Paris, O. Lorenz, catalogue de 1866-1875, t. I, p. 497 et catalogue de 1876-1885, t. I, p. 575).

³ Ce choix illustre la posture adoptée par l'auteur, qui faisait mine, en professionnel du *high-life*, de fréquenter tous les cercles du monde et du demi-monde : Fervacques est un village du Calvados, où se trouve un château bâti au XVII^e siècle ; Henri IV y aurait séjourné. René de Chateaubriand dit avoir assisté à « la prise de possession de Fervacques par la marquise de Custine » dans ses *Mémoires d'outre-tombe*. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. VIII, Paris, p. 277.

⁴ Chroniques recueillies dans *Mémoires d'un décafé* (Paris, Dentu, 1874) et *Nouveaux mémoires d'un décafé* (Paris, Dentu, 1876).

⁵ Émile Blavet, cité dans *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, t. II de l'année 1876, p. 185.

⁶ « Nous avons maintes fois cité les spirituelles *Notes sur Paris* signées du pseudonyme de Fervacques [...]. C'était charmant, très leste, très parisien, avec une note émue et sincère », *Le Figaro*, 10 mai 1873.

⁷ En outre, il aurait également, au cours de sa brève carrière, « écrit sous la rubrique *Domino XV* dans le journal *les Échos de Paris* » (Georges d'Heylli, *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris, Dentu, 1887, p. 150).

⁸ *Le Figaro*, 30 novembre 1873.

⁹ Henry de Pène, cité dans *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, t. II de l'année 1876, p. 183.

¹⁰ Henry de Pène, cité dans *ibid.*, p. 184.

Mais l'image qu'en donnent ses contemporains est aussi celle d'un homme courant le monde parisien, sans cesse en mouvement : « [Fervacques] regarde, il s'amuse à courir au soleil [...]. Où va-t-il ? [...] Il rencontre un fait, une observation, une anecdote ; et vite de les mettre en jeu. Puis il recommence à causer avec son cigare, sa canne ou son lecteur¹¹. » À la vivacité du chroniqueur, au ton de causerie avec lequel il s'adresse au lecteur, s'ajoute l'image d'un journaliste qui observe et note, au gré de ses rencontres dans le monde. En effet, la rubrique de Fervacques se présente comme un carnet de brèves notations prises sur le vif, de choses vues, d'anecdotes, écrit au présent :

Déjeuné chez Bignon avec Ovide. Je commence mon métier de cornac. Autour de nous toujours les mêmes figures. D'abord Henri, le maître d'hôtel avec sa bonne face réjouie, à menton d'abbé commendataire et le sourire accueillant qui l'éclaire quand il s'avance à votre rencontre [...] / Voici quelques financiers, l'aristocratie de la Bourse [...]. / Plus loin, les amis du Club. On est en nombre ce matin. Voici Nouvion, Pembroke, le grand Guy et Bob-la-Veine ! Ils me disent bonjour de loin, discrètement et regardent curieusement mon compagnon. [...] / Sorti après déjeuner pour faire un tour en achevant un cabanas exquis. On ne fume bien qu'à Paris ! [...] Il fait presque beau. Les femmes, en costume court de vigogne foncée bordée de castor ou de renard argenté, en-tout-cas sabre au côté, la voilette muselière collée sur leurs minois fripons, traversent la chaussée un peu humide en posant avec des précautions de chattes leurs petits pieds aux endroits secs. [...] / Nous sommes en plein quartier élégant¹².

Adoptant une forme qui s'apparente au journal intime¹³, la chronique de Fervacques se veut le témoignage quotidien de ce qui se passe dans le monde parisien, le chroniqueur se faisant « peintre ému de la vie moderne¹⁴ ».

Le chroniqueur épouse la posture d'un guide, d'un « cornac », à travers une scénographie qu'il met en place la veille de la première véritable livraison de sa rubrique. Le 3 décembre, *Le Figaro* publie une lettre de Fervacques à son ami « Monsieur le baron Ovide de la Croix-Vraye ». Ce personnage, tout juste arrivé à Paris, aurait demandé au journaliste de revenir « dans la grande ville » au plus vite afin de le guider dans les cercles du monde et du demi-monde. Le chroniqueur fait mine d'accepter cet emploi : « Je consens

¹¹ Émile Blavet, cité dans *ibid.*, p. 185.

¹² Fervacques, *L'hiver à Paris*, dans *Le Figaro*, 4 décembre 1873.

¹³ L'écriture intime est un procédé littéraire employé par les journalistes du XIX^e siècle, notamment ceux qui sont contraints d'écrire au jour le jour. Le « récit de la journée du chroniqueur, par exemple, constitue une notation du quotidien intéressante pour le périodique soucieux d'agglomérer toutes les expériences en vue de composer un récit exemplaire du jour ». Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 192.

¹⁴ *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, t. II de l'année 1876, p. 183.

à te mener partout, à t'initier à la grande existence, comme nous disions autrefois, en un mot, à te faire passer l'hiver à Paris. [...] [Je] te promènerai dans le dédale de cette immense Exposition de plaisirs qu'on appelle Paris. » Mise en abyme du lecteur, le baron Ovide permet à Fervacques de se mettre en scène comme un explorateur des plaisirs parisiens. Dès lors, les chroniques de *L'hiver à Paris*, qui doivent beaucoup à la chose vue, cultivent une représentation du chroniqueur dans le monde. Le point de vue de Fervacques est central dans ses chroniques et souligné lorsque le journaliste mentionne explicitement ses perceptions (« Un groupe de journalistes frappe d'abord mes yeux¹⁵ »). Ajoutons à cet égard que ce type de chronique-reportage sera assez courant dans les années 1880, alors que les rubriques « La journée parisienne », signée Tout-Paris dans *Le Gaulois*, et la rubrique « La vie parisienne », signée Parisis au *Figaro*, présentent elles aussi de petits articles qui, tout en cultivant le ton conversationnel, allusif et complice de la chronique, empruntent à la chose vue et à la scénographie de l'enquête. Cultivant le contraste social en s'intéressant aussi bien à la mondanité, aux rues et aux bals populaires, elles mettent en scène le journaliste qui se rend dans le monde, recueille les propos des Parisiens les plus divers, ou tient un métadiscours sur l'omniprésence du reportage dans le journal. Ces rubriques présentent ainsi une hybridation des poétiques de la chronique et du reportage.

C'est cette posture hybride que compte exploiter Hippolyte de Villemessant lorsqu'il décide d'envoyer Fervacques à Saint-Pétersbourg afin de couvrir les fêtes entourant le mariage de la grande duchesse Marie, fille de l'empereur de Russie, et du prince Alfred d'Angleterre. Le départ du chroniqueur est annoncé à la une, le 9 janvier 1874. Fervacques donnera tous les jours, depuis Saint-Pétersbourg, « non pas de longs comptes-rendus [*sic*], mais des impressions rapides et prises sur le vif », entrecoupées « par quelques croquis du high-life russe ». À la place de *L'hiver à Paris*, le lecteur trouvera, le temps de quelques semaines, *L'hiver en Russie. Notes de voyage*. Le sous-titre conduit à remarquer à nouveau que le reportage, en 1874, est assez exclusivement associé au fait divers ; la rédaction opte pour une mention générique traditionnelle. Néanmoins, l'envoi d'un chroniqueur mondain à l'étranger est une innovation qui s'inscrit dans la politique éditoriale de Villemessant. Ce

¹⁵ Fervacques, *L'hiver à Paris*, dans *Le Figaro*, 5 janvier 1874.

dernier cherche à se démarquer en offrant une bonne couverture des événements étrangers, et ce, en faisant voyager à ses frais des journalistes, comme il le rappelle à ses lecteurs :

Nous n'aimons pas à souligner le zèle que nous mettons à bien renseigner notre public ; cependant nous ne pouvons résister au désir de faire remarquer à certains de nos confrères que le *Figaro* a, en ce moment, cinq rédacteurs absents. / M. Gaston Vassy à Londres, pour la mort de M. Merton. / M. Fervacques à Saint-Pétersbourg, pour le mariage de la fille du czar. / Et MM. de Saint-Albin, Prével et le Monsieur de l'Orchestre, pour les fêtes de Nice (sport, tir aux pigeons et représentations théâtrales)¹⁶.

La correspondance de Fervacques s'inscrit dans une politique éditoriale résolument tournée vers l'information vérifiée sur le terrain. En outre, si les lettres de Russie contiennent toujours les petites notations mondaines et choses vues qui sont la marque du chroniqueur du *Figaro*, elles présentent de nouvelles caractéristiques de la poétique du reportage.

En effet, la correspondance, notamment dans les premières livraisons, insiste sur la scénographie du voyage : le chroniqueur se désigne comme un « voyageur¹⁷ », un « touriste¹⁸ », ou un « visiteur qui, en un mois, veut tout voir par lui-même et bien voir¹⁹ ! » Il met en scène les différentes étapes de son déplacement entre Paris et Saint-Pétersbourg : les moyens de transport utilisés (wagon-lit, coupé, train impérial), les paysages entrevus, les escales où l'on s'arrête (Cologne, Berlin), les frontières franchies et les quelques difficultés rencontrées sont les principaux éléments des livraisons du 20 et du 23 janvier²⁰. Le chroniqueur-reporter doit également s'adapter à la culture russe, dont il souligne les traits exotiques, les mœurs étonnantes pour le « Parisien badaud²¹ » qu'il représente ; ainsi, après avoir suivi une brève leçon de russe en compagnie de la princesse W...²², il insère du vocabulaire russe dans sa correspondance : « moujiks », « toutoupe », « Isvotchik »²³. De même, il goûte des « produits du pays », comme le « caviar frais », ou bien monte dans un

¹⁶ *Échos de Paris*, dans *Le Figaro*, 23 janvier 1874.

¹⁷ Fervacques, *L'hiver en Russie*, dans *Le Figaro*, 20 janvier 1874. Nous ne donnerons que la date de la livraison parue dans *Le Figaro*, pour chacune des références suivantes à cette correspondance. Toutes les livraisons portent le même titre, *L'hiver en Russie. Notes de voyage*.

¹⁸ 19 février 1874.

¹⁹ 2 février 1874. En cela, Fervacques s'inscrit plutôt dans la tradition du récit de voyage dont les reporters chercheront, plus tard, à se démarquer, en disqualifiant le « touriste » au profit du témoin professionnel.

²⁰ Inversement, la première livraison de *L'hiver à Paris* qui suit le retour de Fervacques, le 12 mars 1874, évoque le voyage de retour, ses inforts et ses péripéties.

²¹ 24 janvier 1874.

²² 20 janvier 1874.

²³ 23 janvier 1874.

traîneau pour se déplacer à Saint-Pétersbourg²⁴. Recherchant le détail « pittoresque au possible²⁵ », il décrit les vêtements, les soldats, la musique, les théâtres, les foules, le climat, les paysages russes. À répétition, la description suscite la comparaison avec les mœurs, la ville, les paysages français : « Voici les îles. Cela tient du bois de Boulogne à la fois et du Vésinet²⁶ » ; « Quant au café, il était aussi bon que chez Tortoni.²⁷ » Fervacques fait également référence aux récits de voyageurs qui l'ont précédé en Russie²⁸, autre élément typique du récit de voyage et du reportage. Mais à la différence d'un voyageur indépendant, Fervacques couvre un événement précis, le mariage impérial et ses fêtes, dont il doit impérativement rendre compte aux lecteurs du *Figaro*. S'il a le temps de jouer au touriste, de « courir » la ville « au hasard », c'est bien en attendant le « grand jour²⁹ ».

Cependant, malgré cet ethos caractéristique du voyageur et du reporter, Fervacques ne quitte pas son prestigieux statut de chroniqueur mondain. Au contraire, il retrouve dans la ville russe un réseau de relations mondaines qui le reçoivent chaleureusement ; il occupe son temps par diverses visites, dîners, fêtes, bals, cérémonies et sorties au théâtre ou au turf, tout comme à Paris : « Après dîner, pris un traîneau et filé au Théâtre-Michel. [...] Mon entrée au foyer est saluée d'un cri général. Dix mains amies se tendent vers moi », écrit-il dans la lettre parue le 24 janvier. Bon chroniqueur, il s'intéresse aux « cancons³⁰ », aux anecdotes pétersbourgeoises, fréquente les lieux propices à leur cueillette :

Deux endroits de Pétersbourg sont particulièrement connus pour être la bourse aux nouvelles, le centre des racontars, la grande officine des petites historiettes que les femmes se débitent sous l'éventail et que les hommes se chuchotent à l'oreille [...]. C'est dans un de ces deux nids à *racontars* que j'ai entendu l'historiette suivante, écho des dernières fêtes du palais d'hiver³¹.

Il est assez significatif, dans le même ordre d'idée, que l'anecdote racontée ensuite par Fervacques tourne en ridicule un « chapelet de reporters » anglais. Ce procédé produit une

²⁴ 24 janvier 1874.

²⁵ 26 janvier 1874.

²⁶ 6 février 1874.

²⁷ 16 février 1874.

²⁸ « Vous n'attendez pas de moi que je vous décrive après Gautier cette imposante cérémonie [la bénédiction des Eaux], à laquelle assistent l'empereur et toute la famille impériale. » 25 janvier 1874.

²⁹ 11 février 1874.

³⁰ 2 février 1874.

³¹ *Id.*

distanciation entre celui qui raconte et ceux dont il s’amuse et appuie l’idée que Fervacques, malgré l’affinité de sa pratique avec le reportage émergent, continue de se représenter comme un chroniqueur, au statut distinct des reporters, d’ailleurs étrangers.

La correspondance entremêle ainsi deux régimes, narratif et descriptif, qui présentent chacun une hybridité entre chronique et reportage. D’une part, les séquences narratives mettent en scène le journaliste à la fois comme voyageur, reporter (bien qu’il ne se nomme pas comme tel) et homme du monde qui assiste, comme il le fait à Paris, à tous les événements mondains d’importance. Le « je » qui regarde et qui nous narre, au présent, ce qu’il voit, « de la galerie où [il est] placé³² » où derrière l’œil de sa « lorgnette³³ », est à la fois celui d’un chroniqueur et d’un reporter. D’autre part, les séquences descriptives, parfois assez longues, apportent sur les choses, les gens, les monuments historiques, les paysages vus aussi bien des détails exotiques, « pittoresques », caractéristiques du récit de voyage, et d’autres typiques de la chronique mondaine : lorsqu’il se trouve au Grand-Théâtre, Fervacques décrit, comme le ferait le soiriste parisien du *Figaro*, la loge impériale, la scène, la performance de Patti, les toilettes des dames, la mise en scène du spectacle³⁴ ; ailleurs, c’est le trousseau de la mariée qui est minutieusement passé en revue³⁵. Dans l’allusion à la forme épistolaire, lorsque le journaliste s’adresse au lecteur (« J’avais à peine fini de vous écrire que le bruit a recommencé dans les couloirs du palais³⁶ »), on ne peut départager le correspondant qui s’apprête à mettre à la poste les dernières informations sur une contrée lointaine et le chroniqueur qui entretient une connivence avec son lecteur. En somme, c’est un tour guidé de la vie mondaine russe que Fervacques offre à son lecteur français, à la manière dont il prétend guider dans Paris, au début de sa collaboration au *Figaro*, son ami le baron Ovide. Seulement, il découvre cette fois-ci Saint-Pétersbourg et Moscou en même temps que son lecteur. La dernière livraison de *L’hiver en Russie* paraît le 2 mars. Fervacques y salue son « Paris du Nord », et, de retour, reprend sa rubrique habituelle, *L’hiver à Paris*, le 8 mars.

³² 29 janvier 1874.

³³ 31 janvier 1874.

³⁴ 28 janvier 1874.

³⁵ 29 janvier 1874.

³⁶ 30 janvier 1874.

Un second exemple de chroniqueur en voyage décline une proximité différente avec la poétique du reportage. En Russie, Fervacques donne une correspondance qui, même teintée d'exotisme, demeure assez proche, par son contenu, de sa chronique parisienne. Pour leur part, les lettres que Guy de Maupassant envoie à divers quotidiens de la capitale (*Le Gaulois*, *Le Figaro*, *L'Écho de Paris*, *Gil Blas*³⁷) lors de déplacements effectués entre 1880 et 1890, sont plus près du reportage, toutes tournées vers le récit du voyage, les découvertes des paysages, mœurs, coutumes, monuments étrangers³⁸. L'étude du cas de Maupassant permettra de faire ressortir, par contraste, certains traits qui distinguent la poétique de la chronique et du reportage, l'ethos du chroniqueur et du reporter, tout en montrant que les frontières génériques sont alors assez flexibles.

La plupart de ces « chroniques de voyage³⁹ » ne sont pas motivées par l'actualité⁴⁰. Elles sont issues des voyages sur la Riviera (où Maupassant effectue plusieurs séjours à partir de 1880), en Corse (septembre 1880), en Italie (où il fait deux longs voyages : le premier d'avril à juin 1885, le second d'août à octobre 1889) et en Afrique du Nord (il s'y rend une première fois en juillet 1881, une deuxième fois en novembre 1888, qui le conduit à nouveau en Algérie, puis en Tunisie). L'expression « chronique de voyage » semble appropriée pour qualifier ces textes particuliers⁴¹, qui ne correspondent tout à fait à aucun genre. Ne coïncidant parfaitement ni avec le récit de voyage, ni avec la chronique, ni avec le reportage, ils se caractérisent par une liberté formelle relativement grande, si l'on considère que les articles de presse répondent en général à de fortes contraintes d'écriture⁴². À cet égard, le chroniqueur bénéficie d'une marge de manœuvre importante, supérieure en

³⁷ Aux articles des quotidiens s'ajoute une chronique de la *Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} février 1889.

³⁸ Et exceptionnellement, lors du premier voyage en Algérie (1881), vers l'actualité et la politique coloniale.

³⁹ C'est l'expression qu'emploie Henri Mitterand (Guy de Maupassant, « *Cette brume de la mer me caressait comme un bonheur* ». *Chroniques méditerranéennes*, textes réunis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Librairie Générale Française [Le livre de poche / la lettre et la plume], 2011, p. 8).

⁴⁰ À l'exception de celles issues du voyage en Afrique du nord, en juillet 1881. Nous étudierons ici les articles recueillis par Henri Mitterand dans « *Cette brume de la mer me caressait comme un bonheur* », *op. cit.*

⁴¹ À l'exception, encore une fois, des lettres d'Algérie (1881) qui méritent l'appellation de « reportage ». Mais nous les laisserons de côté pour nous concentrer sur les chroniques hybrides.

⁴² Rappelons que l'écriture journalistique doit se plier aux exigences de son support : périodicité, actualité, collectivité, rubricité. Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 47-48.

tout cas à celle du reporter, d'autant que Maupassant, pour sa part, jouit dès 1880 d'une renommée littéraire⁴³ à la suite de la parution de la nouvelle « Boule de suif » dans le recueil des *Soirées de Médan*⁴⁴. Henri Mitterrand fait remarquer les avantages que présente le genre journalistique de la chronique pour le rendu du voyage. Mitterrand souligne ceux-ci par contraste avec les contraintes des genres narratifs fictionnels (roman et nouvelle), mais son constat est valable également, du moins en partie, par opposition avec le reportage :

La chronique, avec son rythme hebdomadaire, sa brièveté, son unité de sujet et de motif pittoresque, se coule directement sur la succession des étapes, des paysages, des sociétés traversées, des portraits et des anecdotes cueillis au passage. Elle accueille plus volontiers que les genres narratifs les descriptions prolongées, les réflexions induites, les digressions mêmes. Enfin, elle est toujours, explicitement ou implicitement, écrite à la première personne : elle se prête sans détour au point de vue et au jugement du voyageur ou du flâneur⁴⁵.

Si le reportage, comme la chronique, permet de rendre le tracé des déplacements, le défilement des paysages et des choses vues, s'il est lui aussi écrit à la première personne, il demeure pris dans l'impératif d'actualité, centré autour de la figure d'un témoin incarné⁴⁶, tourné vers le rendu de l'information, tandis que la chronique permet une souplesse dans le mode d'énonciation et le ton employés, l'insertion de digressions, d'une part de rêverie et de lyrisme supplémentaire. Les chroniques de voyage maupassantiennes, ainsi, ne sont pas liées à l'actualité ; l'écart temporel entre les moments du voyage, de l'écriture et de la publication, indépendant de l'actualité, y est très variable, parfois assez important⁴⁷. Elles s'intéressent à la géographie et aux paysages, aux mœurs, aux monuments et œuvres artistiques. Maupassant y est voyageur, paysagiste et ethnologue, mais s'occupe peu de considérations sociales ou politiques, ce qui le distingue assez d'un reporter.

Par ailleurs, ces chroniques présentent des variations sensibles en termes d'énonciation et de mise en scène du journaliste. Certaines d'entre elles s'apparentent au

⁴³ Et, avec celle-ci, de plus d'indépendance vis-à-vis de la rédaction des quotidiens auxquels il collabore.

⁴⁴ Le recueil paraît en avril 1880, chez l'éditeur Charpentier, à Paris.

⁴⁵ Henri Mitterrand, « Introduction », *loc. cit.*, p. 11.

⁴⁶ « Le monde de la chronique n'était pas habité par un corps énonciateur mais par une voix dont l'origine matérielle n'était que rarement évoquée. Le *je* du reporter est corporéité, corps exposé, exhibé, en danger, corps malade, corps sentant, écoutant, reniflant. » *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 317.

⁴⁷ Il peut varier de quelques jours à plusieurs mois.

reportage par une forte subjectivité énonciative⁴⁸, c'est-à-dire par la présence explicite du pronom « je », du sujet de l'énonciation dans le texte et, surtout, par la figuration de ce sujet, non plus seulement discursive, mais physique, incarnée dans le récit. Ce n'est toutefois pas le cas d'autres chroniques qui se caractérisent par un effacement du sujet de l'énonciation, qui n'est plus présent que sur le mode implicite – le genre de la chronique sous-entendant l'usage de la première personne. Face à l'éclipse du « je », d'autres éléments linguistiques continuent de marquer discrètement la présence du sujet, mais les choses vues voient leur statut modifié : le tracé du voyage produit non plus un effet de référentialité, mais d'abstraction ; il n'est plus ancré dans un témoignage, mais semble relever soudainement d'un artifice, d'une illusion d'immédiateté. Le chroniqueur n'apparaît plus dans son propre texte en tant que voyageur, mais demeure, comme le paysage décrit, confiné à l'abstraction – c'est-à-dire que sa présence n'est plus que langagière. Les deux extraits suivants, tirés des chroniques du voyage de 1885 en Italie, illustrent cette démarcation entre un « je » incarné et un « je » abstrait et discursif :

[extrait 1] : Une voiture nous conduisit d'abord à Nicolosi, à travers des champs et des jardins pleins d'arbres poussés dans la lave pulvérisée. De temps en temps on traverse d'énormes coulées que coupe l'entaille de la route et partout le sol est noir. Après trois heures de marche et de montée douce on arrive au dernier village au pied de l'Etna [...]. / Là, on laisse la voiture pour prendre des guides, des mulets, des couvertures, des bas et des gants de laine, et on repart. / Il est quatre heures de l'après-midi. L'ardent soleil des pays orientaux tombe sur cette terre étrange, la chauffe et la brûle. [...] / Autour de nous maintenant ce sont des vignes, des vignes plantées dans la lave, les unes jeunes, les autres vieilles⁴⁹.

[extrait 2] : Mais un affreux petit vapeur dépeint, avec des nuances de torchon sale, siffle coup sur coup pour appeler les voyageurs qui veulent visiter les tristes ruines d'Ischia. Il part lentement, car il lui faudra trois heures et demie pour accomplir cette courte traversée, et son pont, qui ne doit être lavé que par l'eau des pluies, est certainement plus malpropre que le pavé poudreux des rues. / On suit la côte de Naples couverte de maisons. On passe devant le tombeau de Virgile. Là-bas, en face, de l'autre côté du golfe, Caprée lève sa double croupe rocheuse au-dessus de la mer bleue. Le bateau s'arrête à Procida. La petite cité est jolie, dégringolant en cascade sur la montagne. On se remet en route. / Enfin, voici Ischia⁵⁰.

⁴⁸ Tout énoncé implique un sujet d'énonciation, mais celui-ci peut choisir d'effacer ou de marquer sa présence, et ce, de façon explicite ou implicite. Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (U / linguistique), 2011 [1999], p. 174.

⁴⁹ Guy de Maupassant, « *Cette brume de la mer me caressait comme un bonheur* », *op. cit.*, p. 160-161 [*Gil Blas*, 14 juillet 1885].

⁵⁰ *Ibid.*, p. 121-122 [*Le Figaro*, 13 mai 1885].

Les deux extraits ne diffèrent pas fondamentalement : tous deux racontent un déplacement auquel s'ajoute la description du paysage traversé ; tous deux (à l'exception de la première phrase de l'extrait 1) sont écrits au présent, énonciation temporelle qui donne l'illusion d'une coïncidence entre le temps du voyage et celui de l'écriture⁵¹, et contiennent des indications spatiales précises (au pied de l'Etna, sur la côte de Naples). Cependant, dans le premier extrait, le chroniqueur, qui utilise le pronom « nous » (puis le « on », dont on connaît le référent à cause du « nous » qui précède), se met en scène en train de réaliser un déplacement, en voiture, puis à dos de mulet. Le paysage décrit est situé à partir de ce point de vue (« *Autour de nous* maintenant ce sont... »). Au contraire, dans le deuxième extrait, le pronom « on » demeure désincarné, étant donnée l'absence de référent précis : le « je » du chroniqueur est gommé dans tout le passage de la chronique (une description de Naples) qui précède l'extrait cité⁵². Il est ainsi impossible au lecteur d'avoir la certitude que le chroniqueur se trouve sur le bateau dont il décrit le trajet. Tandis que le récit de l'extrait 1 est ponctué de référents de localisation temporelle (« Après trois heures de marche », « là », « il est quatre heures de l'après-midi », « maintenant »), le second extrait condense la traversée, dont on sait seulement qu'elle dure « trois heures et demie ». Les villes et monuments que le vapeur dépasse sont énumérés rapidement et le démonstratif déictique final, « Enfin, voici Ischia », tout comme le « là-bas, en face » qui précède, produisent un étrange effet de décalage : ils indiquent implicitement que le point de vue de l'énonciateur est situé sur le bateau, alors même que l'énonciateur est désincarné. Les chroniques de voyage maupassantiennes alternent souvent, de la sorte, entre des séquences où le « je » est effacé et d'autres où il est mis en avant. La prédominance du pronom « on » et l'effacement du sujet, bien que ces procédés ne soient pas absolument incompatibles avec le reportage, tendent à distinguer la chronique ou le récit de voyage⁵³ de ce dernier.

À côté des chroniques « désincarnées », certains articles entretiennent au contraire une représentation très incarnée du chroniqueur. Voyageur un brin aventurier, qui escalade

⁵¹ L'énonciation est l'utilisation des « déictiques avec une valeur décalée par rapport à leur valeur la plus usuelle ». Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, op. cit.*, p. 70.

⁵² Cependant, le « je » réapparaîtra plus loin.

⁵³ Par ailleurs, une telle objectivité de l'énonciation ou désincarnation du voyage se fait plus marquée dans les chroniques de la Côte d'Azur, où Maupassant demeure plus près de l'ethos du chroniqueur, que dans les chroniques italiennes ou africaines, où il est plus près du voyageur / reporter incarné.

un volcan ou rédige sa correspondance en pleine nuit sur le seuil de sa tente, Maupassant s'entoure alors d'une aura d'aventure qui en fait une sorte de reporter libre, n'ayant que peu de comptes à rendre à sa rédaction. Le récit de l'ascension du volcan l'Etna est exemplaire de cette posture. Si le chroniqueur prend soin de rassurer le lecteur, au début du texte (« ascension un peu fatigante, mais nullement périlleuse⁵⁴ »), tout le reste de la livraison expose les difficultés rencontrées en chemin, qui agressent le corps de l'aventurier :

C'est d'abord un souffle brusque et violent que suit un moment de calme, puis une rafale furieuse, à peine interrompue [...]. / Nous nous arrêtons derrière une muraille de lave pour attendre [...]. Il faut enfin repartir bien que la tempête continue. / Et peu à peu, le froid nous prend, ce froid pénétrant des montagnes qui gèle le sang et paralyse les membres. Il semble caché, embusqué dans le vent ; il pique les yeux et mord la peau de sa morsure glacée. Nous allons, enveloppés dans nos couvertures [...]. / Voici la première plaine de neige. On l'évite par un crochet. Mais une autre la suit bientôt, qu'il faut traverser en ligne droite. [...] Soudain j'ai la sensation brusque de m'engloutir dans le sol. Les deux jambes de devant de mon mulet, crevant la croûte glacée qui les porte, ont pénétré jusqu'au poitrail⁵⁵.

Après une nuit « de marche et d'efforts⁵⁶ », les membres de l'équipée parviennent au sommet du volcan. Alors que les « vapeurs de soufre [les] prennent à la gorge⁵⁷ », le cratère se révèle sous leurs pieds. Comme dans les récits de Jules Vallès au fond de la mine ou de Gaston Vassy dans le sous-sol parisien, l'exhibition de la corporéité de Maupassant-reporter, la description des sensations de son corps souffrant participent de la scénographie de l'immersion corporelle, dont les déclinaisons seront décrites plus loin. De même, dans d'autres chroniques corses et italiennes, Maupassant entretient une aura d'aventure et de danger plus ou moins diffuse : il croise un bandit corse recherché par les gendarmes⁵⁸ ou visite le dernier repaire des brigands sicilien⁵⁹. Maupassant, sous cet aspect, « se distingue [...] de la plupart de ses confrères, un Albert Wolff, un Aurélien Scholl ou un Henri Rochefort, dont l'horizon se limite aux terrasses des cafés parisiens⁶⁰ ». Ainsi, la chronique de voyage maupassantienne, bien qu'elle ne soit pas tout à fait inaugurale en matière de représentation du journaliste en aventurier, forme un chaînon hybride, à la croisée de la

⁵⁴ Guy de Maupassant, « L'Etna », dans « *Cette brume de la mer me caressait comme un bonheur* », *op. cit.*, p. 160 [*Gil Blas*, 14 juillet 1885].

⁵⁵ *Ibid.*, p. 161-162.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ « Les bandits corses », *ibid.*, p. 95-104 [*Le Gaulois*, 12 octobre 1880].

⁵⁹ « Monreale. Les brigands », *ibid.*, p. 147-157 [*Le Figaro*, 6 juin 1885].

⁶⁰ Henri Mitterand, « Introduction », *loc. cit.*, p. 12-13.

chronique, du reportage et du récit de voyage. Elle conjoint la liberté de sujet et de ton du chroniqueur au récit du déplacement et à la description des choses vues à l'étranger ; en outre, elle représente le journaliste dans des situations dangereuses et accorde une place parfois exacerbée au rendu de ses perceptions, plaçant son corps au cœur du récit, et activant de ce fait une modalité fondamentale du reportage des décennies à venir⁶¹.

L'exhibition du corps, qui sert, dans le reportage, l'héroïsation du reporter⁶², peut toutefois subir, dans certains cas, une intéressante modulation chez Maupassant. À la différence des exemples précédents, où elle illustre les désagréments et les dangers du voyage, elle est parfois plus près d'un sensualisme lyrique, attentif à la description des sensations perçues, non plus dangereuses, mais captivantes. Une chronique, publiée dans *L'Écho de Paris* du 10 janvier 1890, illustre bien ce sensualisme poétique, très personnel. Le chroniqueur y décrit les sensations d'un trajet en mer, entre Cannes et San Remo :

Je me sentais surexcité, vibrant, comme si j'avais bu des vins capiteux, respiré de l'éther ou aimé une femme. / Une petite fraîcheur nocturne mouillait la peau d'un imperceptible bain de brume salée. Le frisson savoureux de ce tiède refroidissement de l'air courait sur les membres [...]. / Cette brume de la mer me caressait, comme un bonheur. Elle s'étendait sur le ciel, et je regardais avec délices les étoiles enveloppées de ouate, un peu pâlies dans le firmament sombre et blanchâtre. Les côtes avaient disparu derrière cette vapeur qui flottait sur l'eau et nimbait les astres. [...] / Et tout à coup, à travers cette ombre neigeuse, une musique lointaine venue on ne sait d'où, passa sur la mer⁶³.

La musique de San Remo, amplifiée par la brise marine, parvient au chroniqueur chargée du parfum des aromates de la côte et le laisse « haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer [ses] sens⁶⁴ ». Si bien que l'expérience le conduit à une réflexion sur la poésie symboliste, la synesthésie et la possibilité que l'art transcende les limites imposées aux sens. Maupassant est certes bien éloigné, ici, des considérations habituelles d'un reporter. C'est plutôt le chroniqueur qui parle et, derrière lui, l'écrivain, qui réfléchit aux rapports mystérieux de l'art et des sens, au thème de la folie⁶⁵. Ce passage illustre la liberté propre au chroniqueur, qui permet une telle digression, inconcevable dans

⁶¹ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 316-317.

⁶² *Ibid.*, p. 318.

⁶³ Guy de Maupassant, « *Cette brume de la mer me caressait comme un bonheur* », op. cit., p. 196-197.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 199-203.

un reportage, en même temps qu'il permet de constater l'influence du reportage. Celui-ci infuse la chronique d'une attention particulière au corps percevant du journaliste et a pu, au moins en partie, participer à l'élaboration du sensualisme des récits maupassantiens⁶⁶.

Comme la chronique de Fervacques, celle de Maupassant voyageur fournit un excellent exemple de poétique journalistique hybride. Les années 1870 à 1890 sont riches de ces croisements génériques qui renouvellent les genres anciens au contact du protocole d'attestation du journalisme d'enquête. Tous deux ne constituent qu'un infime échantillon d'un phénomène d'hybridation entre chronique et reportage qui est loin d'être isolé dans la presse quotidienne de la fin du siècle. Le manque de définition professionnelle et de spécialisation au sein du personnel journalistique est en cause, car il entraîne de nombreux journalistes à se livrer tour à tour à des pratiques qui seront plus distinctes à la toute fin du siècle⁶⁷. Le chroniqueur peut à l'occasion être envoyé à l'étranger par le journal auquel il collabore, comme le sont Léon Duchemin et Guy de Maupassant. De la même manière, aux débuts de la correspondance de guerre, plusieurs chroniqueurs se rendront sur les champs de bataille⁶⁸ et « chroniqueront sous les boulets », pour paraphraser Jules Verne. Une telle mobilité du personnel journalistique, dont les affectations semblent quasi interchangeable, ne peut que décroître à mesure que l'organisation hiérarchisée des rédactions et la tâche de chacun se précisent, à mesure aussi que se constitue une équipe de journalistes spécialisés dans la quête d'information. Ces pratiques et postures journalistiques croisées sont ainsi révélatrices des bouleversements qui reconfigurent la presse quotidienne dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Elles forment l'un des aspects du reportage des premiers temps. Il s'agit moins en effet de postuler qu'à côté d'elles se trouveraient des formes génériques « pures » que de signaler les fortes mutations dont elles témoignent.

À côté des formes explicitement associées au reportage (fait divers et interview et, plus tard, correspondances de guerre et reportages au long cours), le reportage s'élabore

⁶⁶ À ce sujet, voir Marianne Bury, *La poétique de Maupassant*, Paris, Sedes, 1994, p. 55-96 et 97-140.

⁶⁷ S'il sera effectivement plus rare de voir un chroniqueur se faire reporter à l'étranger ou correspondant de guerre et vice-versa, une certaine chronique parisienne demeurera toutefois teintée par le reportage. On peut penser aux chroniques mondaines de Jean Lorrain (*Poussières de Paris*, Paris, Ollendorf, 1902).

⁶⁸ Voir Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire dirigé par Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, 2011.

alors dans des lieux où on ne l'attend pas, où il n'est pas nommé. On ne saurait épargner l'étude de ces poétiques hybrides et de ces processus de mutation, parfois tâtonnants, sans omettre une part importante de l'histoire du reportage et sans oublier les étapes qui ont mené à l'élaboration de la figure du grand reporter telle qu'on la connaît à partir de la fin du XIX^e siècle, en héros, en auteur et en médiateur de presse. Ils montrent que le reportage à la française s'est non seulement défini comme *littéraire* et *stylisé* dans les discours de ses premiers défenseurs, mais s'est aussi d'emblée élaboré comme tel. L'interview des quotidiens mondains, métissée avec le portrait, est scénarisée bien avant que Maurice Barrès n'expose ses vues sur le genre. Dès lors, il apparaît évident que les différentes déclinaisons du reportage ne sont pas de pures importations américaines ; elles se sont inventées en alliant l'héritage des poétiques journalistiques antérieures, la méthode enquêtrice et les exigences nouvelles de l'information, en y mêlant aussi un certain imaginaire de ce qu'était, outre-Manche et outre-Atlantique, la presse d'information, que l'on souhaite l'imiter ou s'en démarquer.

La grande constante qui ressort de ce processus est, sans surprise, l'élaboration d'une scénographie de la quête d'information, qu'elle concerne une enquête criminelle, une visite chez un interviewé, un voyage lointain, un déplacement dans la ville, les épreuves ou les difficultés rencontrées au cours de cette quête. La scénographie du reportage porte l'attention vers la contextualisation de l'énoncé, qui est ancré dans le point de vue d'un témoin incarné sur le terrain. La constitution de cette scénographie est motivée par la nécessité d'attester, d'authentifier l'information en donnant à voir les conditions du témoignage (c'est là sa principale fonction). Elle permet aussi de légitimer et de valoriser, dans ces premiers temps, le travail du reporter sur le terrain. Enfin, par ricochet, elle active une fonction figurative ; elle permet au reporter de se mettre en scène, de construire un ethos, toujours duel, à la fois celui d'un témoin et d'un scripteur de l'information. Puisqu'il est, à des degrés divers, l'un des actants de son propre reportage, le reporter construit, à travers ces scénographies du travail journalistique, des récits récurrents, des scénarios de voyages, d'aventures, d'enquêtes. Ceux-ci nourrissent l'imaginaire social, se déplacent et se modulent au gré des supports et des voix qui les reprennent. Si le « Reporter » est devenu un héros d'aventures – au contraire, par exemple, du chroniqueur – c'est sans doute, pour partie, parce qu'il ne se conçoit pas en dehors de cette mise en récit qui le rend *visible* en le

mettant en scène, en premier lieu, dans le reportage même. Dans la partie suivante, ce sont diverses modalités de la scénographie du reportage qui seront explorées plus avant.

II. Composantes de la scénographie du reportage et variations poétiques

Nous avons vu comment s'élabore la matrice générique du reportage, en France, à travers quelques-unes des premières formes de journalisme d'enquête, entre les années 1870 et le début du XX^e siècle. C'est à dessein que la description de cette genèse s'est tenue jusqu'ici en périphérie du « grand reportage ». D'une part, le détour paraissait nécessaire afin de mettre en évidence les origines du journalisme de témoignage et de montrer, dans toute son extension, ce que l'on entendait dans les premiers temps par « reportage »¹. D'autre part, il s'agissait de trouver l'équilibre entre l'extension souhaitable qui permettrait d'envisager le « Reporter » dans la variété de ses manifestations et la restriction nécessaire pour que cet objet demeure cohérent. Dès lors, tout en maintenant l'idée du reportage comme « matrice générique », la partie qui suit s'attachera principalement aux formes d'enquête qui s'inscrivent dans la nébuleuse du « grand reportage » et de l'imaginaire qu'elle convoque. Cela ne signifie pas qu'une définition générique rigide du grand reportage sera donnée, puisque celle-ci demeure en bonne partie impossible ; en effet, la poésie du (grand) reportage varie beaucoup au gré des supports. Comme on l'a dit en introduction, il est du reste délicat de trancher entre un « petit reportage » et un « grand reportage », puisque cette distinction demeure tributaire des critères que l'on choisit d'invoquer (longueur de l'enquête, statut du journaliste, support, sujet ?).

Il apparaît plus producteur d'avancer que la cohérence du « grand reportage » coïncide davantage avec une réalité imaginée (soit un imaginaire du reportage et du reporter) qu'avec une poésie journalistique très précise. Comme on le verra lorsque sera abordé le corpus fictionnel, l'imaginaire du reportage est lié à deux grands scénarios – l'enquête et l'aventure ; il est associé aussi à certaines topiques, au dévoilement des bas-

¹ Cette extension aurait pu être encore beaucoup plus large : nous avons privilégié les formes qui participent de la manière la plus notable à construire une scénographie de la quête d'information et un imaginaire du reportage, mais d'autres types d'information rapportée, à la fin du siècle, peuvent se rattacher à la matrice du reportage. En ce sens, les typologies détaillées évoquées plus tôt ne sont pas farfelues ; on peut considérer que le compte rendu parlementaire, la rubrique des sports ou la critique théâtrale, par exemple, constituent – au moins dans certains cas – des formes de reportage, dans la mesure où ils donnent à voir la collecte d'information sur le terrain, que ce dernier soit le Parlement, le *turf* ou les théâtres parisiens.

fonds de la société, à l'exploration de contrées exotiques, dangereuses ou inaccessibles, à la découverte d'un « au-delà des apparences² », à la fascination pour la modernité technique. C'est en bonne partie l'activation de ces scénarios et topiques qui permet de qualifier une enquête journalistique donnée de « grand reportage ». Cet imaginaire est lié aussi à l'exposition du témoin dans l'enquête et à sa figuration dans la scène d'énonciation. Dans cette quête de la « réalité imaginée » du reportage, on ne négligera pas, au contraire, le rôle des variations poétiques et des contraintes matérielles, cependant le reportage sera moins défini par des traits poétiques précis que par l'activation de cet imaginaire que nous évoquons. À celui-ci s'ajoutent les traits définitoires évoqués en introduction, soit la scénographie du témoignage, le pacte de factualité, le contexte médiatique. C'est la condition pour rendre justice à cet objet complexe, « à mi-chemin du journal et du livre, de l'enquête et de la littérature³ ». On comprendra mieux, après cette précision, que l'étude de la correspondance de guerre, du reportage colonial ou du reportage social des premiers temps n'ait pas été abordée plus tôt ; on a préféré la réserver à cette section, afin de mieux faire ressortir l'historicité des postures et scénographies journalistiques et la filiation qu'il est possible de tracer d'un siècle à l'autre, de Jacques Dhur à Albert Londres, de Pierre Giffard à Joseph Kessel, de Ludovic Naudeau à Georges Le Fèvre. Les parties qui suivent délaissent le découpage générique afin de se recentrer (ou de se décentrer, si l'on veut) sur le « reportage », dans toute sa latitude et son ambivalence, tel qu'il se déploie entre 1870 et 1939. Au découpage générique seront privilégiés des regroupements d'un autre ordre, à l'intérieur desquels sera tracée une généalogie de scénographies et de postures de reporters. Celles-ci sont moins individuelles (quoique chaque fois notre analyse s'appuiera sur des études de cas) que partagées, en circulation⁴.

² Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au coeur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 127.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Sauf exception (nous le signalerons alors). Par ailleurs, la posture sera appréhendée, dans cette partie, par son versant textuel, à travers la construction d'un ethos discursif et la mise en scène de soi que l'on peut repérer dans la scénographie du reportage (bien que nous nous aventurerons aussi parfois dans le péri-texte qui l'encadre et aborderons la question de l'énonciation éditoriale). C'est la partie IV qui, surtout, convoquera le versant médiatique et iconique de la posture. Dès lors, il est à noter que nous utilisons parfois ici le terme de « posture » au lieu d'éthos, ce qui peut paraître approximatif si l'on considère de manière séparée cette partie, mais qu'au final il s'agit bel et bien d'étudier des postures.

Diverses composantes de la scénographie du reportage seront explorées ici, qui n'épuisent sans doute pas les possibles, mais permettent de baliser de grands types de mise en scène du reporter. De même, on cernera quelques-unes des principales variations poétiques du reportage telles que les contraintes éditoriales et matérielles les déterminent. Au total, ces composantes et variations poétiques peuvent être organisés autour de trois axes, qui modulent chacun, de différentes manières, l'ethos et la représentation du reporter. On distinguera, en premier lieu, des *modes d'immersion*, qui ont trait à la présentation de soi que donne le reporter comme *témoin*, c'est-à-dire comme sujet plongé dans l'exploration d'un milieu. Ils comprennent deux dimensions, l'une physique (mise en scène du corps, rendu des perceptions sensorielles et de l'expérience physique) et l'autre psychologique (description des émotions, travestissement et mise en jeu de l'identité). Le deuxième axe dessine, à travers des *modes axiologiques*, une entité plus abstraite que le premier, car il se rapporte au filtre moral ou idéologique à travers lequel le reporter envisage son sujet, aux valeurs qui organisent la mise en texte du réel, qui sous-tendent le reportage et déterminent sa visée, son engagement (social, politique). Il s'agira de mettre au jour une « personne morale » et d'étudier alors davantage le versant argumentatif et implicite (« montré⁵ ») de l'ethos, tout en demeurant sensible aux contraintes médiatiques qui déterminent ces choix idéologiques. Cet axe mettra aussi en lumière quelques-uns des imaginaires activés par le reportage. Enfin, le troisième axe (*modes narratifs et éditoriaux*) est moins uniforme ; nous y avons regroupé, tout d'abord, ce qui concerne la scénographie de la transmission de l'information et de la production du reportage comme texte. Il ne s'agit plus, comme dans les modes d'immersion, d'une mise en scène du reporter en « témoin » (au moment de la quête d'information), mais bien du reporter en médiateur et scripteur de l'information, qui opère des choix narratifs, choisit de laisser entrevoir ou d'occulter cette part du rôle journalistique. Nous aborderons également dans cet axe la question des variations génériques du reportage. Ce sera ainsi l'occasion d'étudier plus finement comment les contraintes éditoriales influent sur la poétique du reportage et la posture du reporter.

⁵ Par opposition à un ethos « dit », lorsque « l'énonciateur évoque sa propre énonciation ». Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 205.

La question de la *représentation* du reporter sera centrale dans l'étude de chacun de ces modes et de leurs variations, mais ceux-ci sont par ailleurs intrinsèquement liés aux *pratiques* des reporters, à la constitution de leur profession et des lois qui l'encadrent, à l'évolution matérielle de la presse, qui seront évoqués en arrière-plan, particulièrement dans le troisième axe. Toutefois, au final, il s'agit bien d'étudier un *imaginaire* du reportage et, en ce sens, il est souvent impossible de déterminer la part de fictionnalisation dans les mises en scène que le reporter, appuyé par son journal, conçoit de lui-même. En conséquence, on ne cherchera pas à déterminer l'exactitude des représentations, mais à les étudier en tant que telles, en gardant à l'esprit que ce statut n'enlève rien à leur force d'imprégnation et qu'elles se situent sans doute en porte à faux entre réalité vécue et mise en scène pure, le reportage de l'entre-deux-guerres constituant peut-être, à cet égard, une forme d'autofiction journalistique⁶.

On pourra constater au cours des pages qui suivent à quel point la presse française se transforme et se modernise, surtout à partir de 1900, la mise en page devenant de plus en plus dynamique et tabulaire, le quotidien accordant une place sans cesse plus généreuse à la photographie, et l'énonciation éditoriale se faisant davantage présente, par le biais des jeux de titres et sous-titres superposés, des variations de typographie, des montages photographiques, de l'apparence de la une et des renvois aux pages intérieures.

⁶ Le rapprochement peut paraître étonnant et appellerait bien des nuances, mais l'époque est aussi celle de la publication d'*À la recherche du temps perdu* et, du côté littéraire comme journalistique, le métissage du fictionnel et du factuel est prégnant. Par ailleurs, en tant que professionnels de la sphère médiatique, les reporters – surtout les plus connus, tel Joseph Kessel ou Albert Londres, de même que les plus « écrivains » d'entre eux, comme Roland Dorcelès ou Francis Carco – font l'objet d'une médiatisation intensive dans la presse, où leur posture est en perpétuelle construction, si bien que l'on peut rapprocher leur attitude de celle de certains auteurs contemporains d'autofiction qui négocient sagement leur image médiatique.

CHAPITRE 2.1 MODES D'IMMERSION

Les « modes d'immersion » concernent la représentation du reporter en *témoin* dans la scénographie du reportage. Plus spécifiquement, ils renvoient à la recherche d'une implication ou d'une proximité particulière du reporter avec son sujet, de sorte que se trouvent mis en jeu, dans le récit de la collecte d'informations, soit les sens et la corporéité du reporter (immersion corporelle), soit son identité même (immersion identitaire), voire les deux à la fois, ces modes n'étant pas exclusifs. Au contraire, l'immersion identitaire – qui correspond à ce que l'on a appelé « reportage d'identification¹ » – implique le plus souvent une immersion corporelle. Elle constitue en quelque sorte l'aboutissement extrême des pratiques d'immersion. Ces modes d'immersion peuvent être activés, par ailleurs, à divers degrés d'intensité ; ainsi, il est rare que le reportage ne comprenne pas une mise en scène minimale de l'immersion corporelle, mais celle-ci peut devenir centrale, au point de constituer le sujet du reportage. De même, l'immersion identitaire se décline du simple travestissement au brouillage des identités.

Lorsque ces modes sont fortement activés, le reporter devient un témoin exposé, mis en danger, soumis à une expérience : il s'agit bien alors de ce que Paul Aron nomme le « journalisme de participation » ou le « reportage vécu », par opposition au « journalisme d'investigation »², c'est-à-dire non plus seulement d'un témoignage rapporté ou d'une collecte d'information, mais d'une forme enquêtrice fondée sur la subjectivité et l'expérience vécue *par* le reporter. Celle-ci émerge en France dès le second Empire, d'abord à travers la scénographie de l'immersion corporelle, et s'intensifie dans les années 1880 à 1900, époque où apparaissent les premières enquêtes d'immersion identitaire, puis acquiert dans l'entre-deux-guerres une popularité sans précédent. Le journalisme de participation se caractérise ainsi, selon Aron, par « la maîtrise d'un dispositif d'énonciation particulier. Le journaliste devient lui-même un support médiatique, ce qui lui permet

¹ Nous reviendrons un peu plus loin sur les définitions précédentes.

² Paul Aron, « Les reportages de Maryse Choisy, ou le genre en questions », dans Philippe Baudorre et Caroline Casseville (dir.), *Les Cahiers Mauriac*, n° 18 (2010), p. 270.

d'écrire un récit à la première personne le constituant en héros de ses propres découvertes³ ». Il met donc en jeu de manière centrale la scénographie de l'enquête et la fonction figurative du témoignage et participe à l'héroïsation du reporter dans l'imaginaire social. À cet égard, soulignons, avec Aron, qu'il constitue – particulièrement dans l'entre-deux-guerres – un récit au statut pragmatique ambigu, en porte-à-faux entre factualité et fictionnalité⁴. Nous porterons attention, en ce sens, à la part de sensationnalisme apportée par l'énonciation éditoriale, qui participe de l'effet parfois fictionnalisant de ce reportage vécu.

³ *Id.*

⁴ « Ce dispositif donne naissance à une pratique d'écriture qui ressortit autant aux codes littéraires qu'à ceux du journalisme. Son ambivalence a pour effet de produire fréquemment un métadiscours dans lequel les reporters tentent de montrer qu'ils sont conscients de devoir gérer un texte au statut discursif problématique. [...] Un des traits de la vie littéraire de l'entre-deux-guerres est que, pendant un temps, cette formule de reportage a effectivement pu caractériser des auteurs et des textes qui prétendaient relever conjointement de la raison fictionnelle et de la nécessité documentaire ». *Id.*

Immersion corporelle

« Je dois dire ce qu'on éprouve quand on descend dans une mine, et non expliquer ce que c'est qu'une mine. »

Ludovic Naudeau, 1901

L'immersion corporelle est sans aucun doute le mode d'immersion privilégié par les reporters du corpus, depuis les reportages de Gaston Vassy jusqu'aux années 1930. Elle est fondamentale dans la poétique du reportage, telle qu'elle s'élabore dès le second Empire, comme l'a remarqué Marie-Ève Thérénty : « Le *je* du reporter est corporéité, corps exposé, exhibé, en danger, corps malade, corps sentant, écoutant, reniflant⁵ » – un constat qui ne se dément pas jusqu'en 1939 et mérite que l'on en identifie plus précisément les déclinaisons.

La mise en scène du corps du journaliste répond en premier lieu à la fonction d'attestation du reportage, en marquant la personne physique du reporter des stigmates du témoignage et en conférant une dimension sensualiste à son récit. La convocation des sens – la vue, mais aussi l'ouïe, l'odorat, le toucher et, plus rarement, le goût – participe de ce que Géraldine Muhlmann nomme les « rituels d'objectivité⁶ » du reportage, qui captent la confiance du lectorat dans la véracité et l'exactitude du témoignage. En ce sens, la devise du reporter pourrait être « je sens, donc je suis », « je sens, donc mon témoignage est vrai ».

La représentation du corps, dont participent les notations trahissant la sensibilité et les perceptions, permet d'affirmer par ailleurs que « [la] démarche du reporter apparaît [...]

⁵ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 317.

⁶ En bonne position parmi ces rituels se trouve, selon Muhlmann, la mise en avant de l'usage du sens de la vue au sein du reportage : « [...] le journalisme "rassembleur" semble avoir misé, comme instrument d'objectivation, sur *l'oeil, dans son opposition à la voix* ». Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme (XIX^e–XX^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France (Partage du savoir), 2004, p. 34, 40 et 42. Même si leur convocation est moins prégnante, les autres sens participent de ces rituels d'objectivité, comme moyens d'enregistrement corporel et d'attestation du témoignage. Le reporter n'est pas seulement un « œil qui voit » pour les contemporains ; on peut évoquer à cet égard la description que Jules Verne donne des reporters fictifs Blount et Jolivet dans *Michel Strogoff* : si Jolivet possède un « appareil optique [...] singulièrement perfectionné par l'usage », Blount est doté d'un « appareil auditif » au moins aussi puissant (Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, Librairie Générale française [Le livre de poche], 2008 [1876], p. 13).

souvent plus empathique et fusionnelle que détachée⁷ ». Si elle fonde la croyance dans la capacité du reportage à transmettre une information objective (« véritable »), la corporéité du reporter participe aussi, paradoxalement, à la subjectivité de son langage. L'immersion corporelle constitue en effet la manière privilégiée dont se manifeste non seulement la subjectivité énonciative dans le reportage, mais également l'héroïsation du journaliste⁸ et la fonction figurative du récit. Le reporter peut, dans le registre corporel et sensuel, construire une représentation de sa sensibilité, qui constitue une dimension majeure de son ethos journalistique et se trouve susceptible d'emprunter des voies diverses. Ainsi, elle peut être axée sur les blessures et dangers encourus – notamment dans le cas du reportage de guerre ou du reportage d'exploration géographique –, mais elle peut reposer par ailleurs sur une perception attentive aux paysages et sensations exotiques en terre étrangère, rappelant le sensualisme du récit de voyage, ou encore être centrée sur un sens particulièrement aiguisé – c'est le cas du reportage gastronomique. En tant qu'ambassadeur du public, le reporter peut également se servir de son corps en le mettant à l'épreuve, en se plongeant dans une expérience nouvelle de la vie et des loisirs modernes. Dans ce cas, le corps du reporter apparaît non seulement comme un moyen d'attestation et de construction de l'ethos, mais comme un véritable sujet d'expérience. À l'extrême, le reporter met volontairement sa vie en jeu s'il place son corps dans une situation dangereuse, de son plein gré, aux fins de la démonstration, le transformant en *objet* expérimental. Tout en explorant les possibilités de mise en scène de la corporéité du reporter, nous interrogerons la conception du corps dont elles témoignent, conception étonnamment variable, tantôt celle d'un « corps propre », tantôt d'un « corps objet »⁹, en proie aux expériences les plus agréables comme les plus douloureuses, un corps qui fait entrer, par ailleurs, l'intime dans l'espace public, qui se situe à la cheville de l'individuel et du collectif.

⁷ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 316-317.

⁸ Pour Marie-Ève Thérénty, « [e]xactement comme le poète lyrique s'authentifiait par la douleur, le reporter s'héroïse par le danger ». *Ibid.*, p. 318.

⁹ Distinction que rappelle Alain Corbin dans son « Introduction », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, t. II, *De la Révolution à la Grande Guerre*, volume dirigé par Alain Corbin, Paris, Seuil, 2005, p. 7.

a. Sensualisme

On examinera en premier lieu le corps du reporter comme interface sensible, percevante, aspect peut-être le plus évident et le plus commun de sa mise en scène. Il sera abordé tout d'abord par le biais des expériences sensorielles positives, c'est-à-dire non pas celles qui mettent en danger le corps ou le soumettent à des conditions difficiles, voire extrêmes, mais celles qui le ravissent, l'émeuvent, ou simplement situent l'individu comme centre des perceptions, origine d'un point de vue sur le monde. C'est bien du « corps propre » dont il sera d'abord question, celui qui inscrit dans le reportage l'intimité et la subjectivité du sujet attentif au moindre tressaillement de ses nerfs.

Plusieurs registres de notations sensorielles se distinguent, à commencer par les notations visuelles, certainement les plus prégnantes, qui apparentent le reportage à d'autres types de récit contemporains axés sur les perceptions du sujet, comme le récit de voyage, où la description des paysages traversés et de « choses vues » occupe une place centrale. Les notations visuelles – nous l'avons vu à propos des chroniques de voyage de Maupassant – peuvent donner lieu à une occultation des marques de la subjectivité de l'énonciation, gommer le « je » du témoin, mais elles peuvent aussi au contraire exalter le sensualisme jusqu'au lyrisme, par exemple lorsque les perceptions sont exacerbées par la vue d'un paysage, à vrai dire non seulement à sa vue, mais à travers l'immersion corporelle entière du sujet dans un paysage qui sollicite agréablement tous ses sens. Le sensualisme, ou « l'hyperacuité sensorielle », comme l'indique Marianne Bury, est un élément central de la poétique d'écriture de Maupassant. Il est lié chez lui à une conception duelle des sens, à la fois prison qui enfermerait l'homme en lui-même et ferait obstacle à sa connaissance du monde, conception héritière de la philosophie du début du siècle, dont celle de Schopenhauer, et termes d'une harmonie avec la nature à travers lesquels l'écrivain « exalte la présence et la beauté de ce réel auquel le rive l'humaine condition¹⁰ ». C'est dans ce deuxième versant (positif) du sensible que Maupassant se rattache au sensualisme du reportage contemporain, rarement inquiet quant à une possible tromperie des sens. Les reporters se montrent à cet égard bien peu disciples de Schopenhauer et de sa conception du

¹⁰ Marianne Bury, *La poétique de Maupassant*, Paris, Sedes, 1994, p. 55 et suivantes.

« monde comme volonté et comme représentation », qui essaime dans le discours social fin-de-siècle et dont on retrouve des échos chez Maupassant :

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race. Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer¹¹.

Dès lors que les sens relèveraient, selon cette pensée, d'une « illusion » toute personnelle et subjective du monde, celle-ci paraît incompatible avec une conception des perceptions sensorielles comme garantes de la transcription objective de l'expérience d'un témoin. À cet égard, le sensualisme du reportage se distingue radicalement du sensualisme schopenhauerien. Loin d'enfermer le témoin dans son « corps propre », il fait de l'expérience sensible une ouverture, potentiellement accessible à tous. Le corps du reporter sent et perçoit en qualité d'ambassadeur d'un lectorat ; les notations sensorielles participent de l'hypotypose et de la recherche d'un effet d'identification ou d'une impression de présence qui atténuerait la médiation journalistique. Elles sont vectrices de connaissance. Ainsi, le corps sentant du reporter est un corps public ou universel ; si la subjectivité énonciative des notations sensorielles apparente le reportage à divers types d'écritures de l'intime – écriture diariste notamment – qui prennent essor à partir de la fin du XVIII^e siècle¹², elle s'en distingue par sa vocation, celle de rassembler le lectorat et de capter sa confiance autour du dévoilement d'une expérience sensible dont il peut valider les conditions, en imaginant que son corps, à la place de celui du reporter, n'aurait pas senti et perçu autrement. C'est cette confiance sensorielle ou ce « positivisme sensualiste » qui

¹¹ Guy de Maupassant, « Le roman », dans *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1982, p. 52-53.

¹² Corbin, dans le cadre d'une histoire de la douleur, situe l'émergence du corps propre à la fin du XVIII^e siècle, « [permise] par l'épanchement de l'âme sensible, l'émergence du récit des souffrances de soi, l'analyse de l'idiosyncrasie puis de la cénesthésie », les histoires de la littérature et de la médecine se rejoignant, les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau voisinant avec les récits de malades que restituent les journaux de cure ». Alain Corbin, « La douleur et la souffrance », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, t. II, op. cit.*, p. 261, 266.

permet précisément, selon Géraldine Muhlmann, qui s'inspire de Michael Schudson¹³, d'investir le reporter de la fonction de témoin-ambassadeur :

[...] le « je » n'est pas suspect tant qu'il laisse parler ses sens et ne parasite pas l'expérience vécue, le « je vois », par des opinions, des « je pense que ». C'est la croyance en la possibilité de séparer ces deux ordres, celui des sens et celui de l'opinion, l'œil qui « reçoit » et la voix qui « exprime », qui est au fondement de cet « empirisme naïf » – on pourrait aussi parler d'un positivisme sensualiste – et qui fonde la confiance dans le reporter. [...] [Cette croyance est de plus soutenue par un autre élément selon Muhlmann] : l'impression que ces journalistes-là nous représentent particulièrement bien, qu'ils sont des incarnations parfaites du public moyen. S'ils sont nos ambassadeurs, ce n'est pas simplement parce qu'ils sont *corps*, abandonnés aux sens, rivés à leur « je vois » ; c'est parce qu'ils sont tellement *nous*. En fait, c'est pour cela que leur corps sent comme le nôtre, que leur oeil est potentiellement notre oeil à tous¹⁴.

Cet élargissement par lequel l'intime rejoint l'universel n'est pas propre au reportage, il est caractéristique, selon Marie-Ève Thérénty, du journalisme au XIX^e siècle : « le journal, romantique en l'espèce, estime que l'écriture personnelle ne renvoie qu'en apparence à la singularité d'une conscience, toutes les consciences se révélant touchées par les mêmes questionnements universels et particuliers¹⁵. » Les notations sensorielles, dans le reportage, prolongent cette logique dans le registre corporel des perceptions et non plus seulement dans celui de la conscience et du sentiment.

Ainsi, le sensualisme issu de l'immersion dans le monde constitue une dimension non négligeable dans les récits des reporters dès le dernier tiers du XIX^e siècle. Associé de façon privilégiée à la découverte de nouveaux paysages, il trouve une place de premier plan dans le reportage géographique, le reportage colonial et le reportage de guerre, particulièrement lorsque ces deux derniers ménagent un temps de pause et que le reporter se distancie de l'actualité pour laisser libre cours à une évocation des sens, héritière de la poétique du récit de voyage¹⁶. C'est le cas lors du reportage de Pierre Giffard sur la guerre russo-japonaise,

¹³ Michael Schudson, *Discovering the News. A Social History of American Newspaper*, New York, Basic Books, 1978.

¹⁴ Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 184-185.

¹⁶ Ce temps d'arrêt propice au sensualisme est, à l'origine, issu du récit de voyage et de sa temporalité plus souple que celle du reportage. Marie-Ève Thérénty distingue ainsi le voyageur du reporter à travers un rapport différent au temps et à l'actualité (*ibid.*, p. 293-294). Toutefois, la distinction demeure théorique, car le reportage intègre, tout au long de la Troisième République, ces moments de pause qui permettent de rendre compte, à côté de l'actualité, des mœurs et du caractère d'un pays visité.

qui comporte un long déplacement en train à travers la Sibérie et donne lieu à quantités de visions des étendues enneigées et détails des sensations de voyage. La notation sensorielle joue un rôle de substitution suppléant les informations d'actualité qui font défaut, par exemple dans cette livraison intitulée, de façon éloquente, « Sensations sibériennes » :

À Riajsk, bien qu'il fût grand jour, il était neuf heures, on dormait encore. La sensation de bien-être qu'on éprouve dans un sleeping-car bien chauffé [...] se double de cette autre sensation qu'on a froid pour ceux qui triment au-dehors dans cette neige qui a commencé pour moi voilà déjà huit jours, à la frontière prussienne, et que je vais voir s'étendre partout, sans interruption [...]. / Après l'Oural, recommencement de la plaine. C'est la pleine kirghize, piquetée de forêts çà et là. / La neige, partout la neige... Il en retombe, elle cesse, elle reprend. Le jour, sous le ciel bleu, la neige a des teintes exquis, violacées, le soir, par le soleil qui s'en va là-bas, en France, pendant que nous nous évertuons derrière notre machine qui souffle, à le rencontrer chaque jour quelques heures plus tôt, bouclant sa boucle quotidienne. / [...] À la gare de Tcheliabinsk on aperçoit des hommes vêtus de peaux de bêtes. On en est soi-même revêtu pour descendre se dégourdir les jambes aux stations¹⁷.

La notation sensorielle témoigne aussi, dans le cas de Giffard, d'un attachement pour les

tableaux impromptus, modestes instantanés, tantôt russes, tantôt chinois, pris au hasard de la route : impressions, réflexions, venues pêle-mêle au bout de la plume comme afflue au cerveau la galopante chevauchée des souvenirs de voyage, tantôt gais, tantôt tristes, toujours pénétrants. Après tout ce sont peut-être ces coups de crayon hâtifs, désordonnés, qui donnent au lecteur, sur les choses lointaines, l'impression la plus proche de la vérité¹⁸ ?

La mise en recueil de son reportage russo-japonais témoigne de la recherche d'une esthétique du visuel – au moment où la photographie apparaît dans les quotidiens – censée donner une impression d'exactitude et d'objectivité¹⁹. La notation sensorielle, chez Giffard, n'est pas uniquement une pause ou un remplissage ; le reporter privilégie ces arrêts sur image au rendu de l'actualité. Il écartera en effet de la version recueillie les dépêches qui accompagnaient ses lettres dans *Le Matin*, de même que les passages de la correspondance qui ont trait à des événements précis, à une actualité périmée lors de la publication en volume. Il faut y discerner le signe que le reporter attache une plus grande valeur aux notations sensorielles – qui relèveraient, en plus de leur caractère objectivant, d'un art

¹⁷ Pierre Giffard, « Le “Matin” en Extrême-Orient. Sensations sibériennes », dans *Le Matin*, 30 janvier 1904.

¹⁸ Pierre Giffard, *Roubles et roublards. Voyage aux pays russes*, Paris, P.-V. Stock, 1904, p. 211-212.

¹⁹ De même, la visualité de l'écriture de reportage de Jules Huret est à plusieurs reprises soulignée par Jules Bertaut, qui la rapproche d'une « photographie instantanée » ou d'une « photographie littéraire ». Jules Bertaut, *Figures contemporaines. Chroniqueurs et polémistes*, Paris, E. Santot, 1906, p. 127, 133, 139.

littéraire – qu’au rendu de l’actualité, idée cohérente avec ses aspirations pour un reportage littéraire à la française, énoncées en 1880. Le reporter doit ainsi, avant tout, *donner à voir*²⁰.

Le temps du voyage préside de même chez Jules Huret à la multiplication des visions du paysage américain, dans le second volume de son reportage *En Amérique* (1905), qui s’ouvre par le récit d’un trajet en train « à travers le Texas et l’Arizona » :

On met trois jours d’express pour aller de La Nouvelle-Orléans à San Francisco. / Pendant des lieues, le train traverse des forêts inondées, jonchées d’arbres brisés ou seulement inclinés, se soutenant les uns les autres comme des hommes ivres ; des milliers de palmiers nains sabrent l’eau jaunâtre de leurs éventails aigus ; on arrive à des carrefours d’où s’échappent des avenues, dont la perspective s’étend à l’infini des arbres jusqu’au bleu du ciel. [...] Quand ma curiosité manquait d’aliment à l’intérieur des wagons, je n’avais qu’à regarder par la portière. / Des marécages, des forêts noyées, des rizières, des champs de cannes à sucre encore à germer sous la terre brune, mais dont les pousses commencent à poindre. / Sur les pentes des fossés remplis d’eau on voit les serpents à la tête fine et plate, grimper en ondulant [...] ²¹.

Le reporter multiplie les verbes et les adverbes de perception, « on voit », « à perte de vue », « on distingue », « [j]e me contente de regarder, du quai de la gare [...] ». Ponctuées de mentions des lieux traversés, autant de jalons marquant l’avancée du voyage, les descriptions, loin d’être objectivées, se réfèrent constamment au point de vue du reporter, centre à partir duquel le monde est perçu, depuis le train, en une succession de « spectacles²² » – le terme revient à quelques reprises. Tel un peintre, le reporter décrit la vision d’un coucher de soleil, s’emploie à marquer sa présence corporelle de spectateur enchanté du monde : « Je m’entêtais à rester sur la plate-forme, la tête penchée vers cette féerie²³. » Ainsi, la visualité du reportage s’accompagne le plus souvent d’une nécessité d’ancrer le regard ; elle est aussi, comme chez Giffard, corporéité, elle institue le corps du reporter comme point central de l’expérience du monde, en un mouvement qui se poursuit dans les décennies de l’entre-deux-guerres. En ce sens, la métaphore du dessin, convoquée

²⁰ Comme l’a remarqué Marie-Ève Thérénty, pour qui le « développement de la nouvelle séquence de la “chose vue” [...] manifeste un complet changement de paradigme entre le journalisme des années 1830 et celui des années 1880. [...] Le journaliste devient la conscience observante du siècle en charge des protocoles du témoignage oculaire. » (*La littérature au quotidien, op. cit.*, p. 354). Un même constat se retrouve chez Myriam Boucharenc, qui remarque cependant que la *nature* du regard du reporter ne fait pas l’unanimité, entre les tenants du regard mécanique, objectif, enregistreur, et ceux du regard artistique, éclairé (*L’écrivain reporter au cœur des années trente, op. cit.*, p. 65-67).

²¹ Jules Huret, *En Amérique. De San Francisco au Canada*, Paris, Charpentier, 1905, p. 1-3.

²² *Ibid.*, p. 8, 9.

²³ *Ibid.*, p. 10.

par Giffard, apparaît plus juste que celle de l'instantané photographique pour qualifier les notations visuelles du reportage, puisqu'elle met en relief le caractère subjectif de la chose vue, mise en forme par le double filtre constitué des sens du reporter et de l'écriture.

Si le sens de la vision prédomine souvent dans le reportage, et peut-être encore davantage lorsqu'il est question d'expériences sensorielles agréables, il serait inexact d'en faire le seul recours du sensualisme. En témoigne le reportage gastronomique, qui fait appel de manière privilégiée à l'odorat et au goût. Le cas peut surprendre – il n'est, en effet, pas le plus fréquent – mais constitue une forme d'enquête spécialisée dont nous avons observé quelques occurrences dans *Paris-Soir*, au cours des années vingt. Une scénographie du déplacement – et du dévoilement – présente ainsi, en 1923, le reporter Jacques Laroche aux quatre coins du Paris gastronome²⁴, où se succèdent fumets appétissants et plats goûteux. Se proposant de mener le lecteur à travers des « explorations culinaires²⁵ », son « enquête²⁶ » met en scène un corps qui se manifeste à travers un sensualisme gustatif :

M. Therme, le propriétaire de l'établissement, m'a présenté un châteaubriand [illisible] et tendre, que des pommes soufflées recouvraient de leur tapis doré. Vaincu par la tentation, j'ai mangé le châteaubriand, cependant qu'un doux parfum de truffes montait des pâtés de volailles déposés sur l'étagère. Mes voisins, de gros commerçants ou des gastronomes des quartiers chics, dévoraient des pieds de mouton qu'ils arrosaient de Pomard. J'ai visité le cellier ; j'ai visité la cave ; le grand Crève 1902 et ses étiquettes poudreuses appelaient le consommateur à toutes les félinités. J'ai voulu goûter le vieux Calvados ; de cette liqueur antique, le rude parfum des marcs campagnards avait complètement disparu. Forte et douce, tout à la fois, elle traverse la gorge sans la brûler, en y laissant un parfum qui se prolonge²⁷.

L'accent porté sur l'appréciation sensorielle du reporter teinte d'ailleurs certaines descriptions de Paris qui introduisent les livraisons, où se lit une ville bariolée, odorante, bruyante, comme si tous les sens du reporter étaient aiguisés à l'extrême par la nature de son enquête, et que le sensualisme exacerbé contaminait toute l'écriture journalistique :

C'est lundi... L'immense marché de la Villette est rempli du sourd piétinement des bêtes et de leurs meuglements attristés. Un océan de poils roux déferle jusqu'aux bâtiments, piqué çà et là d'épaves flottantes, blouses bleues de toucheurs ou vestes noires de maquignons. C'est lundi et le temps est clair... On croirait que M. Chéron a

²⁴ Jacques Laroche, *Où mange-t-on bien à Paris ?*, dans *Paris-Soir*, à partir du 8 novembre 1923.

²⁵ Jacques Laroche, « Où mange-t-on bien à Paris ? Les restaurants des Halles. Leurs spécialités. Leurs prix », dans *Paris-Soir*, 8 novembre 1923.

²⁶ *Id.*

²⁷ *Id.*

pris le soleil à son service. [...] Là-bas, sur l'avenue Jean-Jaurès, les restaurants ont ouvert leurs portes. Tentatrice, la fumée des cuisines se répand dans les rues et monte au-dessus des toits²⁸.

Même si le « je » s'y fait moins marqué, un second reportage gastronomique, signé « Cur²⁹ », montre de manière semblable, en 1929, comment l'exaltation des sens convie le reporter à célébrer la « douceur de vivre et de se laisser vivre³⁰ ». Amateur de bonne chère, le reporter atteint un certain lyrisme dans la description du festin qui s'offre à lui :

Ah ! quel dîner ce fut !! / [...] Les mets de chez nous ! La bonne soupe « aux choux varts », la matelote, les délicieuses charcutailles du pays, le poulet rôti (point noyé dans un jus anonyme... À bon plat courte sauce ! dit le vieux proverbe angevin), le cul de veau, le fameux cul de veau « tendre comme la rosée », la fraîche salade, le fromage du Chouzé, les *cremets* d'Angers, les fruits d'automne, les gâteaux fins et légers. / Et les vins de chez nous ! / [...] Et un marc ! un marc de *cheux nous*, lui aussi, d'une finesse, d'une légèreté, d'une grâce ! un marc qui semblait concentrer et résumer l'âme des grands vins que nous venions de boire. / Mais le lyrisme m'égaré et je ne puis quitter ma ville natale sans vous indiquer les autres bons restaurants locaux³¹.

Le reportage gastronomique constitue certes un cas particulier, mais n'en illustre pas moins une déclinaison possible du sensualisme du reporter, attentif aux perceptions de son corps, lorsque l'immersion corporelle constitue le ressort même du reportage. Le reporter se fait le découvreur du monde tel qu'il se donne à lire à ses sens ; dès lors, il est plus exact de parler de témoin *sensible* que de témoin oculaire, puisque le témoignage convoque une appréciation sensorielle plus large, qui déplace le centre de perception du regard vers un ou plusieurs autre(s) sens. Ceux-ci sont investis, tout comme la vue, du pouvoir de transmettre une vérité objective à partir d'une appréciation individuelle, de faire naître, dans les cas précédents, la confiance du lecteur dans le jugement gustatif du reporter. Loin de s'atténuer dans les années 1920, il semble plutôt que le sensualisme du reportage, qui repose avant la Grande Guerre principalement sur le sens de la vue³², s'épanouisse.

²⁸ Jacques Laroche, « Où mange-t-on bien à Paris ? Devant le Marché de la Villette, dans la république des Maquignons », dans *Paris-Soir*, 21 décembre 1923.

²⁹ Ou encore « Cur Nonsky », pseudonyme de Maurice Edmond Sailland (1872-1956).

³⁰ Cur, « Gastronomie et tourisme. À travers le pays d'Anjou », dans *Paris-Soir*, 1^{er} septembre 1929.

³¹ Cur, « Gastronomie et tourisme. (À travers l'Anjou). Notre bonne ville d'Angers », dans *Paris-Soir*, 8 septembre 1929.

³² Hors du sens de la vue, le corps du reporter témoigne surtout, à la fin du XIX^e siècle, de la douleur, du danger ou de l'inconfort, comme on le verra au point b.

Un semblable cas de figure se retrouve dans maints courts reportages qui visent à illustrer des aspects neufs ou peu courants de la vie « moderne » dont le reporter se veut un expérimentateur de première ligne : camping, bain de mer, pratique des sports, voyages en ballon (au XIX^e siècle), puis en paquebot, en zeppelin, en avion³³. Ce type de reportage est assez caractéristique de l'entre-deux-guerres, alors que se généralisent de nouveaux usages du corps dont le reporter est appelé à rendre compte. Le phénomène participe du sensualisme par la précision et, souvent, la jouissance avec laquelle le reporter rend compte de ses perceptions, mais aussi d'une objectification du corps, puisque le reporter soumet sa personne physique à une *expérience* dont il rend compte à titre exemplaire, afin de faire bénéficier son lectorat de la connaissance de sensations inédites. C'est le cas de René Maine, qui décrit une plongée sous-marine en scaphandre aux lecteurs de *Paris-Soir* :

On me prête des bas de laine, un énorme caleçon montant, deux chandails tricotés d'un point serré. / Je suis pris dans cet accoutrement comme dans un justaucorps. / Le froid du caoutchouc me saisit les poignets et le cou. [...] / Les chaussures. Elles pèsent quinze kilos, rigole un matelot. Et celles-là sont spéciales pour le bal ! / – Vous savez, me conseille M. Serra, nous convenons d'un code. Deux coups vous voulez remonter. Quatre coups brefs, vous êtes en difficulté. Préférez-vous rester les mains nues ou mettre des gants ? / Je préfère mettre des gants, fussent-ils simplement de cuir. Il me semble qu'ils me protégeraient, le cas échéant. / Un scaphandrier serre ma ceinture et me donne en main le cordage conducteur. / Tout est prêt. Je traîne mes pieds jusqu'à l'échelle minuscule de coupée que j'aborde délicatement, en marche arrière, si je puis dire, jusqu'à sentir les échelons sous mes brodequins carrés et luisants. [...] / On me pose le casque. Une cage de cuivre me tombe sur les épaules, brutale. / Je descends d'un échelon, d'un autre. Il me semble que la fraîcheur m'envahit, que je vais être tout imprégné d'une sorte de rosée du matin, car, si je ne crois pas à l'invasion de la mer dans ma combinaison imperméable, je ne puis cependant me défendre d'y songer, un peu inquiet... / ET C'EST LA MER... / Quelque chose chasse la buée de mon hublot et je pense : l'air. Puis je vois la coque noire de la vedette au moment où je songe que je n'ai pas regardé, une dernière fois, avant de descendre, le beau ciel de la presque île. / Beau ciel !... Et c'est la mer, quelque éther où tout à coup je suis délivré de mes boulets de plomb et de cuivre, de ma pesanteur. / Voici un poisson, étonnant passant dont je n'ai vu que la nage fulgurante. Il y a ainsi des reflets d'argent qui trouent cette demi-obscureté où glissent, sans que je les sente, le long de ma combinaison³⁴.

Comme dans le reportage gustatif, l'expérience sensorielle n'est pas un motif accessoire ou convoqué à seule fin d'attestation, elle constitue le cœur de l'information transmise par le témoignage, qui s'organise autour d'elle. Ce type de reportage trouve une place privilégiée dans le quotidien pendant la saison des vacances, propice à l'évocation d'un temps de

³³ Le cas des moyens de transport sera examiné séparément au chapitre 2.2.

³⁴ René Maine, « En scaphandre sur l'épave du "France" », dans *Paris-Soir*, 14 avril 1936.

loisir. En août 1929, Max Bihan consacre quelques articles dans *Paris-Soir* à l'expérience de diverses activités du *Trou-sur-mer sportif*, dont la fréquentation de la plage. Le récit de Bihan est tout axé sur l'aventure et les sensations du corps, de sa préparation à son arrivée sur la dune, puis à sa baignade :

je sortis de mes valises un assortiment bigarré de caleçons de bain aux laines si criardes et aux formes si audacieuses que le plus malingre, à l'intérieur, prend des allures d'athlète complet. [...] Puis je fourrai un petit slip dans ma poche et me dirigeai vers les dunes où sèche un varech roux et, dans un coin, je me déshabillai. / Malheureusement le vent du large entra soudain en compétition avec ma chemise : il contournait les cabines, ondoyait selon les sillons de la falaise et ma chemise flottait sous ses coups. [...] Puis je m'avançai vers la mer. [...] j'avais négligé un détail, c'est que la Manche se retire. Et je dus m'offrir un cross de trois mille mètres avant de confronter mes pieds avec la mer, enfin je ne parvins à perdre pied et à pouvoir nager qu'après un autre kilomètre de piétinements sur des galets et des rochers³⁵.

Enfin, « épuisé », le reporter « [regagne] la plage » et « [s'allonge] sur le sable » pour prendre « un bain de soleil » avant d'être informé par un garde champêtre qu'il n'est pas revêtu du « caleçon de bain » réglementaire. La livraison prend place en page quatre, « Paris-Soir sportif », et restitue sur un ton humoristique et léger les aventures et mésaventures d'un corps à la plage. La rubrique de Bihan est publiée en alternance avec les *Propos d'un sportif* de Roland-Leinad qui, lui aussi, place le sensualisme au cœur de l'expérience corporelle du journaliste sportif. Le sport permettrait une proximité avec la nature qui n'est pas sans rappeler le sensualisme maupassantien et l'amour de l'auteur normand pour le canotage :

Faut-il donc croire que les sportifs sont plus capables que les autres d'apprécier la beauté d'un soleil levant, la fraîcheur d'une aurore timide et vaporeuse, la douceur d'une heure où l'on n'entend parler que les oiseaux ? / Oui, c'est vrai, ô sport, tu nous fais mieux goûter mille choses de la nature que la plupart des hommes remarquent à peine. Grâce à toi, dans la blancheur indécise d'un matin nous trouvons plus suave une roulade qui monte dans le ciel et plus merveilleuse la lumière d'or qui descend sur la terre. Tu nous fais aimer les fleurs, toutes les fleurs [...]. Par toi nous découvrons qu'en tout existe un rythme, ce rythme sans quoi il n'est ni vie, ni harmonie. / Et puis tu sais nous faire savourer l'eau, l'eau qui roule, l'eau qui dort, l'eau qui chante³⁶.

Il n'est pas sans signification que le sensualisme trouve une tribune privilégiée au sein des pages et du reportage sportifs dans les années de l'entre-deux-guerres, alors que la

³⁵ Max Bihan, « Trou-sur-mer sportif. La plage », dans *Paris-Soir*, 9 août 1929.

³⁶ Roland-Leinad, « Propos d'un sportif. Du sport à la nature », dans *Paris-Soir*, 24 juillet 1929.

pratique des sports et des activités de plein air se massifie en France³⁷, après l'adoption, dès les années 1880-1900, de sports anglais et l'apparition d'un nouveau corps athlétique idéal, « mince, mobile³⁸ », auquel correspond – on le verra – la silhouette du reporter fictionnel, sinon celle du reporter réel. Le sensualisme du reportage et la représentation du corps du reporter sont ainsi à ressaisir à l'aune d'une histoire du corps ; leur évolution accompagne le « mouvement d'individuation » du corps décrit par Pascal Ory qui, à partir du XX^e siècle, « pose au centre de l'univers, donc d'abord de la société, un individu à la recherche de son autonomie, ici objet et sujet d'une économie de l'entretien et de l'épanouissement corporels, là objet et sujet d'un discours hédoniste³⁹ ». Comme l'explique Georges Vigarello, l'essor des sports, associé au thème de l'épanouissement corporel, permet l'émergence dans l'entre-deux-guerres d'un ressenti inédit, « celui des muscles éprouvés, interrogés, “conscientisés” », celui d'un corps « “psychologisé” »⁴⁰, d'un individu à l'écoute de ses sensations. Cette mutation touche la façon de rendre compte des sensations, de les retranscrire, que l'on peut observer dans la littérature sportive, « [attentive] au registre sensoriel comme jamais jusque-là⁴¹ ». L'association qu'établit Roland-Leinad entre la redécouverte des rythmes de la nature et la pratique sportive participe de ce mouvement ; plus largement, le sensualisme dans le reportage est lié à ce réinvestissement conscientisé du corps, qui ne se limite pas aux notations visuelles, mais prend en charge tous les sens. Nous verrons plus loin que la découverte émerveillée de sensations nouvelles est aussi à l'œuvre dans le reportage sur les technologies et moyens de transport.

b. Souffrances et héroïsmes

À côté de ce corps jouisseur, épanoui, exalté ou béat, la corporéité du reporter se manifeste aussi dans le danger et la douleur ; elle est alors celle d'un sujet plongé dans des

³⁷ Voir Georges Vigarello, « S'entraîner », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, t. III, Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, volume dirigé par Jean-Jacques Courtine, Paris, Seuil, 2006, p. 163-199.

³⁸ Richard Holt, « Premiers sports », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, t. II, op. cit.*, p. 351.

³⁹ Pascal Ory, « Conclusion : quelle tendance ? », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, t. III, op. cit.*, p. 159.

⁴⁰ Georges Vigarello, « Le corps du dedans », dans *ibid.*, p. 178.

⁴¹ *Ibid.*, p. 179.

conditions qui mettent à l'épreuve son intégrité et sa résistance physiques. Cette modalité de l'immersion corporelle est plus ancienne et se développe parallèlement au sensualisme positif ; elle apparaît dès les origines du reportage, dans la correspondance de guerre, mais aussi chez un précurseur comme Jules Vallès qui invente une mise en scène de l'enquête fondée sur le corps exposé du journaliste, à la fin du second Empire.

Dès 1866, Vallès met en place, dans deux articles intitulés « Au fond de la mine », un protocole d'écriture journalistique que Marie-Ève Thérénty a défini comme le « paradigme de Dante » et que nous avons décrit précédemment⁴². La mise en danger du reporter et les notations sensorielles, comme l'a noté Thérénty, occupent une place de premier plan dans cette scénographie, non plus comme fête des sens, mais comme vecteurs d'une fonction d'attestation. L'exhibition du corps souffrant du reporter atteste de la vérité de l'expérience vécue, et peut-être, surtout, de son caractère *extraordinaire* – la douleur, au contraire des plaisirs sensuels du voyage, de la gastronomie ou du bain de mer, n'appelle pas une imitation du lecteur, ne concerne pas une modalité commune de loisir. Elle demeure exceptionnelle, souffrance réservée à celui qui met son corps au service de l'information ; elle permettrait une prise plus directe, plus « sincère » sur le réel. Jules Vallès expérimente ainsi, avec son ami qui l'accompagne, les préparatifs vestimentaires (« Nous voilà vêtus en mineurs: pantalons et vestes de coutil bleu, chapeau rond de cuir, avec une lampe dans la main⁴³ »), puis la descente effrayante dans le puits, dont « s'échappe une fumée épaisse et noire qui nous suffoque ». Tout au long de la traversée de l'« enfer » de la mine, le reporter est soumis à différentes épreuves physiques : il se « [démène] en [estropié] », s'« écrase le crâne contre le barrage de la galerie », « trempe jusqu'aux mollets dans des rigoles », frôle l'écrasement et la mort lorsqu'une benne entame une course folle et inattendue⁴⁴, grimpe des échelles « glissantes, humides et boueuses », étouffe, frissonne, sue, court, rampe⁴⁵.

En 1901, pour *Le Journal*, Ludovic Naudeau réitère l'expérience de la descente « Dans la mine » (c'est le titre de son article) à l'occasion d'une grève. Il réactive la

⁴² Marie-Ève Thérénty, « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », dans *Autour de Vallès*, n° 38 (2008), p. 60. *Supra*, p. 93-95.

⁴³ Jules Vallès, « Au fond de la mine », dans *Le Figaro*, 16 novembre 1866.

⁴⁴ *Id.* pour toutes les citations précédentes.

⁴⁵ Jules Vallès, « Au fond de la mine », dans *Le Figaro*, 17 novembre 1866.

scénographie mise en place par Vallès, en insistant lui aussi sur la dimension corporelle. À vrai dire, le récit de Naudeau est si près de celui de Vallès qu'on peut croire qu'il s'en est directement inspiré. Comme Vallès, il évoque le « costume du mineur⁴⁶ », les sensations physiques de la descente, qui « ressemble à une chute », les épreuves du corps, la tête qui se « heurte [...] au plafond », la marche pénible, « courbés en deux » ou « presque agenouillés », rampant, la « vague terreur » éprouvée, le « gazouillement de l'eau qui coule », les courants d'air, les glissades, le pied qui trébuche, l'effort (Naudeau va plus loin que Vallès même, puisqu'il se munit d'un pic et se livre au travail du mineur). La visée, mais aussi le caractère sensationnaliste du reportage, sont dévoilés par l'occultation de l'événement d'actualité (la grève) au profit du récit détaillé de l'immersion corporelle. L'exactitude technique est sacrifiée, nous dit Naudeau, devant un impératif supérieur – celui de la vérité, de la sincérité, de l'impartialité de la *connaissance sensible* :

Ce récit, je pourrais aisément, en m'aidant maintenant de livres techniques et de renseignements recueillis depuis ma sortie de la fosse, lui donner une allure plus savante, plus précise, plus renseignée. Mais à quoi bon ? Je dois dire ce qu'on éprouve quand on descend dans une mine, et non expliquer ce que c'est qu'une mine. / Je ne prétends nullement à la compétence, mais à la sincérité, à l'impartialité. D'ailleurs, un témoin trop compétent ne serait point, dans un cas comme celui-là, un bon témoin. Laissons donc de côté, pour l'instant, le détail des revendications matérielles des mineurs. Il y a, ici, des hommes qui se plaignent. Descendons avec eux dans les gouffres que leurs pères ont creusés. Vivons leur vie. Nous saurons ainsi s'ils ont de sérieuses raisons de se plaindre.

Par-delà la proclamation de sincérité de Naudeau et la croyance dans le corps sensible comme instrument de connaissance, la mise en scène du corps souffrant, soumis à une épreuve exceptionnelle, renferme à n'en pas douter un caractère sensationnel propre à s'accorder avec les visées publicitaires du *Journal*. On peut souligner la coïncidence remarquable entre le fait que l'article de Vallès survient précisément lors du passage du *Figaro* d'une périodicité hebdomadaire à une périodicité quotidienne, et celui de Naudeau à une époque où *Le Journal* s'apprête à multiplier les enquêtes sensationnelles et campagnes de presse bruyantes, celles de Jacques Dhur sur le bain et l'asile notamment⁴⁷. Le contexte médiatique semble ainsi jouer un rôle important dans l'émergence de la représentation des

⁴⁶ Toutes les citations sont tirées de Ludovic Naudeau, « Dans la mine », dans *Le Journal*, 30 novembre 1901.

⁴⁷ Jacques Dhur, autour de *Chez les forçats*, campagne de presse sur « l'affaire Danval », dans *Le Journal*, du 15 mars, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 20 avril, 2 mai, 11 juin 1902 ; et autour de *Les bagnes des fous*, campagne de presse dans *Le Journal*, [...] 9, 21, 23, 27, 30 juillet, 16 août 1903.

souffrances et expériences de mise en danger du témoin journalistique, qui a partie liée avec des tentatives d'autopromotion de la presse. L'immersion corporelle, source de souffrances, demeure jusqu'alors une modalité isolée dans la presse française, hors de la correspondance de guerre (celle-ci constitue un cas à part). Cette représentation se banalisera dans l'entre-deux-guerres seulement, et ce, de toute part, aussi bien dans le reportage sur les bas-fonds urbains, qui plonge le reporter au cœur d'un milieu hostile et violent⁴⁸, que dans le reportage d'exploration géographique, qui conduit le reporter aventurier au cœur du désert, en altitude, dans la jungle⁴⁹, lui fait éprouver toutes sortes de conditions extrêmes, à travers raids aériens ou automobiles, expéditions, parties de chasse.

Il est intéressant de replacer encore une fois la représentation du reporter dans l'histoire du corps, en l'occurrence celle de la douleur, dont les perceptions et les représentations connaissent une mutation au long du XIX^e siècle. Au temps des premières découvertes scientifiques qui permettent de soulager les souffrances subsiste une tradition de valorisation de l'endurance à la douleur, selon les principes chrétiens – celle-ci retarde par exemple l'application de l'anesthésie lors des interventions chirurgicales. Mais parallèlement à la persistance de cet ancien régime de la douleur se produit lentement une « transformation du statut de la douleur et un abaissement des seuils de tolérance⁵⁰ ». Une sensibilité nouvelle à la douleur, désormais perçue négativement, émerge dans la seconde moitié du siècle. Elle est accrue par plusieurs facteurs, dont « l'effacement de toutes les scènes d'épanchement du sang [...] [l']ascension des droits de l'individu, l'angoisse suscitée par les taux de mortalité chirurgicale, [...] la croissance de la consommation, le développement du luxe, la transformation de l'*habitus* créé par des exigences inédites de confort, un nouveau souci du corps⁵¹ ». L'expérience comme le spectacle de la douleur sont repoussés dans les marges du quotidien, dans l'ordre de l'extraordinaire et du lointain ; les

⁴⁸ *Infra*, p. 298-299.

⁴⁹ *Infra*, p. 322-326.

⁵⁰ Alain Corbin, « La douleur et la souffrance », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, t. II, op. cit.*, p. 268.

⁵¹ *Ibid.*, p. 271.

« scènes atroces » sont réservées aux « guerres [...], massacres coloniaux et [...] accidents de travail⁵² », dont le reporter est un témoin privilégié.

La correspondance de guerre est le type de reportage où, dans le registre de la souffrance et du danger, l'immersion corporelle se déploie de la façon la plus marquée et la plus constante sur l'ensemble de la période étudiée. Véronique Juneau a montré que dès ses débuts sous le second Empire, sous la plume d'Edmond About, Amédée Achard, Jules Claretie, Ernest Dréolle et Albert Wolff, la correspondance de guerre met en scène le corps en danger du témoin sur le « théâtre » du conflit⁵³. Même si, selon Juneau, l'héroïsation du reporter est à cette époque beaucoup plus importante dans la presse britannique que dans la presse française, où elle émerge de manière isolée⁵⁴, ces premiers correspondants de guerre mettent en scène leur travail de terrain, à travers le récit des difficultés matérielles rencontrées⁵⁵, la dramatisation de la réalité vécue⁵⁶, la corporéité du reporter – qui se manifeste non seulement à travers le sens de la vue, mais via tout le corps percevant, plongé dans l'événement⁵⁷. Cette mise en scène héroïque n'est pas dépourvue, selon Juneau, d'une part de fictionnalisation propre à accentuer le caractère périlleux de la mission journalistique, de la part des reporters qui insistent sur la violence et les dégâts causés par la guerre, laissent planer la menace d'un danger, tout en se représentant dans une attitude courageuse, en train d'écrire au cœur de l'action⁵⁸. Quoi qu'en dise Jules Claretie, qui réserve, dans une lettre de 1870, la figure du correspondant héroïque aux « pièces de théâtre » et aux « journalistes anglais et américains »⁵⁹, dès le second Empire émerge une représentation du reporter de guerre déjà héroïsé, attaché à la mise en scène de son corps immergé dans l'action, mis en danger, sinon encore véritablement souffrant.

⁵² *Ibid.*, p. 273.

⁵³ Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire d'études littéraires dirigé par Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, 2011. Juneau donne en exemple les guerres franco-italienne, austro-prussienne et franco-prussienne.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 72-74.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 101-104.

⁵⁹ Jules Claretie, *L'Illustration*, 6 août 1870, cité dans *ibid.*, p. 56.

Cette représentation s'affirme dans les années 1870, où même des correspondants de guerre anonymes, pas encore « envoyés spéciaux », mais correspondants spéciaux ou particuliers évoquent leur immersion corporelle dans la réalité de la guerre. Le correspondant anonyme⁶⁰ du *Temps* pendant la troisième guerre carliste (1874), s'il consacre ses premières lettres aux rumeurs politiques et se tient loin du conflit⁶¹, ne tarde pas à se retrouver sous le feu des balles. L'immersion corporelle est au cœur des « Lettres » d'avril, qui insistent sur la proximité du reporter et des affrontements :

Je suis venu ici au galop de mon cheval avec le désir de voir M. le général Loma. Mais pour arriver jusqu'à lui, dans certaine grande maison blanche, qui est à cinquante mètres du petit bois où je vous écris, il faudrait traverser des champs par trop découverts où il tombe encore beaucoup de balles. Je suis au milieu même du feu, bien que fort convenablement abrité. [...] Une batterie de pièces de huit, qui est descendue du mont Janeo et qui est commandée par le capitaine Michel, est établie tout près de moi, sur la grand'route, et elle entretient un feu très vi⁶².

Observant les affrontements du haut d'un pic, le reporter remarque de nombreux autres « curieux » et « correspondants de journaux » à ses côtés⁶³, signe que sa présence sur le terrain n'est pas inusitée. Parfois, le crépitement des balles et le danger se rapprochent encore davantage, semblent le frôler. Les manifestations de la guerre sont également associées à la mise en scène du reporter écrivant : « La fusillade est très nourrie en ce moment, et de gros obus qui passent très près de terre, au-dessus de la cabane où je vous écris, volent dans toutes les directions⁶⁴. » Le correspondant tente quelques excursions sur le champ de bataille, mais celles-ci sont limitées par l'exposition dangereuse à « la grêle des balles⁶⁵ ». S'il dit parfois observer de loin les mouvements ennemis, à l'aide de « jumelles de théâtre⁶⁶ », par exemple, il se risque aussi à la collecte des nouvelles, rendue difficile par les « balles égarées⁶⁷ », et visite les avant-postes⁶⁸, mais sans subir une égratignure. De là résulte peut-être l'effet fictionnalisant que Juneau constatait à propos des premières correspondances de guerre. Il faut remarquer que si le corps du reporter est situé

⁶⁰ Il s'agit probablement de G. de Coutouly.

⁶¹ Voir les livraisons des « Lettres d'Espagne », dans *Le Temps*, 9, 10, 11, 13 février 1874.

⁶² Anonyme, « Lettres d'Espagne », dans *Le Temps*, 1^{er} avril 1874.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ Anonyme, « Lettres d'Espagne », dans *Le Temps*, 3 avril 1874.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ Anonyme, « Lettres d'Espagne », dans *Le Temps*, 5 avril 1874.

dans l'action, le récit journalistique n'entre pas dans les détails du sensible, ne montre pas le corps *atteint* du reporter, sujet à la douleur, à la blessure, et les effets psychologiques de cette immersion, qui entraînerait anxiété, peur, ou dégoût – en ce sens, la scénographie de la descente dans la mine chez Vallès apparaît d'autant plus étonnante que le reportage de guerre n'atteint pas encore un même niveau dans l'exacerbation des perceptions sensibles. Ce constat serait à confronter de manière plus détaillée avec l'évolution des modalités concrètes de la pratique du métier de correspondant de guerre, liée à celles des conditions et techniques de la guerre, qui seront beaucoup plus dangereuses à partir des premiers grands conflits modernes. Les risques encourus sur le terrain des affrontements sont alors accentués, tant pour les soldats que pour les correspondants⁶⁹.

En conséquence, il semble que l'immersion corporelle du reporter soit plus intense, et représentée comme telle, à partir des conflits de la fin du long XIX^e siècle, comme en témoigne de façon exemplaire la correspondance de Ludovic Naudeau pour le *Journal*, pendant la guerre russo-japonaise (1904-1905). Marc Martin évoque le fait que les correspondants de ce conflit « donnent de la guerre une vision inédite, terrible⁷⁰ », dangereuse et moderne. L'étude de la représentation que trace Naudeau de son travail sur le terrain confirme cette remarque et indique que l'immersion corporelle du correspondant est entrée dans une ère nouvelle. Le cas est d'autant plus intéressant que Naudeau, on l'a vu, met l'immersion corporelle au service d'autres types de reportages – elle est partie prenante de sa conception du reportage. De plus, sa correspondance est particulièrement longue et nourrie, puisqu'il est le premier journaliste français sur place, avant le début du conflit, en janvier 1904, et le dernier également – à ses dires⁷¹ – il y séjournera jusqu'à sa capture par les Japonais en mars 1905. En outre, Naudeau entretient un métadiscours sur le métier de

⁶⁹ Avec la guerre des Boers et la guerre balkanique, la guerre russo-japonaise inaugure l'ère du combat moderne, où se modifie la posture du combattant (désormais allongé dans la tranchée), son uniforme (duquel disparaissent les couleurs et ornements voyants au profit du camouflage) et ses armes (d'une efficacité nouvelle – d'où de plus grandes pertes humaines, ainsi qu'un éloignement nouveau des combattants ennemis). Stéphane Audoin-Rouzeau, « Le combat moderne : une expérience corporelle nouvelle », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, t. III, op. cit., p. 284-291.

⁷⁰ Marc Martin, « Les grands reporters français durant la guerre russo-japonaise », dans *Le Temps des Médias*, n° 4 (2005), p. 26.

⁷¹ « [...] me voici, désormais, l'unique représentant de la presse parisienne auprès de l'armée russe. » Ludovic Naudeau, *Le « Journal » en Mandchourie*, dans *Le Journal*, 30 janvier 1905.

correspondant de guerre où s'affirme une conception immersive de ce rôle journalistique, qui ne se démentira pas tout au long de sa correspondance :

Depuis le début de la guerre Niou-Chouang, si voisin du centre des opérations prochaines, est devenu l'hippodrome des représentants de la grande presse universelle, – de ceux, du moins, qui font leur métier avec résolution, et qui n'ont point été assez simples pour aller se cantonner dans la lointaine Kharbin, située à des centaines de kilomètres du théâtre de la guerre. / L'autorisation va bientôt nous être conférée ; nous allons pouvoir nous porter au cœur de l'action [...] ⁷².

Naudeau se situe du côté de ces correspondants « résolus » ; mieux vaut être au cœur des balles, quitte à transmettre les informations plus tard, qu'être un de ces « *outsiders*, installés confortablement et sans péril, à cinquante ou cent kilomètres des lieux de l'action, mais à proximité d'une station du câble maritime ou d'une ligne terrestre liée à ce câble ⁷³ ».

Au fil de ses lettres, particulièrement à partir de l'été 1904, alors que le conflit menace de s'éterniser, Naudeau paraît très frappé par la nouveauté de cette guerre : « Il est certain que la guerre sera très longue et la plus sanglante des temps modernes », télégraphie-t-il le 7 mai 1904, depuis Moukden ⁷⁴. L'importance des dégâts causés par l'armement, en peu de temps, l'impressionne ; on le remarque dès son récit de la première bataille à laquelle il assiste, en février 1904, à Port-Arthur : « Je regardai ma montre. Cette bataille navale, pendant laquelle j'avais éprouvé des émotions si fortes et qui avait terrifié des milliers de personnes, n'avait pas duré plus de quarante-cinq minutes ! ⁷⁵ » La bataille moderne modifie le regard du correspondant, comme celle des stratèges de guerre. Pour la première fois, constate le reporter, l'affrontement se fait si complexe, se déroule sur un terrain si vaste, qu'il confine les observateurs comme les combattants à une vue partielle et subjective des événements : « Autrefois, quand les batailles se disputaient sur un espace comparativement si restreint, on pouvait en observer aisément toutes les péripéties, pour peu qu'on fût admis dans l'entourage du général en chef. Alors, on voyait les colonnes d'infanterie se lancer à l'attaque en masses compactes ; on voyait les carrés se former et la cavalerie se ruer furieusement vers eux. » Au contraire, à Liao-Yang, « on s'aperçoit alors que chacun de ceux qui ont pris part à la bataille n'en a connu qu'une part

⁷² *Le Journal*, 12 mai 1904.

⁷³ *Le Journal*, 7 novembre 1904.

⁷⁴ Dépêche parue dans *Le Journal*, 8 mai 1904.

⁷⁵ *Le Journal*, 12 avril 1904.

extraordinairement infime ». Naudeau accepte ce rendu subjectif de la bataille en refusant sa « reconstitution stratégique et historique⁷⁶ ». Devant le caractère « mystérieux, éparpillé, lointain⁷⁷ » de la guerre moderne, le reporter sur le terrain est confiné à une expérience personnelle du danger ; en conséquence, ses récits des grandes batailles (Port-Arthur et Liao-Yang) sont axés sur sa corporéité et son point de vue personnel. L'expérience de la guerre que restitue Naudeau est éminemment sensorielle et met en scène la confusion au milieu de laquelle se retrouve le correspondant, l'impression d'irréalité lors des bombardements d'obus dont il tente de s'approcher, le 8 février, à Port-Arthur :

on entendait, au large, l'appel impérieux des sifflets, le meuglement des sirènes qui se lamentaient comme des bêtes agonisantes. Il y avait dans la nuit tout un chaos de lumière, de fanaux qui disparaissaient, de falots, de tournoyantes projections. [...] Je parvins à me procurer une barque et à arriver jusqu'à l'entrée de la passe. [...] Une fumée épaisse enveloppait tout. Par instants, de longs jets de feu partaient de l'avant des navires, et un projectile, jaillissant d'une gerbe lumineuse, sifflait dans l'air. Terrifié, mon batelier nous ramenait au fond du port, et je n'eus point le courage de m'y opposer⁷⁸.

Le lendemain, à la reprise des bombardements, le reporter est surpris dans son hôtel et subit la bataille navale au milieu des civils terrifiés, se retrouve immergé dans une foule en fuite, alors que tout près les obus éclatent :

[...] une détonation gronda sourdement au lointain et me fit tressaillir. La flotte japonaise venait d'ouvrir le feu. Une déflagration effroyable retentit aussitôt. La terre trembla. La maison où je me trouvais s'ébranla tout entière. À ma fenêtre, une vitre se brisa. [...] Il était urgent que je fisse hâte. [...] je m'élançai vers la porte. En l'ouvrant, j'entendis le fracas d'une explosion qui venait de se produire à peu de distance. Des cris perçants retentirent. J'étais encore dans le corridor de l'hôtel quand je perçus, venant de la rue, la rumeur d'un piétinement précipité ; une sorte de frémissement, de glissement rapide ; un tumulte sourd que dominait parfois l'appel aigu d'une voix angoissée. / Toute une foule, comme emportée par un vent de terreur, fuyait le port, se précipitait vers le fond de la vieille ville. [...] / Un épais nuage de poussière montait, comme une fumée de bataille. Tout à coup, un sifflement aigu, prolongé, vrilla dans l'air et s'écrasa brutalement dans un tourbillon de feu, à une cinquantaine de mètres de l'endroit où je me trouvais, m'avertissant, moi aussi, de la réalité du péril. [...] / Je m'étais joint, je l'avoue, aux fuyards, mais un instant après, j'eus honte de cette faiblesse, et je me jetai brusquement vers la droite, commençant à gravir une montée abrupte qui aboutissait au bord de la falaise. Tout à coup, derrière ma tête un soupir strident semblant tomber du ciel : il y eut un choc, une explosion, un craquement ; je me retournai à demi ; je vis confusément, à trente mètres de moi, une gerbe de feu jaillir d'uneasure chinoise dont les quatre murs s'abattirent d'un seul coup, comme

⁷⁶ Toutes les citations précédentes proviennent du *Journal*, 8 novembre 1904.

⁷⁷ *Le Journal*, 3 janvier 1905.

⁷⁸ *Le Journal*, 9 avril 1904.

les parois de ces maisons de pantomimes que démolissent les clowns avec des gestes burlesques. [...] / Presque aussitôt le ciel bâilla de nouveau : un bruit strident et sinistre coupa l'atmosphère. On eût dit qu'un énorme sifflet à roulette avait été jeté dans l'espace et que la vitesse de sa chute lui faisait capter l'air et produire une longue sonorité de plus en plus forte. / Instinctivement, je sentis le péril. Je me jetai dans un fossé, j'y tombai au moment précis où un obus éclatait à quelques mètres devant moi dans un amas de détrit. Il me sembla que je ne parviendrais pas à m'échapper. [...] Je repris ma course vers la falaise, bondissant de monticule en monticule, sautant des fossés, dégringolant des ravins, grim pant des pentes pierreuses... J'arrivai enfin près du bord de la mer, sur une éminence qui dominait tout l'arrière-pays. / J'étais en sûreté, hors de la trajectoire des projectiles. / Étourdi, exténué, je m'assis⁷⁹.

Ainsi, l'expérience sensible de la guerre moderne, vécue désormais du côté des civils, le danger auquel le reporter est lui-même exposé de très près, joints à la contemplation des dégâts causés par les combats⁸⁰, rendent Naudeau particulièrement empathique aux misères de la population mandchoue, « victime sanglante⁸¹ » du conflit. Il consacre d'ailleurs une série de livraisons intitulées « Pour les pauvres gens de Mandchourie⁸² » à ces souffrances, aux réfugiés dont les maisons sont en ruines, aux victimes de pillage, de viol.

Multipliant les tournées aux avant-postes, les explorations sur les champs de bataille, Naudeau recherche une proximité constante avec les affrontements. Celle-ci met sa vie en danger, selon le récit que le reporter donne de la bataille de Liao-Yang du 30 août 1904, dans une série de lettres intitulées, de manière significative, « Sensations de bataille⁸³ ». Naudeau dit se risquer si près de la ligne de feu que les soldats russes, étonnés, le prennent pour un espion japonais et l'arrêtent. Libéré, il continue son chemin et se retrouve sous le feu des balles perdues, ressent au plus près la corporéité du combat, l'étrange et aveugle immersion dans le combat moderne où les armes frappent à distance :

Quand je constatais que des balles japonaises soupiraient près de moi, que des obus japonais sifflaient au-dessus de ma tête et que plusieurs batteries russes tonnaient assez loin derrière mon dos ; quand je me sentais entouré d'horreurs et que l'air opprimé, torturé par des fluides, des gaz, des flammes, des déflagrations vibrait et geignait comme une créature consciente, il me sentait pourtant que j'étais arrivé jusqu'au champ de bataille. Mais où étaient les combattants⁸⁴ ?

⁷⁹ *Le Journal*, 11 avril 1904.

⁸⁰ *Le Journal*, 12 avril 1904.

⁸¹ *Le Journal*, 13 septembre 1904.

⁸² *Le Journal*, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 janvier 1905.

⁸³ L'ensemble est publié dans *Le Journal*, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 novembre 1904.

⁸⁴ *Le Journal*, 10 novembre 1904.

C'est ainsi de manière toujours subjective, à travers un sentiment d'étrangeté et de confusion qui semble lié à l'extrême sollicitation de ses sens que Naudeau décrit l'immersion dans le combat, alors, par exemple, qu'il se retrouve, terrifié, au milieu d'un bombardement de *shrapnels*, près de mourir : « dans ma griserie, j'espérais confusément que tout ce dont mes sens étaient frappés n'était qu'une hallucination⁸⁵ ».

Un autre effet de cette guerre nouvelle réside dans la durée du conflit, qui entraîne, elle aussi, des conséquences physiques pour le correspondant. Dans une lettre datée du 15 août 1904, Naudeau dit ressentir un accablement, la « fatigue de sept mois de campagne, l'épuisement nerveux que, sous ses climats, laisse derrière elle toute maladie⁸⁶ » (en juillet, Naudeau revient à Niou-Chouang « pour y soigner plus confortablement une indisposition passagère⁸⁷ »). La durée de la guerre oblige aussi l'armée et le correspondant à s'adapter aux changements de saison, aux pluies estivales comme au froid rigoureux de l'hiver⁸⁸. Elle présente enfin ses périodes creuses, moments d'attente, qui impatientent l'envoyé spécial.

En quête d'action, Naudeau, pour occuper son inactivité, visite le champ des exécutions capitales près de Moukden, où tombent les têtes des bandits hongouses. L'expérience se caractérise par l'extrême précision des notations sensorielles, qui restituent l'horreur d'un spectacle dont le reporter lui-même ressort dégoûté et atteint physiquement :

Si vous vous penchez au-dessus de ce réceptacle, vous apercevez un monceau de têtes coupées où pendent encore de longues tresses noires. Et près de cet édicule, il y a une haute pyramide de terre et de briques au sommet de laquelle s'ouvre une trappe de fer. Si vous la soulevez, cette trappe, une bouffée infecte s'évade vers l'air libre et vous force aussitôt à la laisser retomber. [...] Regardez le sol de cette plaine, il est maculé de larges taches couleur de rouille [...]. Ce sont des flaques de sang caillé, répugnantes preuves de mille exécutions antérieures. Une odeur nauséabonde, une odeur de décompositions monte de cette terre imprégnée de sang, gorgée de chairs pourrissantes [...]. Quand j'y arrivai pour la première fois, l'endroit était désert. Quatre cadavres entièrement nus, quatre cadavres décapités gisaient sur le sol, au milieu d'une large flaque de sang. [...] Je m'approchai des cadavres. Des chiens les entouraient, le museau rougi ; ils léchaient autour d'eux la terre imbibée de la sève humaine. [...] Je partis avec des nausées⁸⁹.

⁸⁵ *Le Journal*, 12 novembre 1904.

⁸⁶ *Le Journal*, 17 septembre 1904.

⁸⁷ *Le Journal*, 8 juillet 1904.

⁸⁸ Naudeau évoque longuement les conséquences de l'hiver sur la vie du soldat, *Le Journal*, 30 janvier 1905.

⁸⁹ *Le Journal*, 14 juin 1904.

Cette mise en scène du reporter atteint par le spectacle de la souffrance apparaît caractéristique de la correspondance de guerre des années 1900 à 1930. De telles descriptions, dans le reportage écrit des premiers temps de la guerre moderne, donnent de ces conflits d'une violence inédite une image beaucoup moins aseptisée que celle qu'en transmettront peu après la photographie et, plus tard, la télévision⁹⁰. Naudeau n'hésite pas à donner à voir les corps mourants de soldats atteints par les éclats d'obus :

Sur ce brancard palpitait une forme mince, toute baignée du sang dont elle s'était vidée, et sur laquelle étaient posées des myriades de mouches. Une plaie effroyable s'ouvrait du menton jusqu'à la poitrine ; c'était une baie où l'on voyait des chairs broyées, mêlées à de gros caillots noirs. Il y avait encore, dans ce corps défoncé, quelque vitalité : les mains crispées grattaient le sol, les reins se tordaient, imprimant au reste du corps un mouvement de roulis, qui hâtait l'écoulement du sang⁹¹.

Il n'évacue pas les pitoyables conditions de vie des soldats, qu'il constate lors d'une visite des avant-postes : « Les soldats affamés qui se gorgent de gros concombres verts, lapent, à plat ventre, les eaux putrides des mares où tremblote une écume verte, où grouillent des bêtes immondes, des batraciens géants, des vibrions qui font frissonner⁹². » Par ricochet, la mise en scène du corps souffrant du soldat informe l'image que le reporter donne de sa propre expérience, ajoute à son héroïsme. Suggestive, elle permet au lecteur d'imaginer la difficulté de la mission journalistique, tout comme le font les situations de mise en danger qui parsèment les récits de Naudeau. De sorte que lorsque sa rédaction se trouve sans nouvelles de lui, à la suite de sa capture par les Japonais, elle peut craindre le pire :

De toutes les hypothèses que les nombreux amis de Naudeau pouvaient envisager, celle de sa captivité était assurément la moins douloureuse ; mais elle semblait aussi la moins probable. / Avait-il été pris dans un engagement pendant la déroute de l'armée russe et forcé de se défendre à main armée ? Gisait-il blessé dans une ambulance encombrée de mourants, ou son corps était-il resté couché sur le bord d'un chemin, derrière quelque caisson abandonné ? / On ne pouvait oublier que pendant la guerre du Transvaal, les correspondants de guerre anglais perdirent dix pour cent des leurs⁹³.

⁹⁰ Les représentations visuelles de la guerre donnent, dès la Première Guerre mondiale et lors des conflits suivants, une image euphémisée du vécu des combattants et des atteintes corporelles, censure qui s'accroît à mesure que le siècle avance, jusqu'aux images aseptisées de la guerre du Golfe (1991). Stéphane Audoin-Rouzeau, « Corps de l'ennemi, corps des civils, corps des morts », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, t. III, op. cit.*, p. 317-318.

⁹¹ *Le Journal*, 9 novembre 1904.

⁹² *Le Journal*, 29 août 1904.

⁹³ « Sain et sauf. Ludovic Naudeau prisonnier des Japonais », dans *Le Journal*, 15 mars 1905.

La scénographie de l'immersion corporelle du correspondant de guerre atteint ainsi un niveau inédit après 1900, lié au contexte médiatique (marqué par la concurrence exacerbée entre les quotidiens, la recherche du sensationnel, la médiatisation à la « une » des correspondants et la reconnaissance grandissante du métier d'envoyé spécial⁹⁴), mais aussi à la nature du conflit moderne, appuyé par des armes capables de frapper à distance, touchant les populations civiles, s'étalant sur une durée et un espace tels qu'ils donnent au correspondant une impression d'impuissance ou de confusion devant la complexité de l'événement. Ces facteurs ont pu contribuer aux choix poétiques de Naudeau, qui se tourne vers la restitution d'une expérience d'immersion sensorielle et le récit d'une guerre vécue du point de vue du corps d'un témoin singulier. Au cours des années 1920 et 1930, la représentation du correspondant de guerre ne subit pas d'infléchissement marqué par rapport à celle qu'inaugurent les correspondants du début du XX^e siècle ; elle maintient ces modalités de l'immersion corporelle, tout en bénéficiant de l'apport de la photographie et de l'énonciation polyphonique du reportage collectif, que nous examinerons plus loin.

On peut convoquer divers exemples de correspondances de guerre, dans le *Paris-Soir* de 1936, afin d'illustrer cette continuité dans la représentation du corps ému et souffrant de l'envoyé spécial. Le récit de la guerre se fait et se dit, plus que jamais, « dramatique », davantage sous la plume de certains reporters que d'autres toutefois – un constat qui porte à questionner la part de fictionnalisation ou d'exagération dans ces représentations, même si parfois le dénouement tragique atteste la réalité du danger encouru, par exemple lors de la mort du reporter Louis Delaprée qui couvrait, jusqu'en décembre 1936, la guerre civile espagnole pour *Paris-Soir*. Peut-être faut-il alors plutôt avancer que certains reporters sont bel et bien plus aventureux que d'autres, à la fois plus portés à exposer leur corps et leur vie, et plus prompts à la mise en récit de cette exposition. Jean Alloucherie, comme Naudeau, appartient sans doute à cette catégorie de téméraires. Il effectue dans les années trente plusieurs reportages d'explorations géographique et ethnologique⁹⁵, où se déploie une mise en scène très forte de la corporéité du reporter. De même, son reportage de guerre à Addis-Abéba (Éthiopie), en 1936, est axé sur les dangers, les agressions physiques, les

⁹⁴ Marc Martin, « Les grands reporters français durant la guerre russo-japonaise », *art. cit.*

⁹⁵ On y reviendra p. 318-322.

marques de violence auxquels le reporter est exposé, alors qu'il est prisonnier de son hôtel, dans la ville à feu et à sang, où ne se trouvent qu'un groupe très réduit d'Européens. D'une sortie dans la ville, sa voiture revient « criblée de balles⁹⁶ », son hôtel devient une « petite forteresse », à préserver des pillards et des projectiles, tenue par le reporter assiégé⁹⁷. L'énonciation éditoriale renchérit : la rédaction présente la livraison, mise en page en caractères gras, comme un « dramatique récit des événements⁹⁸ ». De manière semblable, la correspondance d'Henri Danjou en Palestine, en juin⁹⁹, insiste sur la mise en danger du reporter, qui sillonne des routes périlleuses, pénètre des villes non sécurisées, de Caïffa à Jérusalem, alors que les Arabes s'insurgent contre les Juifs. Danjou raconte être fouillé par des contrôles militaires¹⁰⁰, être la cible de projectiles dont sa voiture porte les marques¹⁰¹, s'être exposé dangereusement à la colère des rebelles¹⁰². Comme dans le reportage d'Alloucherie, le sensationnalisme et l'héroïsme de l'immersion corporelle sont appuyés par l'énonciation éditoriale, par le choix de titres (« Dans Jaffa, ville interdite¹⁰³ ») et de sous-titres (« Cependant des coups de fusil partent des fenêtres, des bombes tombent derrière vous¹⁰⁴ »). Enfin, la couverture de la guerre civile espagnole, qui débute en juillet de la même année, présente une semblable scénographie de l'immersion corporelle, démultipliée par la collectivité du reportage, c'est-à-dire par l'envoi de plusieurs reporters en différents points du conflit. Plusieurs plumes font ressortir l'immersion corporelle, comme Bertrand de Jouvenel, qui relate son réveil, « une crosse de fusil¹⁰⁵ » près de la tête, et sa capture par des miliciens carlistes. Plus tard, en août, il s'investit de son propre gré d'une mission extraordinairement dangereuse et décide de partir « à la recherche de l'armée du général Franco¹⁰⁶ », de relier le nord et le sud de l'Espagne, en compagnie d'un autre

⁹⁶ Jean Alloucherie, « Les Italiens entrent à Addis-Abéba », dans *Paris-Soir*, 5 mai 1936.

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ Henri Danjou, *Ouragan sur la Palestine*, dans *Paris-Soir*, 2, 3, 4, 8, 9, 13, 16 juin 1936.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 2, 3 juin 1936.

¹⁰¹ *Ibid.*, 3 juin 1936.

¹⁰² *Ibid.*, 4, 7 juin 1936.

¹⁰³ *Ibid.*, 3 juin 1936.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ Bertrand de Jouvenel, « Une nuit dans les avant-postes de l'armée du Nord sous la menace du revolver », dans *Paris-Soir*, 26 juillet 1936.

¹⁰⁶ Bertrand de Jouvenel, « Le prince des Asturies rend visite aux insurgés », dans *Paris-Soir*, 6 août 1936.

reporter, invoquant le « devoir de l'informateur¹⁰⁷ ». Le voyage, en automobile, donne lieu à un récit parsemé de difficultés et de dangers¹⁰⁸. Claude Blanchard, lui aussi, restitue une expérience d'immersion dans la guerre, au plus près du combat, par exemple lorsqu'il est surpris dans son hôtel de Madrid, qui devient la cible d'une bataille générale. À la manière de Jean Alloucherie à Addis-Abéba, son récit fait craindre pour la vie des assiégés :

Un hasard regrettable m'avait fait choisir cet hôtel Colon, qui était un centre fasciste, mais je ne le savais pas encore. Pas plus que les autres étrangers qui l'habitaient et ne comprenaient pas pourquoi les gardes d'assaut, qui se déployaient en tirailleurs sur la place, nous visaient. J'étais dans ma chambre à observer leur manège, quand les balles se mirent à claquer avec une telle violence que je me couchai sur le parquet où je restai quelque temps immobile. La place se garnissait de rebelles qui fraternisaient avec les troupes gouvernementales. [...] Nous étions dans un fort. Qu'allait-il advenir de nous, de ces touristes innocents, femmes et enfants ? / Serions-nous incendiés ou fusillés, si la bagarre se transportait jusque dans les escaliers de notre demeure ? La fusillade était devenue intense. Les obus de l'artillerie rebelle tonnaient tout près et leur grondement se mêlait aux détonations plus sèches des bombes. / Notre troupeau descendit dans le sous-sol, où l'on campa. Des heures passèrent interminables. [...] On porta jusqu'à nous un blessé qui râlait une balle dans le ventre. / L'adversaire se rapprochait. / Par les soupiraux nous percevions de plus en plus sec le claquement des balles¹⁰⁹.

On retrouve une même immersion effrayante dans l'horreur de la guerre civile chez Louis Delaprée qui, on l'a dit, ne reviendra pas vivant d'Espagne. Il relate une « [journée] et nuit d'épouvante dans Madrid ensanglantée », le 19 novembre, alors que les obus obligent les reporters à se « [plaquer] contre un mur », à « chercher refuge au milieu des baraques de bois du marché del Carmel qui flambent comme des allumettes ». La correspondance est frappante avec les caractéristiques de l'immersion corporelle repérées chez Ludovic Naudeau, en 1904-1905. Le récit de la guerre par le reporter semble désormais indissociable de la restitution d'un point de vue subjectif sur l'événement, où le témoignage sensoriel, localisé, voire entravé par la confusion de l'action, l'emporte sur la reconstitution analytique des phases du conflit : « À la sortie du métro vous entendez siffler les balles mais vous n'êtes pas surpris. Vous vous y attendiez. Votre guide vous dit de courir, vous

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ Voir *Paris-Soir*, 12 août 1936.

¹⁰⁹ Claude Blanchard, « Quatre journées de sang, de feu et d'angoisse », dans *Paris-Soir*, 27 juillet 1936.

courez, de vous aplatir, vous vous aplatissez. / Ainsi vous arrivez à 50 mètres et, *regardant de tous vos yeux, vous voyez vraiment fort peu de choses*¹¹⁰. »

Comme chez Naudeau, l'évocation des perceptions sensorielles s'accompagne désormais de celle des émotions qu'elles produisent chez le sujet, à la vue des spectacles de désolation et de souffrances : « Je n'oublierai de ma vie le spectacle qu'offrait le mardi la place de Catalogne empestée par les cadavres gonflés des mules qui appartenaient aux insurgés de l'hôtel Colon [...]. Le crésyl qui les arrosait coulait avec le sang dans les ruisseaux, et ces odeurs se mêlaient à une âcre fumée qui remplissait tout le quartier¹¹¹ », écrit Claude Blanchard. Jean-Gérard Fleury s'attarde de même aux corps blessés, dans une livraison consacrée à la visite des quartiers de la Croix-Rouge, à l'Escurial :

Mes pas résonnent sur les dalles de la cour d'honneur et le vent de la Sierra dresse devant nous des tourbillons de poussière qui, dans la pénombre, se poursuivent dans une danse immatérielle de fantômes. Au loin, un grondement sourd me rappelle le champ de bataille que je viens de quitter. [...] Nous entrons dans une salle nue et je vois des lits, des lits. Des gémissements, des plaintes sinistres montent vers la fresque du plafond [...]. Un affreux râle d'agonie soulève douloureusement cette masse informe de bandelettes. / Nous avançons à pas feutrés. À chaque lit, un regard luisant de fièvre et d'insomnie nous fixe longuement, chargé de douleur, hanté par un cauchemar. / Un blessé m'appelle... Il halète avec un gémissement continu... / – La couverture me fait mal... / Je découvre son épaule arrachée enveloppée de bandes rouges... J'essuie son front fiévreux et moite... [...] Rentré à Madrid, je suis obsédé par le regard des mourants¹¹².

L'immersion corporelle, la vue des blessés, leur contact marquent le reporter, le tourmentent durablement et lui donnent l'occasion de s'instituer en témoin empathique. Le même effet est produit par les sensations et visions d'horreur de la guerre évoquées par Louis Delaprée – odeurs de décomposition, découverte d'enfants abandonnés, de cadavres d'animaux, de ruines, visions chaotiques auxquelles répondent la brièveté des phrases, l'accumulation des détails et des notations sensorielles, l'hypotypose, l'écriture au présent, qui cherchent à rendre la réalité physique de la guerre et la permanence de son impression :

L'odeur de la mort s'impose, insidieuse et fade. On en sent presque le goût, sur la langue, comme une chose molle et moisie. Cent cadavres de chevaux, au ventre monstrueusement gonflé, empilés dans un ravin, obsèdent le regard. Essaie-t-on de

¹¹⁰ Louis Delaprée, « Dans la zone de combat on se bat maison par maison », dans *Paris-Soir*, 23 novembre 1936. Nous soulignons.

¹¹¹ Claude Blanchard, « Quatre journées... », *art. cit.*

¹¹² Jean-Gérard Fleury, « Une nuit à l'Escurial où gémissent des blessés », dans *Paris-Soir*, 1^{er} août 1936.

poser les yeux ailleurs, on aperçoit sur un buisson une veste kaki toute noire de sang caillé, un casque rompu par un shrapnell ou le drapeau de l'hôpital improvisé qui s'abaisse une fois encore, à mi-hampe, parce qu'il y a sur une de ses paillasses, un mort de plus. La pourriture et la désolation campent avec l'armée dans ce village perdu [...]. Sur la route, à perte de vue s'échelonnent des camions aux vitres étoilées par les balles, aux flancs crevés par les bombes. Des blessés légers reviennent, en serrant les mâchoires. Des ambulances passent à toute allure. Il fait très froid. Les soldats, enfouis jusqu'au cou dans leurs couvertures, claquent des dents autour de petits feux chétifs. Le canon tonne toujours. Les coups de feu éclatent de temps à autre, marquant les épisodes de la chasse à l'homme. / Soudain, dans la cour d'une ferme, je me heurte à un spectacle intolérable : une petite fille de cinq à six ans, rencoignée contre une porte, berce dans ses bras un enfant de dix-huit mois peut-être. [...] Je voudrais m'enfuir. Je voudrais oublier ces enfants perdus, ces tueries et cette odeur, surtout cette odeur de mort, fade, gluante impitoyable. Mais je sais bien maintenant que je serai toujours poursuivi par les yeux résignés des orphelins de Robregordo et les affreuses exhalaisons de tant de corps pourrissants¹¹³.

La mise en scène du corps ému, ébranlé du correspondant de guerre fait pointer la question du stress post-traumatique du journaliste. La prise en compte des effets psychiques du combat sur les soldats est liée à l'avènement de la guerre moderne, au début du XX^e siècle, et particulièrement à la Première Guerre mondiale. Mais elle ne connaîtra de véritables avancées qu'à la suite de la guerre de 1939-1945¹¹⁴, et beaucoup plus tardivement encore du côté du personnel journalistique qui, pourtant, est exposé lui aussi aux agressions sensorielles. Selon Anthony Feinstein, cette question a été laissée dans l'ombre tant par la psychiatrie que par les reporters et par les dirigeants des organes d'information jusqu'à la fin du XX^e siècle¹¹⁵. Les témoignages de Fleury, Blanchard et Delaprée indiquent toutefois l'ébranlement psychologique du reporter, qui se dit longtemps poursuivi par des images de la guerre. De même, on peut s'interroger sur l'étrange euphorie puis la confusion et l'amnésie partielle que Naudeau affirme avoir ressenties sur les champs

¹¹³ Louis Delaprée, « Après des escarmouches meurtrières, la colonne Escamez a enjambé les pics de Somosierra », dans *Paris-Soir*, 2 août 1936.

¹¹⁴ Stéphane Audoin-Rouzeau, « Souffrances corporelles. 3. Du corps à la psyché », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, t. III, *op. cit.*, p. 298-301.

¹¹⁵ Feinstein, lui-même psychiatre, affirme être l'un des premiers à s'être intéressés à la question après avoir constaté l'absence d'études sur le syndrome du stress post-traumatique parmi les correspondants de guerre. Ce n'est que dans les années 1990 que certains réseaux comme la BBC mettent en place des ressources d'aide psychologique pour leurs reporters. Ce silence est dû en partie, selon l'auteur, à la mythification de la profession et à l'idée que le correspondant serait immunisé contre la réalité de la guerre. L'enquête de Feinstein rapporte de nombreux témoignages de reporters canadiens, américains et britanniques ; elle met en évidence les traumatismes psychologiques présents chez une part significative des répondants. Anthony Feinstein, *Reporter de guerre*, traduit de l'anglais par Isabelle Souriau, Levallois-Perret, Altipresse, 2013 [2003], p. 15-19, 41.

de bataille de Manchourie, au milieu des balles et des obus¹¹⁶. La scénographie du reportage permet cette mise en scène de l'émotion du témoin à la vue du spectacle de la souffrance ou de sa réponse émotionnelle face à un danger imminent, occultées lorsque le témoignage journalistique adopte une énonciation objective. Si l'immersion corporelle est la source d'une héroïsation du reporter, elle n'est pas pour autant dénuée d'une dimension émotive, psychologique, à travers laquelle pointe un versant obscur et méconnu de l'héroïsme journalistique. Elle est également éthique, dans la mesure où le témoin n'observe pas froidement la guerre, mais le fait de manière empathique.

Chaque fois que le reportage de guerre convoque la scénographie de l'immersion corporelle, une tension se retrouve ainsi activée entre les dangers réels encourus par l'envoyé sur le terrain et la part de spectacularisation et de mise en scène héroïque de ces dangers qu'appellent les impératifs et la recherche du sensationnalisme de la presse. Cette tension a été repérée dès les années 1890-1900 par divers reporters et commentateurs journalistiques. D'une part, on liste les noms des journalistes morts en devoir et on affirme avec admiration le caractère périlleux et héroïque du métier de correspondant :

La prise de Khartoum par les troupes anglaises a coûté la vie au correspondant du *New York Herald*, M. Hubert Howard, [...] tué par un obus, au moment où il prenait des notes, à la bataille d'Omdourman. En outre, deux correspondants de journaux anglais, dont M. Rhodes [...], envoyé par le *Times*, ont été grièvement blessés [...]. / On voit d'après cela que la profession de journaliste, surtout de journaliste militaire, n'est pas exempte de dangers et que ceux qui l'exercent sont exposés, le cas échéant, à servir de cible aux balles capricieuses. / Ces trois correspondants de journaux ont donné là un bel exemple de devoir professionnel. Ils n'ont pas hésité, afin de renseigner d'une façon précise les lecteurs de leurs journaux, à se jeter au milieu de l'action, prenant des notes en pleine fusillade, au bruit du canon, aux clameurs de la lutte, aux gémissements des blessés. / Il faut une dose de courage et de sang-froid peu ordinaire, pour suivre d'aussi près les péripéties émouvantes d'une bataille rangée. [...] La guerre gréco-turque et la guerre hispano-américaine en ont fourni de nombreux exemples. / Le métier de correspondant militaire, en temps de guerre, implique une foule de dangers, de fatigues et de privations de toutes sortes¹¹⁷.

Tandis que, d'autre part, on critique le sensationnalisme de la presse, qui exacerbe la représentation du correspondant en héros et fait de la guerre russo-japonaise un événement

¹¹⁶ Ce motif de l'amnésie ou de la confusion apparaît aussi dans le reportage de Naudeau, « Dans la mine » ; il semble lié chez lui à l'intensité de l'immersion corporelle.

¹¹⁷ Tout-Paris, « Bloc-notes parisien. Correspondants de journaux et globe-trotters », dans *Le Gaulois*, 7 septembre 1898.

médiatisé, spectacle et moteur de réclame. Claretie fustige ainsi l'impatience des Parisiens, avides de nouvelles de la Mandchourie :

Ce qui équivaut à souhaiter – entre parenthèses – qu'il y ait des cadavres, des veuves, des orphelins, des matelots noyés, des cavaliers sabrés, une rouge bouillie. / Mais les amateurs de situations dramatiques n'y regardent point de si près, et c'est pour eux que le reportage a été inventé et que les correspondants de journaux suivent les armées, la « plume inépuisable » à la main. [...] Et la guerre moderne, comme les duels intimes, devient de plus en plus un spectacle comme un autre, soumis aux lois de la critique et aux nécessités de la publicité¹¹⁸.

À l'aube du xx^e siècle s'est amorcé un débat qui n'est pas encore résolu. Si la scénographie de l'immersion corporelle a pu être critiquée pour son caractère sensationnaliste, son occultation dans le journalisme de la fin du xx^e siècle a suscité une critique inverse, selon laquelle le gommage des dangers encourus par le reporter et l'édulcoration des images de la guerre « adoucissent sans le vouloir l'image des journalistes vivant sur les terrains de guerre, et laissent dans l'ombre les risques et les dangers auxquels ils sont confrontés¹¹⁹ ».

c. Un objet expérimental

Le reporter qui expose son corps à la guerre entend remplir son devoir d'informateur. La corporéité, le danger et les perceptions traumatisantes inhérents à sa mission, s'ils occupent dans la correspondance de guerre une place centrale, n'en constituent pas l'objet premier, mais sont les conséquences de la présence sur le terrain. Il en va autrement lorsque, de centre des perceptions, le corps du reporter devient *objet expérimental*, selon un protocole emprunté à la science. Corps témoin, il permet de mettre à l'épreuve les modalités d'une nouvelle façon d'être au monde ; nous l'avons mentionné à propos des usages du corps (sports, bains de mer) et nous aurons l'occasion d'y revenir à propos des moyens de transport. Ces exemples constituent le mode mineur de la mise en scène du « corps objet » du reporter, qui continue dans ces cas d'être aussi, tout à la fois, « corps propre » puisque la mise à l'épreuve se double du récit des perceptions sensorielles.

¹¹⁸ Jules Claretie, « La vie à Paris. », dans *Le Temps*, 18 mars 1904.

¹¹⁹ Anthony Feinstein, *Reporter de guerre, op. cit.*, p. 23.

L'objectification complète du corps du reporter est plus rare et, à vrai dire, nous n'en avons rencontré qu'un seul exemple, suffisamment intéressant pour qu'on s'y attarde, puisqu'il amorce bien la transition vers le mode de l'immersion identitaire et constitue une des premières adaptations, dans la presse française, du reportage à l'américaine (*stunt journalism*). L'« expérience » dont il sera question est le fait d'un journaliste américain, Henri Bertie Clère¹²⁰, « emprunté » au *New York Herald* par le *Journal* des premiers temps. Elle témoigne de la volonté du quotidien de Fernand Xau de se démarquer dans le paysage médiatique de la fin du siècle en faisant place à un reportage sensationnel qui, à la manière anglaise ou américaine, crée l'événement. Cette orientation est exprimée dans un portrait de Clère donné en parallèle de la publication de son reportage sur le choléra, en octobre 1892 ; Clère y est présenté comme « le type du reporter moderne¹²¹ », un reporter à la « peau coriace qui en va vu “bien d'autres” », voyageur, aventurier, indépendant, énergique, « de ceux qui vont partout – et en reviennent, dans le Soudan Oriental, au-devant de Stanley, ou à Hambourg, chez les cholériques, indifféremment pour l'amour de l'art »¹²². Manière de saint moderne, le reporter est prêt à tout sacrifier pour la presse et l'information.

Le projet de Clère dont il est question est calqué sur celui d'un autre reporter du *New York Herald*, Stanhope qui, peu de temps auparavant, a séjourné dans un hôpital de Hambourg, en pleine épidémie de choléra, afin de prouver l'efficacité de l'inoculation contre cette maladie, qu'il avait préalablement reçue. Clère entend prouver précisément le contraire, c'est-à-dire l'inutilité du vaccin et l'invalidité de l'expérience de Stanhope, en soumettant son corps aux mêmes risques, sans avoir reçu le traitement prophylactique. Le corps de Clère joue le rôle de « témoin », au sens scientifique, en tant que « [...] ce qui, dans une expérience scientifique, peut servir de base de comparaison par rapport à des sujets que l'on soumet à des traitements particuliers¹²³ ». Clère, qui évoque, tout comme Xau, son reportage en terme d'« expérience¹²⁴ », promet d'envoyer le « bulletin quotidien

¹²⁰ Pseudonyme d'Ernest Alfred (ou Edward) Vizetelly (1853-1922), qui a par ailleurs traduit plusieurs œuvres d'Émile Zola en anglais.

¹²¹ Anonyme, « Les aventuriers. Bertie Henri Clère », dans *Le Journal*, 5 octobre 1892.

¹²² *Id.*

¹²³ Entrée « témoin », *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. URL : <http://atilf.atilf.fr>

¹²⁴ Dépêche de Bertie Henri Clère, citée par Fernand Xau, « Le Journal à Hambourg », dans *Le Journal*, 2 octobre 1892.

de [sa] santé¹²⁵ » au *Journal* et de se placer dans les mêmes conditions que Stanhope : « je me propose de passer le même nombre de jours, dans le même hôpital que le reporter du *Herald*, et de faire tout ce qu'il a fait, *sans avoir subi, au préalable, la moindre inoculation*¹²⁶. » Il offre de se livrer à une contre expérience, en reproduisant les conditions de l'immersion corporelle de Stanhope, réalisant par là une transposition journalistique de la méthode expérimentale. Terrifiante peut-être pour le lecteur de 1892, l'expérience de Clère présente à vrai dire peu de danger¹²⁷, mais *Le Journal*, qui exploite le sensationnalisme du reportage, laisse planer le risque de mort. Comme dans un protocole scientifique, les conditions du reportage sont énoncées à l'avance, ses enjeux soulevés, l'hypothèse posée, par un énonciateur externe de surcroît, soit le directeur du *Journal* : « Si notre collaborateur sort indemne, – comme nous l'espérons, – de cette courageuse épreuve, que restera-t-il de l'expérience de M. Stanhope ? Et que faudra-t-il penser de la confiance accordée – peut-être à la légère – aux inoculations anticholériques¹²⁸ ? » Dans « un esprit soucieux du détail, qu'à tort ou à raison, la presse française néglige ou à peu près, mais qui est celui des reporters américains¹²⁹ », Clère restituera les moindres indications quant à son état de santé et aux conditions matérielles de son séjour¹³⁰ ; le corps du reporter est traité comme un objet expérimental dont il importe de contrôler les données, les symptômes.

La mise en pratique du protocole scientifique oppose quelques résistances aux velléités du reporter. Bien qu'il soit muni d'une lettre de recommandation pour un docteur de Hambourg, Clère ne parvient pas à obtenir l'autorisation d'occuper une chambre à l'hôpital, où l'on se montre mécontent du « tapage fait autour de l'expérience de

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ Puisque la science a montré depuis que la majorité des sujets atteints par le choléra ne manifestent aucun symptôme et que la maladie est mortelle surtout lorsque l'immunité du malade est réduite. Le reportage s'inscrit par ailleurs dans un contexte particulier, où la nature du bacille et l'efficacité d'un vaccin anticholérique, initiative datant de 1884, font débat (voir J.-M. Fournier, « État actuel des recherches sur le vaccin anticholérique », dans le *Bulletin de la Société de pathologie exotique* [en ligne], vol. XCI, n° 5 (1998). URL: http://www.pathexo.fr/bull_bulletin.php?id_bull=91&id_volume=216).

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ Anonyme [chapeau de la livraison], « M. Bertie Henri Clère. À Hambourg », dans *Le Journal*, 4 octobre 1892.

¹³⁰ À son arrivée, il télégraphie ainsi : « ma santé est excellente et je ne ressens que très peu de fatigue : j'ai une faim de loup ». Clère décrit en détail ses activités, depuis son « bain chaud » dans l'eau noire de l'Elbe jusqu'aux aliments de son repas. *Id.*

Stanhope¹³¹ ». À force d'insister, il obtient de visiter les malades, de les toucher, d'assister à leurs soins. Clère insiste sur les conditions de son expérience et sur les possibilités de contagion auxquelles il s'expose. La visite des « quartiers contaminés » le conduit sur les traces de Stanhope, où il se livre à des gestes dangereux, décrits non sans ostentation :

Stanhope a bu de l'eau ordinaire, la même que celle dont la population fait usage, qui arrive par les tuyaux de la Compagnie et qui, ainsi, se trouve filtrée en quelque sorte. Mais cette eau, ainsi que les infirmiers me l'ont expliqué, n'avait pas été filtrée à proprement parler et elle n'avait pas davantage été bouillie. J'en ai bu deux verres, en conscience. J'attends le résultat de cette absorption¹³².

J'ai touché tous les cholériques gravement atteints ; j'ai touché leurs joues, leurs bras ; j'ai mis mes doigts ensuite dans ma bouche, dans mes narines pour aspirer le mal¹³³.

Le reporter continue d'être attentif aux manifestations de son corps – non à ses manifestations internes, sensorielles, mais à ses *symptômes* externes : « Pour ma part, j'ai été, aujourd'hui, en proie à un commencement de diarrhée cholérique », note-t-il prosaïquement le 10 octobre. Son corps s'est bel et bien muté en « corps objet », objet de science, mesuré et contrôlé.

Au terme de l'expérience, Clère a survécu et revient à Paris muni du sceau de documents officiels, « passeport sanitaire¹³⁴ » et « attestation », signée par le docteur Lauenstein, de l'exposition aux patients cholériques. Il rapporte pour la curiosité des lecteurs du *Journal* des bouteilles remplies d'eau de l'Elbe et de l'Alster, « dès aujourd'hui, exposées dans votre salle des dépêches¹³⁵ ». Si *Le Journal* ne revient pas sur les conclusions scientifiques de cette curieuse enquête, qui présente aussi la particularité d'être *un reportage sur un reportage*, c'est que sans doute celles-ci ne sont pas fracassantes. La rhétorique scientifique convoquée demeure de l'ordre de la mise en scène. Pour autant, le corps du reporter n'en aura pas moins subi une étrange objectification, devenu corps témoin soumis à un test médical et physiologique. Cette modalité d'immersion corporelle, qui met en jeu l'intégrité physique du corps témoignant, est, certes, assez rare, mais elle constitue une pratique et, dans une large mesure sans doute, une posture que l'on retrouve encore

¹³¹ Bertie Henri Clère, « À Hambourg », dans *Le Journal*, 5 octobre 1892.

¹³² « M. Bertie-Henri Clère à Hambourg », dans *Le Journal*, 6 octobre 1892.

¹³³ « Le "Journal" à Hambourg », dans *Le Journal*, 8 octobre 1892.

¹³⁴ « Le choléra vu de près. M. Bertie Henri Clère de retour à Paris », dans *Le Journal*, 15 octobre 1892.

¹³⁵ *Id.*

aujourd'hui réactivée par des reporters téméraires : que l'on pense à un Morgan Spurlock qui, pour réaliser *Super Size Me* (2004), documentaire sur la malbouffe et l'obésité aux États-Unis, conçoit de se soumettre à un régime alimentaire strictement composé de repas de la chaîne McDonald's, pendant un mois entier, et évalue avec précision la spectaculaire modification de son état psychologique et physique¹³⁶. À plus d'un siècle de distance, l'expérience de Spurlock relève d'une même conception du corps témoignant du reporter que celle de Clère et de Stanhope ; ceux-ci, en 1892, figurent sans doute parmi les premiers journalistes à instrumentaliser leur corps de la sorte, à transposer dans le journalisme un protocole expérimental auparavant réservé à la science et à la médecine. Apparue dès le XVI^e siècle, l'expérimentation médicale sur les humains est d'ailleurs l'objet de revendications à la fin du XIX^e siècle, par les médecins et scientifiques alors peu soucieux d'une réflexion éthique ou de la nécessité d'obtenir le consentement des sujets – marginaux, enfants, militaires. Selon Anne Marie Moulin, « [les] médecins s'adonnent aussi à l'autoexpérimentation. Les parasitologues avalent leurs parasites ou se font piquer par des insectes. Les pastoriens donnent l'exemple, absorbant des "jus" de microbes, réchappant à toutes sortes de procédures audacieuses, ce sacrifice les renforçant sans nul doute dans l'humeur expérimentale à l'égard de leurs patients¹³⁷ ». Il semble que l'expérience de Clère découle de cette annexion du corps humain aux impératifs de la connaissance médicale, tout en s'insérant dans l'essor du *stunt journalism* sensationnel. Par un mouvement de transposition que nous avons déjà vu à l'œuvre dans le petit reportage des faits divers, où la méthode enquêtrice, issue du domaine judiciaire, est transposée dans la presse à la fin du second Empire, l'autoexpérimentation médicale inspire aux reporters de la fin du XIX^e siècle une nouvelle forme de reportage dangereux, dans lequel l'immersion corporelle est centrale et s'effectue selon les modalités du protocole expérimental.

Nous avons examiné diverses déclinaisons de la scénographie de l'immersion corporelle dans le reportage (immersion sensuelle, dangereuse, ou expérimentale), dans l'optique où celle-ci constitue une dimension fondamentale, présente à diverses intensités,

¹³⁶ Morgan Spurlock, *Super Size Me*, The Con, États-Unis, 2004, 98 min.

¹³⁷ Anne Marie Moulin, « Le corps humain comme objet d'expérimentation ou la société-laboratoire », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, t. III, op. cit., p. 36-37.

mais rarement tout à fait occultée, de ce genre journalistique tout au long de la Troisième République. Relevant à la fois de la pratique du reporter et de sa mise en scène, la scénographie de l'immersion corporelle comporte une part de fictionnalisation qu'il est souvent difficile, voire impossible, d'identifier – nous n'avons pas, dès lors, tenté un débat sans issue avec les moyens qui étaient les nôtres. Nous avons pu remarquer toutefois, à plusieurs occasions, que l'immersion corporelle semble servir les retombées publicitaires du quotidien. Du *Figaro* à *Paris-Soir*, en passant par *Le Journal*, les titres de presse n'hésitent pas à exploiter le sensationnalisme de l'immersion corporelle à des moments critiques, en l'exhibant dans le péri-texte éditorial – chapeaux, portraits de reporter, titraille, de manière ostentatoire dès les années 1890, mais encore bien plus accentuée par la mise en page des années 1930. Ce caractère publicitaire et sensationnaliste de la mise en scène de la corporéité du reporter, qui en exacerbe l'héroïsme, est certainement l'un des éléments qui participent de l'impression fictionnalisante ressentie à la lecture¹³⁸. Malgré lui, le danger réel qui atteint le reporter, le correspondant de guerre notamment, la réalité et la gravité du stress post-traumatique qu'il peut subir ne doivent pas être sous-estimés. À cet égard, comme l'a remarqué Anthony Feinstein, la mise en scène héroïque véhiculée par les médias a sans aucun doute contribué à occulter les conséquences psychologiques de l'immersion dans la réalité de la guerre, alors que l'on connaissait leur ampleur chez le combattant.

Liée à l'évolution du contexte médiatique, à l'influence de genres connexes comme le récit de voyage, à celle du reportage étranger, américain et britannique notamment, la mise en place des modalités de l'immersion corporelle dans le reportage français est indissociable du contexte culturel, de l'histoire des usages et des représentations du corps. On l'a montré à propos de diverses évolutions qui surviennent, significativement, en France au tournant des XIX^e et XX^e siècles, précisément au moment où s'intensifie la scénographie de l'immersion corporelle : pratique émergente des sports, conditions et techniques nouvelles de la guerre moderne, intensification de l'expérimentation médicale sur les sujets humains. À travers la variété des sujets et des événements qu'il appréhende, expérimente, connaît à travers ses sens, le reporter est l'un des témoins contemporains qui peuvent nous révéler le plus de choses sur l'avènement d'une manière nouvelle d'être au monde, au XX^e

¹³⁸ On reviendra sur le rôle de l'énonciation éditoriale dans l'héroïsation du reporter au chapitre 4.1.

siècle, d'un sujet attentif plus que jamais au sensible, désireux de transcrire jouissances et souffrances. À cet égard, le reportage présente la particularité de rendre visible les perceptions d'un « corps propre », singulier, dans l'espace public, selon une conception des sens que nous avons pu qualifier d'antischopenhauerienne, puisqu'elle se fonde, en vertu du rôle de rassemblement du reporter, sur la possibilité d'une identification du lectorat à l'expérience vécue. Elle repose sur le postulat d'une communauté humaine de sensation et sur la possibilité de la restitution d'une connaissance du réel par les sens. La *compétence sensible* du reporter apparaît ainsi comme un élément de poids dans la construction de l'ethos journalistique et l'établissement du pacte d'objectivité qui le lie à son lectorat.

Que se passe-t-il, dès lors, lorsque le corps du reporter faillit à la tâche, se montre inadéquat à rendre compte du réel ? lorsqu'il ne possède pas la sensibilité ou l'habileté physique requises pour « réussir » son expérience immersive ? La question découvre le jeu de mise à distance que peut entretenir le reporter avec les stéréotypes du genre, surtout dans l'entre-deux-guerres, alors que la scénographie de l'immersion corporelle est bien établie. On le remarque dans l'autodérision d'un Albert Londres qui se met en scène comme un reporter peu doué – maladroit, bruyant, impatient, aux réflexes peu aiguisés – pour l'expérience aventureuse de la chasse au tigre en Indochine. Tandis que le sous-titre promet un « duel avec le fauve¹³⁹ », Londres trace une image cocasse de son incompétence ; c'est à un chasseur expérimenté qu'il revient de le préparer et de tuer le tigre à sa place :

- Quel fusil avez-vous ? [lui demande le chasseur]
- Je n'en ai pas.
- Qu'avez-vous ?
- Une canne.
- Une canne, fit-il placidement. Je vous prêterai un fusil. Vous êtes sûr de votre coup de feu ?
- Moi ? Pas du tout. [...]
- Vous n'avez pas une autre veste ? me demanda-t-il, celle-ci craque.
- Où ? Sous les bras ?
- Elle est empesée, elle fait du bruit. Prenez vos souliers de toile.
- Quel maniaque ! pensai-je, quel maniaque !
- Vous êtes prêt ?
- Oui, fis-je, prenant ma canne.
- C'est votre fusil qu'il faut prendre¹⁴⁰.

¹³⁹ Albert Londres, « Une chasse au tigre dans la jungle indochinoise », dans *Le Petit Parisien*, 25 août 1922.

¹⁴⁰ *Id.*

Londres prend le contre-pied de la représentation typique du reporter héroïque, sportif, prêt à triompher dans toutes les situations, dans un geste de distanciation caractéristique de son ironie. Madeleine Jacob fait appel à un même registre d'autodérision en jouant de son incompetence sensorielle. Reporter pour *Vu* dans les années 1930, elle effectue un reportage gastronomique sur les fêtes de la Cuisine lyonnaise, intitulé « Une ascète chez Gargantua », dans lequel elle s'applique à montrer à quel point elle est peu qualifiée pour une telle expérience gustative, elle qui « n'aime ni les carottes, ni les haricots verts, ni les petits pois, ni les navets, ni les choux, ni les pâtes, ni le riz¹⁴¹ », qui est peu disposée à goûter les plats qu'on lui présente : « – Moi ? oh non ! c'est impossible... / – Pourquoi ? / – Parce que... parce que j'ai peur de trouver cela très mauvais et de le recracher là, sur place...¹⁴² » C'est avec délectation que son corps retrouve le repos du train après le festin : « Six heures sans manger, sans boire, après trois jours de festins biquotidiens, mais c'est magnifique¹⁴³. » Amusantes par l'écart qu'elles ménagent avec les représentations dominantes de la corporéité et de la compétence sensible du reporter, ces mises en scène décalées n'en contribuent pas moins à affirmer, en creux, l'importance de l'immersion corporelle dans la scénographie du reportage. Il n'est pas étonnant, dès lors, que les représentations fictionnelles s'emparent, pour l'exacerber, de cette corporéité qui caractérise la présence du reporter au monde, pour en faire un héros d'aventures. Les fictions du reporter en reprennent moins la dimension intime et sensorielle, celle du « corps propre » – difficile à transposer dans un roman écrit, au contraire du reportage, à la troisième personne – que les traits et aptitudes que l'on peut en déduire de l'extérieur : qualités sportives et athlétiques modernes (la souplesse, les réflexes, la maîtrise technique et, dans une moindre mesure, la force¹⁴⁴), acuité des sens, héroïsme, intrépidité, ainsi que nous le verrons. Au manque d'appétit de Madeleine Jacob fera curieusement écho, comme un autre détournement caricatural du *topos*, l'appétit gargantuesque du reporter fictionnel Sylvestre Sirupin.

¹⁴¹ Madeleine Jacob, « L'ascète chez Gargantua », dans *Vu*, n° 349 (21 novembre 1934), p. 1477-1479.

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ En ce sens, la représentation physique du reporter, dans la fiction, relève bel et bien de la nouvelle conception du corps athlétique qui naît au début du XX^e siècle. *Supra*, p. 209-210, note n° 38.

Immersion identitaire

L'immersion identitaire demeure secondaire dans le corpus, en termes quantitatifs, mais autrement sensationnelle. Nous entendons par « immersion identitaire » ou « reportage d'identification » les cas où le reporter emprunte une identité afin de s'immiscer incognito dans un milieu difficilement accessible. Pour un temps, le journaliste accepte non seulement de soumettre son corps aux impératifs de l'expérience – l'immersion identitaire implique presque toujours une immersion corporelle –, mais il met aussi son identité civile de côté, afin d'expérimenter les conditions d'un mode de vie ou d'un métier alternatif. L'immersion identitaire comporte ainsi une part de jeu de rôle et de travestissement. La simulation, bien souvent, s'y rapproche du mensonge et peut entraîner le reporter à poser des actions illégales. À tout le moins, celui-ci modifie son apparence et sa conduite afin de se glisser dans la peau d'un personnage qui ne correspond pas à son véritable « moi » et n'agit pas selon son comportement habituel.

Il faut apporter quelques remarques préalables quant aux termes « journalisme d'identification » et « journalisme d'immersion ». Marie-Ève Thérenty, qui s'est penchée sur le reportage d'identification au féminin, propose la terminologie suivante, tout en prenant soin de noter la proximité entre les modes qu'elle distingue :

Le journalisme d'identification est une des modalités du journalisme d'immersion. Le journalisme d'immersion consiste à s'introduire dans le milieu observé, la plupart du temps sous une fausse identité, pour pouvoir se mettre en observation participative. Dans le journalisme d'identification, le journaliste se confond systématiquement avec les dominés, les victimes dont il entend prendre la défense par son reportage. Il s'agit d'un journalisme engagé qui entraîne des vacillements d'identité et qui sans doute de ce fait, plus que d'autres pratiques, engage les écritures du côté de la littérature¹⁴⁵.

Nous suivons tout à fait Thérenty sur la nécessité de distinguer, d'une part, un reportage d'identification plus sensible à la position des opprimés dont il rend compte, plus fictionnalisant et propice aux « vacillements d'identité », tel que le pratique par exemple Maryse Choisy et, d'autre part, une forme plus distanciée d'immersion identitaire. Toutefois, afin de maintenir avec clarté la distinction que nous avons opérée entre deux

¹⁴⁵ Marie-Ève Thérenty, « Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d'immersion », dans *Médias 19* [en ligne], Guillaume Pinson (dir.), *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*, mis à jour le 24 mars 2014. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13423>, note n° 29

modes d'immersion – corporelle et identitaire –, nous ne pouvons pas définir le journalisme d'immersion au sens précis où l'entend Thérenty dans la citation précédente, c'est à dire comme synonyme de ce que nous nommons ici « immersion identitaire ».

Nous définirons donc le « reportage d'identification » au sens plus large que nous avons énoncé, c'est-à-dire comme reportage impliquant un jeu de rôle (soit ce que Thérenty nomme « journalisme d'immersion »). Quand le reporter se fait comédien, sort de sa conduite normale, infiltre un milieu en adoptant les codes et comportements de ce milieu, et ce, sans révéler sa qualité de journaliste, ou lorsqu'il se fait passer aux yeux des autres pour ce qu'il n'est pas, afin d'observer sous le couvert de l'incognito, il nous semble qu'un glissement d'identité survient, dont le seul terme « immersion » ne rend pas bien compte. Ce jeu de rôle permet de distinguer la scénographie de l'immersion identitaire de celle de l'immersion corporelle. Cette définition du reportage d'identification permet par ailleurs de le situer dans ses ancrages sociologiques, car elle rend compte des formulations et des exposés de la méthode des premiers reporters / sociologues qui le pratiquent en France. Marcel Édant, par exemple, en 1886, ne parle pas encore de « reportage d'identification », mais il affirme sa volonté de « [s']*identifier* le plus possible avec les misérables¹⁴⁶ » qu'il observe. La pratique de l'immersion identitaire chez lui, ou encore chez Louis Paulian, qui lui est contemporain, paraît répondre à un désir d'atteindre une vérité sociale autrement inaccessible plutôt qu'à l'écriture d'un reportage fictionnalisant où le « moi » du reporter, avec ses jeux de masque, est mis à l'avant-plan. Pourtant, il nous semble qu'il faut bel et bien parler déjà, dans les années 1880 et 1890, de « reportage d'identification » pour rendre compte de la démarche enquêtrice qui se met en place à ce moment et, comme nous l'avons dit, pour différencier cette démarche et sa mise en scène d'une autre forme d'immersion, corporelle ou sensuelle, qui ne met pas en jeu l'identité même du reporter, mais uniquement ses perceptions sensibles et son corps¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Marcel Édant, « La misère à Paris. VI. À Charonne », dans *Le Gagne-Petit*, 2 avril 1886. Nous soulignons.

¹⁴⁷ Dominique Kalifa, pour sa part, emploie « immersion » et « enquête d'identification » ou encore « reportage incognito » comme synonymes, ce qui ne peut nous convenir, en raison du même problème de distinction entre différents modes d'immersion (Dominique Kalifa, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil [L'univers historique], 2013, p. 178-183). Cela dit, on pourrait aussi remettre en question notre propre emploi du terme « immersion » ; cependant, nous n'en avons pas trouvé de meilleur pour évoquer de manière aussi éloquente la plongée du corps sensible du reporter dans une situation donnée.

a. La posture sociologique

Le reportage d'identification est, à l'origine, chez Marcel Édant¹⁴⁸ et Louis Paulian¹⁴⁹, puis chez Séverine¹⁵⁰, Henry Leyret¹⁵¹ ou Bertie Henri Clère¹⁵², intrinsèquement lié au social. Il vise à lever le voile sur des milieux marginaux, que ceux-ci soient clos (asiles de nuit, usines) ou non. Dans ce deuxième cas, il s'agit le plus souvent d'étudier la condition des défavorisés, clochards ou gens vivant de petits métiers (tels que les chiffonniers étudiés par Paulian) et il se déclinera particulièrement au féminin¹⁵³ dans l'entre-deux-guerres. L'immersion identitaire fait apparition dans la presse française dans les années 1880-1890, en lien avec une tradition complexe issue d'un héritage littéraire, philanthropique et sociologique, avant de devenir journalistique, évolution dont Dominique Kalifa trace les contours dans son ouvrage *Les bas-fonds*¹⁵⁴. Récupérant une intrigue littéraire¹⁵⁵ dont on retrouve la source dans *Les mille et une nuits* et les *Mystères de Paris* (avec la figure de Rodolphe de Gerolstein), les philanthropes et journalistes du XIX^e siècle descendent dans les bas-fonds sous couvert d'incognito, le plus souvent dans une visée précise, afin de « rétablir le droit, la vérité ou la justice¹⁵⁶ ». Le mouvement émerge dans les années 1860, d'abord en Angleterre, où il s'accélère dans le dernier tiers du siècle, dans la foulée des enquêtes journalistiques de James Greenwood « qui passe, en 1866 “une nuit dans un asile de pauvres”¹⁵⁷ ». En plein essor à la fin du siècle, l'immersion identitaire est récupérée au début du XX^e siècle par « les réformistes sociaux, soucieux de faire éclater au

¹⁴⁸ Marcel Édant, *La misère à Paris*, dans *Le Gagne-Petit*, 2 avril-27 mai 1886.

¹⁴⁹ Louis Paulian, *La hotte du chiffonnier*, Paris, Hachette, 1885 ; et *Paris qui mendie : mal et remède*, Paris, Ollendorff, 1893.

¹⁵⁰ Séverine, « Les casseuses de sucre. Notes d'une gréviste », dans *Le Journal*, 28 septembre 1892.

¹⁵¹ Henry Leyret, *En plein faubourg*, dans *Le Figaro*, 23, 31 mai, 13, 20 juin 1894 [en volume : *En plein faubourg : mœurs ouvrières*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895].

¹⁵² Bertie Henri Clère, « Chez les gueux. Une nuit à l'asile », dans *Le Journal*, 5 janvier 1893.

¹⁵³ Des cinq reporters ayant pratiqué l'enquête d'identification que nous avons repérés avant 1914, on retrouve une femme (Séverine), tandis que dans les années 1920-1930, cinq des douze reporters du corpus sont des femmes. La part de reportages féminins au sein de ce corpus semble forte, dans l'entre-deux-guerres surtout, proportionnellement à celle que l'on observe dans le reportage en général.

¹⁵⁴ Chapitre V, « Le prince déguisé », dans Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, op. cit., p. 171-204.

¹⁵⁵ « [...] méconnaissable sous son déguisement, un individu au caractère exemplaire s'immerge au cœur des bas quartiers pour y rendre une justice immanente », *ibid.*, p. 171.

¹⁵⁶ *Id.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 178.

grand jour des dysfonctionnements occultés selon eux¹⁵⁸ ». De l'autre côté de l'Atlantique, la presse américaine voit apparaître de même à la fin du XIX^e siècle les premiers reportages d'identification, sous l'appellation de « *stunt journalism* » : celle-ci désigne « une forme de reportage populaire qui, à la fin du XIX^e siècle aux États-Unis, utilisait divers stratagèmes pour pénétrer dans de grandes institutions et en révéler la face cachée¹⁵⁹ », appartenant de manière large à l'« *exposure journalism* » (journalisme et littérature à scandale)¹⁶⁰. Représenté par Nellie Bly et par d'autres femmes reporters qui, « dans les années 1880 et 1890, se sont [...] déguisées pour pénétrer dans des institutions méconnues¹⁶¹ », le *stunt journalism* américain semble être – au contraire du reportage d'identification à l'anglaise – un reportage principalement féminin, caractérisé par une forte charge émotive¹⁶². En 1887, Nellie Bly pénètre ainsi dans un asile pour femme et publie en octobre 1887 le reportage *Ten Days In a Mad-House* dans le *New York World*¹⁶³.

Le reportage d'identification en France présente des parentés à la fois avec les filiations anglaise et américaine, mais il se situe dans un premier temps, comme en Angleterre, à mi-chemin entre le reportage et l'enquête sociologique et philanthropique plutôt que du côté de la charge émotive du *stunt* américain. Louis Paulian, Henry Leyret et Marcel Édant présentent tous les trois un regard, une méthode et une manière de la mettre en scène qui cherchent à transmettre une impression de rigueur sociologique. Celle-ci se manifeste à travers l'insistance sur l'exposé de la méthode employée, sur la vérité sociale inconnue qu'il lui serait possible de mettre au jour ainsi que sur les fins utiles et bénéfiques à tous des informations recueillies. Dans la première livraison de *La misère à Paris*, Édant inscrit son enquête dans la lignée d'ouvrages sérieux sur le paupérisme, ses « causes » et ses « remèdes », ceux de « philosophes » et d'« économistes », tout en se distinguant de ces « dissertations » par l'emploi d'une méthode immersive au plus près du réel :

Il n'est donc pas sans intérêt de jeter un coup d'œil sur la misère de Paris, de la poursuivre où elle se cache, de l'examiner avec attention où elle se montre sans rougir,

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 179.

¹⁵⁹ Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme*, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶² « [C]omme elles [les *stunt girls*] en sortaient avec des reportages particulièrement larmoyants, on les a aussi qualifiées de “*sob [sanglot] sisters*” », *id.*

¹⁶³ Voir *ibid.*, p. 129-156, sur ce reportage de Nellie Bly.

de l'analyser et de la surprendre, si cela est possible, dans toutes les manifestations de son existence. / Nous pourrions ainsi en faire une peinture qui nous permettra de porter un jugement réfléchi sur une multitude de questions des plus intéressantes¹⁶⁴.

Édant, qui se déguise en miséreux pour visiter les asiles parisiens, se lier à des pauvres et pénétrer leurs logis, revient à plusieurs reprises sur sa méthode, sa rigueur et ses bénéfices :

Si on veut faire une étude sérieuse des misérables, il faut les voir en effet dans tous les lieux qu'ils fréquentent. La misère m'a laissé plus facilement surprendre ses secrets dans les guinguettes sales et puantes et les cabarets louches des quartiers pauvres que dans les maisons où elle s'étale le plus cyniquement¹⁶⁵.

[...] je puis dire que j'ai observé avec le plus grand soin tous ceux [les malheureux] avec lesquels il m'a été possible d'entrer en relation. / Je vous ai dit mes moyens d'investigation. Je me suis préoccupé avant tout, pour découvrir la vérité, de m'identifier le plus possible avec les misérables. J'ai pris leur costume, je me suis efforcé de parler leur langue, de me faire des amis parmi eux. [...] J'ai trompé ces braves gens en me faisant passer pour ce que je n'étais pas. S'ils apprennent jamais, ce qui est improbable, cette mystification, ils me pardonneront, j'espère, car ils apprendront en même temps que j'étais poussé par le désir de leur être utile¹⁶⁶.

De même, Henry Leyret, qui se fait marchand de vin pour étudier la condition des milieux ouvriers, entend s'inscrire en faux vis-à-vis des « tableaux surchargés de couleurs douteuses¹⁶⁷ » que ses prédécesseurs ont tracés de cette classe sociale. Il rapproche sa méthode d'identification, propre à faire surgir le « vrai », de modèles européens :

Comment les bien connaître [les ouvriers] sans les fréquenter un long temps, coude contre coude, en une commune existence de tous les instants ? / Dans cette pensée, des écrivains anglais et allemands revêtirent la veste ou le bourgeron pour aller dans les mines, dans les manufactures, vivre la vie des prolétaires, en partager les peines, les besoins, les espoirs. Quel travestissement n'affronterait-on point pour mener à bien une enquête de vérité¹⁶⁸.

Enfin, Louis Paulian professe sa volonté de mettre à jour la condition et l'utilité d'une classe sociale particulière, celle des chiffonniers, grâce à la méthode d'identification :

Je me suis décidé à élucider le problème et pour cela il n'y avait qu'un moyen à suivre, c'était de me faire chiffonnier. La tâche n'était pas facile [...] car les chiffonniers constituent encore de nos jours une véritable corporation et une corporation fermée. N'entre pas qui veut dans ce monde-là. Pour m'y faire admettre, il m'a fallu trois choses : d'abord des protections, puis de la diplomatie, enfin du courage, un courage d'un ordre spécial et qui consiste à savoir surmonter tous les dégoûts. Un soir, autour

¹⁶⁴ Marcel Édant, « La misère à Paris », dans *Le Gagne-Petit*, 2 avril 1886.

¹⁶⁵ Marcel Édant, « La misère à Paris. V. À Charonne », dans *Le Gagne-Petit*, 15 avril 1886.

¹⁶⁶ Marcel Édant, « La misère à Paris. VI. À Charonne », dans *Le Gagne-Petit*, 17 avril 1886.

¹⁶⁷ Henry Leyret, « Introduction », dans *En plein faubourg, mœurs ouvrières*, op. cit., p. 12.

¹⁶⁸ *Id.*

d'un riche tas, j'ai capté la confiance d'un Nestor de la chose, j'ai soigné de mon mieux cette connaissance, je me suis fait présenter dans son entourage, et enfin, après quelques tentatives plus ou moins heureuses, je me suis lancé bravement dans ce nouveau monde et bientôt *veni, vici, vidi...*, j'ai pénétré, j'ai vaincu toute répugnance et j'ai vu ! j'ai vu quoi ? Oh ! les choses les plus étranges, les plus incroyables, les plus intéressantes ; j'ai parcouru la nuit les rues de Paris avec de vrais chiffonniers, fouillant avec eux les tas d'ordures, puis une fois la hotte pleine, je suis rentré dans la cité des chiffonniers [...] ; j'ai vu préparer le repas du chiffonnier ; j'ai vu comment cet être particulier mange, boit et dort ; [...] enfin, désirant compléter mon étude jusqu'au bout, après avoir examiné l'homme, j'ai examiné le contenu de la hotte [...] ¹⁶⁹.

Plus informée et plus sérieuse que les enquêtes d'Édant et de Leyret, celle de Paulian tient davantage du traité socio-économique détaillé sur l'industrie de la réutilisation des déchets (prouvant l'utilité sociale des chiffonniers) que du reportage, au sens où la scénographie de la méthode immersive y est assez peu développée. De ce fait, elle illustre bien le caractère hybride de ces premières tentatives. Comme l'a noté Dominique Kalifa, la seconde enquête de Paulian, *Paris qui mendie*, sera davantage axée sur l'immersion identitaire, alors que « Paulian se confectionne un déguisement [...] et s'immerge à plusieurs reprises dans le Paris mendiant ¹⁷⁰ » afin de « dénoncer l'existence d'une mendicité scandaleuse, qui «nourrit son homme plus facilement que le travail» ¹⁷¹ ».

Les premières enquêtes d'immersion identitaire des années 1880 et 1890, en France, se situent ainsi résolument du côté de l'étude de mœurs, du traité sociologique. Elles s'inscrivent par ailleurs dans une démarche engagée : Marcel Édant chronique déjà, en janvier 1886, sur le paupérisme, dans *Le Gagne-Petit*, « journal républicain quotidien » qui entend occuper dans le champ journalistique une place équivalente au *Petit Journal*, mais en produisant un contenu sérieux ¹⁷². Il y remarque, le 5 janvier, qu'il « importe [...] de diminuer autant que possible les drames lamentables de la misère ¹⁷³ ». On sait par ailleurs peu de choses sur la vie de Marcel Édant (1854-1895). Il se serait orienté vers le journalisme après des études incomplètes en médecine et aurait débuté dans la presse politique départementale. Toutefois, ses collaborations journalistiques permettent de noter

¹⁶⁹ Louis Paulian, *La hotte du chiffonnier*, *op. cit.*, p. 24-26.

¹⁷⁰ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 181-182. La citation entre guillemets est de Louis Paulian, *Paris qui mendie*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁷² Il y échouera et fusionnera début juin avec *L'Opinion* pour devenir *L'Estafette*. Voir Francisque Sarcey, « Petit poisson deviendra grand », dans *Le Gagne-Petit*, 2 juin 1886.

¹⁷³ Marcel Édant, « Un drame de la misère », dans *Le Gagne-Petit*, 5 janvier 1886.

une orientation politique républicaine, plus radicale dans un premier temps (il collabore à *La Lanterne* en 1887) et évoluant vers l'opportunisme, alors qu'il est secrétaire de la rédaction de *La République française* au moment de sa mort¹⁷⁴. Louis Paulian présente une sensibilité politique semblable. Issu d'une famille bourgeoise, il s'intéresse à l'humanisation des prisons en proposant des réformes carcérales. Le travail de rédacteur parlementaire l'entraîne par la suite, d'après Olivier Vernier, à s'intéresser aux mendiants, auxquels il « consacre des articles et des conférences¹⁷⁵ » dans les années 1880, avant la publication de ses volumes. *Paris qui mendie* a donné lieu à une réforme légale sur la mendicité, tandis que plusieurs des suggestions apportées par Paulian seront appliquées bien plus tard, faisant de lui un visionnaire des politiques sociales à venir. Paulian apparaît ainsi non seulement comme un observateur social, mais aussi comme un acteur engagé¹⁷⁶. Réformateur, mais moralisateur et républicain, Paulian présente en outre une position de « sympathie réelle et constante envers le monde des mendiants¹⁷⁷ » que Vernier juge atypique pour l'époque. On peut la rapprocher de la compassion qu'affiche Marcel Édant envers le monde ouvrier. Henry Leyret (1864-1944), qui a contribué à *L'Aurore*, au *Figaro* et au *Temps*, affiche lui aussi, enfin, une position de républicain, plus modéré, certes, que Paulian ou Édant, et une « sensibilité aux injustices sociales¹⁷⁸ » auxquelles il consacre divers textes au cours de sa carrière. Les livraisons publiées dans *Le Figaro* présentent toutefois, en comparaison avec l'enquête de Marcel Édant, un ton moins empathique et qui se veut sans doute plus rassurant, vis-à-vis d'un lectorat mondain, face aux revendications ouvrières et socialistes. On peut toutefois remarquer, dans les trois cas, que l'enquête d'identification, à la croisée du journalisme et de la sociologie, s'inscrit dans une orientation politique républicaine sensible aux injustices et aux revendications sociales. Elle est publiée en totalité ou en partie dans la presse et elle est le fruit, enfin, d'hommes qui ont

¹⁷⁴ Voir les notices nécrologiques du *Bulletin de l'association des journalistes parisiens*, n° 10, 1er juin 1895, p. 36, et du *Monde artiste*, 14 avril 1895, p. 209.

¹⁷⁵ Olivier Vernier, « Entre moralisme et réformisme : le “Paris qui mendie” de Louis Paulian (1893) », dans Marie-Thérèse Avon-Soletti (dir.), *Des vagabonds aux S.D.F. : approches d'une marginalité*, Actes du colloque d'histoire du droit de Saint-Étienne, 20 et 21 octobre 2000, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 168.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 169-170.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹⁷⁸ Voir la présentation d'Alain Faure pour la réédition d'*En plein faubourg*, Éditions nuits rouges, 2000 [en ligne]. URL : <http://les.nuits.rouges.free.fr/spip.php?article20>

consacré une bonne partie de leur carrière au journalisme. Il serait encore anachronique de les qualifier tous trois de « reporters » : seul Leyret utilise cette appellation, encore imprégnée d'un sens péjoratif, dans l'introduction du volume d'*En plein faubourg*¹⁷⁹.

Malgré ces réserves terminologiques, Édant, Leyret et Paulian, en associant visées sociologiques, méthode d'observation participative et publication périodique, mettent en place le protocole du reportage d'immersion identitaire tel qu'on le retrouvera chez les reporters Séverine et Bertie Henri Clère du *Journal*, au début des années 1890, puis dans le reportage de l'entre-deux-guerres, à peu de variations près. C'est surtout le sérieux de la démarche qui se trouvera parfois entamé par la suite, sa visée déportée, évoluant par exemple vers la recherche de l'exotisme social, désengagé et sensationnaliste, dans le reportage que Clère effectue, en janvier 1893, dans un asile parisien¹⁸⁰. En dépit de ces divergences dans le but poursuivi ou dans le sérieux et la durée de l'immersion (Clère ne passe qu'une seule nuit à l'asile, et Séverine ne se déguise en casseuse de sucre que le temps d'une journée, alors que les enquêtes de Paulian, d'Édant et de Leyret s'étalent sur plusieurs semaines), il est possible de dégager de ces premières enquêtes un certain nombre de motifs récurrents qui seront repris dans les années 1920 et 1930. La méthode sociologique subsistera alors, bien que parfois dépouillée de la rigueur et de l'ampleur que lui conféraient les précurseurs. On exposera les principaux motifs de cette scénographie en insistant sur les éléments qui participent de la construction d'une posture du reporter en sociologue, afin de montrer sa persistance, de la fin du XIX^e siècle à l'entre-deux-guerres.

L'immersion identitaire implique en premier lieu que le reporter adopte par imitation les rituels, les habitudes et les conventions du milieu dans lequel il s'infiltré : nom, vêtements et apparence, habitudes, attitudes, lexique. Il doit être en mesure, afin d'assurer la réussite de son enquête et le maintien de son incognito, de prendre et d'« apprendre » une nouvelle identité, un nouveau mode de vie. La mise en scène de cet apprentissage et de ce travestissement à la fois physique, identitaire et comportemental est présente, au moins de manière partielle, dans toutes les enquêtes d'identification. Ainsi, pour parvenir à ses fins,

¹⁷⁹ Henry Leyret, « Introduction », dans *En plein faubourg, op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁰ En ce sens, Clère, qui est américain, se montre plus près du *stunt journalism* que de l'enquête sociologique à la française.

Marcel Édant, qui explore, après la misère de Charonne, la pauvreté moins criante de Belleville, doit d'abord choisir avec subtilité les vêtements appropriés :

Le costume que nous avons revêtu pour visiter les rues de Bagnole et des Orteaux, la cité Aubry, l'hôtel Brémant, et qui nous avait permis de franchir le seuil des demeures les plus sombres, les plus pauvres, ce costume était trop misérable pour parcourir les rues de Belleville. / [...] / Sous notre costume fripé, nous nous promenions fièrement à Charonne. Sous le même costume, nous passons à Belleville pour des rôdeurs de barrières dangereux. Il est indispensable d'aller choisir au Temple des vêtements plus convenables, mieux appropriés au milieu que nous voulons étudier¹⁸¹.

Le déguisement, auquel peut s'ajouter l'utilisation de postiches ou le maquillage, constitue une première étape dans le travestissement. De même, Clère porte des « vêtements usés¹⁸² » pour pénétrer le refuge parisien de nuit, tandis que Séverine décrit ainsi sa transformation en ouvrière casseuse de sucre : « En un tour de main, j'ai enlevé gants, voilette, chapeau, manteau, et me voici nu-tête, les cheveux bien tirés [...], en jupon et en corsage de toile, un fichu aux épaules, un tablier à la taille, un panier à la main¹⁸³ ». La transformation physique implique aussi que le reporter renonce à toute ressource incompatible avec son rôle. René Daix, qui expérimente quelques jours l'existence d'un homme sans travail et sans moyen à Paris, au début des années 1920, doit à la fois adopter un déguisement approprié et des moyens financiers de circonstance : « [un] vieux costume usé à la pêche, un foulard en guise de faux col, une casquette... et pas un sou en poche¹⁸⁴ ». Chez Maryse Choisy, la transformation physique acquiert une dimension inédite, intégrale, lorsque la reporter se déguise en homme afin de s'infiltrer chez les moines du mont Athos, dans *Un mois chez les hommes* (1929). Choisy affirme avoir renoncé non seulement à ses cheveux¹⁸⁵, mais même à ses seins, grâce à une chirurgie plastique¹⁸⁶, en plus d'évoquer les autres étapes de sa transformation physique, dont l'acquisition d'une prothèse masculine en caoutchouc¹⁸⁷, d'habits d'hommes et d'une fausse moustache « à la Charlot »¹⁸⁸. Le cas est particulier ; on verra plus loin que, de même que le travestissement atteint une limite extrême chez Choisy,

¹⁸¹ Marcel Édant, « La misère à Paris. IX. À Belleville », dans *Le Gagne-Petit*, 3 mai 1886.

¹⁸² Bertie Henri Clère, « Chez les gueux. Une nuit à l'asile », dans *Le Journal*, 5 janvier 1893.

¹⁸³ Séverine, « Les casseuses de sucre. Notes d'une gréviste », dans *Le Journal*, 28 septembre 1892.

¹⁸⁴ René Daix, « La jungle de Paris », dans *Paris-Soir*, 16 octobre 1923.

¹⁸⁵ Maryse Choisy, *Un mois chez les hommes. Reportage*, Paris, Éditions de France (Le livre d'aujourd'hui), 1929, p. 3.

¹⁸⁶ *Ibid.*, « Avant-propos », p. XII.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 3.

il y met en relief une fiction de soi à travers laquelle la reporter quitte la posture sociologique pour entrer dans une forme plus fictionnalisante de l'immersion identitaire.

À partir des années 1900, et de façon plus marquée dans l'entre-deux-guerres, la mise en scène du travestissement peut être appuyée par un élément visuel, comme c'est le cas pour le reportage *Je suis un gueux* (1929) de Georges Le Fèvre. Un encadré publicitaire présente dans *Le Journal* un montage de deux portraits du reporter, légendés « Deux aspects de Georges le Fèvre¹⁸⁹ » ; on y voit le reporter dans ses vêtements ordinaires, d'une part, et dans son « costume de miséreux », d'autre part, comme l'explique le court texte qui accompagne les photographies. Un même procédé était employé par *Excelsior* en 1919, afin d'illustrer la transformation de la reporter Huguette Garnier en femme de chambre en quête d'emploi, le temps d'un court reportage¹⁹⁰. Tandis qu'une photographie présente Huguette Garnier sous son aspect habituel, une deuxième image lui fait pendant, légendée « Lucie Robichon », soit le faux nom emprunté par Garnier, déguisée en femme de chambre.

On touche ici à une deuxième dimension du travestissement, c'est-à-dire à l'emprunt d'une fausse identité civile. Le procédé n'est pas systématiquement employé par les reporters, qui peuvent se limiter à taire leur véritable occupation professionnelle. Sans doute sa nécessité est-elle liée à la nature du milieu infiltré, à la plus ou moins grande distance entre ce milieu et le lectorat du quotidien dans lequel l'enquête est publiée, au degré de célébrité du reporter qui ne souhaite pas se faire reconnaître. Titaÿna, qui se penche en 1936 sur les difficultés de la recherche d'emploi pour les femmes, en se prêtant elle-même à l'expérience, adopte ainsi un « faux nom » qu'elle peut laisser sans crainte d'être reconnue dans les agences et les bureaux de placement¹⁹¹. Certains se contentent de changer leur nom en conservant leur prénom, à l'instar de Gisèle Biezville, qui essaie, pendant une semaine, le métier de mannequin : « – Votre nom ? / J'hésite un dixième de seconde. Vais-je donner mon véritable nom ? / Non. / Je réponds au hasard : / – Gisèle

¹⁸⁹ Annexe illustrée, ensemble n° 2, image n° 76.

¹⁹⁰ Huguette Garnier, « Nos bons domestiques. Une de nos collaboratrices, Mme Huguette Garnier, devenue Lucie Robichon, se présente, en qualité de femme de chambre, dans un bureau de placement », dans *Excelsior*, 17 septembre 1919.

¹⁹¹ Titaÿna, « Une Française veut gagner sa vie », dans *Paris-Soir*, 26 novembre 1936.

Aumont¹⁹² ». Plus généralement, on peut parler de tromperie ou de mensonge : s'il n'adopte pas un faux nom, le reporter se fait tout de même passer pour ce qu'il n'est pas. Il s'agit minimalement de duper autrui, de ne pas trahir sa véritable identité. Marcel Édant se montre soucieux de la réussite de ce jeu de rôle, qu'il dit poursuivre à tout prix, même à l'égard de son cicérone, un certain Georges, ouvrier rencontré dans un asile de nuit. La tromperie est d'autant plus ardue qu'Édant, dans un élan de sympathie, entend jouer son rôle tout en portant secours – de manière voilée – à son compagnon :

J'employai toutes les ruses imaginables pour lui cacher ma véritable situation et le soustraire autant que possible aux atteintes du froid et de la faim. Le directeur du *Gagne-Petit* a bien voulu m'ouvrir un large crédit pour faire ces petites études sur la misère. Mon compagnon usa un peu des ressources qui m'étaient attribuées. Je l'envoyai souvent au journal avec une recommandation pour un de mes amis. Quelques pièces blanches lui procuraient le couvert et le toit et m'assuraient le plus précieux collaborateur¹⁹³.

La duperie, on le sent, soulève pour certains reporters un problème éthique, rapidement gommé cependant par l'évocation de l'utilité sociale de l'enquête, comme le fait Édant : « J'ai trompé ces braves gens en me faisant passer pour ce que je n'étais pas. S'ils apprennent jamais, ce qui est improbable, cette mystification, ils me pardonneront, j'espère, car ils apprendront en même temps que j'étais poussé par le désir de leur être utile¹⁹⁴. » D'aucuns se proposent encore de réparer les menus préjudices que leur emprunt d'identité a pu susciter, tel Clère qui entend remettre à l'asile de nuit l'équivalent des denrées qu'il y a consommées lors de son bref séjour¹⁹⁵. Mais de tels scrupules et préoccupations éthiques demeurent peu fréquents et se font proportionnellement plus rares dans l'entre-deux-guerres qu'au sein des premières enquêtes d'identification, signe peut-être de la banalisation de la pratique et de son caractère désormais moins sérieux que spectaculaire.

Tel un caméléon, le reporter se dote ainsi dans un premier temps des vêtements, des attributs, du nom, des marques extérieures distinctives associés à l'identité qu'il désire emprunter. L'ampleur de la transformation est proportionnelle à l'écart entre la condition

¹⁹² Gisèle Biezville, « Mannequins de Paris », dans *Paris-Soir*, 1^{er} décembre 1932.

¹⁹³ Marcel Édant, « La misère à Paris. V. À Charonne », dans *Le Gagne-Petit*, 15 avril 1886.

¹⁹⁴ Marcel Édant, « La misère à Paris. VI. À Charonne », dans *Le Gagne-Petit*, 17 avril 1886.

¹⁹⁵ « J'ai mangé le pâté, bu le vin et fumé le tabac, mais je ferai restitution honorable à l'Œuvre. » Bertie Henri Clère, « Chez les gueux. Une nuit à l'asile », dans *Le Journal*, 5 janvier 1893.

sociale du reporter et celle dans laquelle il se glisse. La plupart du temps, la simulation implique une déchéance ou une forme de dégradation. L'entrée dans le rôle entraîne la perte de privilèges civils et fait subir au reporter, déclassé, le regard condescendant ou apitoyé d'autrui. Le motif récurrent du regard des autres vient attester la réalité de la transformation physique ; en apparence, le reporter présente tous les traits du misérable et suscite les jugements ou les gestes de charité qui lui sont réservés :

Dans les rues de Belleville, de l'Ermitage, des Cascades, de la Mare, etc., les passants jettent sur nous un œil de pitié. Les concierges auxquels nous nous adressons pour visiter les appartements à louer nous dévisagent. / – Ça ne fera pas votre affaire, répondent-ils. Ce logement est d'un prix trop élevé pour vous. / [...] Les locataires, en nous voyant, se disposent à nous donner l'aumône¹⁹⁶.

La déchéance sociale du reporter peut encore être illustrée de manière imagée. Au tout début de son reportage, Georges Le Fèvre, vêtu de ses habits misérables, descend littéralement au niveau du trottoir, où il rejoint l'un de ses nouveaux compagnons. Le mouvement physique symbolise l'entrée du reporter dans son rôle qui comprend par ailleurs une immersion corporelle, sensorielle, dans l'univers sale et odorant de la rue :

L'homme qui me répond est assis sur le trottoir [...]. Comme il parle en regardant ses pieds, je l'entends à peine. Pour prolonger la conversation il me faut coller mes fesses au macadam, descendre à son étiage. On est maintenant sur le même plan. Nous sommes donc dans la rue. Plus exactement, nous y adhérons. Le soleil irrite la lèvre des murs, les bosses du pavé, la puanteur des poubelles, la ruine de nos haillons. Il donne à ces laideurs une puissance, à notre misère une hardiesse. – T'es comme bibi ? Sans un ? / Je hausse les épaules. / – Oui... la vraie poisse¹⁹⁷.

Il est fréquent que l'immersion identitaire implique de la sorte une immersion corporelle. Le corps du reporter, évoluant sous une identité d'emprunt, est condamné à subir les sensations, les douleurs et les épreuves de son existence nouvelle, à endurer pleinement la dimension physique du rôle qu'il endosse. Ainsi, Bertie Henri Clère doit passer une mauvaise nuit à l'asile en compagnie de voisins odorants, dans une salle froide et bruyante, après s'être nourri frugalement comme eux :

De vieux tapis nous séparaient du bitume et nous servaient en même temps de couverture. Un traversin en bois et un petit oreiller de varech complétaient notre installation. / À ma droite se trouvait un vieux gueux de bonhomme avec qui il fallait que je partage mon oreiller. Il puait la peste et me faisait penser à cette plante de l'Amérique du Sud qui sent tellement mauvais que rien ne peut pousser, dans un rayon

¹⁹⁶ Marcel Édant, « La misère à Paris. IX. À Belleville », dans *Le Gagne-Petit*, 3 mai 1886.

¹⁹⁷ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Job devant les hommes », dans *Le Journal*, 9 juin 1929.

de cinquante mètres, autour de sa tige. / [...] / Toute la nuit, on entendait de toutes parts de la salle, de fortes détonations que je ne désignerai pas d'une manière plus précise. [...] d'aucuns se levaient et allaient se promener dehors, et la porte de la cour fut ouverte et fermée sans cesse, laissant pénétrer dans la salle des bouffées d'air froid, qui venaient m'atteindre à ma place. / Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit. Le thermomètre, accroché à côté du crucifix, marquait 7 degrés, et je souffrais tellement du froid aux pieds, qu'à quatre heures du matin, je me suis levé, et me suis promené de long en large pendant deux longues heures, cherchant à me réchauffer¹⁹⁸.

Dans ce cas, l'acuité des perceptions sensorielles du reporter, l'inconfort et le désagrément que ce dernier éprouve accusent la distance maintenue entre celui-ci et ses compagnons d'infortune. Elles soutiennent le jugement du reporter et le maintien d'un écart critique avec le milieu observé. Georges Le Fèvre insiste longuement, lui aussi, sur les sensations de la vie de gueux et pousse très loin son expérimentation, ce qui lui permettra de conclure : « [l]a faim, la soif et l'insomnie sont mes seules péripéties¹⁹⁹ ». En effet, Le Fèvre se lave sous un pont, dans la Seine, connaît la faim²⁰⁰, la fatigue et les dangers du travail manuel : « Le cerveau engourdi et l'estomac creux, j'obéis passivement aux ordres [...]. L'effort n'est pas grand, mais sa répétition finit par alourdir, ankyloser les jambes et les bras. C'est un travail nouveau des muscles et des jointures, et pour m'être accroupi un peu trop vite en décrochant une chaîne, je me froisse un muscle de la cuisse. Cela fait que je clopine un peu²⁰¹. » Il entre en contact avec les odeurs de la pauvreté :

Eh bien non ! Je n'aurais pas cru ça possible ! / Après une première journée de travail, est-ce là ma récompense ? Cette canfouine, puante comme une étable à cochons, avec un pot de chambre au milieu ! Ces deux grabats en équerre [...]. Ce mur souillé d'excréments ! Cette paille et cet édredon crevé jetés pêle-mêle sur une carcasse reprise à la ferraille, et qui est mon lit ! [...] la fatigue qui me pèse aux reins et aux épaules m'ordonne de m'allonger. Je n'ai même plus la force d'hésiter²⁰².

Toutefois, loin de nourrir une distanciation comme chez Clère, l'immersion corporelle, chez Le Fèvre, conduit inversement à une dissolution identitaire.

Par ailleurs, il semble que l'immersion corporelle se traduise de manière distincte dans le reportage d'identification au féminin, où le corps immergé est moins souvent soumis à une épreuve douloureuse ou pénible que mis en danger ou sollicité à travers une

¹⁹⁸ Bertie Henri Clère, « Chez les gueux. Une nuit à l'asile », dans *Le Journal*, 5 janvier 1893.

¹⁹⁹ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Les vieux pilons », dans *Le Journal*, 22 juin 1929.

²⁰⁰ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. L'embauche », dans *Le Journal*, 11 juin 1929.

²⁰¹ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Homme-Cabestan », dans *Le Journal*, 12 juin 1929.

²⁰² Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. L'Hôtel Bauwens », dans *Le Journal*, 13 juin 1929.

sexualisation ou une réduction à l'état d'objet. La nature des sujets de reportages choisis par les femmes reporters – qui explorent conditions et métiers typiquement féminins – détermine en partie cette distinction. Par exemple, Gisèle Biezville, qui devient pour quelques jours mannequin dans une grande maison de couture parisienne, décrit en ces termes son expérience, lorsqu'elle doit défiler devant le directeur, afin de se faire engager :

Dans un petit salon attenant, dont les murs sont entièrement recouverts de miroirs, je me déshabille. C'est vêtue d'une belle robe du soir en lamé argent et bleu dégradé que je pénètre pour la seconde fois dans le bureau de Mme Andrée. Elle me scrute de la tête aux pieds. [...] Me voici devant un homme glacé, assis à son bureau. [...] Je suis ridicule ainsi demi-nue dans cette robe de bal. / – Marchez ! / L'homme glacé l'a dit. / Pourvu que je sache marcher ! Jamais je n'aurais cru qu'il faille tant de talent pour mettre un pied devant l'autre. Je vais de long en large, je tourne... / Le directeur dit : / – Vous pourrez doubler Jeanine. Madame Andrée, vous direz à Mme Paule qu'elle fasse travailler cette démarche qui est défectueuse²⁰³.

Tout le reportage de Biezville est, à l'image de cet extrait, axé sur le caractère corporel et sensuel de l'immersion identitaire ; cela va de pair avec le choix d'un rôle – mannequin – qui symbolise l'objectification du corps féminin. Lorsqu'elle défile, Biezville se voit réduite aux modèles de vêtements qu'elle porte, par exemple un costume de ski, et doit répondre, lorsqu'on lui demande son nom : « *Altitude dix-huit cents* !²⁰⁴ » Une autre situation, décrite par Titaïna, rend compte de même du caractère particulier de la mise en scène du corps dans le reportage au féminin. À la recherche d'une place de sténo-dactylo, la reporter devient objet de convoitise :

Cette fois-ci, l'annoncier me jauge et m'examine. Il m'interroge sur la vie de fantaisie que je me suis fabriquée, me demande si je suis mariée, si je suis libre, si j'aimerais voyager... / – Je suis libre, je n'ai pas de famille proche, je pourrais éventuellement quitter la France si la situation que l'on m'offrait en valait la peine... / Ma réponse semble le satisfaire, il me fait asseoir et regarde mes jambes. / – Voilà, petite madame, vous me paraissez intelligente, vos certificats sont excellents, je suis sûr que vous êtes débrouillarde et la franchise ne doit pas vous faire peur...[...] Vous devez porter très bien une robe du soir ? / L'aventure commence à m'amuser. / Je peux porter une robe du soir, j'ai été mannequin²⁰⁵.

C'est sans doute chez Maryse Choisy que culmine la mise en scène sexualisée du corps féminin, tant dans *Un mois chez les filles* que dans *Un mois chez les hommes*. Le premier

²⁰³ Gisèle Biezville, « Mannequins de Paris », dans *Paris-Soir*, 1^{er} décembre 1932.

²⁰⁴ *Ibid.*, 6 décembre 1932.

²⁰⁵ Titaïna, « Une Française veut gagner sa vie », dans *Paris-Soir*, 25 novembre 1936.

entraîne la reporter à visiter de l'intérieur l'univers des maisons closes²⁰⁶. Marie-Ève Thérénty a décrit en détail la scénographie de l'enquête chez Choisy, qui dresse un panorama des types rencontrés et des lieux visités, diversité à laquelle répond « la grande variété des travestissements que prend [la reporter]²⁰⁷ », tour à tour prostituée, bonne, danseuse. Comme chez Biezville et Titaïna, le corps se trouve mis en jeu, objectifié, investi d'une charge sensuelle sur laquelle insiste Choisy, qui

invente un nouveau type d'exposition du corps du reporter et un nouveau péril vécu par lui pour les besoins du reportage, celui d'être confondu avec un corps public. De nombreux passages du récit s'attardent sur le corps tentant et tenté de la reporter : « Le regard de la patronne décrit une seconde ellipse autour de mon corps : — Jolie comme vous l'êtes, vous auriez dû vous mettre en carte, me conseille-t-elle maternellement »²⁰⁸.

Choisy poursuit dans cette voie dans *Un mois chez les hommes*, alors que, déguisée en homme, elle séduit (et se montre séduite par) un jeune novice. L'épisode donne lieu à plusieurs passages où la reporter insiste sur les perceptions sensuelles :

Par la fenêtre coulent trois gouttes de jasmin (oh ! cette odeur de jasmin dans ce parfum de mort). Nos désirs s'exaspèrent dans cette décomposition. Épique tournoi de la vie et de la mort ! Quand on verse de l'eau sur le feu, la flamme grimpe, siffle, avale les espaces avant de se résigner à mourir. Le sourire blanc et noir traverse mon veston. La robe monacale chatouille mes genoux. / [...] Oh ! Ce sourire de jasmin ! Cette odeur de sourire ! Tout se mêle : jasmin, sourire. Il est de plus en plus près. Je ne vois que du noir, tant la robe du novice occupe tout mon horizon visible. / Sa voix est devenue une voix de confiance²⁰⁹.

Le jeu de rôle implique, chez Choisy, l'immersion d'un corps sexué, genré, exposé dans l'intimité de ses sensations.

Les modalités de l'immersion corporelle, dans la scénographie de l'immersion identitaire, nous amènent à aborder enfin une dimension plus complexe du travestissement. Loin de se borner à modifier l'apparence du reporter, l'adoption d'une identité d'emprunt atteint ses sensations, son intégrité corporelle et, comme on va le voir, règle son

²⁰⁶ Selon Marie-Ève Thérénty, le reportage de Choisy connaît un grand succès et sera largement imité, par Luc Valti, Claude Valmont « et, selon les témoignages d'époque, par une cohorte de jeunes journalistes débutantes dont les reportages journalistiques n'ont sans doute pas eu les honneurs de la librairie. » Marie-Ève Thérénty, « Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d'immersion », *art. cit.*

²⁰⁷ *Id.*

²⁰⁸ *Id.* La citation insérée est tirée de Maryse Choisy, *Un mois chez les filles*, Paris, Éditions Montaigne (Gai savoir), 1928, p. 26.

²⁰⁹ Maryse Choisy, *Un mois chez les hommes*, *op. cit.*, p. 55-56.

comportement, sa conduite, ses attitudes et ses paroles. Cette dimension comportementale est déjà perceptible dans les enquêtes des années 1880. Marcel Édant et l'ami qui l'accompagne dans son inspection de la misère à Paris doivent imiter la conduite de ceux qui les entourent, répéter les paroles prononcées par des ouvriers pour commander de la nourriture dans un restaurant : « Il importait en effet de commander le menu de notre festin sans employer un terme qui pût attirer l'attention sur nous. / – Garçon, un lapin chasseur, un panaché, quatre *malheureux* et un litre de *piccolo* ! cria notre voisin de table. / – Deux panachés ! demanda M. Menus²¹⁰. » On remarque la convocation d'un lexique argotique approprié au rôle joué par l'enquêteur. Le motif, lié à l'exotisme du milieu social exploré, revient fréquemment dans le reportage d'identification. Comme Édant, Henry Leyret munit son lecteur des rudiments de l'argot ouvrier : « Pour l'ouvrier aussi, c'est le *pognon* (l'argent) qui passe avant tout ; il ne *masse* (masser, travailler) qu'autant qu'il en a besoin et n'a nul souci d'être agréable aux patrons²¹¹. » La mise en scène des interactions entre le reporter et les individus appartenant au milieu observé est propice à la restitution de dialogues rapportés en style oral ou argotique. Jean Tozeur, en 1929, use du même procédé, lorsqu'il expérimente le métier de vendeur de cartes postales à Paris : « [...] Par exemple faire la “came” (camelote) sur les marchés. Si tu veux on peut s'associer, j'sais faire le boniment et j'connais des fournisseurs²¹² », lui propose un habitué de cet expédient.

En plus de la maîtrise d'un lexique inhabituel, le reporter doit adopter certains codes et comportements qui lui permettent de mieux intégrer le milieu observé, comme le souligne Marcel Édant : « Il faut aller dans les cabarets de ce quartier, y passer des heures entières, boire avec leurs habitués la *verte* et le *petit bleu*, si on veut se faire une idée juste des souffrances qu'endurent les ouvriers, des opinions qu'ils professent et des passions qui les tourmentent²¹³. » Dans un registre plus léger, Gisèle Biezville s'entraîne à adopter la démarche des mannequins de la haute couture : « Toute la soirée, j'ai étudié, seule, devant

²¹⁰ Marcel Édant, « La misère à Paris. IX. À Belleville », dans *Le Gagne-Petit*, 3 mai 1886.

²¹¹ Henry Leyret, « En plein faubourg. II. Les enfants – le métier – les patrons », dans *Le Figaro*, 31 mai 1894.

²¹² Jean Tozeur, « Un métier qui s'en va... La vente des cartes postales dans les rues “ne nourrit plus son homme” », dans *Paris-Soir*, 2 juin 1929.

²¹³ Marcel Édant, « La misère à Paris. XII. Belleville », dans *Le Gagne-Petit*, 14 mai 1886.

la glace, la démarche, les gestes, le port de tête des mannequins²¹⁴. » Et René Jaubert, qui étudie différents « métiers de Paris », apprend à reproduire les gestes du garçon de café :

Bob me tolère pour deux heures à ses côtés, entre un robinet à pression, une pile de sandwiches frais qui sentent le bon beurre, des soucoupes de *chips* ou d'olives vertes. J'ai comme lui le petit smoking de toile, la chemise bleue et j'attrape vite le coup de main prestigieux avec lequel il nettoie son bar, un verre, une bouteille, ou le nez du chasseur si celui-ci lui a dérobé quelque cerise au kirch²¹⁵.

À l'image d'Édant mimant sur le vif l'attitude et les paroles de ses voisins, les reporters de l'entre-deux-guerres placent leur apprentissage comportemental sous le signe de la naïveté. C'est par imitation que le reporter apprend, au cours de son enquête, les codes qui régissent le milieu. La fréquentation des miséreux de Paris permet à Le Fèvre d'apprendre les « combines²¹⁶ » qui facilitent leur existence et d'en comprendre petit à petit diverses subtilités : « Ainsi m'apparaissent l'utilité du bistro, le mirage du zinc, l'éloquence du vin rouge. Et puis je comprends le mot : fraternité ; le mot : camarade ; le mot : débine ; et le mot : partage²¹⁷. » L'insistance sur « l'inexpérience²¹⁸ » du reporter met en relief la nouveauté de ses observations, le caractère inédit de la vérité sociale qu'elles sont censées faire ressortir. Elle semble avoir pour fonction, à la manière des proclamations de vérité, d'attester la bonne volonté du témoin naïf ou encore sa fréquentation d'individus mieux informés que lui, susceptibles de révéler les secrets de leur existence. Ainsi, un « ami bien informé²¹⁹ » permet à Maurice Charry de se familiariser avec le trafic et l'achat de cocaïne à Paris. Le reporter insiste sur son ignorance des codes du milieu, où tout se joue en un « clignement d'œil louche²²⁰ » et quelques coups de coude furtifs. Charry met en scène sa méprise, au moment de l'achat :

[Le bookmaker] ouvre devant nous l'étui [illisible] où s'allongent les cigarettes Abdulla. / Il le tend vers nous. D'un geste qui tremble un peu, mais qui veut être initié,

²¹⁴ Gisèle Biezville, « Mannequins de Paris », dans *Paris-Soir*, 1^{er} décembre 1932.

²¹⁵ René Jaubert, « Les métiers de Paris. Je suis barman », dans *Paris-Soir*, 19 juillet 1929. Ce reportage n'est pas tout à fait une enquête d'identification. La scénographie varie en fait d'une livraison à l'autre et Jaubert ne camoufle pas son identité aux divers hommes de métier qu'il rencontre. Toutefois, dans cette première livraison, le reporter se glisse bel et bien dans le rôle du garçon de café et, par ailleurs, le titre choisi (« Les métiers de Paris. Je suis... ») est typique de la posture d'immersion identitaire.

²¹⁶ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Au château des Rentiers », dans *Le Journal*, 10 juin 1929.

²¹⁷ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Homme-Cabestan », *art. cit.*

²¹⁸ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. J'en ai "refilé une" », dans *Le Journal*, 15 juin 1929.

²¹⁹ Maurice Charry, « Affreux poison. Comment j'ai acheté de la "bigornette" », dans *Paris-Soir*, 23 octobre 1923.

²²⁰ *Id.*

je prends la première à droite, la plus proche. Et je reste interdit. Ce n'est que cela ? Alors me voilà servi ? / Ma main presse le secret du petit cylindre de papier. L'impatience le brise entre mes doigts. Du tabac. Du tabac blond. Rien que du tabac blond. / J'interroge mon ami. Il rit de ma naïveté. Fini le truc du paquet de cigarettes [...]. Le type m'a offert une cigarette simplement [...]²²¹.

En somme, la posture sociologique, même lorsqu'elle privilégie le caractère amusant ou exotique de l'immersion vécue par le reporter et délaisse l'accumulation d'observations et d'informations sérieuses qui caractérise les précurseurs des années 1880, maintient le scénario originel que ces derniers ont mis en place. Le travestissement du reporter se déploie sur plusieurs plans, touche à la fois l'identité civile, l'apparence physique, le comportement ; l'immersion identitaire engage aussi la corporéité du témoin. En ce sens, elle est sans doute le mode d'immersion le plus intense et renferme dès lors un fort potentiel de fictionnalisation dans la mise en scène de soi.

Les reportages que nous avons évoqués ici ont tous en commun une même visée, soit la découverte d'un aspect inconnu de la société. La méthode d'immersion identitaire est constamment justifiée par cette recherche ; le reporter s'y présente comme un explorateur privilégié des classes, des conditions et des métiers méconnus de son lectorat. Il est généralement admis, comme un autre de ces « rituels d'objectivité » du reportage, que l'immersion identitaire permettrait une incursion d'une profondeur et d'une vérité sans égales dans un milieu donné, un renversement des idées reçues. Ce *topos* est lui aussi hérité des précurseurs, mi-sociologues, mi-journalistes, de la fin du XIX^e siècle. On retrouve leurs échos dans les années 1920 et 1930, où l'expérience immersive permet au reporter de poser un constat péremptoire, appuyé sur l'observation : « Toutes les idées que je m'étais faites sur les mannequins, d'après ce que l'on m'en avait dit, étaient fausses²²² », conclut Gisèle Biezville. « Les sceptiques ont tort. Les sociologues ont raison²²³ », affirme Maurice Charry, quant aux dangers de la « coco », tandis que René Daix déclare, fort de son expérience, qu'« [u]n homme valide ne meurt pas de faim à Paris²²⁴ » et Georges Le Fèvre, inversement, « [parvient] à entrevoir une vérité. / La société moderne ne pardonne pas à

²²¹ *Id.*

²²² Gisèle Biezville, « Mannequins de Paris », dans *Paris-Soir*, 3 décembre 1932.

²²³ Maurice Charry, « Affreux poison. Comment j'ai acheté de la "bigornette" », *art. cit.*

²²⁴ René Daix, « La jungle de Paris », dans *Paris-Soir*, 21 octobre 1923.

ceux qui désertent son armée régulière pour lutter seuls, en francs-tireurs²²⁵. » L'immersion identitaire permettrait ainsi d'accéder à une vérité sociale inconnue.

b. La posture émotive ou l'autofiction journalistique

Dominique Kalifa remarque que le reportage d'identification ne connaît pas en France la même popularité que dans les pays anglophones à la fin du siècle²²⁶. Après les essais des années 1880-1890, il faudra attendre les années 1920 pour que son usage se répande, mais il demeurera, dans une certaine mesure, périphérique et spécialisé. Certains reporters s'en feront une marque de commerce, comme Maryse Choisy, tandis que d'autres (tels Albert Londres et Joseph Kessel) ne s'y sont jamais prêtés. Dans les années 1920 et 1930, l'immersion identitaire demeure associée à l'exploration de milieux sociaux marginaux et de petits métiers, mais tend à se dégager de la visée sociologique pour se faire plus sensationnaliste ou – à la manière américaine du *stunt* – plus émotive. L'implication émotionnelle du reporter dans son enquête donne lieu à d'intéressants glissements identitaires à travers lesquels se crée une forme d'autofiction journalistique inédite. Georges Le Fèvre et Maryse Choisy illustrent de façon exemplaire cette posture.

La scénographie de l'immersion identitaire, dans *Je suis un gueux*, comme dans *Un mois chez les filles* et *Un mois chez les hommes*, correspond, pour l'essentiel, au scénario sociologique. Toutefois, elle s'en écarte par la proximité accrue qu'entretient le reporter avec le milieu où il s'immerge. En effet, l'immersion identitaire produit chez Le Fèvre et Choisy un brouillage des identités qui porte atteinte à la distanciation caractéristique de la posture sociologique. Un double mouvement est repérable, chez chacun de ces reporters, qui entraîne, d'une part, le journaliste à s'identifier fortement au rôle dans lequel il s'est glissé, jusqu'à y voir se dissoudre son identité première, puis le pousse parfois, d'autre part, à s'en distancier soudainement. Ces impulsions contraires construisent l'image d'un reporter qui n'est pas en pleine maîtrise de la situation, qui subit le magnétisme du jeu de rôle au point de s'oublier. L'immersion identitaire détermine non seulement un

²²⁵ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Les vieux pilons », *art. cit.*

²²⁶ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds.*, *op. cit.*, p. 186-187.

travestissement et une imitation comportementale, mais transforme les traits psychologiques de l'individu qui s'y prête et en révèle de ce fait un autre « moi ». Le reporter s'investit de manière émotionnelle dans l'expérience, vécue de façon fusionnelle. Dès lors, la fonction figurative du reportage gagne en importance et suscite une certaine fictionnalisation de l'identité auctoriale.

En plus d'insister sur l'aspect physique et corporel de son reportage, Georges Le Fèvre met en avant, à plusieurs reprises, l'évolution psychologique qu'il subit alors qu'il adopte la vie du gueux. C'est au fil de cette évolution qu'apparaît le double mouvement de distanciation / identification. Dès la première livraison du reportage, le regard du témoin, descendu au niveau du trottoir, se trouve radicalement modifié : « Alors je regarde les choses ; je ne les reconnais plus. C'est bien Paris, cependant, et le troisième arrondissement. Pourquoi les maisons si basses dans ce quartier me paraissent-elles si hautes, et les pavés si cruels, et les étalages si défendus ? / Sans doute parce que je n'ai pas le sou²²⁷. » À mesure que Le Fèvre se familiarise avec divers petits expédients lui permettant de gagner sa vie au jour le jour, son esprit se moule, comme son corps, à ses nouvelles occupations : « Le cerveau engourdi et l'estomac creux, j'obéis passivement aux ordres de Grogard. [...] je reste, la tête basse, comme un cheval fourbu. Mes pensées sont simples et puissantes. J'évoque, par exemple, le goût d'un morceau de pain frais, la tranche d'or d'un quart de bon brie²²⁸. » Petit à petit, le reporter sombre dans un désespoir qui le mènera à l'anéantissement de son identité propre. Ce cheminement psychologique le conduit à s'identifier de plus en plus à la condition du miséreux : « Puisque la société me laisse tomber, je redeviens un homme des bois, un paysan du Danube ! Une nuit blanche, après tout, n'est pas si terrible. J'en ai vu d'autres. [...] Mais plus j'essaye ainsi de me rassurer, plus l'angoisse qui m'habite resserre son étreinte²²⁹. » Un épisode, présenté peu avant la conclusion du reportage, établit un point culminant dans la mise en scène de l'identification de Le Fèvre aux gueux et la dissolution de son identité originelle, alors qu'il devient un homme-sandwich. Cette étape marque un nouvel échelon dans sa dégradation :

²²⁷ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Job devant les hommes », dans *Le Journal*, 9 juin 1929.

²²⁸ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Homme-cabestan », dans *Le Journal*, 12 juin 1929.

²²⁹ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. J'en ai "refilé une" », dans *Le Journal*, 15 juin 1929.

« Il faut dire que j'étais déjà venu la veille et que j'avais reculé devant le travail. Non par paresse, mais par dignité. / Ce matin, ma dignité s'en est allée avec mes derniers sous²³⁰. » Le Fèvre insiste sur le caractère psychologique de cet abaissement ultime : « Je n'ai plus d'âme », affirme-t-il, avant de renchéir, avec un certain lyrisme, rendu presque comique dans son désespoir, que l'on devine en partie simulé :

Je m'aperçois, dès les premiers pas sur le trottoir, que je me suis réellement vendu corps et âme pour sept francs et nourri. Je n'existe plus. Je ne suis plus rien. Littéralement rien. Être homme-sandwich, ce n'est pas déchoir, c'est s'anéantir. Peut-on appeler ça gagner sa vie en travaillant ? Pas même, puisque mon gain est dérisoire et mon travail inexistant. [...] Ce qui reste de moi appartient à la rue comme un bec de gaz, un banc, une enseigne. Moins encore, je suis un cadavre vivant. Moins encore une transparence. On me bouscule sans s'excuser. On me consulte sans me regarder. Lorsqu'un passant me heurte, il lève les yeux au-dessus de ma tête et fait un léger salut aux incomparables repas à six francs. / [...] / Est-ce que ça compte un homme-sandwich ? Est-ce que ça pense, seulement ?

La perte d'identité consacre la dégradation morale du reporter et marque l'aboutissement du processus d'identification. En ce sens, la posture émotive poursuit jusqu'en ses derniers retranchements l'idée que la récolte d'information sur le terrain est garante de la vérité des faits et du témoignage du reporter : celui-ci s'y est totalement investi, corps et âme. L'usage omniprésent du « nous », qui associe le reporter à la foule des malheureux, contribue à renforcer tout au long de l'enquête la fusion identitaire.

Toutefois, aussi forte soit-elle, la mise en scène du processus d'identification se trouve contrebalancée par des moments de distanciation, furtifs et soudains, qui indiquent le caractère factice du jeu de rôle entrepris par le reporter. Le « nous » ou le « je » peut laisser place au « ils », parfois au sein d'une même phrase : « Dans leur vie misérable les gueux songent ainsi à l'avenir, mais leurs projets ne vont pas au-delà du soir même ou du lendemain. Dormir une nuit pleine, manger à sa faim, c'est récupérer trois jours de forces. / J'en suis là²³¹. » De même, des moments de retour réflexif sur la condition des gueux marquent une distance analytique plus caractéristique de la posture sociologique. La distanciation est encore plus évidente si la pause s'accompagne d'une adresse au lecteur rappelant la situation d'énonciation, la visée du reportage, ou fournissant des explications :

²³⁰ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Porter la pancarte », dans *Le Journal*, 18 juin 1929.

²³¹ Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. Alleluia ! Alleluia ! », dans *Le Journal*, 14 juin 1929.

C'est ainsi que pour trois francs par jour (un peu plus de mille francs par an), on trouve à Paris de quoi se loger, grâce à l'hôtel Bauwens, institution philanthropique qui vous concède la moitié d'une sentine, à condition de la payer d'avance et à la nuit. / Un petit calcul, s'il vous plaît. / Ce caravansérail de la misère contient plus de trois cents galetas à deux places pareils au mien : six cents lits, qui loués trois francs, rapportent au logeur dix-huit cents francs par jour. Pas de frais généraux²³².

En somme, chez Le Fèvre, la posture émotive continue de servir le dévoilement d'une vérité sociale. Mais elle le fait en construisant une image du reporter comme individu absolument investi dans l'enquête. Homme-caméléon, celui-ci n'hésite pas à mettre au service de la recherche d'une révélation sociale son corps, son identité et son « âme », dont il restitue en détail l'aventure – celle d'une dissolution dans la condition du gueux. La fiction identitaire mise en scène par Le Fèvre est paradoxalement celle d'une absence d'identité : le reporter serait cet être si *mobile*, si adapté au travestissement et si sensible – physiquement et psychologiquement parlant – qu'il serait en mesure de se fondre dans tout rôle qu'il adopte. Cette fusion serait une qualité garante d'un plus grand dévoilement : Le Fèvre, non seulement, dévoile la condition matérielle du gueux, mais aussi sa condition psychologique. Le caractère mobile du reporter est, comme on le verra, très producteur du côté de la fiction, où plusieurs intrigues exploitent la faculté de déguisement et d'emprunt d'identité associée au personnage.

Un double mouvement comparable d'identification et de distanciation se retrouve dans les reportages *Un mois chez les filles* et *Un mois chez les hommes* de Maryse Choisy. Chez elle, il accompagne la dichotomie – voire le schisme – entre une identité féminine, sexualisée, attentive aux perceptions sensibles et encline à la fictionnalisation, et une identité masculine ou professionnelle associée au métier de reporter et à la quête sérieuse d'information. C'est dire que Choisy envisage l'immersion identitaire comme une manière de se distinguer du reportage que pratiquent ses confrères. À la fois femme et journaliste, Choisy serait en somme un être hybride. Elle proclame ainsi : « Mais je ne suis pas une femme. Je suis journaliste. Une journaliste n'est pas une femme²³³ », et par ailleurs : « aux heures où je ne suis pas journaliste, je suis une vraie femelle malgré tout²³⁴ ». Le même

²³² Georges Le Fèvre, « Je suis un gueux. L'Hôtel Bauwens », dans *Le Journal*, 13 juin 1929.

²³³ Maryse Choisy, *Un mois chez les hommes*, op. cit., p. 107.

²³⁴ *Ibid.*, p. 133.

type d'affirmations concernant une dualité identitaire était déjà présent dans *Un mois chez les filles*. Les femmes reporters y étaient qualifiées d'« hommes théoriques²³⁵ ».

Le mouvement d'identification / distanciation prend appui, chez Choisy, sur une théorie implicite des genres féminin / masculin. Tandis que le féminin est associé à l'identification, à la mise en avant du corps, du sensualisme, ainsi qu'à un romantisme nourri de littérature, le masculin est lié à l'identité professionnelle de reporter, à l'ironie, au recul, au mouvement final de distanciation (Choisy ne deviendra jamais elle-même tout à fait prostituée dans *Un mois chez les filles*²³⁶). L'opposition est convoquée dans plusieurs scènes, par exemple lorsque Choisy tente de s'introduire à la préfecture de police, domaine sérieux et masculin, afin d'assister à l'interrogatoire de prostituées : « Je montre mon coupe-file et mon sourire le plus gracieux (celui qui me réussit quand les imprimeurs retardent ma copie.) Mais les sourires gracieux n'ont aucune valeur marchande ici. Ma carte de journaliste au contraire impressionne²³⁷. » La distanciation est associée à un attribut professionnel (la carte de journaliste), tandis que le corps de la reporter est relégué à l'arrière-plan. Ailleurs, la distanciation assure le maintien de la dignité de la reporter et d'une barrière sociale avec la prostituée, en dépit du fait que Choisy imite dans un premier temps la conduite de celle-ci. Un premier mouvement d'identification, lié à l'impulsion de la « femme qui veut plaire », se trouve freiné par la distanciation professionnelle qui le suit : « Grue pour grue, j'aime mieux une grue qui réussit. Ma houppette et mon bâton de rouge orchestrent une nouvelle musique de couleur sur mon visage. Je rajuste ma fourrure. Je cire mes yeux. Je bombe le torse. Je cambre mes hanches, mes pieds, ma nuque. Je lisse mes ongles, mes lèvres. Je souris bêtement. Je ne suis plus qu'une femme qui veut plaire²³⁸. » Approchée par un jeune « collégien », Choisy se dit flattée, mais elle passe soudain de l'identification à la distanciation lorsqu'un « monsieur canonique » s'intéresse à son amie : « Décidément, je n'ai pas la vocation. Être courtisane, c'est servir l'amour à des vieux messieurs [...]. J'aime encore mieux écrire des articles élogieux sur des romans que

²³⁵ Maryse Choisy, *Un mois chez les filles*, op. cit., p. 221.

²³⁶ Le dernier chapitre consacre la distanciation finale ; il s'intitule « Pourquoi je ne serai jamais courtisane ».

²³⁷ *Ibid.*, p. 12.

²³⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

je n'admire pas. Ce n'est pas plus propre évidemment. Question d'habitude²³⁹. » Au final, l'identité journalistique prédomine sur l'identité féminine, tandis que Choisy décide de ne pas suivre le jeune homme et s'éloigne, de ce fait, de son rôle :

Le jeune homme de 1930 est très tentant. Mais quel préjugé sorti de quel tiroir de mon atavisme m'empêche de le suivre ? Je ne suis pas entrée dans l'âme de mon rôle. L'âme n'est-elle donc pas collée à la peau ? / Et puis vraiment ça ne fait pas partie de mon reportage. Je ne m'intéresse qu'aux éléments qui peuvent me fournir un bon reportage. Je n'ai pas de curiosités « gratuites ». Un journaliste n'est qu'une grue spirituelle²⁴⁰.

Choisy se met ainsi constamment en scène en train d'échapper comme de justesse aux « périls » qu'implique son reportage d'identification. Comme chez Le Fèvre, celui-ci met en jeu l'« âme » de la reporter.

Par ailleurs, l'impulsion sensuelle et féminine qui entraîne Choisy à imiter la conduite de la prostituée est contrebalancée par une ironie mordante, perceptible dans les portraits sans tendresse des prostituées qui insistent sur le gras, de manière caricaturale. On y sent le regard distancié de la reporter qui porte un jugement sur le monde qu'elle observe :

Suzanne : C'est une bonne à tout faire, avec des joues de saindoux, des yeux humides, un cou beurré et vingt-sept ans. Au premier plan : deux seins roulés dans du lard. À l'arrière-plan : pareils à deux lunes jaunes allongées dans une réverbération du lac, ses fesses. [...] / Louise : Ses cheveux sont jaunes comme l'huile d'olive. Ses yeux sont deux baquets d'urine albumineuse. Ses joues sont deux Noëls roses dans une année blanche. Elle a le nez en queue de vache²⁴¹.

Choisy insiste au moins autant sur le corps de la prostituée que sur la mise en scène de son propre corps. Celui-ci devient le pivot du double mouvement d'identification / distanciation, tantôt corps ému et sensuel et tantôt, au contraire, objet d'une réflexion par rapport au jeu de rôle, comme dans la scène suivante, où l'observation de son propre reflet dans le miroir suscite une angoisse quasi schizophrénique :

Je me fis une tête pour aller avec le marlou. Ma nouvelle tête n'allait pas avec moi. En me regardant dans la glace j'eus peur de ma propre tête. Je méditai. Les Hindous m'ont

²³⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 44. L'image du journaliste en « grue spirituelle » réactive, comme Thérénty l'a remarqué, une vieille métaphore, qui a cours tout au long du XIX^e siècle, du journaliste en prostituée. Marie-Ève Thérénty, « Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d'immersion », *art. cit.* Voir aussi, sur cette métaphore, que l'on retrouve notamment chez Balzac, José-Luis Diaz, « Balzac, les courtisanes et les lupanars de la pensée », *Médias 19* [en ligne], Guillaume Pinson (dir.), actes du colloque *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*, mis à jour le 13 juin 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13396>

²⁴¹ Maryse Choisy, *Un mois chez les filles*, *op. cit.*, p. 30-31.

appris à méditer devant la glace. Méditation devant la glace. / De quel tiroir secret de mon atavisme ai-je sorti cette tête ? De mes anciennes incarnations, quels vices collés à ma peau ? Dans quel coin ignoré de ma filiation ai-je pris ce regard de goule, cette bouche qui n'est qu'une plaie saignante, ces pommettes en fièvre ? / Évidemment, évidemment, il y a les fards Bourgeois et le fard des Grues, la mèche de la Gouttière et le khôl des Barrières. Question de poudre ? Question de nuances ? Entre la femme du monde et la grue n'y aurait-il qu'une nuance... de poudre ? Et l'esprit, l'esprit ne suit-il que la couleur du temps ou la couleur des... fards ? [...] Parce que ce soir je suis fardée comme une grue, mon âme est-elle une âme de grue ? / J'ai peur. / Dans la magique réflexion de deux glaces qui se regardent, se querellent, se supplémentent, se renvoient les images à l'infini, il me semble soudain apercevoir ma silhouette multipliée (combien de fois ?) en mes incarnations passées et futures. Par un effet de théâtre pirandellesque, je me décompose au ralenti. Que de cadavres instantanés, que de masques squelettiques, que d'usures, que de Maryse ignorées autour de moi ? / [...] Tous les jours meurt une Maryse vieillie. Tous les jours renaît une Maryse nouvelle. La Maryse d'aujourd'hui est une étrangère à la Maryse de tous les jours. / J'ai peur, sincèrement peur²⁴².

Comme chez Le Fèvre, la transformation physique détermine un état psychologique. Cependant, Choisy ne se contente pas de décrire la psychologie de la prostituée à travers ses propres émotions, elle réfléchit aux implications psychologiques du travestissement. Il en ressort une prise de conscience qui, à son tour, suscite une angoisse, une « peur », alors qu'apparaît le motif de l'identité insaisissable. Là réside sans doute l'une des originalités du reportage d'identification de Choisy : il pose la question de la possibilité même de l'identification, puisque l'identité, plus complexifiée que chez Le Fèvre, y est mise en scène comme une donnée en elle-même fluctuante et mobile. En dépit des moments où Choisy semble près de sombrer dans son rôle, une distance irréductible demeure ultimement entre elle et les prostituées, distance moins appelée par la nécessité du maintien d'un recul associé à la posture sociologique que par l'issue de la réflexion intime sur l'identité. L'immersion identitaire devient chez elle l'occasion d'un retour sur soi, le moyen de déployer une fiction de soi ; elle dépasse en cela le cadre de la posture sociologique.

Dans *Un mois chez les hommes*, la réflexion sur le genre sera approfondie grâce à la nature du travestissement qui, cette fois, transgresse les barrières féminin / masculin. L'entrée dans un rôle masculin oblige Choisy à adopter les actions et les pensées d'un homme. Elle se met en scène, comme dans *Un mois chez les filles*, en proie à un processus d'identification qui la conduit à se sentir par moment devenir homme. En filigrane se

²⁴² *Ibid.*, p. 36-38.

dessine ainsi une conception des genres étonnamment flexible et cohérente avec la conception mobile de l'identité :

Il y a des femmes qui ne sont femmes que d'apparence. Il y a des femmes qui sont des hommes déguisés. Il y a des femmes qui ont une intelligence d'homme et une sensibilité de femme. Il y a des femmes qui ont une âme de femme et un corps d'androgyné. Il y a des femmes qui ont un cœur d'homme et une bêtise de femme. Il y a des femmes qui ont une tête d'homme et des sens de cochon. Il y a beaucoup d'hommes qui sont femmes. Il y a des femmes qui sont un quart de femme, un demi-femme, trois quarts de femme et même quatre-vingt-dix pour cent de femme. Il y a très peu de femmes qui soient cent pour cent de femme. La femme russe est cent vingt pour cent de femme. La femme qui dort est cent trente pour cent de femme²⁴³.

Il est particulièrement frappant, enfin, que l'époque de la publication des reportages de Choisy soit aussi celle où la NRF achève la publication d'*À la recherche du temps perdu*, avec *Le temps retrouvé*, en 1927. Il serait présomptueux d'effectuer ici un parallèle trop rapide entre la popularité du reportage littéraire et l'avènement des grands romans au « je » du début du XX^e siècle, dont la *Recherche* est, en France, l'un des représentants majeurs ; néanmoins, on peut souligner que Choisy réalise dans le domaine journalistique, en s'appuyant sur les moyens du reportage, une forme méconnue d'*autofiction*. Nous n'entrerons pas ici dans les diverses définitions que la critique littéraire a pu donner de l'autofiction, mais on peut remarquer qu'avec Choisy, on assiste à l'émergence d'une écriture à la première personne, sous-tendue par l'identité entre auteur et narrateur, qui postule la vérité des faits racontés tout en comportant, explicitement, une part de « stylisation » ou de fictionnalisation, censée permettre, selon Choisy, la mise au jour d'une vérité du « moi », ou plutôt des moi(s), de ses multiples identités. Ainsi, l'immersion identitaire n'est plus seulement le lieu d'une découverte du social, mais, permettons-nous d'y insister, aussi d'une découverte du soi, qui est l'occasion d'un discours réflexif, amorcé, nous l'avons vu, dans *Un mois chez les filles*, et poursuivi dans *Un mois chez les hommes* :

Au fond, passer un mois chez les moines naissait du même état d'âme qui m'avait déjà fait choisir tant de professions, tant de mois et tant de « moi ». [...] Moi, j'ai voulu sortir de mon moi. Être autre... [...] Entrer dans une autre peau, quoi²⁴⁴ !

²⁴³ Maryse Choisy, *Un mois chez les hommes*, op. cit., p. 100.

²⁴⁴ Maryse Choisy, « Avant-propos », dans *ibid.*, p. III-IV.

D'ailleurs quel est mon *véritable* moi ? À chacun de nous n'est-il donc dévolu comme une part de dessert strictement limitée qu'un seul moi ? (Pour éviter quelles indigestions ?) Ou bien en possédons-nous plusieurs qui se disputent notre âme comme des prêtres de chapelles différentes ? Qui oserait soutenir avec certitude que le véritable moi ne soit pas simplement une fiction inventée par notre rage à tout définir²⁴⁵ ?

La réflexion sur l'identité et le jeu de masques auquel se livre Choisy, non sans fascination semble-t-il²⁴⁶, apparaissent étonnamment novateurs et ne sont pas sans entrer en résonance avec le brouillage qu'ont entretenu les auteurs d'autofiction, non seulement à l'époque, mais jusque dans la littérature postmoderne, entre leur identité civile et les représentations textuelles qu'ils ont données d'eux-mêmes (pensons, par exemple, à l'œuvre d'Hervé Guibert). Cette exploration identitaire originale est liée enfin, chez Choisy, tout comme chez Le Fèvre, à une capacité de sympathie ou de dissolution du moi particulièrement marquée²⁴⁷ qui contribue, à nouveau, à véhiculer une représentation du reporter comme individu à l'identité mobile, homme (ou femme) caméléon.

La forme d'immersion identitaire que nous venons d'examiner à travers les cas de Le Fèvre et de Choisy est susceptible, tout comme la posture sociologique, de soulever un questionnement éthique : non seulement le reporter doit soutenir son rôle, quitte à simuler et à mentir, mais, particulièrement dans la posture émotive, le reportage est entraîné vers la fiction et l'écriture intime, à mesure que la fonction figurative (ou la mise en scène de soi) y gagne en importance. Ce problème n'est pas abordé par Le Fèvre et nous n'avons pas constaté par ailleurs de traces d'un vif débat à ce sujet dans le métadiscours contemporain. Plus encore, chez Maryse Choisy, la fiction identitaire est perçue de façon non problématique, comme un moyen puissant de révélation, un reportage artistique et personnel. Choisy oppose en effet la documentation impersonnelle au reportage littéraire, l'information sèche à son rendu stylisé, le journalisme de l'information au journalisme de la sensation ; celui-ci se démarquerait par le caractère inédit de son point de vue :

Il y a entre le Baedeker et le reportage littéraire la même différence qu'entre un instantané de Photomaton et un portrait de Van Dongen. / [...] Je ne compulse pas. Je

²⁴⁵ *Ibid.* p. 151.

²⁴⁶ Dans ses Mémoires, « [Choisy] insiste sur sa tendance à se dédoubler, voire à prendre de multiples identités. » Marie-Eve Thérénty, « Maryse Choisy chez les filles : sur le reportage d'immersion », *art. cit.*

²⁴⁷ Choisy affirme qu'elle « arrive généralement au bout de soixante minutes à [se] mettre dans la peau des gens les plus opposés à [son] cœur ». Maryse Choisy, *Un mois chez les hommes*, *op. cit.*, p. 201.

créée. Je ne suis pas un officier d'état civil. Je suis une artiste. À l'histoire j'ai toujours préféré la légende. Quand la légende était trop primitive, je l'ai stylisée. Styliser n'est pas inventer, n'est pas mentir. Styliser le vrai, c'est rejeter les habits pour pénétrer plus profondément dans la réalité. / Le Baedeker n'a jamais été mon fait. Je suis femme. Je ne crée qu'en amour. L'amour appartient à l'art. La documentation est affaire de science. La science est le domaine impersonnel de l'information, des faits, de l'Agence Havas, du Baedeker, sans individu, sans émotion, sans goût. L'art se fiche des faits, de l'Agence Havas, du Baedeker, des théories. Ce que je *sais* au sujet d'une rose, je puis le dire dans le style des rédacteurs de l'Agence Havas avec des mots qui se prostituent à tous les coins de rue. Mais ce que je *sens* au sujet d'une rose, je ne puis l'exprimer qu'avec des mots qui sentent la rose, des mots qui ont le goût de la rose, des mots qui ont la saveur de la rose, [...], des mots fabriqués tout exprès pour la rose, des mots *personnels* à la rose [...]²⁴⁸.

Ce discours, même s'il donne l'impression d'inventer une méthode nouvelle, innove en réalité moins dans l'opposition, d'une part, entre documentation pure et, d'autre part, information stylisée, issue de la connaissance subjective, que l'on retrouve déjà chez les reporters de la fin du XIX^e siècle, que dans la revendication d'un reportage au féminin fondé sur les sensations d'un corps sexué²⁴⁹ et la mise en scène de soi. Car Choisy réactualise pour l'essentiel, en leur ajoutant la méthode d'immersion identitaire, les grands principes du reportage littéraire à la française tels qu'un Pierre Giffard les énonçait dès 1880. Et bien qu'elle associe tout particulièrement sa méthode de reportage à son identité féminine, on ne peut nier que l'écriture journalistique de Le Fèvre répond elle aussi aux qualités qu'appelle Choisy. En cela, malgré son caractère sensationnaliste, la scénographie de l'immersion identitaire n'est pas du tout en rupture avec les fondements du reportage à la française. Elle en pousse plutôt à l'extrême le programme et contribue, comme le souligne avec justesse Thérenty, « à brouiller encore plus les frontières très poreuses entre journalisme et fiction au moment même où les journalistes souhaitent accentuer l'autonomisation des identités, des pratiques et des écritures²⁵⁰ ».

Thérenty ajoute à cet égard que la charte des devoirs professionnels des journalistes français, en 1938 (tout comme dans sa version préalable de 1918) est sans équivoque :

²⁴⁸ Maryse Choisy, « Avant-propos », dans *ibid.*, p. VIII-X. Cette distinction entre un savoir factuel et un savoir subjectif informé par la sensation rappelle la citation de Ludovic Naudeau sur la descente dans la mine (*supra*, p. 212).

²⁴⁹ À ce sujet, voir Marie-Ève Thérenty, section « Un journalisme de femmes », dans « Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d'immersion », *art. cit.*

²⁵⁰ *Id.*

« "Un journaliste digne de ce nom [...] s'interdit d'invoquer un titre ou une qualité imaginaires, d'user de moyens déloyaux pour obtenir une information ou surprendre la bonne foi de quiconque"²⁵¹ ». Néanmoins, la charte n'a pas valeur légale. On peut avancer que dans l'entre-deux-guerres, la condamnation éthique du reportage d'identification demeure rare, de l'ordre du discours exogène ; les reporters qui ont pratiqué ce mode d'immersion ne semblent pas s'être embarrassés de longues justifications. Sans doute les assises sociologiques de cette pratique ont-elles en partie contribué à la légitimer en vertu d'un potentiel de révélation de facettes cachées de la société. L'absence de réglementation stricte à ce sujet tient peut-être aussi à sa présence relativement limitée dans la presse française, de même que, de manière plus générale, à la professionnalisation tardive du journalisme. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié des années 1930, avec la loi de 1935 sur le statut des journalistes, que « s'affirmeront des critères d'éthique professionnelle²⁵² » dans le journalisme français. Par ailleurs, la première version de la charte des devoirs professionnels de 1918, tout comme sa version remaniée de 1938, accordent davantage d'importance aux obligations envers les pairs qu'à celles envers le public²⁵³.

Il est intéressant d'insister enfin sur un point que nous avons souligné à diverses reprises et que nous rencontrerons à nouveau dans les représentations fictionnelles du reporter. L'immersion identitaire met en évidence, de manière spectaculaire et sensationnelle, la grande faculté de travestissement du reporter. Être mobile, à l'identité fuyante, changeante, prompt à toutes les métamorphoses, il semble doué d'un talent naturel d'acteur – puisqu'il apprend chaque fois son métier ou son rôle d'emprunt par imitation. Même si la pratique de l'immersion identitaire est peu fréquente, elle a frappé d'un sceau indélébile l'imaginaire. En témoigne le succès fictionnel de la représentation du reporter en homme caméléon, dès les années 1900, notamment dans la série romanesque *Fantômas*. L'image d'un reporter multipliant les identités et les déguisements connaîtra dans la fiction

²⁵¹ *Id.* Nous citons le texte de 1938. Celui de 1918 est semblable, mais omet « d'user de moyens déloyaux ». On peut les comparer dans Patrick J. Brunet et Martin David-Blais (dir.), *Valeurs et éthiques dans les médias : approches internationales*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 176-177.

²⁵² Jean-Marie Charon, « L'éthique des journalistes au XX^e siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l'égard du public », dans *Le temps des médias* [en ligne], vol. I, no^o 1 (2003), par. 1-7. URL : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=TDM_001_0200

²⁵³ *Id.*

une fortune immense que ne laissait pas présager la rareté de cette pratique. Cette représentation nourrira durablement la malléabilité du personnage du reporter et fera pendant à la figure du surhomme, son éternel ennemi, autre personnage à l'identité fluctuante et insaisissable.

Que ce soit à travers la scénographie de l'immersion corporelle ou celle de l'immersion identitaire, l'investissement de la personne du reporter dans l'enquête apparaît comme un invariant tout au long de la Troisième République, et ce, à travers les types de reportage les plus divers – de l'étude des bas-fonds sociaux à la correspondance de guerre. Cet investissement est le plus souvent corporel et se déploie dans des registres variés, du sensualisme lyrique à la douleur, mais il atteint aussi quelquefois le plan psychologique et identitaire. En ce sens, on ne saurait circonscrire, pendant cette période, le rôle du reporter à celui de « témoin oculaire ». Non seulement le reporter se distingue-t-il du témoin oculaire par le caractère professionnel de son témoignage²⁵⁴, mais aussi par l'ampleur qu'acquiert dans son récit la convocation du point de vue personnel, des perceptions sensibles, des émotions et, plus généralement, de toutes les dimensions de l'expérience vécue de manière immersive. Si bien que le reporter est en fait, plutôt qu'un témoin *oculaire*, un corps-témoin, un témoin *sensible*, potentiellement intégral. Le témoignage qu'il restitue est aussi celui d'un « corps public », comme nous le rappelle Maryse Choisy. La métaphore du reporter en prostituée acquiert en effet tout son sens non seulement à l'aune du reportage d'identification pratiqué par cette dernière, mais aussi, sur un plan plus symbolique, en regard de la façon dont le reporter doit mettre à nu sa personne, jusque dans son intimité (sensations du corps propre, émotions, identité), au profit de son lectorat. Son corps est bel et bien rendu « public », puisque le pacte du reportage repose sur le postulat que l'expérience personnelle du témoin est garante d'une vérité susceptible d'être collectivement reçue. Nous allons voir que ce pacte n'est pas de seule convention et qu'il détermine le pouvoir de rassemblement et de médiation du reportage autour de valeurs fondatrices de la République française et d'imaginaires collectifs.

²⁵⁴ Voir Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.

Avant d'y venir, une autre question se pose : peut-on parler de « reportage » lorsqu'aucun de ces modes d'immersion n'est activé ? Sous la Troisième République, il nous semble que l'on doit répondre par la négative, car, *a minima*, la scénographie du reportage comprend un aspect sensoriel, aussi ténu soit-il, des notations visuelles et auditives, des « choses vues » et des paroles rapportées. Il nous semble que le reportage tel qu'il est conçu pendant cette période est indissociable de la présence d'un « je » incarné dans un corps sensible. Il serait intéressant de confronter les scénographies de ce reportage écrit – à l'énonciation subjective – à celles du reportage contemporain, tel qu'on le retrouve au bulletin de nouvelles télévisé. On peut poser comme hypothèse que l'avènement de la photographie, des actualités filmées, puis celui de la télévision, déchargent le témoin humain d'une part du rendu sensible. Dès lors, la narration assurée par le reporter, à la télévision, peut se contenter, à travers une énonciation désobjectivée, de rapporter des informations ; le « je » peut être occulté, tandis que les « choses vues » et entendues sont prises en charge par les moyens techniques d'enregistrement. Ainsi, le reportage en mode immersif est assez lié à la presse écrite, les autres médias substituant à la scénographie des médiations humaines et sensibles celle des médiations techniques. Celle-ci sera appuyée par l'essor, après la Seconde Guerre mondiale, d'une conception pédagogique nouvelle du métier, appuyée sur l'apprentissage technique²⁵⁵. Enfin, il fait peu de doute que la montée de la réflexion sur l'éthique du journalisme et la « normalisation générale de l'activité d'information²⁵⁶ » évoquée par Denis Ruellan, à partir du milieu des années 1930, mais surtout après la Deuxième Guerre mondiale, a participé à l'estompement du « je » du reporter.

²⁵⁵ Dans les années 1950 et 1960 « se développeront les formations techniques spécialisées (ouverture du Centre de formation des journalistes, après la guerre). Contrairement aux pédagogues de la première moitié du siècle, leurs successeurs vont tenter de restreindre les accès à la profession par la mise en avant des techniques de presse et par la normalisation générale de l'activité d'information. » Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble (Communication, médias et sociétés), 2007 [nouvelle édition augmentée ; 1993], p. 60.

²⁵⁶ *Id.*

CHAPITRE 2.2 MODES AXIOLOGIQUES

Les modes axiologiques concernent les valeurs qui informent le point de vue du reporter sur un sujet donné, orientent son reportage, lui confèrent une visée particulière. Ils sont liés à l'orientation politique des organes de presse où le reportage est publié. En ce sens, les modes axiologiques que nous allons identifier n'épuisent pas les possibles du reportage de l'entre-deux-guerres, mais permettent de cerner certaines valeurs, certains imaginaires sociaux véhiculés par le reportage de la presse d'information à grand tirage. Les titres dépouillés ne partagent pas tous exactement la même position politique – ainsi, l'hebdomadaire *Vu*, sous la direction de Lucien Vogel, de 1928 à 1936, est plus à gauche, par exemple, que le quotidien *Le Petit Parisien. Paris-Soir* peut aussi être situé plutôt à gauche qu'à droite sur l'échiquier politique, mais tout en professant, à partir de l'arrivée de Jean Prouvost, en 1931, une certaine neutralité. En somme, les différents titres dépouillés présentent, en dépit de leurs divergences et des nuances qu'on peut apporter, des caractères communs : parce qu'ils visent à atteindre un lectorat large et composite, parce qu'ils font primer l'exhaustivité de l'information sur sa discussion orientée en fonction d'une ligne politique, ils privilégient des modes axiologiques et des valeurs qui font consensus au sein du discours social.

Trois modes axiologiques – l'altérité, l'identité et l'indignation – seront explorés, en lien avec des sujets de reportage aptes à les faire ressortir. Leur choix ne constituait pas une hypothèse de départ : nous les avons identifiés après coup parce qu'ils nous ont paru récurrents et parce qu'ils rassemblent des massifs importants de reportages écrits par les journalistes les plus divers. Ils s'élaborent tous dès la fin du XIX^e siècle et permettent de montrer la continuité entre le reportage des premiers temps et celui de l'entre-deux-guerres. En cela, ils nous paraissent représentatifs d'idéologies et de valeurs largement partagées, dont le reportage de la presse à grand tirage s'est fait un vecteur important. Ils participent tous de la consolidation de l'identité de la communauté (des lecteurs et de la nation), à travers l'institution du reporter comme médiateur d'un *rassemblement*. Comme l'a montré Géraldine Muhlmann, à partir des enquêtes de Séverine et d'Albert Londres, rassembler est

l'une des principales fonctions du reportage dans le journalisme moderne, au tournant des XIX^e et XX^e siècles¹. Le rôle de « témoin-ambassadeur », qui s'appuie sur les rituels d'objectivité et sur la posture de témoin sensible, renferme un grand potentiel, il peut « se retourner en force extraordinaire, pour peu que le témoin soit investi d'une légitimité par la communauté qui reçoit son témoignage² ». En prenant pour point de départ ce constat, nous chercherons à montrer les axes de structuration du monde que le reporter met en place, à travers lesquels il oriente son récit et le regard de son lectorat, afin que s'instaure le rassemblement de cette communauté dont la presse contribue à façonner l'identité.

Le premier de ces modes sera appréhendé sous le prisme de la recherche de l'exotisme qui informe le récit du reporter et la représentation qu'il donne d'une *altérité*. Celle-ci permet, en retour, la construction d'une conception contrastée du « nous » collectif. Deux cas de figure seront examinés, celui du reportage en situation coloniale, lié à l'exotisme géographique, et celui du reportage des bas-fonds urbains, lié à l'exotisme social. Ce mode axiologique remet en cause, comme on le verra, l'impartialité affichée du reporter, qui ordonne son récit, de manière implicite, suivant un découpage très net entre la communauté dont il se fait le témoin et l'altérité qu'il donne à voir.

Le second mode axiologique implique quant à lui non pas une relation d'altérité, mais bien d'admiration et, à l'extrême, d'*identification* avec un sujet observé, qui n'est pas « autre », comme dans le premier mode, mais qui est inclus dans le « nous » de la communauté. Il ne s'agira donc pas, comme nous l'avons fait précédemment, d'étudier l'identification comme mode d'immersion, se rapportant à l'investissement d'un rôle, mais comme rapport à l'objet du reportage, comme axe de regard. Nul type de reportage ne met mieux en scène le regard admiratif du reporter que celui qui tente de vulgariser et d'embrasser les figures du progrès et de la modernité – urbaine, technique ou sportive.

Le reportage du troisième mode axiologique, celui de l'indignation et de la pitié, se distingue par sa visée perlocutoire : il fait appel à la charité, à la justice sociale et à

¹ Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France (Points), 2004, p. 28-68.

² *Ibid.*, p. 57-58.

l'opinion publique pour corriger une situation donnée. On le verra à l'œuvre dans le reportage social, non pas celui des bas-fonds criminels (centré sur l'exotisme et relevant du premier mode), mais celui qui s'attache à l'existence des défavorisés, des démunis et des victimes d'inégalités. Le reporter s'y fait le porte-flambeau d'une lutte sans cesse à reprendre pour que les valeurs de la devise républicaine, liberté, égalité, fraternité, ne demeurent pas lettre morte. L'objet du reportage est dans ce cas marginalisé, mais pas exclu de la communauté pour autant ; sa marginalité entraîne plutôt une redéfinition du « nous », une prise de conscience de certains manques, de certains écueils faisant obstacle à une vision idéale de la communauté.

Ces trois axes ont en commun de remettre en question le statut du reporter comme médiateur neutre, guidé par l'information. Dans ce dévoilement, ils laissent percevoir la friction entre deux images du reporter. La première, qui est probablement la plus forte et qui tient du lieu de *topos*, parce qu'elle est explicite, autant dans les discours professionnels que dans la fiction, voit en lui le médiateur neutre et objectif de la presse d'information :

En s'imposant comme paradigme de la pratique journalistique, l'Information transcende la diversité des opinions, s'offre comme un reflet du monde, à peine médiatisé par le discours, et, de cette représentation collective du métier, le reporter est en quelque sorte l'incarnation emblématique : présent sur le terrain, en symbiose avec l'événement en train de se produire, présent aussi dans ses coulisses, au contact de ses acteurs, et professionnel d'un discours où l'art du récit se veut au service d'une vérité vécue³.

Cependant, à côté de celle-ci se révèle une autre image du reporter, plus diffuse et implicite, mais tout aussi prégnante : le reporter n'est pas le médiateur transparent d'une information abstraite, mais un passeur qui met en texte et reconduit des récits – de la conquête coloniale, de la descente dans les bas-fonds, du progrès technique, de la République à la rescousse de la veuve et de l'orphelin. Dès lors, il se trouve associé aux imaginaires et valeurs que convoquent ces récits. Deux Reporters se côtoient ainsi dans l'imaginaire social, un reporter *dépolitisé*, neutre, largement fantasmé, qui enregistre et transmet l'information, et un reporter *engagé* au service de causes qui fédèrent un rassemblement.

³ Pascal Durand, « Le reportage », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 1015.

Le premier mode axiologique fonctionne en deux temps : la mise en scène d'une altérité participe, par contrecoup, à affermir une identité collective. Le reporter se situe au centre de ce processus qui oppose au « nous » du Français, lecteur de journal, un Autre incompréhensible, dont la représentation est filtrée par un regard imprégné d'exotisme. La notion d'exotisme est centrale dans ce mode axiologique, où elle sert la recherche d'un effet esthétique : au contraire du mode de l'indignation qui met en scène une émotion pour mieux la rediriger vers une action engagée, le mode de l'altérité limite généralement son effet perlocutoire à la production d'une émotion esthétique. Celle-ci, toutefois, entraîne un second effet plus diffus, qui consiste à l'affirmation d'une identité collective, construite par contraste avec une altérité repoussante, insaisissable, effrayante, barbare, et le déploiement d'une série de couples antonymiques (civilisation / sauvagerie, ordre / désordre, lumière / obscurité...) qui structurent le reportage.

Au fondement de beaucoup de reportages, l'exotisme introduit la distance nécessaire à l'imagination de la nation, au sens où l'entend Benedict Anderson⁴. Le voyage imaginé tracé par le reportage agit, dans le domaine des représentations, à la manière des pèlerinages séculiers décrits par Anderson⁵ ; le lectorat du reportage est convié, de façon métaphorique, à vivre à la suite du reporter, témoin-ambassadeur, un exil médiatisé qui permet l'imagination de la nation. Il s'agit bien d'une autre forme de « pèlerinage » – dans les lointains coloniaux comme dans les bas-fonds urbains – par lequel se trouvent tracés les contours de la communauté, balisés en pointillés par l'altérité à laquelle ils s'opposent. Comme les grandes conquêtes de l'Amérique, le reportage, lorsqu'il convoque ce mode axiologique, est un *exil*⁶ (sans les connotations négatives du terme) qui peut permettre la prise de conscience, dans la distance, d'une identité nationale. Bien qu'il ne soit pas un outil officiel au service du gouvernement, le reportage est, à l'instar du recensement, de la

⁴ Comme « communauté politique imaginaire, et imaginée ». Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte (poche), 2002 [1983], p. 19.

⁵ C'est-à-dire les trajectoires intranationales de fonctionnaires créoles, dans les nouveaux territoires d'Amérique. *Id.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

carte ou du musée, un « instrument de codification engagé dans la création d'un monde social⁷ ». Il contribue à cartographier un certain imaginaire de la France républicaine.

Ce n'est pas dans ce sens pourtant qu'Anderson évoque le rôle de la presse dans l'imagination collective de la nation ; il renvoie, selon les termes de Walter Benjamin, à la production d'un temps « vide et homogène » dans lequel les nations imaginées évoluent en parallèle et s'inscrivent dans la page du journal comme dans l'histoire. C'est aussi parce que la presse crée une vaste communauté de lecteurs en permettant l'instauration d'un rituel de masse, à grande échelle (la lecture du journal) qu'elle participe à la construction de la communauté imaginée, selon Anderson. Mais, de manière plus précise, il nous semble qu'elle le fait en permettant à celle-ci d'établir les valeurs qui lui sont fondamentales par contraste avec celles des autres nations représentées. Parmi tous les genres journalistiques, le reportage est l'un de ceux qui sont les plus aptes à réaliser cet exil médiatisé, producteur d'identité, car il s'appuie à la fois, d'une part, sur la communauté de lecteurs et la fiction d'un temps homogène du journal et, d'autre part, sur la mise en récit d'une altérité à travers le prisme de l'exotisme. Celle-ci se trouve de plus médiatisée par un témoin-ambassadeur dont la force de conviction et de rassemblement prend appui sur la structure médiatique dont il n'est, en somme, que l'avant-poste ; en vertu d'une métonymie récurrente⁸, le reporter est l'envoyé de son *journal*, et, par extension, de son lectorat.

L'« exotisme du point de vue » participe, comme l'a montré Myriam Boucharenc, de la « rhétorique de l'inédit » et de « l'énigme du réel » autour desquels s'organise le reportage de l'entre-deux-guerres⁹. Il peut se diviser en deux grandes catégories : l'exotisme géographique et l'exotisme social – de la même manière que le scénario du roman du reporter se divise en deux grandes topiques, de l'aventure géographique et de

⁷ Christine Chivallon, « Retour sur la “communauté imaginée” d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », dans *Raisons politiques*, n° 27 (2007), p. 146. La citation exacte est au pluriel (« des instruments de codification engagés [...] »).

⁸ Cette relation métonymique sera abordée au chapitre 4.1.

⁹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 125-131.

l'enquête¹⁰. Chacune de ces catégories sera envisagée ici à partir d'un corpus particulier qui en fournit une illustration possible.

La première répond à la définition la plus commune de ce qui est exotique, comme ce qui « est relatif, qui appartient à un pays étranger, généralement lointain ou peu connu ; qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance¹¹ ». Elle est liée à l'« indigène », aux lointains géographiques, à la littérature de voyage. Nous l'aborderons à partir du reportage en situation coloniale, corpus doublement intéressant, car il allie le regard exotique à des enjeux politiques et nationaux et, d'autre part, constitue un des premiers types de grand reportage à se développer dans la presse.

La deuxième catégorie d'exotisme concerne le social ; elle relève d'une conception distincte de l'exotisme, non plus associé aux pays lointains, mais qui aurait dérivé vers l'étrange, le hors du commun. Il s'agit d'un exotisme de classe, instauré au sein de la société, celui qui permet par exemple à Proust d'évoquer la « grâce exotiquement bourgeoise, louisphilippement indienne » de deux filles de navigateur devenues duchesses à la suite d'une mésalliance¹². Il concerne plus spécifiquement, dans le reportage, les marges de la société, ses « bas-fonds », au sens social dont se dote l'expression au XIX^e siècle :

Les bas-fonds correspondent toujours à des lieux – ce sont des bouges, des cours des Miracles, des asiles de nuit, des bagnes –, tous marqués par une propension naturelle à s'enfoncer, dans un mouvement toujours descendant. Des « dessous », des « envers », des « bas quartiers », qui plongent dans les profondeurs de ce que Balzac appelait la « caverne sociale ». Mais, conformément aux conceptions environmentalistes qui dominent longtemps la pensée médicale, les lieux s'articulent toujours aux caractères, les topographies sont toujours aussi « morales ». / Trois traits, étroitement entrelacés, semblent définir cet état : la misère, le vice et le crime¹³.

¹⁰ Nous y reviendrons. La dualité de l'exotisme dans la fiction du reporter recoupe ainsi celle du reportage. Guillaume Pinson présente ces deux topiques dans *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2012, p. 187-229.

¹¹ Entrée « exotique », dans le *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. URL : <http://atilf.atilf.fr>
De même, le Littré donne pour sa part, comme définition d'« exotique » : « Qui n'est pas naturel au pays. Végétaux exotiques » (*Dictionnaire de la langue française*, t. II, Paris, Hachette [1873-1874], p. 1566).

¹² Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard (folio classique), 1988, p. 523.

¹³ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil (L'univers historique), 2013, p. 11.

À un exotisme spatial se noue ainsi un exotisme moral et comportemental qui instaure une double distance entre le lecteur et les « fauves à face humaine¹⁴ » que le reporter découvre dans les bas-fonds ; une telle dimension se retrouve, de même, dans le reportage colonial qui oppose aux mœurs civilisées celles des indigènes, des barbares.

Avant d'entrer dans ces contrées étonnantes, il est bon de rappeler l'existence d'un reportage qui, au contraire de celui que nous étudierons, fait mine de refuser l'exotisme, de le combattre, sous prétexte que celui-ci relève du stéréotype, à l'instar de celui de Roland Dorgelès¹⁵. Nous laisserons pour notre part de côté les textes qui, possiblement, ont mis en œuvre ce refus. On verra plutôt que dans ce domaine la proclamation d'un désir de dire la réalité dépouillée de ses représentations conventionnelles ne réussit pas toujours son programme. Le reportage exotique est sans doute à cet égard celui dans lequel la visée explicite d'objectivité et la structure narrative binaire qui confère au récit une axiologie implicite entrent le plus en contradiction.

a. L'exotisme géographique. Le reporter en situation coloniale, un témoin enrégimenté

Aux origines du grand reportage se trouvent deux types d'enquête au long cours, le reportage de guerre et le reportage en situation coloniale, qui ont en commun d'apparaître tôt en France¹⁶, de nécessiter l'envoi à l'étranger d'un journaliste, et de placer ce dernier dans la posture non neutre de témoin « enrégimenté » ou « embrigadé » sous la bannière de sa nation. Le premier terme est invoqué par une figure importante du reportage colonial, Paul Bourde, qui s'en sert pour présenter un reportage africain de Pierre Mille, en 1899.

¹⁴ Joseph Kessel, *Nuits de Montmartre*, dans *Détective*, n° 54 (7 novembre 1929), légende de la quatrième de couverture.

¹⁵ C'est ce que remarque Philippe Baudorre, « *Sur la route mandarine : un "bon modèle de reportage" ?* », dans Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Actes du colloque international de Limoges (26-28 avril 2000), Limoges, Presses Universitaires de Limoges (Médiatextes), 2001, p. 205-220.

¹⁶ Davantage encore dans le cas de la correspondance de guerre qui se développe pendant la guerre de Crimée (Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire dirigé par Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, 2011). Le reportage colonial, à notre connaissance, prend son essor dans les premières décennies de la Troisième République, concurrentement à la phase d'expansion coloniale. Il participe alors d'un « temps de l'imprégnation » de la culture coloniale en France. Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), « Avant-propos. La constitution d'une culture coloniale en France », dans *Culture coloniale, 1871-1931. La France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement (Mémoires / Histoire), 2003, p. 7.

Bourde, dans sa préface, décrit ce dernier comme un témoin « enrégimenté parmi ceux qui travaillent à élaborer les théories nouvelles qui sont nécessaires pour donner à notre pays une conscience claire de ses nouvelles destinées¹⁷ ». Le second terme, traduit et emprunté aux médias du XXI^e siècle qui qualifiaient le reportage en Irak d'« *embedded journalism* », est proposé par Marie-Ève Thérénty pour cerner la posture engagée du reporter en situation coloniale à la fin du XIX^e siècle¹⁸. Il apparaît en effet que l'élaboration d'un genre journalistique prônant la transmission de l'information à travers la vérité objective du témoignage repose paradoxalement sur le compte rendu de deux types d'événements internationaux – le conflit armé et la conquête coloniale – susceptibles de remettre en cause l'impartialité d'un témoin qui demeure toujours, par ailleurs, ambassadeur de son pays. Le paradoxe éclaire l'une des fonctions du reportage qui serait, comme nous l'avons avancé, de participer à la construction et à la définition d'identités collectives, notamment à travers la tension et le contraste vis-à-vis d'une altérité. En ce sens, le reporter est à la fois le représentant d'un « nous » auquel il appartient, et le médiateur d'un « autre » dont il s'approche au plus près. Il s'agit maintenant d'étudier les représentations à travers lesquelles cet engagement implicite se donne à lire, l'axiologie qu'il transmet, et l'évolution que l'on peut tracer entre un premier reportage colonial (1880-1914) appartenant à la phase d'imprégnation de la culture coloniale, et un second reportage colonial, participant à ses phases de fixation et d'apogée (1914-1931)¹⁹.

Marie-Ève Thérénty a souligné que le reportage des années 1880 présente une étonnante unanimité d'opinion en faveur du projet colonial, qui tranche avec les débats parfois virulents que celui-ci soulève à l'assemblée comme dans la presse, et qui n'est balancée que par de rares remises en question comme celle que propose Pierre Loti²⁰ au

¹⁷ Paul Bourde, « Préface », dans Pierre Mille, *Au Congo belge, avec des notes et des documents récents relatifs au Congo français*, Paris, Armand Colin, 1899, p. v. Nous soulignons.

¹⁸ Marie-Ève Thérénty, « Le grand reportage embrigadé : entre aventure et polémique coloniales (1881-1885) », intervention au colloque sur *L'aventure coloniale* les 15 et 16 mai 2008 organisé par l'université de Montpellier III et la SIELEC.

¹⁹ Sur ces différentes phases de la culture coloniale, voir Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « Avant-propos. La constitution d'une culture coloniale en France », *loc. cit.*, p. 7.

²⁰ Pseudonyme de Julien Viaud.

Figaro en octobre 1883²¹. De même, dans les années 1890 et 1900, les reporters continuent de porter et de promouvoir un projet colonial encore en plein développement ; leur enthousiasme paraît tributaire, dans plusieurs cas, des rôles ambivalents qu'ils revêtent, à mi-chemin du scientifique, de l'explorateur et du journaliste, et de leur rattachement à des expéditions de conquête coloniale ou à des voyages officiels. Les cas de Pierre Mille et de Félix Dubois, deux reporters ayant suivi de près la colonisation en Afrique occidentale et en Afrique centrale, permettront d'illustrer ce premier reportage colonial, qui est davantage le fait d'individus intéressés *a priori* par le projet colonial et spécialisés dans ce sujet, plutôt que celui de reporters déjà renommés et pratiquant le reportage colonial de manière sporadique, comme le feront dans l'entre-deux-guerres Joseph Kessel ou Édouard Helsey.

L'époque est aux conquêtes et à l'établissement de l'empire colonial. Du côté de l'Afrique, « la France contrôle successivement la Tunisie (1881), la Guinée (1887), le Dahomey (1894), la Haute-Volta (1896), le Niger (1897-1899) et le Tchad (1900)²² ». La période se prête aux voyages qui allient vocation informative et mission exploratrice. Les territoires africains sont instables ou pacifiés depuis peu lorsque s'y rendent Félix Dubois et Pierre Mille. Il y a encore beaucoup à faire, constatent-ils, pour la promotion et la mise en valeur des colonies françaises en Afrique et un public – ignorant, dit-on – à sensibiliser sur les questions coloniales. Le reporter se voit chargé d'un rôle de vulgarisation et d'éducation vis-à-vis de son lectorat, plus appuyé en cette première période de diffusion de la culture coloniale qu'il ne le sera trente ans plus tard. L'annonce du départ de Félix Dubois pour Tombouctou, par la rédaction du *Figaro* du 22 août 1894, en témoigne :

En ce moment où les questions coloniales ont pris un développement si considérable, un pareil voyage entrepris par un journaliste compétent et entraîné ne saurait manquer d'attirer l'attention générale, d'autant que les données pratiques les plus élémentaires manquent sur nos colonies, que la majorité du pays les connaît à peine de nom, et qu'elle ignore leurs ressources, leur aspect, leur climat et leurs espérances d'avenir. [...] M. Félix Dubois espère combler cette lacune par une étude approfondie.

²¹ Marie-Ève Thérenty, « Le grand reportage embrigadé : entre aventure et polémique coloniales (1881-1885) », intervention au colloque sur *L'aventure coloniale* les 15 et 16 mai 2008 organisé par l'université de Montpellier III et la SIELEC.

²² Entrée « empire colonial français », dans le *Larousse* [en ligne], consulté le 10 mai 2014. URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Empire_colonial_francais/120109

Le reporter entend lutter contre les idées fausses que l'on se fait en France²³ du climat, des ressources, des mœurs, des efforts accomplis et de ceux encore à déployer dans les colonies. La reprise en volume de ces reportages participe de cette visée éducative. Le reportage est considéré comme d'intérêt public, suffisamment documenté pour avoir un impact sur l'opinion et mériter une publication en librairie. La préface du reportage de Pierre Mille au Congo belge, par Paul Bourde, citée auparavant, insiste sur le rôle politique du reporter, témoin et guide puissant de l'opinion²⁴. De plus, comme le roman d'aventures géographiques, le reportage colonial comporte une visée éducative qui passe par le divertissement et la mise en récit ; il est émaillé de passages à vocation informative, de remarques sur la flore ou la faune du pays, la géographie ou les mœurs indigènes.

En plus de la visée informative de leurs reportages, qui les place dans la posture de guides de l'opinion publique, Pierre Mille et Félix Dubois ont en commun un infléchissement de leur mission : chacun de ces reporters est lié par diverses circonstances à des missions officielles, financé par les fonds du ministère des Colonies, accompagné par des militaires ou des personnalités politiques. Chacun cumule des rôles à première vue incompatibles – explorateur, reporter, savant ou envoyé du ministère ? se demande-t-on à la lecture de leurs récits, qui entrelacent fonctions journalistiques et officielles.

C'est par la voie journalistique que Dubois entre en contact avec les colonies. Après avoir traité au *Figaro*, à distance, des questions coloniales depuis la fin des années 1880, il effectue un premier voyage africain pour *L'Illustration*, qui donnera naissance à son reportage *La vie au continent noir*. Le voyage a lieu en 1891 et présente un caractère officiel : Dubois accompagne la mission Brosselard-Faidherbe, du nom du capitaine qui la dirige. Celle-ci a pour but « d'assurer une occupation effective et une prise de possession par traités [des] territoires convoités²⁵ » par la France en Afrique occidentale, dans la foulée de la Conférence de Berlin de 1885, afin d'en asseoir le contrôle. Les commandants,

²³ La formule paraphrase Félix Dubois : « [...] depuis mon retour il m'a paru qu'on se faisait une idée très fautive de ces pays entre le Niger et la côte occidentale de l'Afrique. » Félix Dubois, *La vie au continent noir*, Paris, Hetzel (Bibliothèque d'éducation et de récréation), 1893, p. 84.

²⁴ *Supra*, p. 162.

²⁵ Yves-Jean Saint-Martin, *Félix Dubois. 1862-1945. Grand reporter et explorateur, de Panama à Tamanrasset*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 32.

auxquels s'ajoutent Dubois et Adrien Marie, peintre pour *L'Illustration*, de même qu'un explorateur civil, Georges Warenhorst, sont accompagnés par une petite escorte de 15 tirailleurs, d'un sergent et de domestiques²⁶. Dubois, peut-être soucieux de conserver un ethos d'indépendance intellectuelle, ne mentionne que très évasivement les circonstances concrètes du voyage dans son reportage ; il se contente de faire quelques allusions au « chef » de la mission. Ce n'est que dans la postface que Dubois nomme Brosselard-Faidherbe, tout en prenant soin de s'en distancier, de distinguer son propre travail d'observation et de notation de celui, plus « scientifique », des autres participants :

Cette mission, organisée par le sous-secrétariat des colonies, était un point d'attache à la nôtre. / Pendant que le capitaine Brosselard-Faidherbe, avec un lieutenant, et M. George Warenhorat, qu'il s'était adjoint, levaient des plans topographiques et faisaient des observations scientifiques, nous regardions autour de nous la vie vivante, dans son détail familial, nous notions les propos, et ce qui n'est pas moins éloquent, les silences [...] ²⁷.

Dans le reportage suivant sur *Tombouctou*, la position de Dubois se complexifie ; elle est moins celle d'un observateur impartial que d'un promoteur de la colonisation, lié aux milieux officiels. Le reporter conçoit le projet d'atteindre Tombouctou peu après que les troupes françaises y soient entrées, en pleine période d'effervescence de la conquête du Soudan occidental. Il effectue le reportage pour le *Figaro*, en accord avec son directeur, Antonin Périvier, qui sollicite et obtient pour Dubois une autorisation auprès du sous-secrétaire d'État aux Colonies, Maurice Lebon. Ce dernier accorde un financement substantiel de 12 000 francs. Comme en témoignent diverses lettres citées par Yves-Jean Saint-Martin, le reporter reçoit des « instructions officielles » : il doit prendre des notes sur les ressources du pays et étudier la question du chemin de fer. En outre, le ministre des Colonies, Théophile Delcassé, recommande Dubois aux bons soins du gouverneur du Soudan, Grodet²⁸. C'est dire que la mission du reporter comporte une dimension et des tâches susceptibles de compromettre l'indépendance du témoin journalistique. D'ailleurs, Dubois ne se targue pas d'être impartial, à vrai dire, et s'érige en amoureux et promoteur du Soudan français. Plus encore, il cherche à s'en faire l'historien et l'archéologue : au cours de son voyage, le reporter collecte des documents rares, les fait traduire et s'en sert pour

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Félix Dubois, *La vie au continent noir*, *op. cit.*, p. 298.

²⁸ Yves-Jean Saint-Martin, *Félix Dubois. 1862-1945*, *op. cit.*, p. 51-56.

reconstituer l'histoire du pays. Il visite des sites archéologiques, reconstitue le plan de la vieille mosquée de Dienné, interroge divers notables et se fait surnommer, par ces longues recherches sur le pays, le « marabout toubab », c'est-à-dire le lettré blanc. L'ampleur de ses recherches sur le terrain et les hypothèses scientifiques qu'il pose pour expliquer, par exemple, la présence d'une architecture avancée à Dienné, outrepassent l'enquête minimale attendue de la part d'un reporter et accroissent l'ambivalence de son statut.

Pierre Mille présente de même un lien affirmé avec les milieux officiels, quoique d'une autre nature. Son voyage au Congo belge est le fruit d'une invitation à accompagner une délégation de représentants pour l'inauguration du chemin de fer. Il en profite pour étudier les principes et pratiques de la colonisation belge et y confronter le modèle français, afin d'en tirer des leçons. Mille – à l'instar de Paul Bourde dans les années 1880 – cumule fonctions journalistiques et politiques. Il occupe dans l'administration des colonies le poste de chef de cabinet du secrétariat général de Madagascar de 1895 à 1896 et, lors de l'Exposition universelle de 1900, est « nommé commissaire de la section de la Côte d'Ivoire²⁹ ». Bien que ces fonctions ne soient pas liées directement au Congo, elles témoignent d'un engagement actif dans le projet colonial. Cette situation paraît être le fait d'un certain nombre de reporters de la fin du XIX^e siècle s'étant intéressés à la question coloniale. Dans ces cas, le reporter est non seulement *enrégimenté* en vertu d'une adhésion au colonialisme qu'il manifeste par la voie écrite, en mobilisant les ressources du récit, mais, en premier lieu, par ses activités extrajournalistiques, le cadre de son voyage, qui ne lui confèrent pas l'indépendance d'un témoin extérieur au projet colonial. Le reporter, en cette période troublée d'expansion et d'« imprégnation » de la culture coloniale, n'est pas un franc-tireur, mais un promoteur des colonies et un défenseur des intérêts français.

Dans l'entre-deux-guerres, si le reporter est toujours un témoin-ambassadeur dont le récit est orienté en fonction de son allégeance à sa nation, il ne présente pas une même ambivalence professionnelle. Le dépouillement de quelques quotidiens importants pendant les insurrections syriennes de 1925-1927 – corpus qui nous servira d'échantillon – a permis

²⁹ C.-E. Curinier, *Dictionnaire national des contemporains*, t. VI, Paris, Office général d'édition de librairie et d'imprimerie, 1899-1919, p. 257.

de relever les reportages d'Édouard Helsey, Joseph Kessel, Henry de Korab, Charles Lefrancq, Albert Londres et Georges Suarez³⁰, autant d'exemples qui montrent que le sujet colonial n'est plus un territoire réservé à des spécialistes. Le fait découle de l'évolution du contexte professionnel : le métier de grand reporter présente un statut mieux défini, plus prestigieux, il peut nourrir à lui seul une carrière. Mais sans doute est-ce aussi que le colonialisme est entré dans une phase nouvelle. Les insurrections syriennes³¹ se situent vers la fin de la guerre du Rif qui constitue, selon Blanchard et Lemaire, la transition de la phase de fixation de la culture coloniale à celle de son apogée³². Sur le terrain, il ne s'agit plus de conquérir, mais de maintenir, de pacifier, d'affirmer le prestige et le protectorat de la France en dépit des étincelles. Les reporters se rendent sur place non plus en explorateurs et hérauts du projet colonial, mais, assez proches en cela du reporter de guerre, pour couvrir de longs conflits³³ qui impliquent les populations locales insoumises et, de façon plus obscure, comme c'est le cas lors des insurrections syriennes, les visées souterraines des autres nations européennes colonisatrices³⁴. En outre, l'idée de colonisation elle-même n'est plus soumise à débat : elle a fait son chemin et rallie l'opinion publique et l'ensemble des différents partis politiques français, à l'exception de l'extrême gauche communiste³⁵. Le rassemblement autour du projet colonial est dans ce cas-ci d'autant plus fort que le contrôle du territoire syrien est d'importance stratégique : la Syrie se présente comme la clé de voûte de l'influence de la France dans l'espace méditerranéen oriental. Non seulement son abandon pourrait-il semer le trouble dans le reste de l'empire colonial français, aux

³⁰ Édouard Helsey, *Le « Journal » en Syrie*, dans *Le Journal*, 2 septembre-1^{er} novembre 1925 ; Joseph Kessel, *Le « Journal » en Syrie*, dans *Le Journal*, 13-18 mai 1926, repris en volume : *En Syrie*, Paris, Kra éditeur (Voyages), 1927 ; Henry de Korab, *Le « Matin » en Syrie*, dans *Le Matin*, 15 décembre 1925-10 janvier 1926, 27 avril, 3 juin 1926 ; Charles Lefrancq, *Le « Petit Journal » en Mésopotamie*, dans *Le Petit Journal*, 21 novembre et 8 décembre 1925 ; Albert Londres, *Un défi pour la France en Syrie*, dans *Le Petit Parisien*, 10 novembre 1925-12 janvier 1926 ; Georges Suarez, *Le « Petit Journal » en Syrie*, dans *Le Petit Journal*, 17 novembre-1^{er} décembre 1926.

³¹ Pour des précisions sur le contexte politique des insurrections, voir Bokova Lenka, *La confrontation franco-syrienne à l'époque du mandat (1925-1927)*, Paris, L'Harmattan (Apprendre le Moyen-Orient), 1990.

³² Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « Avant-propos. La constitution d'une culture coloniale en France », *loc. cit.*, p. 7.

³³ Ce n'est que plusieurs mois après les premiers troubles que les envoyés spéciaux se rendent en Syrie. Édouard Helsey s'y trouve dès la fin de l'été 1925, suivi par Albert Londres et Henry de Korab, au tournant de l'année 1925, puis par Joseph Kessel, au printemps 1926, et par Georges Suarez, à la fin de l'année 1926.

³⁴ La perte de la Syrie concéderait un avantage à la Grande-Bretagne pour le contrôle d'une voie de commerce maritime et d'une région fertile en ressources énergétiques. Bokova Lenka, *La confrontation franco-syrienne à l'époque du mandat (1925-1927)*, *op. cit.*, p. 43-45.

³⁵ Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *Culture coloniale, 1871-1931*, *op. cit.*, p. 14.

abords de la Méditerranée (Maroc, Algérie, Tunisie), mais il signifierait la perte d'une assise politique au Moyen-Orient. Il résulte de cet état de choses que la liberté du reporter est toute relative, puisqu'elle est balisée enfin par l'orientation du quotidien qui publiera ses articles. Même s'il n'est plus envoyé du ministère, le reporter n'est pas tout à fait un médiateur indépendant ; il demeure l'envoyé de l'équipe éditoriale d'un quotidien à grand tirage, s'adressant à un vaste public de lecteurs et présentant une ligne politique assez consensuelle pour rallier ce public. Dans les années 1920, les grands quotidiens, malgré certaines nuances, présentent une orientation politique semblable³⁶ qui se décline entre autres en soutien au projet colonial, faisant écho au consensus de l'opinion publique et des partis politiques : le colonialisme est un sujet rassembleur, une entreprise défendue au nom d'un idéal humanitaire, d'une mission civilisatrice et des valeurs républicaines³⁷. Aussi aucun des reporters de ce corpus ne mettra en doute la légitimité du mandat. Les questions posées demeureront superficielles. Jamais les revendications nationalistes des insurgés ne seront véritablement considérées : c'est à peine si elles trouvent un écho au sein de la presse française³⁸.

Le reporter participe ainsi de cette voix consensuelle de la grande presse en faveur de la présence française en Syrie, et ce, malgré qu'il proclame, par ailleurs, son objectivité et sa neutralité. En effet, lorsque les envoyés spéciaux sont envoyés en Syrie, en 1925, on leur confie une mission claire : « Vous étudierez sur place les causes et les prétextes de ce soulèvement³⁹ », conseille-t-on à Édouard Helsey. Renseigner le public français, éclaircir la situation, dévoiler les faits méconnus en France : il s'agit là du caractère officiel de la mission, strictement journalistique, de l'envoyé spécial, témoin qui constatera sur les lieux, *de visu*, interrogera et enquêtera, avant de poser son verdict. L'objectivité est plus clairement revendiquée qu'à la fin du XIX^e siècle, et chacun des reporters construit,

³⁶ Dominique Pinsolle, *Le Matin (1884-1944). Une presse d'argent et de chantage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire), 2012, p. 211-212.

³⁷ Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « Avant-propos. La constitution d'une culture coloniale en France », *loc. cit.*, p. 5-39.

³⁸ Cela est vrai à propos des reportages sur l'insurrection syrienne. Cependant – on y reviendra à la fin de notre analyse – un autre type de reportage colonial se dessine dans l'entre-deux-guerres, plus sensible à l'Autre, qui remet davantage en question l'application du projet colonial.

³⁹ Édouard Helsey, « Mgr Cadi, patriarche du Djebel-Druse, expose à notre envoyé spécial les origines et le caractère du mouvement », dans *Le Journal*, 2 septembre 1925.

parallèlement au récit des faits et de l'information, une représentation de soi en témoin fiable et crédible, qui lui permet d'assurer l'efficacité idéologique de son témoignage.

L'un des motifs qui participent de cette construction concerne la mise en scène du collègue étranger. La vieille rivalité franco-britannique, avivée par le partage du Moyen-Orient, qui suscite à la fin de la Première Guerre mondiale une concurrence sans merci pour le contrôle des territoires du littoral méditerranéen (Palestine, Mont-Liban, Syrie), est transposée dans la représentation des reporters. Le reporter français accuse la presse anglaise de véhiculer de fausses nouvelles dans le but de nuire au prestige de la France en Syrie et à l'international et de ternir l'image du mandat. Ce serait le fruit d'un « complot » mis en œuvre par les Britanniques, dont les agents au Moyen-Orient auraient contribué à insuffler la révolte aux Druses. Ce soupçon se concentre sur les reporters anglais, accusés d'inventer de fausses nouvelles, et permet en revanche au reporter français d'apparaître comme un gardien soucieux de la vérité des faits. Chez Albert Londres, la mise en scène du collègue anglais fait l'objet d'une livraison⁴⁰. Londres, tout juste arrivé dans la ville de Damas, rejoint son hôtel et constate que « [la] presse anglaise tout entière [l]'y précédait⁴¹ ». Il cogne à la porte de l'une des chambres et échange quelques mots avec le journaliste du *Evening News*. Celui-ci lui permet de lire le câble qu'il vient de rédiger et qui porte le titre « On bombardera Beyrouth ». Dans une autre chambre, le journaliste du *Daily News* lui fait lire une dépêche annonçant la déroute des forces françaises, et ainsi de suite. Londres fustige le côté farfelu de ces informations. Cette représentation est renforcée, le lendemain, dans *Le Petit Parisien*, par une dépêche qui ne semble pas être le fruit d'une coïncidence : « Un armistice a-t-il été conclu avec les Druses ? L'envoyé spécial d'un journal américain [le *Chicago Tribune*] l'annonce, mais aucune information officielle n'a encore confirmé cette nouvelle⁴² ». De fait, la nouvelle se révélera fausse. Les différents types d'articles du journal travaillent de pair à la construction d'une forme d'explication du conflit qui satisfait l'honneur national.

⁴⁰ Albert Londres, « Les reportages sensationnels des correspondants anglais ou l'émulation dans la fantaisie », dans *Le Petit Parisien*, 24 décembre 1925.

⁴¹ *Id.*

⁴² *Le Petit Parisien*, 25 décembre 1925.

Là ne s'arrête pas la tentative de séduction du reporter. Après avoir discrédité le collègue étranger, encore lui faut-il assurer sa propre crédibilité par diverses proclamations de vérité : « Je n'ai visé qu'un but dans ce travail [assure Albert Londres] : l'impartialité. Aussi ai-je eu soin, en quittant Marseille, de ne pas oublier l'une de mes oreilles, voulant entendre aussi bien du côté droit que du côté gauche⁴³. » De même, Georges Suarez affirme avoir prêté l'oreille à toutes les opinions et avoir formé ses conclusions soigneusement, à l'issue de nombreux entretiens⁴⁴. Henry de Korab, quant à lui, insiste sur sa mission, consistant à découvrir « toute la vérité », même les « choses dures et désagréables⁴⁵ ». Édouard Helsey se félicite d'avoir tracé « le tableau sincère de la situation actuelle⁴⁶ ». Ainsi, le reporter met en avant diverses qualités – impartialité, sens de l'observation et de l'écoute, recherche sans compromis de la vérité – susceptibles de faire de lui un témoin qualifié de la situation syrienne. Mais bien vite il se dépouille discrètement de ces habits quelque peu étriqués et endosse l'uniforme de la patrie. Sous la pression d'un discours colonial qui suscite l'adhésion de l'opinion publique, il se fait alors le médiateur d'une réalité syrienne passée au filtre de l'idéologie coloniale et républicaine

En cela, et en dépit de leurs statuts professionnels distincts, les reporters en situation coloniale de la fin du XIX^e siècle et des années vingt ont en commun de mettre les ressources narratives du reportage au service de la défense du projet colonial. Pour ce faire, ils organisent leurs témoignages autour de motifs et d'axiologies partagés. Si le contexte médiatique et politique a changé, si les pays concernés par les reportages que nous avons choisi de traiter ne sont pas les mêmes, la mise en récit de l'idéologie coloniale républicaine adopte un schéma récurrent dont on soulignera quelques motifs.

Fort de sa posture de témoin-ambassadeur, qui l'autorise à porter un jugement cautionné par l'observation sur le terrain, le reporter n'hésite pas à argumenter sur la question coloniale. Il tente, dans les années vingt, de démontrer l'importance du mandat

⁴³ Albert Londres, « Mais au fait, y a-t-il une Syrie, des Syriens ?... », dans *Le Petit Parisien*, 16 décembre 1925.

⁴⁴ Georges Suarez, « Avons-nous une politique française en Syrie ? », dans *Le Petit Journal*, 23 novembre 1926.

⁴⁵ Henry de Korab, « Intrigues et jalousies ont été les causes des événements de Syrie », dans *Le Matin*, 17 décembre 1925.

⁴⁶ Édouard Helsey, « Un mois de troubles et de conflits sanglants », dans *Le Journal*, 3 septembre 1925.

syrien en mobilisant des arguments économiques, humanitaires et politiques⁴⁷. Mais il est une forme de persuasion plus implicite, à côté de cet argumentaire ; l'adhésion à l'idéologie coloniale est transmise par une structure narrative dichotomique⁴⁸. Ainsi que le montrent Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, depuis la fin du XIX^e siècle, le projet colonial français est perçu comme un élément d'un « parcours vers le “progrès” [...] dans une perspective utopique de création d'une *nouvelle société* et d'une mystique républicaine des valeurs universalistes⁴⁹ ». Un patrimoine commun s'élabore alors autour de l'idée coloniale, par le biais de la presse, du cinéma, de la littérature, de la chanson, des expositions, de l'enseignement⁵⁰. Cette culture coloniale véhicule une certaine conception de l'Autre (le sauvage, l'indigène, le colonisé) et du colonialisme comme mission civilisatrice. La grande presse, en particulier, est porteuse d'images simplifiées⁵¹, de représentations manichéennes, « entre les lumières et les ombres, entre la civilisation développée et les civilisations rudimentaires ou en voie d'évolution, entre l'humanité à l'état d'enfance [...] et l'humanité adulte, grandie par la science, fécondée par la liberté, sanctifiée par le travail et marchant d'un pas sûr dans la voie illimitée du progrès⁵². »

Les reportages participent de cette culture coloniale qui instaure une distance entre le Français et l'Autre, en véhiculant un imaginaire conflictuel du bassin méditerranéen et de ses peuples, de différentes origines géographiques, races et confessions religieuses : au Latin ou à l'Occidental s'oppose l'Oriental, au chrétien, le musulman ou le Druse, au colonisateur, le colonisé, au Français, l'Arabe. De même, chez Pierre Mille ou Félix Dubois s'opposent le reporter-ambassadeur des Français et l'indigène. Cette axiologie permet aux reportages, comme aux romans d'aventures coloniales, par ailleurs, d'« atteindre une

⁴⁷ Les reporters soulignent l'importance de la Syrie pour le commerce et comme voie de communication maritime et de transport terrestre vers l'Asie et vers la région pétrolière de Mossoul. Ils mettent en avant le déshonneur qu'entraînerait pour la France l'abandon d'un mandat de la Société des Nations et soulignent la mission civilisatrice et pacificatrice de la France au Moyen-Orient. Ils justifient cette mission en évoquant la longue histoire de la présence française sur le littoral oriental de la Méditerranée.

⁴⁸ Nos conclusions s'inspirent des remarques de Matthieu Letourneux sur le discours colonial implicite et narrativisé dans le *Journal des Voyages* (« La colonisation comme un roman. Récits de fiction, récits documentaires et idéologie dans le *Journal des voyages* », dans *Belphégor*, vol. IX, n° 1, février 2010).

⁴⁹ Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *Culture coloniale, 1871-1931, op. cit.*, p. 5.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*, p. 49-50.

⁵² Discours d'ouverture du congrès des sciences anthropologiques par Broca, lors de l'Exposition universelle de 1889, dans *Congrès international des sciences anthropologiques*, Paris, 1889, cité par *ibid.*, p. 48.

certaine efficacité idéologique » en véhiculant un discours implicite ; en tant que récits, ils portent ainsi « dans leur structure même les valeurs de la colonisation⁵³ ».

Cette axiologie passe d'abord par la construction d'un ethos implicite qui associe le reporter et sa nation et vient ronger l'ethos explicite d'objectivité du reporter. Le journaliste fait grand usage, par exemple, du « nous » collectif ou du possessif « nos » : Pierre Mille parle de « [notre] colonie du Congo français⁵⁴ », de sa « patrie⁵⁵ » qu'il aime à retrouver en territoire colonial, loue le « patriotisme » du personnel de Brazzaville⁵⁶. Félix Dubois évoque « notre influence morale et civilisatrice⁵⁷ » en Afrique occidentale. La mission à laquelle il se joint distribue, en chemin, des « drapeaux tricolores⁵⁸ ». Une même association se remarque dans le corpus syrien, avec une ampleur nouvelle, d'autant plus paradoxale que les proclamations d'objectivité y sont plus présentes : elle y véhicule une image de la Syrie et, plus largement, de la Méditerranée orientale comme prolongement du territoire français, où la langue et la culture françaises sont bien installées – grâce à une présence séculaire qui remonte à la campagne d'Égypte de Napoléon et, au-delà, aux lointaines Croisades –, un territoire que le reporter parcourt en conquérant. Celui-ci se présente en qualité de Français, comme le fait Albert Londres affirmant, en réponse à la question d'un interlocuteur, « Je suis Français⁵⁹ », ou Joseph Kessel se faisant présenter à un chef druze en tant qu'« envoyé de la France⁶⁰ ». Par ailleurs, le reporter se trouve flatté, dans son patriotisme, de constater que la langue française est utilisée de façon courante en Égypte, signe du « rayonnement de notre pays⁶¹ ».

Du point de vue du reporter, ce patriotisme n'entre pas en contradiction avec l'impartialité qu'il professe par ailleurs. Les envoyés montrent qu'ils partagent les

⁵³ Matthieu Letourneux, « La colonisation comme un roman. Récits de fiction, récits documentaires et idéologie dans le *Journal des voyages* », *art. cit.*

⁵⁴ Pierre Mille, *Au Congo Belge*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁷ Félix Dubois, *La vie au continent noir*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁹ Albert Londres, « L'agitation nationaliste parmi le peuple égyptien », dans *Excelsior*, 2 février 1920.

⁶⁰ Joseph Kessel, « Au bivouac de la légion », dans *En Syrie*, Paris, Kra (Voyages), 1927, p. 47.

⁶¹ Georges Suarez, « Le Caire, un pôle de la politique française en Syrie », dans *Le Petit Journal*, 17 novembre 1926.

sentiments collectifs – fierté, honneur ou honte – de la nation. La scène la plus révélatrice à cet égard est une anecdote d’Henry de Korab. Le reporter est conduit devant une assemblée de notables druses, favorables au mandat français, dans le village de Bosra. Commencent alors de longs discours. Le reporter a le sentiment qu’il doit prendre la parole en tant qu’ambassadeur français, et que sa mission est de défendre haut et fort l’honneur, l’influence et la puissance militaire de son pays : « Je suis sûr [dit le reporter], que vous, vous aimez la France [...]. Même si vous étiez plus loin, du côté de Soueïda, vous penseriez de même car la puissance de la France dépasse de beaucoup la portée de ses canons et elle atteindra toujours les coupables qui brûlent et appauvrissent le pays, détruisant les richesses et creusant des tombes⁶². » Impressionnés, les chefs druses applaudissent ces paroles et, s’adressant à nouveau au reporter, lui répondent : « Entre berger français, montre-toi dans ta divine toute-puissance, toutes les brebis viendront doucement se coucher à tes pieds...⁶³ ». Que cette petite scène soit fictive ou non, le reporter s’érige en ambassadeur triomphant de la France et « berger » des druses soumis.

Le reporter en Syrie n’est pas l’unique « ambassadeur » français sur place : il est l’invité ou le compagnon de voyage de personnalités françaises officielles. En ce sens, même s’il ne prend pas part à une mission, comme Dubois ou Mille, son regard est susceptible d’être influencé par la fréquentation des notabilités coloniales qu’il rencontre. Londres effectue son premier reportage en Syrie, en 1919, en compagnie du général Gouraud, alors haut-commissaire, tandis qu’il inaugure son enquête de 1925 par un *scoop* en interviewant le général Sarrail, haut-commissaire sortant. C’est un général de l’Armée française au Levant qui entraîne Édouard Helsey à travers les routes difficiles du Djebel druze, et un chef de la Sûreté qui fait visiter à Henry de Korab les rues de Damas. Nulle surprise que ce dernier puisse conclure : « il ne se passera rien à Damas » et qualifier la ville de « centre pacifié et rassuré⁶⁴ ». Chez Édouard Helsey, l’accompagnement de la colonne militaire qui délivrera les Français assiégés dans la citadelle de Soueïda suscite une identification entre le reporter et les militaires. Helsey partage les dangers qui menacent les

⁶² Henry de Korab, « De Damas au Djebel-Druse », dans *Le Matin*, 5 janvier 1926.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ Henry de Korab, « Damas vu de très haut », dans *Le Matin*, 31 décembre 1925.

soldats sur les premières lignes de l'action. Il écrit, le 14 octobre 1925 : « puisque pour quelques jours je suis admis à l'honneur de partager [la] vie [du soldat], je vais essayer de voir et de *sentir comme lui*. » Il martèle à plusieurs reprises comment la victoire de Soueïda a « racheté l'honneur français⁶⁵ », « l'honneur de notre pavillon⁶⁶ ». Il dit au lecteur son plaisir de témoigner d'une « belle action » commise par un militaire⁶⁷. Cette fierté militaire, qui glisse vers l'identification, est un motif repris par Joseph Kessel et Georges Suarez qui, tous les deux, louent avec lyrisme les actions héroïques des militaires français, soldats de la Légion étrangère, bataillons de Tcherkesses, ou jeunes aviateurs courageux⁶⁸. Pour Kessel, qui a été aviateur dans sa jeunesse, la visite de la caserne est l'occasion de se mettre en scène posant un geste militaire contre les insurgés druses, c'est-à-dire bombardant lui-même la ville de Soueïda⁶⁹, dans une livraison étonnante qui montre un reporter non plus seulement témoin, mais acteur du conflit.

En somme, l'impartialité que professent ces reporters est remise en question par leur patriotisme évident, sinon par leur implication dans le conflit. Il s'agit d'une posture paradoxale, pourtant assumée sans contradiction par les reporters, par laquelle chacun se fait le « témoin-ambassadeur » du « "nous" [c'est-à-dire de la communauté des lecteurs français] qui se reconnaît en lui »⁷⁰. Le paradoxe est gommé par le discours consensuel d'une presse de masse qui soutient un pouvoir républicain favorable au mandat, sans compter que le caractère factuel du reportage tend à masquer, en partie, la possibilité qu'il soit idéologiquement orienté. Or, en réalité, les reportages participent de la « déréalisation de l'acte de colonisation⁷¹ » décrite par Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire.

Au « nous » français, blanc, adulte, civilisé et colonisateur que représente le témoin-ambassadeur, les reporters opposent l'indigène, le barbare, le sauvage, l'enfant, le colonisé. Nulle allégorie ne représente mieux l'idéologie coloniale en plein essor que cette statue que

⁶⁵ Édouard Helsey, « La délivrance de Soueïda », dans *Le Journal*, 14 octobre 1925.

⁶⁶ Édouard Helsey, « Avec l'avant-garde de la colonne Gamelin qui a délivré Soueïda », dans *Le Journal*, 27 septembre 1925.

⁶⁷ Édouard Helsey, « Le dur combat de Mousseïfré », dans *Le Journal*, 15 octobre 1925.

⁶⁸ Joseph Kessel, *En Syrie*, *op. cit.*, p. 45-52, 85-92 et 27-35.

⁶⁹ Joseph Kessel, « Comment j'ai bombardé Soueïda », dans *En Syrie*, *op. cit.*, p. 27-35.

⁷⁰ Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme. XIX^e-XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 58-59.

⁷¹ Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *Culture coloniale, 1871-1931*, *op. cit.*, p. 36.

décrit Mille, sise dans le jardin public de Léopoldville, « la Civilisation tendant la main à une belle sauvage⁷² ». À plusieurs reprises, Mille évoque les luttes des courageux colonisateurs contre les « barbares sans nombre », des malheureux pionniers qui connurent une « fin affreuse dans des marmites d’anthropophages⁷³ ». Mille établit même une échelle hiérarchique de barbarie : le nègre du Congo serait selon lui moins civilisé que celui du Sénégal, parce qu’il est fétichiste, pratique la chasse plutôt que l’élevage, et qu’y subsiste l’anthropophagie⁷⁴. Félix Dubois, dans *La vie au continent noir*, tisse une métaphore filée entre les mœurs indigènes et la vie au Moyen Âge, mais « uniquement en ce qu’il a de grossier, de brutal et de rudimentaire⁷⁵ ». Il compare à celles du Moyen Âge les structures hiérarchiques africaines⁷⁶, la transmission des métiers de père en fils à l’intérieur de corporations⁷⁷, établit un parallèle entre les griots et les troubadours⁷⁸. Il se montre plus nuancé quelques années plus tard, dans *Tombouctou, la mystérieuse*, mais n’en continue pas moins d’opposer civilisation et sauvagerie. S’il trouve des traces de civilisation en pays soudanais, c’est bien parce qu’il y aurait eu, selon son hypothèse, influence égyptienne⁷⁹ : ainsi note-t-il à propos de Dienné, que « ses habitants portaient en eux les germes de la grande civilisation égyptienne. Parce qu’au milieu des ténèbres de barbarie qui couvraient toute la vallée, Dienné fut le point lumineux où apparut l’homme affiné⁸⁰ ».

Une même représentation binaire se retrouve trente ans plus tard dans les reportages sur la Syrie. Ceux-ci non seulement entretiennent une héroïsation des soldats, généraux, aviateurs et légionnaires au service de la France, mais en contrepoint de cette représentation positive – qui associe le reporter à la mission militaire – véhiculent une représentation négative des habitants locaux (à l’exception des partisans du mandat français). On peut observer dans cette représentation de l’Autre une gradation qui, de niveau en niveau, accentue la différence entre le Français et le Syrien : au sommet de la hiérarchie se

⁷² Pierre Mille, *Au Congo Belge*, *op. cit.*, p. 116.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 107-108.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁷⁹ Félix Dubois, *Tombouctou, la mystérieuse*, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 188.

retrouvent les francophiles déclarés, suivis par les chrétiens, les musulmans, les Bédouins et, tout en bas de l'échelle, les Druses, les ennemis insurgés. Albert Londres écrit, en 1925, que la civilisation en Syrie « présente tous les degrés d'une longue échelle, sauf les degrés du haut⁸¹ ». Aux confins du monde civilisé, le Druse est représenté comme un être sauvage, barbare, voire sanguinaire et assoiffé de meurtres et de pillages. Les reporters lui refusent le plus souvent la qualification, trop légitime, « d'insurgé » pour lui préférer celle de « bandit ». Appartenant à une « secte étrange et secrète qui mêle toutes les croyances », le Druse « ne peut [être traité] à l'européenne⁸² » affirme Kessel, qui transcrit les propos d'un interlocuteur. Albert Londres, quant à lui, raconte les procédés barbares appliqués par les Druses, qui « font sauter les ponts, tiennent les routes, brûlent les villages, assassinent les chrétiens et se livrent à leurs sauvageries. Sciant leurs victimes entre deux planches, mangeant leur cœur et pilant dans un mortier la tête de l'ennemi ». Nul doute, pour Londres, qu'il faut « châtier ces sauvages » qui « n'en sont qu'au treizième [siècle] »⁸³. S'ils ne sont représentés comme des êtres féroces ou pillards, les Druses sont ramenés au rang d'enfants naïfs et primitifs « jouant les Machiavels⁸⁴ » et ayant besoin d'une gardienne, la France. Une telle représentation refuse par avance toute légitimité aux revendications des insurgés. Ce n'est pas un hasard, à ce sujet, s'il est rare que les reporters présentent dans leurs enquêtes les revendications des Druses et des nationalistes : les reporters refusent d'en reconnaître l'existence pour présenter la révolte comme un mouvement d'autant moins légitime qu'il aurait été insufflé de l'extérieur, par les Britanniques, et ne correspondrait à aucun discours revendicateur articulé.

La Syrie, quant à elle, est décrite comme un territoire chaotique, en proie aux querelles religieuses d'une population hétérogène dont les différents groupes présentent des aspirations inconciliables et forment une mosaïque quasi incompréhensible aux yeux du Français : autre façon de déconstruire en filigrane l'une des principales revendications du

⁸¹ Albert Londres, « Mais au fait, y a-t-il une Syrie, des Syriens ?... », dans *Le Petit Parisien*, 16 décembre 1925.

⁸² Joseph Kessel, « Le pasteur nocturne », dans *En Syrie, op. cit.*, p. 41.

⁸³ Albert Londres, « Une lourde tâche attend en Syrie M. de Jouvenel », dans *Le Petit Parisien*, 1^{er} décembre 1925.

⁸⁴ Henry de Korab, « Soltan el Attrache préférera fuir plutôt que de se soumettre à une France forte », dans *Le Matin*, 8 janvier 1926.

mouvement nationaliste, celle d'une Syrie unifiée. C'est un lieu commun que de mettre en avant, surtout dans l'*incipit* des reportages, le caractère complexe de la Syrie, et plus largement, de l'Orient, qui justifierait la méconnaissance qu'ont les Français de ce pays et de cette partie du monde, comme l'explique Kessel, d'abord ahuri par l'« effroyable complexité qui règne en Syrie » :

Je confesse avec humilité que les premiers temps de mon séjour à Beyrouth je ne comprenais rien aux propos tenus devant moi. Les allaouites, les achémites, les maronites, les sunnites, les Grecs orthodoxes, les chiïtes, le comité syro-palestinien, les bandits, les rebelles, les Druses du Djebel et ceux du Horan, les Libanais, les Syriens, les Damascaïns, – et j'en passe – comment s'y reconnaître ? Il y a vingt-sept religions en Syrie. Chacune d'elles tient lieu de nationalité. [...] au bout de quelques jours on commence à pouvoir lire ce grimoire qui paraissait indéchiffrable⁸⁵.

De semblable manière, le chapeau d'une livraison d'Albert Londres interroge l'existence d'une nation syrienne et met en avant l'hétérogénéité ethnique et religieuse de la population : « Mais au fait, y a-t-il une Syrie, des Syriens ?... Au point de vue ethnique, on trouve un mélange de Libanais, d'Arabes, de Druses et de Turcs ; au point de vue confessionnel, quelque vingt-neuf religions ou sectes⁸⁶ ». Il s'agit d'un véritable « casse-tête chinois », ajoute Georges Suarez⁸⁷. La France serait, selon cette représentation, la mère sage et diplomate venue faire du ménage et régler les querelles au Moyen-Orient⁸⁸. Elle seule serait capable d'élever les Syriens vers les lumières de l'idéal républicain, c'est-à-dire de mener, selon Georges Suarez, « ces gens de la conception féodale à l'idée nationale⁸⁹ ».

Le caractère chaotique de la Syrie s'expliquerait enfin, pour les reporters, par son « orientalisme ». Une conception essentialiste et figée de « l'oriental », en grande partie modelée par la littérature, sous-tend les reportages. Georges Suarez, décrivant la ville de Beyrouth, indique qu'elle « n'a pas abandonné cet aspect bien oriental d'être toujours en

⁸⁵ *Ibid.*, p. 12-14.

⁸⁶ *Le Petit Parisien*, 16 décembre 1925.

⁸⁷ Georges Suarez, « Nous avons un mandat, nous devons le garder », dans *Le Petit Journal*, 24 novembre 1926.

⁸⁸ « Libanais, Arabes et Druses se haïssent [...]. Voilà les trois frères à qui la France doit servir de mère ! », écrit Londres, dans *Le Petit Parisien*, 16 décembre 1925.

⁸⁹ Georges Suarez, « Nous avons un mandat, nous devons le garder », dans *Le Petit Journal*, 24 novembre 1926.

démolition⁹⁰ ». Face à l'esprit cartésien et mature du Français ou de l'Occidental, défini par l'ordre, l'efficacité et la logique, l'esprit oriental, encore puéril, se caractériserait par la dissimulation, le mystère, l'apathie, la superstition, l'amour des détours et des longues palabres⁹¹. Suarez raconte cette anecdote pour le démontrer : « j'abandonnai mes chaussures aux broches d'un cireur arménien dont le sabir inimitable embrouillait habilement ses prix et mes piastres ; je me demandais en fin de compte si je n'allais pas le payer d'un coup de pied quelque part⁹². » Si la réaction du reporter paraît scandaleuse aux yeux d'un lecteur du XXI^e siècle, elle pourrait bien représenter de façon imagée la politique française sous le mandat : imposer l'ordre au Moyen-Orient, par la force s'il le faut. Quelques lignes plus loin, Georges Suarez décrit le « charme subtil de la vie orientale fait surtout de mots et de fumée⁹³ ». Mais laissons le mot de la fin à Édouard Helsey qui, après avoir lui aussi mis de l'avant la complexité de la Syrie, « inextricable *puzzle* » de races et de religions, résume l'opposition entre occidentale et orientale : « rien n'est clair ici, ni nettement défini. Les confusions de l'Orient répugnent à notre esprit logique⁹⁴ ».

La principale différence de perspective entre les reporters de la fin du XIX^e siècle et ceux de l'entre-deux-guerres qui se sont penchés sur la question coloniale réside dans la part d'idéalisme qu'ils véhiculent. À mots couverts, malgré qu'ils continuent d'appuyer sans équivoque les fondements du projet colonial, c'est un constat diffus d'échec que posent Albert Londres, Joseph Kessel, Édouard Helsey et leurs contemporains, en établissant le diagnostic d'une altérité fondamentalement incompatible, irréductible. Les affrontements auxquels se heurte la France au Maroc et en Syrie, la résistance de la population locale, ont pu ébranler l'optimisme idéaliste sans frein qu'avouait un Dubois, en conclusion de son reportage à Tombouctou (« Je rêve aussi Tombouctou devenue un foyer de civilisation et de sciences européennes, françaises, comme elle fut jadis un centre de

⁹⁰ Georges Suarez, « La politique suivie à Beyrouth par nos Hauts-Commissaires, exposée et jugée par un Oriental », dans *Le Petit Journal*, 19 novembre 1926.

⁹¹ Édouard Helsey, « Les Syriens désenchantés », dans *Le Journal*, 26 octobre 1925.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Édouard Helsey, « Mgr Cadi, patriarche du Djebel-Druse, expose à notre envoyé spécial les origines et le caractère du mouvement », dans *Le Journal*, 2 septembre 1925.

culture musulmane⁹⁵ »). De sorte que le reporter des années vingt se trouve pris en étau entre deux représentations contradictoires qui coexistent dans le discours social : l'une, tout idéale, héritée des récits littéraires, antiques et de voyage, présente le bassin méditerranéen comme un espace uni, bercé par les brises balsamiques et les parfums de jardins luxuriants, un espace de conte (pensons au *Jardin sur l'Oronte* de Maurice Barrès, qui paraît en 1922) où peuples latins et orientaux fraternisent, une zone riche d'échange et de commerce ; tandis que l'autre, marquée par les difficultés que rencontrent les métropoles occidentales dans leurs colonies, transmet une image hétérogène des peuples méditerranéens et creuse le fossé qui sépare le colonisateur et le colonisé, pour justifier l'entreprise civilisatrice et, de ce fait même, va à l'encontre de la première. L'Occidental et l'Oriental se heurtent au sein d'un bassin méditerranéen en voie de délitement, un changement dans les représentations qui semble déjà annoncer le temps des indépendances. Ainsi, les reporters de l'entre-deux-guerres se font malgré eux les médiateurs d'un espace méditerranéen en ébullition.

Il n'en demeure pas moins qu'à travers une axiologie très nette, le reporter, en 1925-1927, arrime son récit à l'idéologie de la colonisation comme mission civilisatrice, selon la vision républicaine qui rallie les Français de presque toutes les orientations politiques. Témoin-ambassadeur de sa nation et observateur enrégimenté, le reporter apparaît comme une figure clé du rayonnement de la culture coloniale, dont l'engagement politique est implicite. Dès l'émergence du reportage colonial, dans les années 1880-1890, et jusqu'à l'entre-deux-guerres, il est profondément lié – du moins, tel qu'on le retrouve dans la presse d'information – à ce projet central de la Troisième République, qui se justifie en se donnant comme objectif de diffuser les lumières de la *civilisation*, du *progrès* et de la *démocratie*, de tirer les peuples « barbares » du Moyen-Âge sans fin dans lequel ils stagneraient. Par contraste, le reportage en situation coloniale permet l'affirmation d'un « nous » collectif qui se définit par la mise en place d'une société reposant sur ces mêmes valeurs républicaines (civilisation, progrès, démocratie). En cela – et comme nous le verrons, sous plusieurs aspects encore – le reporter est une figure qui concentre et médiatise de façon remarquable un imaginaire de la République idéale.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 417.

À côté du reportage enrégimenté ou embrigadé, d'autres scénarios du reportage colonial auraient pu être envisagés, par exemple lorsque des reporters dessinent, dans l'entre-deux-guerres, un portrait plus nuancé et empathique de la rencontre avec l'« Autre ». Marie-Ève Thérénty souligne ainsi l'émergence d'un reportage colonial au féminin, décentreur, qui fait place à la voix de l'indigène pour dénoncer les dérives du colonialisme (sans pour autant s'y opposer complètement)⁹⁶. S'y inscrit, par exemple, Andrée Viollis. Nous l'avons laissé de côté pour privilégier le reportage enrégimenté, c'est-à-dire un reportage moins nuancé du rassemblement. Parce qu'il est décentreur, cet autre reportage colonial évoqué par Thérénty n'articule pas de la même manière l'opposition entre la communauté et l'altérité. Il est susceptible, plutôt que de la renforcer, de l'atténuer ou de la mettre en perspective, en privilégiant la voix et le point de vue du colonisé. Pour parvenir à ce décentrement, le reporter doit « se placer dans une position de désappartenance au nous⁹⁷ ». Dès lors s'y construit une posture périphérique, en décalage avec celle du témoin-ambassadeur. Il est toutefois important d'en souligner l'existence, puisque celle-ci rappelle que le reportage, ses discours et son imaginaire ne forment pas un tout monolithique, mais un ensemble interactif dans lequel des représentations topiques sont confrontées à d'autres, qui les problématissent et les relativisent.

b. L'exotisme social et l'exploration des bas-fonds

Le second type d'exotisme présente au lecteur une altérité en apparence moins éloignée et peut-être, de ce fait, plus inquiétante, parce qu'elle se situe au sein même de la société civilisée et urbaine. La représentation de cette altérité sociale entraîne elle aussi, par contraste, une définition de la collectivité par opposition à ce qu'elle repousse ou distingue comme un corps étranger, marginal. Comme l'exotisme géographique du reportage est en relation avec un imaginaire social des lointains et de la colonisation, se manifestant à travers une culture coloniale tissée par les récits de voyage et d'exploration, les romans

⁹⁶ Marie-Ève Thérénty, « L'autre de l'autre. Femmes reporters en contexte colonial dans l'entre-deux-guerres », dans Guillaume Bridet et Jean-François Durand (dir.), *Le reportage de presse en situation coloniale*, à paraître.

⁹⁷ *Id.*

d'aventures, les périodiques spécialisés à l'instar du *Tour du Monde* ou les discours politiques, l'exotisme social s'arrime à un imaginaire des bas-fonds urbains, avec ses motifs, ses intrigues et ses figures typiques, tel qu'il se cristallise au début du XIX^e siècle. En même temps qu'il en réactive les motifs, le reportage contribue à nourrir et à prolonger cet imaginaire des bas-fonds qui atteint sa « plus grande extension [...] entre les années 1830 et la Seconde Guerre mondiale⁹⁸ ».

Les reporters choisissent généralement de concentrer leur enquête sur l'un ou l'autre des ensembles qui forment la société marginale des bas-fonds, soit la criminalité, la prostitution ou la misère. Devant l'abondance du corpus, nous avons choisi d'interroger quelques enquêtes journalistiques publiées entre 1928 et 1932 – moment où culmine le reportage des bas-fonds – qui portent sur le « milieu », ainsi qu'on nomme à l'époque ce qui était auparavant la « pègre », et sur les clochards⁹⁹. Alors que l'année 1928 est marquée par une effervescence éditoriale, avec la fondation de plusieurs hebdomadaires de reportage, dont l'hebdomadaire de faits divers *Détective*, l'année 1932 est celle de la publication de *Paris de Nuit*, un livre de photographies de Brassai dont l'esthétique urbaine nocturne présente une parenté remarquable avec les reportages des bas-fonds.

Dominique Kalifa a mis en évidence quelques-uns des « scénarios » ou « scripts » de l'imaginaire des bas-fonds ; ils sont tous réactivés, en tout ou en partie, par le reportage. Il s'agit d'abord d'une « pensée du classement¹⁰⁰ » dont découle la manie de la liste ou de la nomenclature. Favorisée par les contraintes et la sérialisation de l'écriture de masse, elle fabrique, par l'association de types, « une société qui n'existe pas dans la réalité¹⁰¹ ». On verra cette pensée du typique à l'œuvre dans la description de la faune urbaine qui habite les bas-fonds. Le caractère stéréotypé des représentations des bas-fonds permet à Kalifa de distinguer deux intrigues concurrentes qui organisent les récits d'explorations urbaines,

⁹⁸ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁹ Nous effectuons ce choix car ces reportages donnent à voir la ville elle-même, ses rues, ses parcs, ses gares, davantage que les explorations des maisons closes ou des prisons. On en profitera pour montrer que ce type de reportage est propice au dialogue avec les médias visuels, à travers une esthétique de la modernité.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 170.

celles du « prince déguisé¹⁰² » et de la « tournée des grands-ducs¹⁰³ ». La première, héritée des *Mille et une nuits*, réactivée par le personnage de Rodolphe des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, met en scène, « méconnaissable sous son déguisement, un individu au caractère exemplaire [qui] s'immerge au cœur des bas quartiers pour y rendre une justice immanente » ; elle s'applique aux « philanthropes, reporters ou militants¹⁰⁴ ». On reconnaît la scénographie à l'œuvre dans le reportage d'immersion identitaire. Nous n'y reviendrons pas, pour nous concentrer sur les reportages du second scénario, « dans lequel la découverte des bas-fonds se fait de façon plus collective. Sous la houlette d'un guide, d'un cicérone ou d'un détective, une troupe de viveurs parcourt la nuit venue les bas quartiers de la ville, à la recherche de quelques-unes de ses "attractions"¹⁰⁵ ». Du fait de la posture adoptée par le reporter, qui conserve une distance plus grande avec le milieu exploré, ce second scénario est moins hanté par l'impératif de la justification morale ; l'esthétique du contraste peut s'y déployer plus librement. Issue d'une forme de tourisme inventée à Londres puis exportée, la tournée des grands-ducs, ainsi qu'on la nomme à Paris dès les années 1900, est fondée sur « l'exotisme et le dépaysement, l'étrange désir de répulsion, le frisson du danger, celui de l'érotisme aussi, tout autant que la certitude reconfortante d'appartenir à un autre monde¹⁰⁶ ». Après la Guerre, elle « se banalise, se standardise, se codifie¹⁰⁷ » ; pourtant c'est alors qu'elle se constitue comme la trame privilégiée des reportages dans les bas-fonds. En révélant la face cachée de la ville, elle

fait surgir une sorte de cité en creux, une cité inversée, qui s'attache à mettre au jour les espaces oubliés de l'haussmanisation ou à en inventer d'autres [...]. Il n'est pas de ville qui n'exige son envers, son revers social, moral, esthétique ou urbain, seul capable de donner tout son éclat et son lustre à la cité du dessus. À Paris, la « tournée », itinéraire ordonné dans les pires bas-fonds, est l'exacte antithèse du boulevard. Il n'est donc pas fortuit qu'elle émerge précisément au moment où triomphe la ville haussmanienne. Le nouveau Paris a besoin d'une face sombre : on surexploite donc les rares ruelles ou immeubles qui restituent quelque chose de la ville disparue ; à défaut, on les invente¹⁰⁸.

¹⁰² *Ibid.*, p. 171.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰⁵ *Id.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 229-230.

Le reporter est l'un des médiateurs de cette ville inversée dont il transmet aussi, paradoxalement, l'image lumineuse, haussmanienne et hygiénique du dessus¹⁰⁹.

La tournée des grands-ducs que met en scène le reportage des bas-fonds s'arrime par ailleurs à la scénographie plus ancienne du « paradigme de Dante » dont nous avons déjà évoqué les motifs¹¹⁰. Ainsi, le reportage des bas-fonds, tel qu'il se décline au tournant des années vingt et trente, est issu de la rencontre entre un imaginaire instauré dès le début du XIX^e siècle et un protocole d'écriture journalistique qui, de la descente dans la mine à la tournée des grands-ducs, instituent le reporter en explorateur des régions souterraines et invisibles de la société. Qu'elle adopte plus spécifiquement la structure de la descente aux Enfers, du panorama ou de la tournée des grands-ducs, l'enquête sur les bas-fonds constitue un sujet récurrent de reportage, avec ses personnages et ses décors urbains au caractère stéréotypé. Dans les hebdomadaires illustrés comme dans les quotidiens sont signés des récits où l'on croise les silhouettes de toute une faune effrayante et insoupçonnée de marginaux, éclairées par les reflets des lampadaires, alignées le long du zinc des coupe-gorge, au coin de ruelles obscures ou sur les berges d'un canal glauque.

L'importance du stéréotype dans l'économie du reportage sur les bas-fonds est visible dès les titres qui les coiffent : « Paris la nuit », « Nuits de Montmartre », « Nuits des Halles », « Bas-fonds de Berlin », « Bas-fonds de Marseille », « Dans Paris souterrain », « Londres secret », « Hollywood et ses mystères ». Les mêmes topiques sont constamment réinvesties : secret, nuit et mystère, sans oublier la « dimension spéléologique » signalée par Myriam Boucharenc¹¹¹. Ces titres réactivent un imaginaire de la ville mis en place dès les siècles précédents – on pense aux *Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Les bas-fonds urbains apparaissent comme une réalité cachée, souterraine, que le reporter entend pénétrer non pas superficiellement, en touriste – ce qui serait son plus grand ridicule – mais en profondeur, en tant qu'initié. Même s'ils empruntent à la tournée des grands-ducs un modèle d'enquête et une trame narrative, Henri Danjou, Joseph Kessel ou Francis Carco prennent soin de se différencier des « Américains

¹⁰⁹ On le constatera dans la section suivante.

¹¹⁰ *Supra*, p. 93-95, 211.

¹¹¹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 156.

avec leur femme et leur interprète » qui, en autocar, viennent « voir des apaches en famille, après la tournée Notre-Dame, les Invalides, le Sacré-Cœur, les Halles, la Tour Eiffel¹¹² ». L'argument ultime du guide en quête de reporter est de lui proposer de l'introduire en « de vilaines “places” [qui] ne sont pas celles où les interprètes amènent les touristes¹¹³ ». La tournée du reporter entend se démarquer par sa primeur ; le reporter se met en scène comme le seul intermédiaire à posséder les clés du véritable Paris nocturne et les contacts pour lui en ouvrir les portes. Pour espérer voir quelque chose, le reporter doit en effet « voir en ami¹¹⁴ », par les yeux d'un homme déjà initié : ce sera son cicérone. Ce personnage incontournable fait figure de « clé » humaine. Il est le « Bébert¹¹⁵ » d'Henri Danjou, le « Guy¹¹⁶ » de Joseph Kessel, le « Lucien La Broquille¹¹⁷ » de Marcel Montarron. Son nom, prononcé tel un sésame, ouvre au reporter les portes les mieux fermées. Ainsi Jean l'Africain mène Henri Danjou au plus secret des bas-fonds de Marseille : « “Tu vas connaître le grand palais des fournisseurs de rêve, un endroit où la police ne se risquera jamais, où elle n'osera pas pénétrer...” Nous suivîmes un long couloir obscur jusqu'à une porte que vint nous ouvrir un domestique soupçonneux. Mon compagnon murmura simplement : “C'est Jean”, et la porte se referma¹¹⁸. » Sans lui, point d'entrée dans les bas-fonds, et comme le souligne prosaïquement Danjou, vaut mieux qu'il soit authentique, car « ce n'est pas en compagnie d'un renard qu'on peut aller chez les poules¹¹⁹ ».

Bandits, patrons, gueux, prostituées : la compagnie des bas-fonds n'est guère resplendissante. Son aspect répond à une logique physiognomoniste qui rappelle les faits divers ou le visage du Chourineur. Chez Kessel, les figures se font particulièrement typées : ainsi d'un bandit russe souligne-t-il « [la] nuque taillée au couteau, [le] rictus sauvage, [les] mains de meurtrier¹²⁰ ». Les physionomies sont violentes, découpées, lourdes. Dans les bas-fonds berlinois, Kessel met en avant la force physique, l'énergie brute, la férocité : « Et je

¹¹² Francis Carco, *Traduit de l'argot*, Paris, Éditions de France, 1932, p. 58-59.

¹¹³ Jacques Dyssord, « Londres secret », dans *Déetective*, 20 juin 1929.

¹¹⁴ Henri Danjou, « Bas-fonds de Marseille », dans *Déetective*, 22 août 1929.

¹¹⁵ Henri Danjou, « Au son de l'accordéon », dans *Déetective*, 19 septembre 1929.

¹¹⁶ Joseph Kessel, « Nuits de Montmartre », dans *Déetective*, 24 octobre 1929, 2, 9 janvier 1930.

¹¹⁷ Marcel Montarron, « Nuits des Halles », dans *Déetective*, 8 mai 1930.

¹¹⁸ Henri Danjou, « Bas-fonds de Marseille », dans *Déetective*, 19 septembre 1929.

¹¹⁹ *Id.*

¹²⁰ Joseph Kessel, « Nuits de Montmartre », dans *Déetective*, 21 novembre 1929.

commençai de voir le caractère physiologique de l'«*Unterwelt*» [...]. Ce qui frappait dès les premiers regards jetés sur les gens réunis là, c'était la prédominance de la matière sur l'esprit : muscles larges et bombés ; chair solide, brutale ; ossature énorme¹²¹. » Du côté des miséreux, la laideur l'emporte sur la férocité. Mais que ce soit par l'une ou par l'autre, la faune des bas-fonds se distingue et se marginalise par des caractéristiques physiques qui reconduisent le manichéisme du roman-feuilleton. Elle porte des noms évocateurs, qui font référence à des caractéristiques physiques, à une origine géographique ou aux activités illicites : Lucien la Broquille (« roi des «tapeurs» à la broque »), Bob le Frisé, Petit Louis le Corse¹²², Bec-de-Puce¹²³, Barbou le tueur¹²⁴, Fredo le Castor¹²⁵, Bob-le-Flambeur, Paulola-Pieuvre, Milo-la-Graisse, Renée-les-Petits-Pieds, Tintin-la-Traite, Jean-le-Borgne¹²⁶...

Ce monde inconnu et grouillant fascine, effraie, en raison de son inquiétante proximité avec le monde ordinaire ou encore de son « inquiétante étrangeté ». Tout l'intérêt de la démarche du reporter réside dans le maintien d'une frontière donnée, de manière paradoxale, à la fois comme impénétrable et fragile : si le lecteur en possédait les clés, il n'aurait qu'un geste à faire, une porte à pousser pour pénétrer ce décor exotique. La notion de Freud est appropriée puisqu'il s'agit de faire surgir, dans un lieu arpenté quotidiennement par le lecteur, des zones d'ombres jusqu'alors inaperçues, un second décor, superposé au premier, qui apparaîtrait la nuit venue au promeneur renseigné. L'inquiétude diffuse issue de l'exotisme social réside dans cette coexistence de deux villes, sur laquelle insiste Jean Marèze :

Mohicans de Paris, quelle vie est la vôtre. Autour de nous, sans que nous puissions la suspecter, vous traînez une existence lamentable et traquée. [...] Romanichels, Algériens, Chinois, filles « affranchies », clochards, chiffonniers, vous vivez à la fois près de nous et tellement loin que nous ne saurions vous comprendre. Vous avez vos coutumes, vos lois, vos fêtes, vos chansons [...] ¹²⁷.

Le crime, le plus souvent invisible, se retrouve en certains endroits où on ne le soupçonnerait pas. Le sang peut couler dans n'importe quelle « bonne vieille rue » et « il ne

¹²¹ Joseph Kessel, *Bas-fonds*, Paris, Éditions des Portiques, 1932, p. 61.

¹²² Marcel Montarron, *Nuits des Halles*, dans *Détective*, n° 78 (24 avril)-n° 81 (15 mai 1930).

¹²³ Henri Danjou, « Au son de l'accordéon », dans *Détective*, 19 septembre 1929.

¹²⁴ Joseph Kessel, « Nuits de Montmartre », dans *Détective*, 7 novembre 1928.

¹²⁵ Henri Danjou, *Place Maubert. Dans les bas-fonds de Paris*, Paris, Albin Michel, 1928.

¹²⁶ Francis Carco, *Traduit de l'argot, op. cit.*

¹²⁷ Jean Marèze, « Les derniers Mohicans de Paris », dans *Paris-Soir*, 2 mars 1928.

faut pas se fier à la tranquillité apparente des bas-fonds¹²⁸ », nous rappelle Danjou. La recherche du contraste, poursuivie à divers degrés, devient le rouage essentiel de certains reportages, comme *Hollywood et ses mystères*, de René Guetta qui insiste sur l'écart entre deux visages de la ville : « Hollywood... Tu es une ville de soleil, de travail, de prospérité, de calme. Mais tout d'un coup de temps à autre, surgissent de tes entrailles des explosions horribles, dues à la faim, au mauvais alcool, au désespoir, à la neurasthénie. Et ces explosions sont alors plus mystérieuses, plus terribles que partout ailleurs¹²⁹. » Au reporter revient la tâche de lever le voile sur ce monde insoupçonné, cette seconde ville dans la ville régie par des lois qui lui sont propres. C'est lui qui, faisant la tournée des coupe-gorge et des bouges, descend dans les Enfers. Nous ne nous attarderons pas sur la mise en scène de cette descente qui s'insère elle aussi dans le paradigme de Dante et culmine chez Kessel, dans *Bas-fonds* de Berlin. Sans que la tournée des lieux du « milieu » – débits, bars, bals-musettes, cafés, fumeries d'opium, secrètes salles de jeu – n'adopte chez d'autres reporters une forme aussi dramatique et infernale que chez Kessel, elle est rythmée par le retour constant de motifs : un bistro ne se conçoit pas sans son zinc et son patron, une salle sans sa fumée, sa lanterne et ses joueurs de cartes ou de dés aux figures sinistres.

Souvent, le reporter est témoin de scènes violentes ou tendues dans le « milieu » : batailles, altercations, descentes, filatures. Le danger est tout près de lui, latent. Il aperçoit furtivement un revolver dans un tiroir¹³⁰. Plus rarement, il est lui-même impliqué dans une affaire, son corps est mis en jeu. Kessel, dans *Bas-fonds*, se bat avec un fameux « cogneur » de l'*Unterwelt*, risquant sa vie et retrouvant le lendemain sur son corps les marques douloureuses de la rixe¹³¹ comme autant de preuves de la réalité de son aventure et de son propre héroïsme. De même, lorsque Kessel raconte, comme pour nous rendre plus tangible la criminalité ambiante, qu'« [à] l'heure même où je me promenais sous les fumées de mauvais augure de la gare de Silésie, deux crimes furent commis dans les rues que je

¹²⁸ Henri Danjou, « Bas-fonds de Marseille », dans *Détective*, 22 août 1929.

¹²⁹ René Guetta, « Hollywood et ses mystères », dans *Détective*, 5 septembre 1929.

¹³⁰ Henri Danjou, *Place Maubert*, op. cit., p. 13-14.

¹³¹ « [...] je me réveillai courbaturé, marqué sur tout le corps. » Joseph Kessel, *Bas-fonds*, op. cit., p. 75.

traversais et que j'appris par les feuilles du soir¹³² », il met à nouveau en scène sa proximité physique avec le crime (en plus de convoquer l'intertexte médiatique du fait divers).

Parmi les motifs stéréotypés des reportages sur les bas-fonds, il faut encore souligner l'ambivalence des sentiments du reporter envers les hommes du milieu, affichée de manière ostentatoire chez un Francis Carco, mais souvent mentionnée par ailleurs. S'il est tantôt incrédule, tantôt surpris, le reporter se laisse aussi parfois profondément toucher par ce qu'il voit. Carco confie, après avoir entendu Bob-le-Flambeur raconter l'histoire tragique de Milo-la-Graisse : « Bien qu'il fût loin de la mériter, une étrange sympathie me venait en faveur de ce paria. Plus que de la sympathie, peut-être ; une sorte d'admiration nuancée de pitié, car, si facilement qu'on s'évade du bagne, il y faut du courage, de la ténacité¹³³. » Le reporter subit l'attraction fascinante des hommes du milieu, une « sympathie, mêlée de répugnance¹³⁴ », beaucoup plus proche de l'émotion esthétique que de la révolte morale ou de l'indignation. Il ne la ressent pas envers tous les hommes du milieu, certes, mais envers ceux qui conservent « quelque chose de farouche, de stoïque et d'intact qui les différencie du lâche troupeau des voleurs ordinaires, des escrocs, des filous¹³⁵ ».

Ces histoires et personnages des bas-fonds doivent enfin être campés dans un décor, dont la mise en scène rapproche le reportage des représentations urbaines que l'on retrouve dans la photographie et le cinéma contemporains, celles d'une ville fantasmée, nocturne. Pour Dominique Kalifa, la représentation de la ville dans l'imaginaire des bas-fonds se décline dans le « fantastique social » de Pierre Mac Orlan ou dans le « réalisme poétique » du cinéma français ; elle constitue un quatrième scénario de l'imaginaire des bas-fonds – celui de la « fuite poétique¹³⁶ ». Dans notre perspective, elle confère au reportage une dimension picturale, une visualité liée à une atmosphère effectivement poétique, presque fantastique ou irréelle, qui ajoute à l'inquiétante étrangeté de la ville et fait ressortir le dialogue entre le reportage et les médias visuels.

¹³² *Ibid.*, p. 113.

¹³³ Francis Carco, *Traduit de l'argot*, *op. cit.*, p. 52.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 227.

¹³⁶ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, *op. cit.*, p. 241-268.

À travers le motif de la promenade – à pied ou en taxi –, le reporter décrit une ville toute d’ombres et de lumières, de ruelles et de passages sinistres, de reflets sur la Seine ou sur les pavés humides. Les grandes topiques de cette représentation nocturne de la ville sont présentes, déjà, au siècle précédent, chez Eugène Sue, ou encore, plus près des reporters, avant la Première Guerre mondiale, dans les premiers romans de Francis Carco, mais elles sont actualisées pour correspondre au visage de la ville des années 1920-1930 : le fer et l’acier y sont omniprésents, ainsi que les lignes et les piliers du métro, les rails des gares, les lumières fluorescentes des néons, les phares aveuglants des automobiles. À travers des dizaines de petites « vignettes », les reporters donnent à voir une jungle de métal et de pavés, d’asphalte et de lampadaires. C’est bien d’une « jungle » dont il s’agit – image qui revient comme un *leitmotiv* sous leur plume –, peuplée de « fauves à face humaine¹³⁷ ».

La comparaison de l’œuvre photographique de Brassai et d’extraits de ces vignettes urbaines tirées des reportages met en évidence une continuité remarquable dans la représentation de la ville, de *Paris la nuit* (1928) de Kessel, à *Paris de nuit* (1932) du photographe. On retrouve en effet dans les photographies de Brassai une ville nocturne qui se caractérise par l’opposition entre les ombres et les lumières, motif qui revient comme une ritournelle, chez Marèze, Carco, Kessel ou Danjou :

Une nuit froide et sans lune. Des rangées de becs de gaz alignés dans une longue perspective, puis, à l’entrée d’une usine, la violente clarté des lampes à arc. Sur le ciel obscur on devine les silhouettes de hautes cheminées dont l’extrémité supérieure se teinte d’un rougeâtre reflet. – Travail de nuit, explique mon compagnon. Les fourneaux ne s’éteignent jamais¹³⁸.

Les reporters s’attachent à décrire tous les jeux d’éclairage – naturels ou artificiels – qui étoilent et découpent la nuit parisienne : la lune, les becs de gaz, les lampes à arc, les néons ou les fourneaux des usines. Parfois la lumière devient le signe d’une activité illégale : Carco, recherchant avec son ami Bob-le-Flambeur un endroit pour jouer aux dés est attiré par la lumière filtrant dessous une porte¹³⁹. Autre part, c’est une lanterne allumée qui indique un repaire de la pègre. Mais décrire la lumière, c’est également décrire ce qui la

¹³⁷ Joseph Kessel, « Nuits de Montmartre », dans *Détective*, 7 novembre 1929, légende de la quatrième de couverture.

¹³⁸ Jean Marèze, « Les derniers Mohicans de Paris », dans *Paris-Soir*, 24 février 1928.

¹³⁹ Francis Carco, *Traduit de l’argot, op. cit.*, p. 19-20.

cache, l'infiltré et l'opacifié, le brouillard, la fumée, « l'atmosphère trouble » qui prolonge « les masses confuses, dégradées, immobiles, des arbres, des bancs, des réverbères¹⁴⁰ ».

Qui dit lumière dit également « reflet », sur les pavés humides comme sur les eaux de la Seine ou des canaux. La description suivante de Kessel rappelle une vue nocturne du *Canal de l'Ourcq*, vers 1932, de Brassai : « Des maisons en démolition amoncelaient, dans la pénombre, des tas de plâtras, des bouts de ferraille, par là des trous béants comme des pièges. L'eau terne d'un canal luisait, funeste, à la clarté d'un lampadaire. Sur la berge s'allongeait un alignement de murs sans lueur. Seul un rayon filtrait d'une porte basse¹⁴¹. » De même, la façon dont Carco décrit les berges tranquilles de la Seine pourrait accompagner en légende *Le Pont-Neuf*, vers 1932, du photographe :

L'eau sombre, au bas du parapet, s'étalait silencieuse avec le reflet immobile des lumières, près du bord où la masse des arbres sur les berges hérissait, ainsi que des fagots, ses branchages nus. Rien ne bougeait autour de nous. Soudain, je perçus à notre gauche un léger cliquetis de machine, et quatre agents cyclistes filèrent le long du quai¹⁴².

Dans l'eau morte, les lumières plongeaient ainsi que de froids reflets de couteaux¹⁴³.

À ces reflets sinistres s'ajoute la vision d'une ville-labyrinthe, véritable dédale de ruelles, d'impasses et d'escaliers, encadrés par les façades des maisons. Brassai n'a pas non plus négligé de représenter ces aspects de la ville, consacrant un certain nombre de clichés aux escaliers et aux reflets étirés que leurs rampes projettent sur les immeubles. Ainsi, la ville devient un univers fantastique, quasi irréel, « une sorte de rêve ou d'hallucination », de par les jeux d'éclairage, « les ombres et les clartés tragiques qui luttent sur les murs nus¹⁴⁴ ».

Les métros, les tramways, les trains et les gares occupent également une place centrale dans ce décor urbain. Brassai a photographié de nuit le métro Glacière ou la gare Saint-Lazare. Chez les reporters, les piliers du métro offrent des recoins sombres aux flâneurs et aux prostituées. Les gares attisent l'imaginaire : Carco comme Kessel sont

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴¹ Joseph Kessel, *Bas-fonds*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁴² Francis Carco, *Traduit de l'argot*, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴⁴ Joseph Kessel, « Paris la nuit », dans *Détective*, 15 novembre 1928.

sensibles à leur atmosphère pesante et criminelle. Ces lieux se trouvent associés au crime, celui qui a eu lieu, comme celui qui semble aux aguets :

[À] cet instant précis, le halètement sourd d'une locomotive et son cri rauque, montant dans un jet de vapeur, m'emplirent d'un tel tumulte de sensations heurtées [...], l'idée de cette Marcelle assassinée s'associa soudain au hurlement sinistre de la locomotive, dont la fumée mouvante, rabattue par-dessus le pont, se volatilisait, tel un fantôme, à travers la nuit claire, trop claire, où les toits, les vitres des maisons, les rails, entre des signaux de couleur, brillaient comme en plein jour, sous la lune froide, aux maléfiques rayons bleuâtres, décomposés¹⁴⁵.

Toute la mélancolie inquiétante des voies ferrées, des rames de wagons abandonnées sous la pluie, l'odeur du charbon, les sifflets déchirants des trains, les ponts de métal sombre, les piliers et les passages propices à l'agression composaient à ce quartier une atmosphère qui, même pour le voyageur ignorant, serrait le cœur. Et lorsque l'on connaissait sa renommée, il n'était pas difficile d'y voir le crime aux aguets dans chaque recoin. Le crime le plus direct, le plus brutal. Celui qui saute à la gorge du passant pour une somme infime et qui tue avec une simplicité atroce, comme s'accomplit une fonction naturelle¹⁴⁶.

Enfin, dans cette nuit inquiétante, il faut souligner le rôle de l'automobile dont les phares se braquent comme des projecteurs sur les ombres des passants, ou encore celui du taxi, qui entraîne le reporter dans une promenade ponctuée par les lumières et les enseignes des bars, avant de le mener jusqu'aux confins déserts de la ville :

Il est minuit. Le taxi roule longtemps, longtemps. [...] Il a coupé la petite zone illuminée de Montmartre, où le faux jour des enseignes épuise le fard des prostituées et trouble le visage des hommes les plus résistants. [...] Le taxi roule, roule. [...] Mais voici que ces clartés brutales s'évanouissent. Le taxi a pris une rue où, seuls, veillent les lampadaires. Les maisons alignées ne sont plus que des murailles obscures. Les rails du tramway qui filent vers des banlieues, coupées à cette heure du reste du monde, brillent d'une lueur trompeuse, comme des pièges longs et unis¹⁴⁷.

La correspondance avec l'esthétique de Brassai est particulièrement frappante, non seulement au sein des reportages parus vers la même époque que le recueil de photographies *Paris de nuit*, soit en 1932, comme c'est le cas de *Traduit de l'argot* de Carco, mais également au sein de reportages antérieurs. Cela donne à penser qu'il s'agit moins d'*ekphrasis* de la part des reporters, même si on pourrait parfois le croire, que d'une véritable jonction entre l'imaginaire de la ville dans le reportage et dans la culture visuelle. En outre, un travail semblable de représentation se trouve chez plusieurs photographes dont

¹⁴⁵ Francis Carco, *Traduit de l'argot*, op. cit., p. 64-65.

¹⁴⁶ Joseph Kessel, *Bas-fonds de Berlin*, op. cit., p. 107-108.

¹⁴⁷ Joseph Kessel, « Paris la nuit », art. cit.

les clichés sont publiés dans les hebdomadaires illustrés de l'époque, tel *Détective*, destinés à accompagner les reportages. À ce sujet, Kalifa mentionne qu'à côté des photographies fournies par les agences se trouvent des œuvres qui nourrissent la même poésie urbaine que celles de Brassai, notamment celles de Germaine Krull qui accompagnent « Paris la nuit » de Kessel, d'Élie Lotar, de René Jacques. Ces représentations de la ville sont reconduites par des œuvres cinématographiques comme celles de Georges Lacombe, de Lucie Derain, d'André Sauvage ou de Marcel Carné, puis du réalisme poétique des années 1930¹⁴⁸.

À travers cette promenade, un décor urbain, nocturne, se cristallise à la confluence du reportage et de la photographie. Une visualité émerge dans les reportages, véhiculant une poésie de la ville qui insiste sur les jeux de lumière, les angles et les formes dessinés par les ombres, qui dialogue non seulement avec le média photographique, mais, comme on vient de le préciser, aussi avec le cinéma. Ce n'est pas un hasard que Kessel fasse allusion au cinéma expressionniste allemand¹⁴⁹ dans « Paris la nuit » : le reportage reprend son esthétique de décors abstraits, d'ombres et de motifs géométriques. Le reportage des bas-fonds semble également emprunter au cinéma américain des années 1920 et 1930, où apparaissent les films de gangsters qui annoncent le film noir. Dès 1927, on retrouve dans *Underworld (Les bas-fonds de Chicago)* de Josef von Sternberg un décor urbain – rues nocturnes, bars, bals –, des protagonistes – gangsters, hommes de la pègre et leurs femmes –, ainsi qu'une action – poursuites policières, rixes – que rappellent les descriptions des bas-fonds de Berlin que donne Kessel quelques années plus tard. La fascination qu'ont exercée les bas-fonds sociaux sur l'imaginaire français de la fin des années 1920 doit sans doute beaucoup au contexte américain, avec la loi sur la prohibition (1919), puis la crise économique (1929), la prolifération des *bootleggers* et des gangs, qui favorisent une instabilité sociale et nourrissent un imaginaire de la criminalité urbaine. À l'heure de gloire d'Al Capone, plusieurs reporters se sont intéressés aux grandes villes américaines – Chicago, New York, Hollywood – auxquelles *Détective* consacre une part significative de ses articles, contribuant à former le mythe du gangster en « aventurier moderne¹⁵⁰ ».

¹⁴⁸ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, op. cit., p. 263-265.

¹⁴⁹ « Soudain une fissure. Je ne puis appeler autrement cette fente qui coupe la ruelle et, née entre deux murs hauts et tragiques comme dans certains films allemands [...] ». Joseph Kessel, « Paris la nuit », art. cit.

¹⁵⁰ François Guerif (dir.), *Le film noir américain*, Paris, Henri Veyrier (Artefact), 1986, p. 32.

Enfin, les vignettes urbaines inscrivent le reporter dans une tradition de flânerie littéraire qui, depuis la fin du XVIII^e siècle¹⁵¹, fait du flâneur l'observateur par excellence de l'urbanité et de la modernité. Le regard du flâneur se distingue en ce qu'il permettrait de faire émerger des aspects nouveaux de la ville *moderne*, tant chez Baudelaire, pour qui la figure du flâneur contribue à définir le regard du « peintre de la vie moderne » que, plus tard, chez les surréalistes ou chez Walter Benjamin. Les premiers envisagent la flânerie comme moyen de « révéler les aspects insolites ou poétiques du paysage urbain¹⁵² », tels que les jeux de reflets dans les vitrines, les eaux de la Seine, les miroirs des cafés, autant d'effets fugitifs qui constituaient, pour le second, « l'élément spirituel de [la] ville¹⁵³ » parisienne. En ce sens, le regard du reporter se rapproche de celui du flâneur tel que l'entend Benjamin, regard attentif aux « mutations de l'environnement urbain [qui] affectent la perception et l'expérience du citadin et, ce faisant, modifient le *sensorium* humain », comme le trafic, les signaux lumineux et sonores, les enseignes publicitaires¹⁵⁴. Ainsi, la description de la ville permet au reporter d'activer une esthétique de la modernité.

Reste à se demander quelle conception du « nous » le reportage de l'exotisme social renvoie au lecteur. Tandis que le reporter en situation coloniale affirme sans équivoque les valeurs au fondement de l'idéologie coloniale (civilisation, progrès, démocratie), qui justifient l'entreprise par la diffusion des lumières de la République parmi les peuples colonisés, le reporter dans les bas-fonds n'est pas aussi explicite. Sans doute sa fascination et son émotion esthétique se font-elle plus grandes envers le milieu exploré, tendent à susciter une inversion des valeurs : les bas-fonds, avec leurs violents contrastes et leurs figures découpées au couteau, ne seraient-ils pas plus intéressants, au final, que le monde du dessus ? Peut-être, mais alors ce serait dans l'optique d'un retour toujours possible à la

¹⁵¹ Depuis les *Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne ou le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier, jusqu'aux écrits de l'École de Francfort, en passant par le roman-feuilleton de la monarchie de Juillet et la littérature panoramique du XIX^e siècle. Dans les années 1920, les reporters s'approprient la trame de la promenade urbaine, comme les surréalistes (Philippe Soupault *Les dernières nuits de Paris*, 1928 ; Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926).

¹⁵² Héloïse Pocry, « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris », dans *Articulo – Journal of Urban Research*, hors-série n° 2 (2009), mis en ligne le 24 octobre 2009. URL : <http://articulo.revues.org/1162>

¹⁵³ Walter Benjamin cité par Héloïse Pocry, *id.*

¹⁵⁴ Philippe Simay, « Walter Benjamin, d'une ville à l'autre », dans *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris / Tel-Aviv, Éditions de l'éclat (Philosophie imaginaire), 2005, p. 9.

lumière, à titre de repoussoir, ainsi que le veut, à l'origine, l'invention de la tournée des grands-ducs comme incursion (et excursion) provisoire dans une région inconnue de la ville. Le reportage des bas-fonds repose, comme le reportage colonial, sur un jeu de contrastes, mais plus implicite, puisqu'il n'en donne à voir que la série sombre. On peut cependant en déduire assez facilement les couples : face à la marge et à l'extraordinaire se dessine en creux la normalité ou la moyenne, au crime, au désordre et au vice s'opposent la sécurité, l'ordre et la moralité, aux ombres et au brouillard, la lumière du jour, au mystère, à la violence et à la terreur, la clarté et le calme.

Au final, le reporter qui mobilise l'exotisme social ou l'exotisme géographique – voire, dans certains cas, comme celui du « voyage au bagne », les deux à la fois – se fait l'explorateur d'une région lointaine ou inconnue, le passeur de frontières qui permet à son lectorat de se porter à la rencontre d'une altérité. Celle-ci, en proposant un choc des valeurs, met en relief, par contraste, une manière dont se configure l'identité collective et une certaine représentation de la République. Ce peut être, comme nous l'avons montré, à travers l'adhésion au projet colonial ou la distinction entre une société ordonnée et morale vis-à-vis d'un monde marginal, obscur et criminel ; ce pourrait être encore dans le contraste avec d'autres sociétés occidentales, qu'il s'agisse des États-Unis, souvent présentés comme un pays de la démesure, mais aussi de l'uniformisation, de la production en série qui dessine en creux l'image d'une France mesurée, classique et harmonieuse, ou de l'Allemagne et de la montée d'une Europe fasciste. On pourrait évoquer aussi le cas du voyage en Russie qui, comme le voyage au bagne, constitue un sujet typique pour les reporters de l'entre-deux-guerres ; ou encore celui d'un certain nombre d'enquêtes sur les étrangers en France qui interrogent, comme le reportage des bas-fonds, la présence d'une altérité au sein de la société française. En somme, l'exotisme apparaît comme un ressort fondamental du reportage tel qu'il se constitue en France de la fin du XIX^e siècle à la Seconde Guerre mondiale, à tel point que les possibilités d'études de cas apparaissent presque infinies. Il confirme le rôle de rassemblement que porte le reporter. Celui-ci peut adopter une tout autre modalité et, comme on va le voir, s'effectuer non plus à partir d'une relation d'altérité, mais d'identité face à l'objet du reportage.

« Je suis occupé à étudier sur moi-même une psychologie nouvelle, celle de l'homme qui éprouve la frénésie de la vitesse et en qui s'affine d'une manière spéciale le sens de l'heure¹⁵⁵. »

Gaston Stiegler

Quatre grands ensembles de reportage seront tour à tour considérés ici, qui participent du regard admiratif posé par le reporter sur les réalités nouvelles de la vie urbaine et sociale de l'entre-deux-guerres. Médiateur des technologies et des héros modernes, nous verrons le reporter s'intéresser d'abord à l'urbanisme dans la capitale, Paris, et dans les grandes villes américaines, en premier lieu New York. Ce point de départ nous mènera aux reportages portant sur le développement des moyens de transport. Nous aborderons ensuite un ensemble de reportages médiatisant les exploits sportifs et considérerons enfin les aviateurs comme projection de la figure du reporter dans l'aventure.

Le reporter est témoin de ces différents changements qu'il expérimente et commente au fur et à mesure de leur venue, s'appliquant à cerner les modifications que chaque technologie apporte aux mœurs et au mode de vie de ses contemporains. La *vitesse* est un véritable *leitmotiv* dans ce corpus : celle qui bouleverse les communications, balaie les distances, relie les continents ; la vitesse, aussi, qui crée des effets esthétiques, dans la description de la ville nocturne parcourue par les phares des automobiles ou des bolides qui concourent dans une compétition sur route. Elle sera l'un des fils conducteurs entre ces grandes topiques (surtout celles des moyens de transports et des sports) qui soulèvent l'enthousiasme des envoyés spéciaux, par ailleurs reliées en ce qu'elles sont toutes considérées comme autant de manifestations de la *modernité* et du *progrès*. Le reportage nous semble ainsi réconcilier et véhiculer à la fois une esthétique de la modernité, au sens

¹⁵⁵ « Le tour du monde en X... jours », dans *Le Matin*, 6 juin 1901.

baudelairien et telle qu'on a pu la voir à l'œuvre dans les vignettes urbaines, et un enthousiasme pour le progrès par la technique qui relève plutôt du modernisme¹⁵⁶.

À travers ces topiques, le reporter se fait le héraut d'une ville, d'une vie et d'un homme futurs. Elles rappellent que la naissance du reportage est indissociable de la révolution industrielle du milieu du XIX^e siècle et que le reporter est sans doute autant le produit que le médiateur de cette modernité technique et culturelle qu'il promet. Il est intimement lié, comme on le verra, à l'émergence des nouveaux usages du « temps de loisir » dans la seconde moitié du siècle¹⁵⁷, ce dont témoigne la médiatisation des exploits sportifs et le culte du record dans la presse. Ces topiques dévoilent également, en filigrane, comment le reportage de l'entre-deux-guerres s'approprie et prolonge dans le domaine journalistique des motifs du roman d'aventures géographiques de la fin du XIX^e siècle. À travers les voyages de Marin Marie, les exploits de Jean Mermoz ou les progrès de la télégraphie sans fil, ce sont un peu les aventures racontées par Jules Verne qui sont réécrites sur le mode du « vécu ». L'actualité nourrit ainsi un imaginaire de la communication, du déplacement et de l'aventure, un imaginaire technique également, comparable à celui que déployait le romancier populaire au XIX^e siècle. Enfin, on sentira à nouveau, à maintes reprises, à travers la médiatisation des différentes manifestations de la modernité, le dialogue qu'entretient le reportage avec les médias visuels contemporains porteurs d'une même fascination à l'égard de la grande ville, de la technique ou de l'industrialisation, que l'on pense aux photographes de l'avant-garde parisienne qui ont placé la ville au cœur de leur démarche, ou du cinéma documentaire émergent qui, de même, s'intéresse au décor urbain, aux rythmes nouveaux et mécaniques qui le traversent¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Sur cette distinction, voir Gérard Froidevaux, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », dans *Littérature*, n° 63 (1986), p. 90-103.

¹⁵⁷ Alain Corbin, *L'avènement des loisirs. 1850-1960*, Paris, Aubier (Champs / histoire), 1995.

¹⁵⁸ On peut penser au cinéma allemand et à *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann, ou – dans un registre plus critique – au documentaire *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Tous deux voient le cinéma « capable de percevoir les énergies de la grande ville ». Jean Breschand, *Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP (les petits Cahiers), 2002, p. 20-21.

a. L'urbanisme et la ville moderne

Je suis arrivé tout à l'heure dans le plus vaste hôtel du monde. Du hall encombré par le cinéma, les expositions d'automobiles et mille personnes écoutant debout les glapissements de la T.S.F., un ascenseur m'a poussé jusqu'ici. Les numéros des étages ont défilé : trente-trois... trente-quatre... Le temps d'ouvrir ma malle et la nuit est tombée. Je m'approche de la fenêtre et brusquement, comme je soulève le rideau, je ressens un choc dans la poitrine : New York !¹⁵⁹

Tout semble se trouver dans cette citation de Claude Blanchard, ému par les gratte-ciel new-yorkais, en 1930 : l'automobile, le cinéma, la T.S.F., et la ville elle-même, enfin. La grande ville est sans doute l'un des paysages qui impressionnent et suscitent le plus l'admiration des reporters. Il n'est pas exagéré de la qualifier de véritable *paysage*, car son évocation, qu'il s'agisse de New York, de Paris ou de Berlin, donne lieu à des descriptions empreintes d'une poésie, d'un lyrisme de l'urbanité. Nous venons de montrer que cette poésie urbaine et visuelle entre en dialogue avec la photographie moderniste de l'entre-deux-guerres et se fait particulièrement prégnante lorsqu'il s'agit de donner à voir la ville nocturne, avec les effets des lumières électriques et des phares automobiles, dans le reportage des bas-fonds. La poésie de l'urbanité ne se borne pas, toutefois, à l'évocation de la ville nocturne. Elle se continue à propos de la ville diurne, dans un registre non plus fantasmagorique, mais proche du discours politique et des réformes sociales. Le reporter est non seulement l'explorateur des bas-fonds, mais aussi l'observateur attentif de l'urbanisme de la capitale, dont il note les dysfonctionnements et les avancées. À la fin des années 1920, *Paris-Soir* se spécialise dans le petit reportage urbain. Le 13 juillet 1929, René Dubreuil inaugure la rubrique « Les plaies de Paris », que *Paris-Soir* se fait un devoir d'identifier et de combattre, tandis que d'autres reporters s'intéressent aux moindres changements que connaît leur capitale. Les nouveaux tracés du Métropolitain font l'objet de fréquents petits reportages¹⁶⁰ ; Lucien Van Costen, en 1928, est particulièrement admiratif pour le dur labeur des ouvriers qui creusent le sous-sol parisien, à l'insu des gens du dessus. Le

¹⁵⁹ Claude Blanchard, « Pour mieux comprendre les États-Unis. Coup d'œil sur New York », dans *Le Petit Parisien*, 23 juillet 1930.

¹⁶⁰ Lucien Van Costen, *Une nouvelle ligne du métropolitain. Sous la Seine avec les terrassiers au cœur solide*, dans *Paris-Soir*, 24-25 juillet 1929 ; Jean-Henri Morin, « Dans le sous-sol parisien. Une heure avec... l'ermite de la place de la République. À la recherche de la ligne du Métro n° 11 sous les lignes n° 3, 5, 8 et 9 », dans *Paris-Soir*, 14 août 1932.

reporter se positionne en observateur vigilant de la vie urbaine, dans ses aspects pratiques comme esthétiques¹⁶¹. Cette posture particulière nous semble assez typique de l'entre-deux-guerres, mais elle est héritière du petit reportage urbain qui naît au début de la Troisième République, tel que le pratique par exemple Pierre Giffard dans *Le Figaro*. Celui-ci consacre, en 1882, un article à « La grande ceinture de Paris¹⁶² ». Il effectue le trajet du nouveau chemin de fer à l'occasion de son inauguration, et décrit minutieusement la vocation, le tracé, le panorama, l'impact sur les transports urbains, les avantages et inconvénients de la « grande ceinture », dans une visée avouée de promotion et de valorisation. Dans bien des cas, infiniment admiratif, le reporter de l'entre-deux-guerres se fait non seulement l'observateur, mais – approfondissant l'enthousiasme d'un Giffard – le héraut de la ville future et le chantre de l'urbanisme raisonné. Pour André Arnyvelde¹⁶³, les grands chantiers qui transforment le Paris de l'entre-deux-guerres ont un effet comparable à ceux de Haussmann sous le second Empire. Ils suscitent un sentiment d'admiration, de grandeur, d'« émerveillement¹⁶⁴ », d'« enthousiasme¹⁶⁵ » chez le reporter et participent au bien-être collectif ; en ce sens, ils sont liés à un idéal démocrate et progressiste auquel le reporter s'associe sans hésitation :

Moi, je reviens d'un Paris métamorphosé selon des données toutes neuves d'hygiène, de joie, de libération. Le fait est que les représentants de la collectivité ont réalisé, pour la démocratie, des décors, des grâces, des fastes et des commodités jusqu'alors réservés aux princes et aux privilégiés de la fortune. Enfin, le fait magnifique est qu'il y a, maintenant, acquises, accomplies, non seulement dans la vie urbaine, mais pénétrant la vie morale des individus, une notion et une réalité d'air, d'espace et de lumière qui [...] devront façonner, inaliénablement, les créatures prochaines d'une société neuve, plus claire, plus spacieuse, plus apte au bonheur et à la noblesse d'être humaine¹⁶⁶.

Ces changements sont inséparables, pour Arnyvelde, de la croyance au progrès, en un avenir meilleur passant par un urbanisme démocratique, assainissant aussi bien le corps que la « vie morale ». Boulevards élargis, réseau d'aqueduc amélioré, construction des

¹⁶¹ C'est-à-dire qu'il milite pour le bien-être des citoyens, mais aussi pour la beauté de la capitale : voir Alexis Danan, « Les Invalides du matériel. Il faut débarrasser le Bois de Vincennes des hangars et camions délabrés qui donnent à ses promenades l'aspect d'un champ de bataille », dans *Paris-Soir*, 8 mars 1928.

¹⁶² *Le Figaro*, 2 septembre 1882.

¹⁶³ André Arnyvelde, *Paris, capitale nouvelle*, dans *Le Petit Parisien*, 9 novembre-12 décembre 1935.

¹⁶⁴ *Ibid.*, livraison du 9 novembre 1935.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Id.*

premières habitations à bon marché (H.B.M.), multiplication des jardins publics, Arnyvelde n'a de cesse de magnifier les aménagements « pharaoniques¹⁶⁷ » de la capitale, ses chantiers, « spectacle énorme et splendide¹⁶⁸ » qui lui fait ressentir une émotion quasi artistique. Ce Paris nouveau, lumineux et aéré, est avant tout une ville « moderne » : le square de 1934 est « moderne¹⁶⁹ », l'architecture nouvelle, contrastant avec les restes du Paris ancien, fait seule ressentir « l'action morale de l'urbanisme moderne¹⁷⁰ », etc. Sans cesse, l'ancien, le vieux, le sale et le chaotique sont comparés au neuf, au propre, au lumineux, au moderne ; cette superposition de deux capitales fait ressortir la rencontre de deux temps – passé et futur – et positionne le reporter à leur jonction. C'est vers l'avant que celui-ci se tourne tout entier¹⁷¹, s'érigeant en chantre de la ville nouvelle, moderne, future, en voie d'émerger.

Parmi toutes les grandes villes, et malgré l'attachement à Paris, la ville américaine se distingue sans doute par son gigantisme, sa démesure, sa modernité fascinante. Pour bien des reporters, elle incarne à l'extrême les changements qui commencent à atteindre la France elle-même et représente un possible avenir, une « cité future¹⁷² » concrétisée sur un autre continent. C'est un regard à la fois stupéfait et impressionné que porte Antoine Marguet, reporter de l'hebdomadaire *Vu*, en 1939, sur la Grande Foire de New York, qui expose au monde entier la démesure¹⁷³ américaine. Pour Marguet, l'Exposition incarne, de la même manière que la capitale nouvelle pour Arnyvelde, le degré ultime de civilisation. Elle « [montre] au monde étonné et admiratif ce que [sic.] l'argent, la puissance, la volonté et le génie humain, au service du Progrès et de la Science, sont capables¹⁷⁴ ».

¹⁶⁷ *Ibid.*, livraison du 16 novembre 1935.

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ « [...] les deux premiers squares authentiquement modernes sont de 1934 », *ibid.*, 19 novembre 1935.

¹⁷⁰ 28 novembre 1935.

¹⁷¹ Position visible dans tout le reportage, mais que met en relief la dernière livraison, intitulée « Demain... » et consacrée aux changements à venir, *ibid.*, 12 décembre 1935.

¹⁷² Antoine Marguet, « Je reviens de la “Grande Foire de New York” où j’ai vu la “cité future” », dans *Vu*, n° 583 (17 mai 1939), p. 617-621.

¹⁷³ L'Amérique est associée, pour ce reporter comme pour bien d'autres de ses contemporains, à tout ce qui est « énorme », « colossal », « ahurissant », « “mammoth” ». *Id.*

¹⁷⁴ *Id.*, p. 617.

En s'associant de la sorte aux avancées de l'urbanisme, en mobilisant la notion de progrès, en chantant, de manière technique ou poétique, la gloire de la ville nouvelle, le reporter s'érige en héraut de la modernité. Sa silhouette n'est pas seulement associée aux lointains exotiques ; elle est également liée de façon intime à la ville métropolitaine, qu'il observe, arpente, décrit. Il cherche à en faire percevoir les aspects nouveaux à ses contemporains peut-être sceptiques ou mal informés. Lorsque, en 1928, Arthur Lafon tente de faire comprendre à ses lecteurs de *Paris-Soir* les bienfaits d'une invention que certains jugent farfelue, « l'aéro-port », il emploie, pour accroître l'efficacité de sa démonstration, la comparaison avec une réalité connue : la gare. C'est en présentant l'aéroport comme une « gare aérienne » qu'il se donne pour mission de confondre les « sceptiques¹⁷⁵ ». Là encore, le reporter se met en scène comme prédicateur de la modernité, qui concerne non seulement l'urbanisme, mais le progrès des moyens de transport. Il ne tente pas, dans ce cas-ci, de confronter son lectorat à une altérité incompréhensible – relation qui marque, on l'a vu, les reportages axés sur l'exotisme et la construction contrastée d'une identité nationale –, mais vise au contraire à lui rendre compréhensible et saisissable une réalité nouvelle qu'il considère bénéfique et qui influence les modalités de la vie collective.

b. Conquérir la terre, la mer et la voie des airs

Le développement des moyens de transport constitue un second grand ensemble participant de l'éloge de la modernité dans le reportage de l'entre-deux-guerres, qui s'enracine dans le siècle précédent. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il ne se limite pas aux transports aériens (cependant dominants) mais concerne aussi les transports maritimes et terrestres. Les traversées du paquebot *Normandie*, dans la deuxième moitié des années 1930, sont constamment médiatisées, la perte ou la conservation du Ruban bleu – octroyé au paquebot le plus rapide pour la traversée de l'Atlantique –, considérées comme une défaite ou une victoire nationales¹⁷⁶. Pour Pierre Lazareff, qui effectue la traversée en

¹⁷⁵ Arthur Lafon, « L'aéro-port du Bourget, gare de l'avenir en plein développement », dans *Paris-Soir*, 23 mai 1928.

¹⁷⁶ Nombreux sont les reporters qui participent aux traversées du Normandie ou d'autres paquebots comme le *Queen Mary*. Titaýna en couvre le premier voyage, dans *Paris-Soir*, du 27 mai au 3 juin 1936, en compagnie d'un reporter radio.

1936, le *Normandie* est « la plus belle machine du monde », un « instrument incomparable de prestige » qui contribue à « mieux faire comprendre et aimer la France »¹⁷⁷. En ce sens, la médiatisation du voyage en paquebot participe de la fierté nationale et de la frénésie du record, même si dans ce domaine l'avion a depuis longtemps surpassé le voyage en mer. Alain Corbin évoque à ce propos « la fascination exercée par la croissance des vitesses [des paquebots], durant le dernier tiers du XIX^e siècle », moment où « [l']impératif de la célérité suscite le progrès des performances »¹⁷⁸. Mais cette fascination auquel le public d'avant-guerre était alors sensible serait selon lui bien moindre auprès des passagers de première classe de l'entre-deux-guerres¹⁷⁹. Il faut peut-être en effet départager les aspirations de ceux-ci d'une fascination démocratique, entretenue par la presse et le reportage, par la littérature également, qui concerne non seulement la vitesse de croisière, mais la modernité de la construction, de l'architecture, des installations¹⁸⁰. On la retrouve, comme chez Pierre Lazareff, dans *Rien que la terre* de Paul Morand, écrivain voyageur, pour qui les « lignes les plus pures » du paquebot sont « autant d'images de notre époque »¹⁸¹, portant la marque nationale du pays qui l'a construit¹⁸².

On peut lire quantité de reportages sur les avancées technologiques des transports dans cette optique moderniste et patriotique. À nouveau, le nationalisme du reporter filtre son appréciation d'une réalité, non plus exogène, mais endogène toutefois. C'est d'un œil admiratif qu'il considère les avancées françaises dans le domaine des transports, garanties par ailleurs d'une force militaire dont la Première Guerre mondiale a fait sentir l'importance. Son intérêt se porte aussi sur les percées étrangères : les voyages du zeppelin allemand « Hindenburg » sont suivis attentivement par la presse française, et certains de ses

¹⁷⁷ Pierre Lazareff, « La traversée des deux réveillons », dans *Paris-Soir*, 30 décembre 1936.

¹⁷⁸ Alain Corbin, « Du loisir cultivé à la classe de loisir », dans *L'avènement des loisirs*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁹ « Entre les deux guerres, la course au ruban bleu conserve, certes son importance. [...] Mais, pour la majorité des passagers de la première classe, là n'est plus l'essentiel. » *Id.*

¹⁸⁰ Corbin remarque que le paquebot de l'entre-deux-guerres est un emblème de la modernité, non seulement par ses installations et son confort soutenu par la technique, mais aussi par son décor artistique inspiré de l'Art déco, qui donne naissance au « style paquebot ». Les paquebots se font les « émissaires d'une culture ». *Ibid.*, p. 103.

¹⁸¹ Paul Morand, *Rien que la terre*, Paris, Grasset (Les cahiers verts), 1926, p. 236.

¹⁸² « Il [le paquebot] transporte, certes, toutes les races, mais garde intactes ses caractéristiques et son atmosphère nationales. [...] Le paquebot travaille pour son pays, pour montrer un pavillon. » *Id.*

reporters monteront à bord pour une traversée de l'Atlantique, comme Rosie de Waldeck¹⁸³ et Titayna¹⁸⁴.

L'intérêt marqué de la presse pour les progrès des transports n'est pas neuf ; mais il est alimenté par l'essor du reportage dans les dernières décennies du XIX^e siècle, où les expérimentations aéronautiques suscitent déjà une curiosité certaine. Les ascensions en ballon, dès les années 1870, sont investies par un reportage à vocation autopromotionnelle¹⁸⁵. Elles se montrent propices à la mise en scène du reporter faisant l'expérience des possibilités ouvertes par la technique, à travers la scénographie de l'immersion corporelle et la description minutieuse de sensations inédites, encore inconnues du public. Ces impressions peuvent être toutes visuelles comme dans le cas minimaliste d'une ascension en ballon captif : « Quel coup d'œil admirable ! À mesure que les maisons se rapetissent, que les monuments se minusculent, Paris nous paraît plus grand, plus imposant. À nos pieds, sur la place du Carrousel, sur les quais, les hommes ne sont plus que des taches noirâtres. [...] Le regard plonge [...]. Nous montons encore¹⁸⁶. » Elles peuvent être encore formées des péripéties plus détaillées et souffrantes d'un voyage mouvementé, comme celui, très publicisé, du reporter Louis Baïssas en 1892 :

Le gutta entourant le fil électrique prend feu, la flamme est assez forte, la fumée asphyxiante nous oppresse, la situation est très critique. [...] Notre anxiété est grande pendant l'interminable nuit ; le froid est, malgré nos fourrures, insupportable ; nous avons les pieds littéralement gelés. / Il est sept heures cinquante. Après une heure de repos, nous entrons dans la mer des nuages [...]¹⁸⁷.

Le motif de la nouveauté de l'expérience corporelle et sensuelle du voyage en ballon s'instaure ainsi dans le reportage des années 1870-1900 et sera repris de manière similaire chez les reporters qui expérimenteront les trajets en avion quelques décennies plus tard. Dans *Le Journal* du début des années 1900, la médiatisation des expériences aéronautiques

¹⁸³ Rosie de Waldeck, « Le nouveau zeppelin "Hindenburg" a quitté Friedrichshafen à 5h. 28 pour l'Amérique du Sud », dans *Paris-Soir*, 1^{er}, 4 avril 1935.

¹⁸⁴ Titayna, « Par air ? par mer ? Une lutte gigantesque s'engage pour relier l'Europe à l'Amérique », dans *Paris-Soir*, 7, 8, 11, 16 mai 1936.

¹⁸⁵ Voir Arnold Mortier, « Une première en ballon », dans *Le Figaro*, 24 juillet 1878, ou encore, un peu plus tard, le reportage de Louis Baïssas, *Le ballon* « *Le Journal* », dans *Le Journal*, 19, 21, 22, 23, 24 octobre 1892 et le *Supplément littéraire* du samedi 29 octobre 1892, sur lequel nous reviendrons au chapitre 4.1.

¹⁸⁶ Arnold Mortier, « Une première en ballon », *art. cit.*

¹⁸⁷ Louis Baïssas, « L'ascension du ballon "Le Journal" », dans *Le Journal*, 22 octobre 1892.

acquiert déjà une certaine constance ; elle est prise en charge par un journaliste qui utilise le pseudonyme « Aviator » et suit de semaine en semaine les essais – parfois couronnés tragiquement¹⁸⁸ – des premiers conquérants des airs. Ces débuts laissent entrevoir ce que sera dans les années 1920 et 1930 la frénésie médiatique entourant les progrès de l’aviation. Ils positionnent d’ores et déjà le reporter non seulement en observateur, mais en expérimentateur de première ligne des transports nouveaux et parfois encore périlleux – ou du moins, montrés comme tels.

Dans l’entre-deux-guerres, de manière générale, chaque progrès technologique est rapporté avec enthousiasme. Dans *Paris-Soir*, à la fin des années 1920, des reporters sont spécialisés dans l’aéronautique, tels Jean-Gérard Fleury¹⁸⁹ ou Hervé Lauwick qui se passionnent pour la « mystique de l’air¹⁹⁰ » ; d’autres s’intéressent de façon marquée, sans en faire une spécialité pour autant, à certains domaines des transports, comme Lucien Van Costen qui s’attarde à la vie urbaine en général et au transport ferroviaire¹⁹¹. Ces reportages présentent souvent, comme ceux du siècle précédent, une scénographie de mode immersif, à travers laquelle le journaliste nous fait revivre son expérience des sensations enivrantes de la vitesse, inconnues du grand public, comme le souligne Lauwick :

Le public ignore la vraie puissance de ces avions de combat que l’on va mettre sous ses yeux au Grand Palais. [...] Devant leur puissance torrentielle, cette vitesse de flèche tendue sur des trajectoires infinies, les savants eux-mêmes n’osent dire ce que sera leur combat. / Mais y prendre place est inoubliable joie. Toutes les notions admises sur la vitesse humaine fondent comme sucre dans l’eau. J’ai vécu un songe extraordinaire ayant dissipé mes idées et mes calculs¹⁹²...

¹⁸⁸ Anonyme, « Un drame dans les airs. La dernière ascension du “Pax”. Mort tragique de M. Severo et de son mécanicien », dans *Le Journal*, 13 mai 1902.

¹⁸⁹ Le cas de Fleury est, comme celui de Joseph Kessel, particulièrement intéressant. Il est non seulement reporter spécialisé en aéronautique (il publie en 1933 *Chemins du ciel*, un reportage, préfacé par Joseph Kessel, sur la ligne aérienne Toulouse-Santiago), mais également pilote et historien de l’Aéropostale (*La ligne. De Mermoz, Guillaumet, Saint Exupéry et de leurs compagnons d’épopée*, Paris, Gallimard, 1939).

¹⁹⁰ Sadi-Lecointe, « Pour la mystique de l’air. Nos fils veulent des avions. Ils les auront », dans *Paris-Soir*, 9 novembre 1936.

¹⁹¹ Lucien Van Costen, *Sur le rail*, dans *Paris-Soir*, 4-14 avril 1929.

¹⁹² Hervé Lauwick, « J’ai volé à 600 à l’heure sur le plus rapide croiseur de combat français », dans *Paris-Soir*, 13 novembre 1936.

La nouveauté de leur regard réside en bonne partie dans ce motif de la vitesse, constamment mis de l'avant et ressenti comme un aspect essentiel de la vie moderne¹⁹³. Certes, Louis Baïssas donnait déjà des indications précises, en 1892, sur la durée de son voyage et revendiquait mordicus l'établissement d'un record¹⁹⁴, mais celui-ci en était un de durée (la plus longue) et non de vitesse. Ainsi, bien que la fin du XIX^e siècle voie déjà se mettre en place les conditions d'un culte du record et de la vitesse, à travers de nouveaux usages dans les domaines du sport et des transports¹⁹⁵, celui-ci prend une ampleur inédite dans l'entre-deux-guerres. Dans *Sur le rail*, Van Costen héroïse en 1929 le travail du conducteur du « rapide de Genève¹⁹⁶ » et admire avec lui la capacité de sa fantastique machine. Prenant place aux côtés du mécanicien, le reporter se dit « ému, inquiet, comme au départ d'un cent mètres¹⁹⁷ », mais peu à peu, cette inquiétude laisse place à l'ivresse, tandis que le « je » s'efface devant le « nous », dans une fusion entre le reporter et la machine :

Le train franchit des voies [...]. À ma gauche, les jardins des maraîchers s'effilochent en fuyant. [...] Nous sommes la force brutale, hardie, rapide et nous filons, entraînant sans effort la masse lourde de nos wagons ; cinq cent cinquante tonnes ! / Nous filons ! [...] La rapidité de notre course augmente. Cent cinq ! Cent dix ! Cent douze ! / Joie de la vitesse¹⁹⁸ !

Cette livraison est tout entière organisée autour d'un effet de suspens centré sur la question de la vitesse : le train arrivera-t-il à l'heure en gare ?

En plus de se faire le médiateur, auprès du lectorat, des sensations nées des progrès des moyens de transport, toujours plus rapides et impressionnants, le reporter est aussi le premier à expérimenter l'élargissement de ces innovations à l'usage courant. Au début des années trente, les frères Jérôme et Jean Tharaud, par exemple, font le récit d'un trajet Paris-

¹⁹³ Même si « le XIX^e siècle [était déjà (...)] emporté par une accélération des rythmes symbolisée par l'augmentation de la vitesse des véhicules » (Alain Corbin, « L'avènement des loisirs », dans *L'avènement des loisirs, op. cit.*, p. 17), il nous semble que celle-ci est exprimée de façon plus marquée dans l'entre-deux-guerres, où elle se constitue en *topos* de la modernité, du moins en ce qui concerne le reportage.

¹⁹⁴ « [...] le record a été de dix-neuf heures trente minutes, voyage qui surpassa celui de dix-huit heures du commandant Renard et Lachambre », écrit-il dans *Le Journal*, 22 octobre 1892.

¹⁹⁵ Voir Georges Vigarello, « Le temps du sport », dans Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs, op. cit.*, p. 252-290.

¹⁹⁶ Lucien Van Costen, « Sur le rail. À 110 kilomètres à l'heure sur la machine », dans *Paris-Soir*, 4 avril 1929.

¹⁹⁷ *Id.*

¹⁹⁸ *Id.*

Saïgon à l'invitation de la Compagnie Air-Orient qui ouvre un nouveau service¹⁹⁹. Un peu plus tôt, en 1925, un reporter du *Petit Parisien*, C. Desmonceaux, effectuait un aller-retour Paris-Malmoe (Suède) en vingt-quatre heures²⁰⁰ pour souligner l'inauguration d'une nouvelle ligne aérienne de transport de passagers. Desmonceaux évoque lui aussi son immersion corporelle, de même que la modification que ce genre de voyage rapide imprime à la perception humaine du temps et des distances. Tandis que Van Costen insistait sur la sensation de la vitesse, Desmonceaux met en avant, pour sa part, le tableau surprenant et « charmant » qui lui est offert depuis le ciel, à la façon d'Arnold Mortier découvrant en 1878 Paris du haut de son ballon :

En quelques minutes, nous montons à 1.200 mètres, et sous nos yeux se déroule le plus merveilleux panorama qui se puisse imaginer. La terre d'Ile-de-France, morcelée à l'infini, nous apparaît comme un manteau d'arlequin aux lambeaux de couleurs éclatantes, que piquent de jolies maisonnettes [...]. / Ce spectacle, qui variera à chaque seconde, nous accompagnera – et aussi nous charmera – jusqu'à Malmoe²⁰¹.

Les nouveaux moyens de transport sont ainsi non seulement producteurs de sensations physiques, mais également de *visions* nouvelles, à travers lesquelles se traduit, dans le reportage, une esthétique de la vitesse et, plus généralement, du mouvement, liés à la machine moderne. Une telle esthétique paraît découler, d'une part, du futurisme²⁰², prolongé dans le domaine journalistique et, d'autre part, entre en dialogue avec des courants artistiques de l'époque comme le « style paquebot » (ou *Streamline Moderne*) déjà évoqué, aux lignes aérodynamiques. En outre, comme dans les descriptions de la ville, il semble que la rétine du reporter soit imprégnée de l'esthétique visuelle contemporaine, qui teinte la transcription du réel en la faisant passer, dirait-on, à travers le prisme d'un regard renseigné par la mémoire des représentations photographiques ou cinématographiques. On le remarque dans l'extrait cité plus tôt où Kessel décrit la ville nocturne pendant une promenade en automobile. Le point de vue peut se situer, comme c'était le cas dans ce dernier exemple ou dans celui de Desmonceaux, depuis le véhicule en mouvement, et

¹⁹⁹ Jérôme et Jean Tharaud, *Paris Saïgon dans l'azur*, Paris, Plon, 1932.

²⁰⁰ C. Desmonceaux, « Partir de Paris le matin, passer la nuit à Malmoe (Suède), rentrer à Paris le lendemain dans l'après-midi », dans *Le Petit Parisien*, 17 mai 1925.

²⁰¹ *Id.*

²⁰² Le manifeste du futurisme, rédigé par Marinetti, a été publié, en France, le 20 février 1909 en une du *Figaro*. Il prône une esthétique nouvelle tournant le dos au passé et à l'immobilisme pour embrasser le rythme haletant de la vie et de la ville modernes, « la beauté de la vitesse », du mouvement et de la machine.

restituer une façon de voir modulée par le déplacement, pendant lequel se succèdent une série de visions éphémères, comme dans un montage au cinéma. Mais le point de vue peut aussi être externe et tenter de capter, l'espace d'une fraction de seconde, l'impression laissée par le passage en trombe d'une voiture ou d'une moto, comme dans ce reportage de Victor Bonnans sur une course de véhicules motorisés, dans *Le Petit Parisien*, en 1925 :

Voici maintenant les « hommes-moto ». Car on ne peut pas se figurer que ces êtres puissent se dissocier de leurs machines. Temple, crispé au guidon, aplati sur sa moto, fuse, dans un tonnerre. Son maillot est une flamme blanche hallucinante, qui paraît se déformer et se prolonger. Tous les géants : Péan, Gissler, Bussinger, etc... lorsqu'ils arrivent en rafale à notre hauteur, à 146 à l'heure, c'est le fracas bref d'un arrachement – comme si la piste allait voler en éclats. / Mais ils sont déjà loin... [...] Un roulement heurté, le silence soudain pulvérisé par ces béliers fantastiques qui ouvrent des gouffres de vertige... La vitesse ! / Et tout cela rehaussé de couleurs violentes avec, en opposition, le grand pan d'ombre que découpent les tribunes sur le ciel de vif argent²⁰³.

La description que donne Bonnans d'une vision fugitive, déformée par la vitesse, fait penser aux photographies sportives, qui sont de plus en plus présentes dans les quotidiens et ne tarderont pas à inonder les pages sportives de *Paris-Soir* (« Paris-Soir Sprint ») et les hebdomadaires illustrés des années 1930 comme *Vu*. Celles-ci donnent à voir, par exemple, la netteté d'une figure sportive en mouvement sur un fond flou qui fait signe à la vitesse de déplacement et à l'extrême brièveté du geste capturé. *Vu* est sensible au déploiement de cette « esthétique nouvelle » en photographie, à laquelle il consacre une double page en 1932²⁰⁴, où l'on peut voir une image représentant de « courageux reporters photographes sur le passage des bolides, à Montlhéry ». Or, comme en témoigne la transcription du mouvement par Victor Bonnans, le reportage écrit se montre lui aussi sensible à ces effets esthétiques, peut-être influencé non seulement par les photographies sportives de la presse mais, plus généralement, par les expérimentations des avant-gardes photographiques qui, dès les années 1920, s'emploient à « [explorer] systématiquement les écarts de perception entre l'œil et la photographie²⁰⁵ ». L'effet de flou restitué par Bonnans, qui évoque le passage du motocycliste à travers la vision d'une flamme déformée et prolongée,

²⁰³ Victor Bonnans, « À Linas-Montlhéry. En voyant passer les bolides... », dans *Le Petit Parisien*, 8 juin 1925.

²⁰⁴ « Vitesse, esthétique nouvelle », dans *Vu*, n° 238 (5 octobre 1932), recueilli dans Michel Frizot et Cédric De Veigy, *Vu. Le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009, p. 230-231.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 224.

correspond peut-être moins à la perception d'un œil humain qu'à la transposition d'une saisie photographique du mouvement.

La vitesse, toujours, et « l'ivresse de la vitesse » : le motif revient sans cesse chez les reporters. Joseph Kessel n'est pas un des moindres à prendre part à cet enthousiasme généralisé. La première livraison de ses *Courriers du bled*, reportage consacré aux héros de l'Aéropostale, donne lieu à un éloge de la vitesse, particulièrement associée chez Kessel à l'aviation. Le reporter s'adresse au « cœur des hommes sensibles aux prestiges terribles de l'espace ! Ici, l'ivresse de la vitesse vient accroître celle du voyage et, par dessous [sic.] tout, le magnétisme de l'avion, l'odeur du danger [...]»²⁰⁶ ». C'est pourquoi il faut à notre avis accorder au motif de la vitesse le statut de *topos* dans le grand reportage de l'entre-deux-guerres, au même titre que peut l'être le mystère. Par ailleurs, outre l'esthétisation du mouvement et de la violence associés à la vitesse, on remarque dans la citation de Victor Bonnans une fusion de l'homme et de la machine (l'homme-moto), qui rappelle celle du reporter et du train chez Van Costen. En ce sens, le regard que porte le reporter sur les objets et héros modernes apparaît souvent « magnétisé », comme le dit Kessel, par l'admiration, dans le moindre des cas, et par un phénomène d'identification ou de fusion avec l'objet de la contemplation, à l'extrême.

c. Les sportifs : de nouveaux héros populaires

Ce regard admiratif n'est pas réservé aux rutilantes machines modernes ; il embrasse aussi les exploits sportifs, qui connaissent une médiatisation croissante, de pair avec un discours didactique favorisant la pratique du sport. Dans les années 1920, on voit apparaître dans les grands quotidiens des rubriques puis des pages entières dédiées aux nouvelles des sports, qui ne se limitent plus aux démonstrations aristocratiques du *turf*, comme dans *Le Gaulois* ou *Le Figaro* du début de la Troisième République, mais s'ouvrent aux disciplines modernes, telles que le football ou le tennis, popularisé dans les années 1920 par les

²⁰⁶ Joseph Kessel, « Les courriers du bled », dans *Gringoire*, 31 mai 1929.

vedettes Suzanne Lenglen et les « quatre mousquetaires²⁰⁷ » – Henri Cochet, René Lacoste, Jean Borotra et Jacques Brugnon. Cette médiatisation croissante, qui contribue à inventer et à façonner les compétitions sportives, accompagne un mouvement amorcé à la fin du siècle précédent, alors que le temps du sport se constitue de manière indépendante et que sont créées des associations nationales régissant et réglementant les pratiques sportives, ce qui assure une uniformisation et une hiérarchisation des épreuves et, avec celles-ci, la possibilité d'une comparaison entre les résultats, c'est-à-dire l'établissement de records²⁰⁸. Comme l'a remarqué Georges Vigarello, un lien inextricable se tisse alors entre l'idée de progrès et le record sportif à abattre, à tel point que « les promoteurs de l'Exposition universelle de 1900 donnent le sport pour preuve tangible du progrès, associant Jeux Olympiques et témoignage de modernité²⁰⁹ ». En cela, la médiatisation du sport, tout comme celles des moyens de transport, permet de mettre en évidence « une tension toute moderne [...]. Jamais comme au tournant du siècle, le sport n'a paru si fortement symboliser la vision nouvelle de la vitesse et du temps précipité²¹⁰ », tension qui atteint un point culminant dans l'entre-deux-guerres à travers la médiatisation forcenée de l'événement sportif, dont le reportage est le genre journalistique le plus emblématique.

Le cyclisme – mais on pourrait citer aussi l'aviation et l'automobilisme – constitue un bel exemple de cette intrication entre reportage et promotion du sport, reporter et sportif – l'un et l'autre s'assurant une publicité mutuelle²¹¹ –, dont Pierre Giffard ne fut pas le moindre partisan, à la fin du XIX^e siècle. Giffard a en effet contribué à introduire en France le « vélocipède », vecteur, à ses yeux, de bienfait social. C'est dans le but de populariser « ce moyen de locomotion populaire, utile, hygiénique, instructif et séduisant²¹² » qu'il a créé une grande course, « Paris-Brest et retour », en 1891, puis a multiplié les épreuves

²⁰⁷ L'expression est couramment employée par la presse.

²⁰⁸ Georges Vigarello, « Le temps du sport », *loc. cit.*, p. 272.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 273.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 279.

²¹¹ Myriam Boucharenc, « Le reportage sportif en perspectives », dans Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty (dir.), dossier « L'invention du reportage », dans *Autour de Vallès*, n° 40 (2010), p. 120.

²¹² Jean sans Terre [pseudonyme de Pierre Giffard], « La course du *Petit Journal*. De Paris à Brest et retour : 1200 kilomètres », dans *Le Petit Journal*, 11 juin 1891.

sportives et dirigé dans les années 1890 l'hebdomadaire spécialisé *Le Vélo*²¹³. Dans cette foulée naîtra au début du XX^e siècle le Tour de France, à l'instigation des concurrents de Giffard, Henri Desgrange et Géo Lefèvre, du journal *L'Auto*. Ainsi, dès ses origines, le destin du cyclisme en France est associé de très près à la presse, par la création d'événements sportifs populaires, à vocation promotionnelle, qui œuvrent sans doute autant au bénéfice du sport qu'à celui de l'organe de presse impliqué. Le sport constitue pour le périodique une ressource publicitaire et une manne ininterrompue d'événements :

Le dispositif est clairement calculé : permettre au lecteur du journal de suivre, jour après jour, une course dont il ne connaîtrait rien en restant au bord de la route, cultiver son attente et son excitation pour mieux susciter sa lecture et sa fidélité. Ce qui oblige à suivre les tirages du journal. Les dépêches de *L'Auto* donnent vie à l'épreuve [...]. La radio des années trente prend le relais de ces informations instantanées. [...] La course soudain existe, parce qu'elle se parle et parce qu'elle s'écrit²¹⁴.

Selon Jacques Seray, Giffard agit pour sa part avant tout par amour du sport, subordonnant l'outil promotionnel qu'est la presse à la diffusion de la « vélocipédie ». Encore une fois, on voit ainsi un reporter se positionner en défenseur du bien-être de ses contemporains, en médiateur du progrès ou des moyens techniques d'améliorer la vie : « la vulgarisation de ce moyen de transport équivaut à un bienfait social²¹⁵ », écrit-il. En ce sens, la promotion de la vélocipédie par Giffard, à la fin du XIX^e siècle, doit être rapprochée de l'admiration de l'urbanisme chez Arnyvelde, trente ans plus tard : l'un et l'autre conçoivent le rôle du reporter comme celui d'un vulgarisateur et d'un diffuseur des progrès techniques et sociaux.

Dans l'entre-deux-guerres, la presse continue de promouvoir activement le cyclisme : au début des années 1930, *Paris-Soir* consacre chaque année au Tour de France une couverture extrêmement complète et diversifiée, multipliant les reporters sur le terrain et déployant de grands moyens autour des coureurs. En 1932, le journal va jusqu'à envoyer un

²¹³ Giffard n'a pas inventé la formule, toutefois, puisque la première course de fond aurait été créée par Richard Lesclide pour *Le Vélocipède illustré*, le 7 novembre 1869, qui en assure aussi le compte rendu. L'innovation de Giffard est de faire entrer le reportage sportif dans la presse quotidienne en plus d'inaugurer une nouvelle forme, non plus « rétrospective », comme c'était le cas jusqu'alors, mais qui « [rend] compte de l'épreuve, au jour le jour, avec toutes les conséquences que cette obligation suppose ». Myriam Boucharenc, « Le reportage sportif en perspectives », *art. cit.*, p. 120-122.

²¹⁴ Georges Vigarello, « Le temps du sport », *loc. cit.*, p. 285-286.

²¹⁵ Pierre Giffard, cité dans Jacques Seray, *Pierre Giffard, précurseur du journalisme moderne. Du Paris-Brest à l'affaire Dreyfus*, Toulouse, Le Pas d'oiseau, 2008, p. 18.

avion en son nom pour suivre et photographier le peloton du haut des airs. À cette occasion, on retrouve dans les pages illustrées du quotidien une photographie montrant « L'avion de *Paris-Soir* » survolant le peloton²¹⁶, intéressante mise en scène spéculaire de la couverture médiatique, qui souligne le caractère autopromotionnel de tels événements. Cette même année, l'événement est rapporté, tout au long du mois de juillet, par une importante équipe de reporters dont les contributions sont rassemblées dans la page « *Paris-Soir Sprint* », fréquemment doublée d'une pleine page de photographies sportives. Le reportage sportif est le seul type de reportage, avec le reportage d'actualité brûlante, à bénéficier d'un tel déploiement de moyens et d'une écriture collective. Henri Pelissier lui-même, vétéran du cyclisme français et ex-champion du Tour, agit à titre de reporter pour *Paris-Soir*²¹⁷ ; la permutation des rôles est fréquente dans le reportage sportif de l'époque²¹⁸ et fait ressortir de façon frappante la proximité, voire l'identité, du reporter et du sportif professionnel, tout à fait spécifique à ce domaine du reportage.

La proximité est aussi synonyme d'*intimité* dans le reportage sportif : nulle déférence outrée ne semble ici faire obstacle à la connaissance du héros, et l'on sent plutôt une volonté de produire l'illusion d'une rencontre intime avec « l'homme » capable d'accomplir de tels exploits. Le sportif est souvent interviewé dans le cadre d'une activité quotidienne qui donne à voir l'envers du décor, le hors compétition. Ainsi, G.-R. Domergue nous montre, dans une entrevue, le tennisman Henri Cochet « revenant de chasser le canard » et prenant « sa leçon de culture physique » avant la coupe Davis²¹⁹ ; tandis qu'après la coupe, c'est Borotra qui « fait ses confidences » au même reporter²²⁰. « Intimité » et « confidences » sont à l'honneur dans *Paris-Soir Sprint*. Avant que *Paris-Soir* ne déploie sa grande machine médiatique des années 1930 pour la couverture du Tour, celui-ci était plus modestement rapporté, en 1925 par exemple, par un Victor Bonnans au

²¹⁶ Voir *Paris-Soir*, 9 juillet 1932.

²¹⁷ Voir « Henri Pelissier, "suiveur" pour *Paris-Soir* », dans *Paris-Soir*, 7 juillet 1932.

²¹⁸ On peut évoquer Suzanne Lenglen et Helen Moody-Willis, joueuses de tennis qui collaborent à *Paris-Soir* dans les années 1930, ou Paavo Nurmi, l'un des reporters envoyés par ce quotidien aux Jeux Olympiques de Los Angeles (1932). De nombreux explorateurs, aviateurs ou aventuriers publient aussi dans les quotidiens des dépêches, des récits de leurs voyages ou des extraits de leur journal de bord, se font, en somme, les reporters de leur propre aventure, comme Marin Marie, Alain Gerbault et Henri Lemaître.

²¹⁹ *Paris-Soir*, 28 juillet 1932.

²²⁰ *Paris-Soir*, 2 août 1932.

*Petit Parisien*²²¹, reporter sportif que nous avons déjà évoqué. D'ores et déjà Bonnans mobilisait une scénographie de la proximité semblable, quoique d'échelle plus modeste, à celle de *Paris-Soir*, en interviewant les coureurs après les différentes épreuves : le 23 juin, il nous fait pénétrer dans la chambre d'hôtel de l'un des concurrents, le « «vieux» Christophe », en train d'être massé, tandis que son maillot sèche au bord de la fenêtre, et s'écriant : « – Insiste sur les reins, c'est toujours le point faible ! ». Plus qu'aucun autre héros médiatisé, le sportif semble vivre tout entier dans le regard du reporter et, avec celui-ci, du lecteur, conférant existence à ses exploits ; il semble voué à être exposé, approché, admiré dans ses prouesses et plaint dans ses blessures, telle une possession collective. Et ce, d'autant qu'il exalte non seulement l'ivresse des records et de la vitesse, mais aussi l'identité nationale²²². En conséquence, l'exposition du corps du sportif n'est pas sans participer de la relation de proximité et d'identité qui le lie au reporter, puisque ce dernier exhibe lui aussi les souffrances et expériences corporelles qui lui sont infligées au cours du reportage, comme nous l'avons montré, et que son corps, comme celui du sportif, est en ce sens un corps « public ».

Un autre ensemble de sportifs fortement médiatisés est celui des aventuriers ou des explorateurs qui sont, au XX^e siècle, les héritiers de figures mythiques comme celle du docteur Livingstone ou d'Henry Morton Stanley. Les aventuriers de l'entre-deux-guerres entretiennent eux aussi une proximité particulière, et double de surcroît, avec la figure du reporter : proximité génétique et imaginaire, car elle s'inscrit dans une filiation fictionnelle²²³, mais également pratique, car elle se manifeste – nous l'avons évoqué rapidement – par des permutations effectives de rôles, de l'exploration au reportage, du reportage à l'exploration. Toutefois, tandis que Livingstone et ses contemporains s'aventuraient au cœur d'un monde inconnu et non cartographié, comme l'était alors

²²¹ *Le Petit Parisien*, à partir du 21 juin 1925.

²²² Le sport devient vecteur du nationalisme particulièrement lors d'événements internationaux, comme les Jeux Olympiques ; il suscite une polarisation entre le « nous » qui englobe la France, ses citoyens et ses athlètes et l'Autre (on peut penser par exemple, aux Jeux de Garmisch et de Berlin à l'hiver puis à l'été 1936, où « l'Autre » est clairement l'Allemagne, menaçante tant par la force de ses athlètes que par celle de son armement). Cette association entre exploits sportifs et prestige national fait partie de la surenchère du reportage sportif, selon Myriam Boucharenc (« Le reportage sportif en perspectives », *art. cit.*, p. 127).

²²³ On verra, dans la partie consacrée aux fictions du reporter, que le docteur Livingstone a été l'un des modèles de Jules Verne dans la genèse du personnage de reporter aventurier de *L'île mystérieuse*, et que le reporter du roman d'aventures géographiques est une figure hybride, médiateur de presse et explorateur.

l’Afrique centrale, les aventuriers de l’entre-deux-guerres sillonnent un monde déjà arpenté. À de rares exceptions près (citons la conquête des pôles, que vise l’explorateur norvégien Amundsen²²⁴, ou celle de l’Everest, par le Britannique Ruttledge²²⁵), il s’agit non plus désormais de mettre le pied en *terra incognita*, mais de fracasser des records – modulation notable qui rapproche désormais davantage les aventuriers des autres sportifs tout en les éloignant des scientifiques, grands découvreurs et « docteurs » du siècle précédent. L’exploit de la vitesse ou de la durée du voyage, ou bien son degré de danger, et non plus son potentiel de découverte, en détermine l’intérêt. Aussi voit-on se multiplier les raids, c’est-à-dire les épreuves de longue distance, en avion²²⁶, en automobile²²⁷, voire en canot à moteur²²⁸, qui se proposent de relier des points éloignés en un temps rapide ou d’ouvrir des routes nouvelles : le *trajet* et avec lui le record ont supplanté la découverte d’une destination.

La première grande vague de tours du monde journalistiques, à laquelle participent Gaston Stiegler²²⁹, du *Matin*, et Henri Turot²³⁰, du *Journal*, en 1901²³¹, a sans aucun doute constitué une étape importante dans cette transition de la découverte de l’inconnu à la poursuite du record, de même que dans l’affirmation d’une posture hybride de reporter-aventurier, héros sportif, téméraire, instigateur de l’événement, non plus anglo-saxon comme Livingstone et Stanley, mais bien français. Les reporters de l’entre-deux-guerres s’inscrivent dans cette filiation lorsqu’ils emboîtent le pas aux explorateurs et effectuent eux-mêmes voyages et raids périlleux, soit à titre d’accompagnateurs, comme c’est le cas

²²⁴ Roald Amundsen, *Le pôle en aéroplane*, dans *Le Petit Parisien*, 11 avril-27 juin 1920.

²²⁵ Anonyme et Hugh Ruttledge, *La mission Ruttledge. À la conquête du toit du monde*, dans *Paris-Soir*, 21, 22, 24 février, 8, 18, 23 mai, 16 juin 1936.

²²⁶ Jean-Gérard Fleury, « Partons pour le Sénégal. 5000 kilomètres en 17 heures. Avec Mermoz, de Toulouse à Dakar », dans *Paris-Soir*, 6 juillet 1936.

²²⁷ Edmond Tranin, *À travers l’Afrique inconnue*, dans *Le Petit Parisien*, 14 juin-12 juillet 1925.

²²⁸ Marin Marie, *De New York au Havre seul sur un canot à moteur*, dans *Paris-Soir*, 4-20 août 1936 ; Marthe Oulié, *La croisière de deux jeunes filles à travers la mer Égée*, dans *Le Petit Parisien*, 3-13 juin 1925.

²²⁹ Gaston Stiegler, *Le tour du monde en soixante-trois jours*, Société française d’imprimerie et de librairie, 1901 [reprépublié dans *Le Matin*, 20 mai-1^{er} août 1901].

²³⁰ Henri Turot, *D’une gare à l’autre. Indo-Chine, Philippines, Chine, Japon*, Paris, Stock, 1901 [reprépublié sous le titre *Le tour du monde*, dans *Le Journal*, 24 mai-23 septembre 1901].

²³¹ Ils ont été cependant précédés, en 1889, par la reporter américaine du *New York World*, Nellie Bly. La particularité du tour du monde de 1901 est de susciter une émulation, une véritable compétition entre plusieurs reporters des continents américains et européens. Nous y reviendrons au chapitre 4.1.

pour Jean-Gérard Fleury de *Paris-Soir* qui suit l'aviateur Jean Mermoz en 1936²³², soit en maîtres d'œuvre, à l'instar d'Edmond Tranin, collaborateur du *Petit Parisien* qui effectue en automobile une traversée de l'Afrique, de Dakar à Djibouti, en 1925, en duo avec un compagnon de voyage, Duverne²³³ et quelques autres membres. Le voyage est aussi l'initiative de la compagnie automobile Rolland-Pilain, dont les explorateurs utilisent la « 10 CV » de série. Le financement de raids automobiles par l'industrie est fréquent à cette époque ; Renault et Citroën financent de même plusieurs expéditions similaires dans les années 1920, en Afrique et en Asie²³⁴. Il illustre, tout comme le patronage des compétitions sportives par la presse, la convergence des intérêts de celle-ci avec ceux des mondes du sport et de l'industrie et rappelle que le grand reportage a souvent eu partie liée avec cette dimension (auto)promotionnelle. De plus, cet exemple permet de dégager une posture mixte de reporter, tenant à la fois du scientifique, du journaliste et de l'explorateur. Elle rappelle la figure de Livingstone ou celle des premiers reporters fictionnels du roman d'aventures, aux traits hybrides²³⁵ et constitue un bon exemple de l'identité qui perdure entre le reporter et l'aventurier. Cette posture s'instaure avant même le début de la publication du reportage de Tranin, grâce à la médiatisation de son retour de voyage, où il apparaît à un de ses collègues du journal « [b]ronzé comme un vrai “broussard”, un peu amaigri, mais l'œil étonnamment vif²³⁶ », c'est-à-dire métamorphosé sous l'effet de l'aventure. De plus, quelques jours avant le début de la publication dans *Le Petit Parisien*, à la mi-juin, Tranin donne une conférence devant la Société de géographie, où il « [expose] les résultats pratiques du fantastique raid²³⁷ ». Cet événement est lui aussi médiatisé par le journal et contribue à moduler d'une autre manière la posture du journaliste ; il l'entraîne

²³² Jean-Gérard Fleury, « Partons pour le Sénégal », *art. cit.*

²³³ Edmond Tranin, *À travers l'Afrique inconnue*, *art. cit.*

²³⁴ En 1924-1925, simultanément à l'expédition Tranin-Duverne, Citroën (avec Kégresse-Hinstin) finance la mission Haard-Audoïn-Dubreuil, aussi appelée mission « Centre-Afrique » ou « Croisière noire » (à ne pas confondre avec un raid ultérieur de Citroën, la « Croisière jaune », qui donna lieu à un film). Elle relie, en auto-chenilles, Colomb-Béchar à Djibouti. Renault, de son côté, commandite la mission Gradis reliant l'Algérie au golfe du Gabon. En dépit du fait que chaque mission adopte un itinéraire différent, une forme de compétition officielle s'instaure entre celles-ci et les compagnies qui les commanditent, discrètement perceptible dans le récit d'Edmond Tranin.

²³⁵ *Infra*, p. 516-518.

²³⁶ Maurice Bourdet, « Notre collaborateur Edmond Tranin est arrivé hier à Paris », dans *Le Petit Parisien*, 12 avril 1925.

²³⁷ *Le Petit Parisien*, 13 juin 1925.

cette fois du côté de la science : on ne peut que songer à la scène d'ouverture de *cinq semaines en ballon* de Verne, dans laquelle Samuel Fergusson donne, de même, une conférence devant la Société royale géographique de Grande-Bretagne²³⁸. Enfin, on retrouve encore cette posture hybride dans le récit du raid lui-même, publié à partir du 14 juin. Dans la première livraison, le reporter fait référence à son voyage à la fois comme à une « expédition », une « mission » et une « prouesse sportive » aux buts multiples :

Elle démontrait qu'avec un minimum d'organisation, un peu de « cran », de la décision et la volonté de parvenir au but fixé, coûte que coûte, des hommes déterminés pouvaient et devaient relier à travers l'immensité du continent noir deux possessions françaises ; elle créait une liaison jusqu'alors inexistante entre ces deux possessions, elle mettait en évidence l'excellence de l'engin employé, elle prouvait la valeur de la construction française.

Le raid vise plusieurs objectifs – non seulement sportif (démontrer le courage et l'énergie de ceux qui le réalisent), mais patriotique, technique (valoriser la machine française et éprouver ses capacités, servir le progrès technique et le développement de l'industrie automobile), de même que scientifique (tracer un nouvel itinéraire terrestre entre deux possessions coloniales, en glorifiant au passage l'empire colonial français). De tout cela, Edmond Tranin se fait non seulement l'un des instigateurs et héros mais, à son retour, le médiateur, en vertu de sa fonction journalistique, un cumul qui illustre le chevauchement des fonctions et des représentations, de l'explorateur au reporter.

De manière semblable, le reporter de *Paris-Soir*, Jean Alloucherie, pratique dans les années 1930 le reportage d'exploration, mais il en illustre une autre veine, moins proche du raid que de l'enquête géographique et ethnologique. Celle-ci laisse toutefois une large place, comme chez Tranin, à la mise en scène de l'exploit sportif. Alloucherie réalise en 1932 un reportage sur les « chasseurs de fourrures » de l'Extrême-Nord²³⁹ et, en 1936, s'aventure *À la recherche de l'or des Andes*²⁴⁰. Dans les deux cas, la scénographie du reportage est axée sur l'immersion corporelle. Alloucherie relate en détail l'expérience éprouvante – la faim, la fatigue, le froid, le danger, le manque d'oxygène en altitude –,

²³⁸ *Infra*, p. 517.

²³⁹ Jean Alloucherie, *Avec les chasseurs de fourrures*, dans *Paris-Soir*, 29 avril-13 mai 1932.

²⁴⁰ Jean Alloucherie, *À la recherche de l'or des Andes*, dans *Paris-Soir*, 5-23 septembre 1936.

comme dans cette livraison où il évoque l'ascension de la « Montagne Maudite » dans les Andes, qui met durement à l'épreuve son corps, son endurance et son intégrité physique :

J'ai dû m'arrêter à chaque instant et m'asseoir, respirer ; mâcher sans trêve des feuilles de coca ; « plus de cœur ni de jambes » suivant l'expression sportive. Aucun nuage ne nous protège du soleil et la chaleur est intense : la peau de nos visages s'en va par morceaux. Le puncho m'écrase les épaules comme s'il était devenu de plomb et sans l'insistance d'Agua Sol je m'en serais débarrassé à plusieurs reprises. Les oreilles me tintent d'un bourdonnement continu. [...] / – Retournons, me propose une fois Agua Sol, nous n'arriverons jamais ; retournons pendant qu'il en est encore temps. / Abandonner la partie si vite – amour-propre ou entêtement, je refuse. Et le métier de me dire alors : / – Esta bien ! amigo, continuons, mais nous en crèverons. / Cette nuit-là, je ne peux fermer l'œil une seule minute, le froid est tel que j'ai l'impression que mes os vont se rompre²⁴¹.

Alloucherie se met encore en scène pratiquant la chasse et pose devant la caméra avec sa proie et son fusil, en tenue d'explorateur²⁴² ou « devant son campement²⁴³ ». Cette scénographie met en valeur la posture d'aventurier adoptée par le grand reporter, dont le récit témoigne au moins autant d'une expérience extrême que de la découverte d'un milieu exotique. Ainsi, Tranin et Alloucherie ont en commun de pratiquer un reportage axé sur la réalisation périlleuse d'une aventure sportive, dont le but ne réside pas dans la poursuite de l'actualité mais de l'exploit, comme l'ont fait avant eux les Gaston Stiegler et autres Phileas Fogg des années 1900. Ce type de reportage nourrit une assimilation forte entre les figures du reporter et de l'explorateur (et, plus largement, du sportif), dont participent aussi la médiatisation omniprésente des explorateurs et la publication dans la presse de leurs récits de témoignage, alors que ceux-ci ne sont pas reporters professionnels.

d. Une relation d'identité : le reporter et l'aviateur

Le rapprochement que nous venons d'évoquer est renforcé du fait que les héros de l'aventure sont entourés, par les reporters, d'une aura particulière. La figure de l'aviateur permet, mieux qu'aucune autre, de mesurer l'intensité du regard admiratif que leur portent

²⁴¹ Jean Alloucherie, « À la recherche de l'or des Andes. Épuisés, ensanglantés, ivres de coca, les hommes, désespérément, s'attaquent à la Madre de Dios, la Montagne Maudite », dans *Paris-Soir*, 11 septembre 1936.

²⁴² La photo est légendée « Notre envoyé spécial et son guide devant le corps d'un "guanaco" abattu par notre collaborateur » (« À la recherche de l'or des Andes », dans *Paris-Soir*, 10 septembre 1936).

²⁴³ Jean Alloucherie, « Avec les chasseurs de fourrures », dans *Paris-Soir*, 10 mai 1932.

les médiateurs de presse et caractérise, davantage que celle de l'explorateur, la modernité de l'entre-deux-guerres, puisque c'est la Première Guerre mondiale qui transforme l'aviateur en héros populaire²⁴⁴. Comme on va le voir, le regard que pose sur lui le reporter est non seulement admiratif, mais autoréflexif – chez Joseph Kessel ou Jean-Gérard Fleury par exemple –, puisque le reporter semble parfois se mirer dans le destin héroïque de l'aviateur, une figure qu'il contribue à mythifier et qui incarne, à son instar, plusieurs *topoi* de la modernité médiatique.

Nous croyons en effet que la presse et le reportage sont les principaux vecteurs de la mythification de l'aviateur dans les années 1920 et 1930. D'une part, comme l'a montré Patrice Gourdin²⁴⁵, le cinéma de l'époque – étonnamment – s'intéresse assez peu à l'aviateur en tant que héros de l'aventure et le confine à des intrigues sentimentales, à quelques exceptions près, parmi lesquelles on peut compter les deux adaptations du roman *L'équipage* (paru en 1923) de Kessel, et le film *Cessez-le-feu* de Jean de Baroncelli, dont Kessel a signé le scénario. D'autre part, hormis certaines œuvres marquantes, comme *Le chevalier de l'air. Vie héroïque de Guynemer* (1918) d'Henri Bordeaux, suivie dans les décennies suivantes par les volumes du pilote-écrivain Antoine de Saint-Exupéry, de même que par la biographie *Mermoz* (1938) et le roman déjà cité de Kessel, la littérature n'aurait pas non plus, selon Roger Chemain, « donné à la conquête de l'air [...] un écho à la mesure de l'enthousiasme que, de sa naissance à la Seconde Guerre mondiale, elle a suscité dans les foules²⁴⁶ ». Dans les deux cas, il est significatif de retrouver la figure de Kessel comme l'un des principaux passeurs du mythe de l'aviateur, de la presse à la littérature, ou de la presse au cinéma, et à ses côtés celles d'autres reporters s'étant intéressés à l'aviation et

²⁴⁴ François Pernot, « Le destin médiatique des chevaliers du ciel, de Georges Guynemer à Tanguy et Laverdure », dans *Douleurs, souffrances et peines : figures du héros populaires et médiatiques*, *L'Ull Critic*, n° 8 (2003), Lleida, Éditions de la Universitat de Lleida, p. 182.

²⁴⁵ Patrice Gourdin, « Image de l'aviateur dans les films français de l'entre-deux-guerres », dans *Guerres et conflits (XIX^e-XXI^e siècle)*. *Actualité de la recherche et de l'édition en histoire* [en ligne], mis en ligne le 27 janvier 2012. URL : <http://guerres-et-conflits.over-blog.com/article-l-aviation-de-l-entre-deux-guerres-98011514.html>

²⁴⁶ Roger Chemain, « De l'archange au mauvais ange, de l'héroïsme à l'hédonisme, figure mythique de l'aviateur en littérature ; ou : Icare empêtré », dans *Loxias* [en ligne], mis en ligne le 13 novembre 2008. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2626>. Cette affirmation peut paraître exagérée, car les collections d'éditeurs de l'entre-deux-guerres consacrées à l'aviation témoignent de l'abondance des titres, mais la part due aux journalistes en constitue un morceau majeur, le second étant formé des écrits des pilotes.

ayant produits des textes non seulement journalistiques, mais fictionnels ou historiques à son sujet, comme Jean-Gérard Fleury et Jacques Mortane. Ainsi, outre les titres déjà mentionnés, Kessel a pour sa part écrit un grand reportage sur l'aviation, *Vent de sable*, prépublié dans *Gringoire* sous le titre *Les courriers du bled*²⁴⁷, en plus de faire apparaître ponctuellement les aviateurs dans d'autres reportages, comme *En Syrie*²⁴⁸, toujours sous un angle flatteur et en rappelant au passage sa propre expérience comme pilote d'escadrille lors de la Première Guerre mondiale²⁴⁹. Comme lui, Jean-Gérard Fleury (également pilote et reporter) a fait paraître un volume – préfacé par Kessel – recueillant un reportage sur la ligne aérienne Toulouse-Santiago, sous le titre *Chemins du ciel*²⁵⁰, en plus de donner une histoire de l'Aéropostale²⁵¹. Dans l'un et l'autre cas, les circonstances biographiques ont nourri sans contredit une identification et une admiration pérennes pour la figure de l'aviateur, relayée par la curiosité du reporter et par l'écriture. Celle-ci s'inscrit dans un imaginaire de l'aviation spécifique aux médias de grande diffusion²⁵².

Avant d'aborder les textes de Kessel et des autres reporters qui ont mis en valeur la figure de l'aviateur, mentionnons que, tels les vedettes hollywoodiennes, les hommes politiques ou les vainqueurs du Tour de France, les aviateurs, Français ou étrangers, connaissent dans les années 1920 et 1930 une médiatisation journalistique forcenée et constante. D'Amelia Earhart à Amy Mollison, Beryl Markham ou Jean Batten, de Charles Lindbergh à Antoine de Saint-Exupéry, en passant par Henri Guillaumet, André Japy, Jean Mermoz et Maurice Rossy, l'aviateur (ou l'aviatrice) est une figure omniprésente dans la presse de l'époque. Le journal rend régulièrement compte de scènes telles que celle qui ouvre, du côté de la fiction, le film *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir, dans laquelle l'aviateur André Jurieu est assailli par la foule et les représentants de la presse, à son arrivée au Bourget, après une traversée de l'Atlantique. De même, les aviateurs sont

²⁴⁷ Dans *Gringoire*, 31 mai-4 octobre 1929.

²⁴⁸ Joseph Kessel, « Comment j'ai bombardé Soueïda », dans *En Syrie*, Paris, Kra (voyages), 1927, p. 29-35.

²⁴⁹ Yves Courrière évoque cette expérience du jeune Kessel dans sa biographie. Voir le chapitre « Première gloire, premiers drames », *Joseph Kessel ou Sur la piste du lion*, Paris, Plon, 1985, p. 111-129.

²⁵⁰ Jean-Gérard Fleury, *Chemins du ciel*, Paris, Nouvelles éditions latines (À tire d'ailes), 1933.

²⁵¹ Jean-Gérard Fleury, *La ligne*, *op. cit.*

²⁵² Voir Benoît Lenoble, « L'aéroplane et le ballon vus par le journal. Technique aérienne et imaginaire médiatique en France (de 1906 au début des années 1920) », dans *Hypothèses*, 2005, p. 209-220. L'imaginaire de l'aviation tel qu'il se décline dans la presse se distingue, selon Lenoble, des considérations techniques qui sont celles des inventeurs ; il est centré sur les significations sociales de la conquête des airs.

interviewés et photographiés (avec leur machine) avant et après leurs raids, et ce jusque sur la piste d'atterrissage ou de décollage. Dans l'ensemble, ces exploits passionnent apparemment le public de par leur caractère exceptionnel et dangereux, qui leur confère un potentiel immense de sensationnalisme. Dans le meilleur des cas, le record est fracassé et l'aviateur est promu du jour au lendemain au rang de héros populaire²⁵³, dans le pire, l'avion tombe en panne, s'écrase ou disparaît, scellant d'une fin tragique le destin du conquérant des airs et propulsant sa mythification²⁵⁴. Bien souvent, l'odyssée mérite à tout le moins le qualificatif de « dramatique » lorsque se produit un sauvetage miraculeux, comme celui qui permet à Antoine de Saint-Exupéry d'être recueilli par les nomades du désert après trois jours d'attente désespérée, en 1936²⁵⁵.

Andrée Viollis, Blaise Cendrars, Joseph Kessel, Paul Bringuier : quantité de grands reporters ont contribué à cette médiatisation de l'aviateur, avec un regard empreint d'admiration pour le héros qui semble leur renvoyer l'image dédoublée de leur propre attrait pour l'aventure, le voyage, le danger, la vitesse. Lorsqu'elle trace le portrait d'Amy Johnson, Andrée Viollis nous donne à voir une « jeune héroïne de l'air », une « victoire ailée » au rire « franc » ou au visage « droit et clair », d'une « grâce allègre » et d'un « véritable courage »²⁵⁶. Ainsi sont les aviateurs tels que les dépeignent les reporters : tout en lignes claires, d'un courage simple mais lumineux, éclatants de jeunesse, toujours humbles et devenus héros par le produit de leur propre volonté. Viollis insiste ainsi sur la trajectoire de Johnson, autrefois « petite dactylo » et fille d'un « commerçant en fruits et primeurs ». En cela, l'aviateur et l'aviatrice présentent bien des similitudes avec le héros reporter tel qu'il se déploie dans la fiction de la même époque, en tant que héros humble, jeune, « démocratique », qui se distingue par ses qualités personnelles²⁵⁷.

²⁵³ Andrée Viollis, « Amy Johnson, revenant d'Australie... par mer, raconte à notre envoyée spéciale comment de petite dactylo elle est devenue l'une des aviatrices les plus audacieuses du monde », dans *Le Petit Parisien*, 29 juillet 1930.

²⁵⁴ À l'instar de Jean Mermoz, disparu dans l'Atlantique Sud en décembre 1936.

²⁵⁵ Anonyme, « Saint-Exupéry nous fait le récit de sa dramatique odyssée », dans *Paris-Soir*, 4 janvier 1936.

²⁵⁶ Andrée Viollis, « Amy Johnson, revenant d'Australie... », *art. cit.*

²⁵⁷ *Infra*, p. 522-532.

Le vocabulaire convoqué par les représentants de la presse, – « odyssee²⁵⁸ », « épopée²⁵⁹ », – hisse par ailleurs l’aviateur au rang de héros mythique en réactivant le registre épique. Nouvel Ulysse sillonnant le ciel, « aventurier moderne » à l’« énergie farouche », d’une « race d’élection », l’aviateur se caractérise par sa force et sa volonté²⁶⁰. Lorsque Cendrars trace le portrait de « Tonio » (Saint-Exupéry) pour *Paris-Soir*, il évoque « un coureur d’aventures, un chevalier errant, un chevalier servant²⁶¹ ». La figure d’Ulysse laisse place cette fois au héros arthurien, un *topos* très fort des représentations de l’aviateur dont il serait intéressant de retracer la généalogie²⁶². Kessel le convoquait en 1933 dans sa préface aux *Chemins du ciel* de Fleury, en écrivant que « les aventures de l’air sont la suprême chanson de geste de notre temps²⁶³ », mais bien avant lui Jacques Mortane et Henry Bordeaux ont fait de même et, de manière générale, on retrouverait l’appellation « chevaliers du ciel » dans la presse française dès 1915, selon François Pernot²⁶⁴, pour qui son émergence est liée à la nouvelle forme de combat instaurée par l’avion de chasse et à un besoin du public « de modèles, de figures de proue, d’emblèmes identitaires, de belles figures de héros virils²⁶⁵ » pendant la guerre. Il est remarquable à cet égard que l’aviateur soit un héros *né de la technique*²⁶⁶, et que sa célébration par la presse participe encore une fois d’un discours plus large sur le progrès et la modernité.

²⁵⁸ Anonyme, « Saint-Exupéry nous fait le récit de sa dramatique odyssee », *art. cit.*

²⁵⁹ *Id.* Le terme est aussi utilisé par Kessel, à propos des débuts de l’Aéropostale : « Ce fut une période d’épopée », dans l’article « “Comme c’est rapide, commode, facile !” Ainsi parle-t-on aujourd’hui de Casa-Dakar, la route héroïque », dans *Paris-Soir*, 22 juin 1936 ; et par Jean-Gérard Fleury dans le sous-titre de son ouvrage *La ligne*, où les aviateurs sont qualifiés de « compagnons d’épopée ».

²⁶⁰ Anonyme, « Saint-Exupéry nous fait le récit de sa dramatique odyssee », *art. cit.*

²⁶¹ Blaise Cendrars, « “Tonio !” », dans *Paris-Soir*, 4 janvier 1936. Nous soulignons.

²⁶² En amont comme en aval : l’image perdure dans les années 1940, où on la retrouve dans plusieurs titres de volumes consacrés aux aviateurs, tels que *Guillaumet, chevalier du ciel* (1941) du journaliste Roland Tessier.

²⁶³ Joseph Kessel, préface, dans Jean-Gérard Fleury, *Chemins du ciel*, *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁴ François Pernot, « Le destin médiatique des chevaliers du ciel, de Georges Guynemer à Tanguy et Laverdure », *art. cit.*, p. 182. Pernot renvoie aussi à Bui Xuan Bao, *Naissance d’un héroïsme nouveau dans les lettres françaises de l’entre-deux-guerres, aviation et littérature*, Paris, A. Dubin, 1960 et à Robert Wohl, « Par la voie des airs : l’entrée de l’aviation dans le monde des lettres françaises, 1909-1939 », dans *Le mouvement social*, n° 145 (décembre 1988), p. 41-64, mais ceux-ci, tout comme Pernot, privilégient un corpus littéraire plutôt que journalistique. On a sans aucun doute sous-estimé jusqu’ici le rôle de la presse dans la fixation de ce *topos* du « chevalier de l’air ».

²⁶⁵ *Id.*

²⁶⁶ François Pernot, « Le destin médiatique des chevaliers du ciel, de Georges Guynemer à Tanguy et Laverdure », *art. cit.*, p. 190.

Ainsi, pour Cendrars, qui s'inscrit dans ce faisceau de représentations très codifiées de l'aviateur, le trait dominant du pilote est l'insouciance désintéressée dans la poursuite des « aventures dangereuses », qui constitue « l'aspect le plus pur d'un héros »²⁶⁷. Kessel souligne le même désintéressement, rappelle la légèreté et la noblesse avec laquelle l'aviateur affronte, quotidiennement, « l'ombre auguste de la mort courageuse²⁶⁸ ». Nul pathos chez l'aviateur kesselien, qui se caractérise par sa simplicité²⁶⁹ – ainsi Kessel dépeint-il le pilote Marcel Reine –, ou encore par son « élan vital, son naturel, son charme²⁷⁰ », autant de traits qui constituent la « royauté²⁷¹ » d'un Émile Lécivain. Tout comme Cendrars, Kessel réactive le mythe arthurien : la manière dont il dépeint la société des aviateurs de l'Aéropostale rappelle la confrérie des chevaliers, réunis autour « de la table²⁷² » et rassemblés sous les ordres d'un aviateur-roi, Lécivain, dit Mimile, figure centrale du reportage de Kessel²⁷³. Le reporter insiste sur la « cordialité forte²⁷⁴ » qui règne parmi les aviateurs, sur leur « cohésion presque physiquement palpable²⁷⁵ », redoublée au sein de la petite unité que forme chaque équipage. Déjà, dans son roman, Kessel évoquait la mystérieuse communication muette qui relie, aux moments critiques du vol de reconnaissance, le pilote et l'observateur placé derrière lui²⁷⁶. Il y revient dans *Vent du sud*, cette fois pour mieux affirmer l'appartenance du reporter à la solidarité taciturne des hommes de l'équipage et pour montrer qu'il est *un des leurs*. Kessel raconte une section difficile de vol entre cap Juby et Villa Cisneros, pendant laquelle la tempête de sable limite la visibilité de l'avion et fait courir à l'équipage un danger bien réel, le pilote ayant perdu son chemin dans le désert :

²⁶⁷ Blaise Cendrars, « “Tonio !” », dans *Paris-Soir*, 4 janvier 1936.

²⁶⁸ Joseph Kessel, « “Comme c'est rapide, commode, facile !”... », *art. cit.* Voir aussi Joseph Kessel, *Vent de sable*, Paris, Gallimard, 1966, p. 65-66. Il existe également une première publication de *Vent de sable* en volume aux Éditions de France, portant le sous-titre « aventures », en 1929. Nous utilisons l'édition de 1966.

²⁶⁹ Joseph Kessel, *Vent de sable*, *op. cit.*, p. 192.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 197.

²⁷¹ *Id.*

²⁷² Un chapitre de *Vent du sud* est intitulé « Les récits de la table », *ibid.*, p. 82-102.

²⁷³ Selon Pernot, c'est « le livre de Bordeaux sur Guynemer [qui] codifie les rites et le cérémonial de ce nouvel ordre de chevalerie qu'est l'aviation militaire [...]. L'escadrille y apparaît en effet une nouvelle “Table ronde” avec à sa tête un chef craint et respecté », et ce, dès 1918. François Pernot, « Le destin médiatique des chevaliers du ciel, de Georges Guynemer à Tanguy et Laverdure », *art. cit.*, p. 185.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 111.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁷⁶ Notamment dans la scène finale de *L'équipage* (Joseph Kessel, *reportages, romans*, Paris, Gallimard [Quarto], p. 257-261).

Mimile se tourna un instant vers nous. Lui [...] avait la figure amincie, des lèvres serrées, dures, une expression de combat. Je ne rencontrai ses yeux que l'espace d'une seconde, mais par l'étrange contact sensible qui s'opère dans le vol aux moments de haute tension, je sus qu'il allait changer de manœuvre. Il allait retrouver la terre ou la mer, pour savoir. L'avion piqua brusquement²⁷⁷.

Un peu plus loin, le reporter dit ressentir « la densité morale de l'avion traqué. Je ne regardai personne, mais, dans l'angoisse, la sensibilité collective d'un équipage est si fondue que j'en fus certain²⁷⁸ ». Et c'est précisément dans ce moment de sympathie totale, en plein danger, que le reporter aperçoit le pilote, Mimile, « dans toute sa splendeur²⁷⁹ ». À plusieurs reprises, Kessel décrit de semblables phénomènes empathiques, qui fusionnent le reporter et les aviateurs à travers un sentiment partagé du danger. Ou alors le reporter fusionne avec l'avion lui-même, tout comme Lucien Van Costen le faisait avec le train, dans une séquence où il découvre le paysage désertique :

Il [mon esprit] s'évada si bien que, tout à coup, j'eus l'impression de ne plus être dans l'avion, mais quelque part, désincarné, perdu dans l'aveuglant espace et suivant le vol de cet insecte de métal. Alors seulement j'en compris la majesté. [...] / Cet état d'abstraction dura longtemps, très longtemps. Je demeurais dédoublé, mon corps participant au rythme de notre avion, mon esprit le regardant glisser [...]²⁸⁰.

Dans cette expérience qui semble hors du temps et de la commune mesure, Kessel atteint une sorte de mystique de l'aviation qui contribue à nourrir son identification à la figure de l'aviateur. Dans le même sens, il établit à plusieurs reprises un parallèle entre son expérience d'autrefois à l'escadrille, pendant la guerre, et les choses vues lors du voyage Casa-Dakar à l'origine de *Vent de sable*, en 1929. Ces divers parallèles rappellent au lecteur que le reporter fut aussi, jadis, un membre de l'équipage et qu'il demeure à jamais marqué du sceau de la solidarité et du courage simple des hommes de l'air : il est uni par l'expérience aux aviateurs. Ainsi, en pénétrant la zone désertique, soit dangereuse, il écrit : « J'éprouvai un sentiment qui ressemblait à celui que nous avions sur le front lorsque notre appareil arrivait à cette ligne invisible qui séparait le ciel ami du ciel hostile²⁸¹ », tandis que la petite chambre qu'il occupe à Port-Étienne lui rappelle, en tous points, « celle où [il]

²⁷⁷ Joseph Kessel, *Vent du sud*, op. cit., p. 173.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 181.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 183.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 125.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 122.

[avait] vécu au front » : « je voulus pendant quelques minutes me croire revenu à mon escadrille, à mon adolescence²⁸². »

Kessel s'associe donc intimement – par un processus mémoriel et sympathique – aux aviateurs qui font l'objet de son reportage. Car *Vent de sable* est moins, nous explique-t-il, un reportage sur la ligne elle-même que sur les hommes qui la forment – leurs « visages » et « caractères »²⁸³ –, avec lesquels le reporter recherche d'emblée une « intimité rapide, brutale même, mais sûre et vraie²⁸⁴ ». La dimension autoréflexive de la représentation de l'aviateur par le reporter lui confère une portée particulière, tandis que la grande diffusion du reportage et son caractère stéréotypé a sans aucun doute accéléré la fixation du mythe de l'aviateur. À ce sujet, il est intéressant d'insister sur le portrait que Kessel trace d'Émile Lécivain, car celui-ci illustre à merveille la qualité de *héros solaire* que le reporter confère au pilote, en s'inscrivant toujours dans l'héritage de la légende arthurienne et en l'amplifiant à sa manière. Véritable chevalier de l'air et figure centrale de la confrérie de l'Aéropostale, Lécivain apparaît comme un Gauvain²⁸⁵ moderne, dont les multiples descriptions s'articulent autour d'une capacité de *rayonnement*, d'une *lumière* émanant du visage, des yeux, d'une force tranquille et infiniment *claire* et gaie, *chaleureuse*, tel un jaillissement soudain, ou alors fixe mais rassurante, devant le danger :

Une gaieté enfantine fit briller son visage étrange d'Indien [...]. Sa verve, sa bonté, sa magnifique chaleur humaine jaillirent de lui sans contrainte [...]²⁸⁶.

Gaieté qu'il dépensa jusqu'à l'aube pour notre plaisir et celui de la salle entière, et dont il n'arrêtait l'élan que pour m'entretenir de la ligne, de *sa* ligne. Alors s'éteignait soudain sur son visage la clarté de son innocente joie et une autre clarté lui venait, plus grave et plus lumineuse, comme si, au lieu de tomber des lustres, elle filtrait de son être profond²⁸⁷.

Dans le regard, au lieu de l'éclat de fête, une lumière fixe et sérieuse²⁸⁸.

²⁸² *Ibid.*, p. 219.

²⁸³ *Ibid.*, p. 62.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

²⁸⁵ Le chevalier Gauvain, du roman arthurien de Chrétien de Troyes, a pu être qualifié de « héros solaire », car il se caractérise par une force de rayonnement : sa force croît et décroît en fonction du trajet du soleil. Voir Philippe Walter, *Gauvain, le chevalier solaire*, Paris, Imago, 2013.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

[...] derrière les lunettes, ce que j'apercevais de ses traits avait un rayonnement étrange, hypnotique²⁸⁹.

Cette luminosité de l'aviateur, redoublée dans *Vent de sable* par les motifs du désert et du soleil écrasant, étourdissant, qui l'environnent sans cesse, Kessel la dépeignait déjà dans *L'équipage* lorsqu'il décrivait le chef de l'escadrille, Gabriel Thélis, premier héros solaire mis en scène par le reporter²⁹⁰. Le mythe kesselien de l'aviateur et la mystique de l'aviation s'élaborent ainsi à la croisée de l'expérience vécue, de la fiction et du reportage. Kessel réactive une tradition épique et chevaleresque, également présente dans les textes d'autres reporters ou écrivains-reporters tels Blaise Cendrars ou Paul Bringuier²⁹¹, de même que chez les premiers biographes de Guynemer, Henry Bordeaux et Jacques Mortane. L'aviateur, pour Kessel, est « l'homme d'aventure²⁹² » au sens plein, le héros viril et courageux, mais jeune et simple. Il incarne aussi une part de lui-même qu'il aime à mettre en scène, à rappeler au souvenir du lecteur. En cela, la mythification de l'aviateur chez Kessel participe en retour de la construction de la posture de l'écrivain-reporter, lui aussi homme d'aventure, capable de s'intégrer harmonieusement à la petite société chevaleresque des hommes de la ligne et de ressentir le courant de sympathie qui les relie, lui qui possède un peu de cette lumière dans les yeux et partage un même amour de l'aventure, du dépaysement, du danger, lui qui sacrifie à la presse avec la même ardeur et avec le même insouciant désintéressement que l'aviateur sacrifie à la ligne.

Le reporter a en commun avec les sprinteurs, tennismen, aventuriers et aviateurs que nous avons vu défiler dans les pages précédentes le fait d'être, comme eux, *héros populaire* et *démocratique*, à la différence – notable – que s'ajoute chez lui le rôle de médiateur journalistique. Le héros sportif, dont l'avènement date du début du XX^e siècle, demeure en effet, malgré ses performances, héros « naturel » ; il participe à une épreuve certes

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 122-123.

²⁹⁰ Chef aux « yeux clairs » (*L'équipage, op. cit.*, p. 139), Thélis possède, comme tous les aviateurs de l'escadrille, « l'éclat un peu hagard des yeux, lumière fiévreuse qui veillait dans tous les visages » (*ibid.*, p. 145). On peut souligner aussi que le nom « Thélis » est assez proche d'« *Helios* » (soleil).

²⁹¹ L'espace nous manque pour évoquer les reportages de Bringuier, mais ce dernier a semblé, comme Kessel, fasciné par l'Aéropostale et ses hommes, auxquels il a consacré un grand reportage à l'occasion d'un voyage sur la ligne, à peu près à la même époque que Kessel (*De Paris à Buenos-Ayres en avion. Huit jours dans les airs*, dans *Le Journal*, 23-27 mai 1929) en plus de donner des articles isolés à la gloire des aviateurs.

²⁹² L'expression est de Kessel : elle coiffe sa série d'article *Mes hommes d'aventures. Une époque vue à travers ses héros, ses forbans et ses saints*, dans *Paris-Soir*, à partir du 11 mars 1937.

impressionnante, mais de l'ordre de l'humain, un « grandissement exemplifiant la société démocratique²⁹³ » selon Georges Vigarello. Tout comme la promotion du reporter en héros, et tout particulièrement, ainsi que nous le montrerons plus loin, du reporter fictionnel, « [la] “promotion” du champion serait [...] transparente, révélant les seules qualités personnelles, sans ascendance ni héritage²⁹⁴ ». Dès lors, le héros démocratique – reporter ou sportif – est particulièrement apte à susciter un processus d'identification (et, avec lui, un *rassemblement*) de la part du public, spectateur du stade ou lecteur de journal. Ils semblent appartenir tous deux, tout comme, dans le registre de l'imaginaire, le superhéros par ailleurs, à une nouvelle forme d'héroïsme des sociétés occidentales modernes, où le rêve d'identification, tout illusoire, repose sur la possibilité théorique de devenir soi-même un héros, en l'absence de prérequis incontrôlables, de nature inégalitaire – fortune, rang social ou naissance.

De ces caractères communs résultent la complexité de la posture du reporter et la proximité – sinon le lien à caractère autoréflexif – qui l'unit au sujet qu'il se propose d'envisager. Au regard chargé d'admiration du reporter s'ajoute un autre phénomène qui brouille les cartes et accuse la proximité entre le reporter et les sportifs ou aventuriers : la mobilité des uns et des autres qui, en tant que sportifs, se convertissent en journalistes²⁹⁵, s'adonnent au reportage ou au récit de voyage et, en tant que reporters, à la pratique de l'exploration, du raid ou de l'aviation. Ainsi, de différentes manières, Edmond Tanin, Jean Allouche ou Joseph Kessel présentent tous trois des postures mixtes qui allient le statut professionnel de reporter et les traits de l'aventurier, à travers trois types d'aventures sportives (le raid automobile, l'exploration ethnologique, l'expérience de l'aviation).

Ce sont là autant d'exemples d'une relation d'*identité* que l'on pourrait synthétiser en la définissant comme une *adhésion* entière du reporter au sujet observé et aux valeurs qu'il draine avec lui (culte de l'énergie, du sport, de la jeunesse, de l'aventure, du courage, de la

²⁹³ Georges Vigarello, « Stades. Le spectacle sportif des tribunes aux écrans », dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps, t. III, Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, p. 349.

²⁹⁴ *Id.*

²⁹⁵ On peut remarquer que cette mobilité est encore bien présente, sinon accrue, dans les médias d'aujourd'hui, où il est fréquent de voir d'anciens athlètes retraités se faire journalistes sportifs.

vitesse, du progrès, de la modernité). Le reporter entend non pas opposer une altérité au « nous » collectif, mais nourrir un sentiment de cohésion nationale en présentant à son lectorat du « même ». Il promeut les héros sportifs, technologies et valeurs qui participent selon lui de la fondation d'un mode de vie moderne et démocratique, du bien-être individuel, collectif également, et de la glorification de la Nation. Il en va ainsi, comme nous l'avons montré, lorsque le reporter évoque, outre la culture du sport et du record, diverses avancées de la société en matière d'urbanisme et de transport. On aurait pu évoquer encore un autre ensemble de reportages où, de même, se remarque l'enthousiasme du reporter pour un sujet touchant au mode de vie de ses contemporains, dont il entend se faire le promoteur : celui des médias (T.S.F. et cinéma, notamment).

Dans ce concert moderniste prennent place, à l'occasion, des voix discordantes, qui nuancent le constat d'une adhésion globale des reporters de l'entre-deux-guerres aux avancées techniques du monde contemporain. La *doxa* du reportage de la grande presse est susceptible d'être remise en cause par un certain scepticisme ou pessimisme. Ainsi, une critique de l'industrialisation et de la « standardisation » du mode de vie qu'elle entraîne se retrouve dans le reportage de Claude Blanchard sur les États-Unis, que nous avons cité au seuil de cette section, et ce, en dépit de l'admiration visible du reporter pour la grande ville américaine. Dans un même ordre d'idée, Lucien Van Costen, pourtant admirateur émerveillé de la machine, ne se prive pas de réfléchir à l'uniformisation des mœurs issue du développement des moyens de transport, dans un article où il évoque les progrès de l'aviation : certes, « [nous] avons vaincu la distance et rapetissé le monde. Bangkok bientôt sera moins éloigné de Paris que ne l'était Marseille il y a cinquante ans²⁹⁶ », mais, de ce fait, « [nous] avons violé l'inconnu, tué le mystère, uniformisé les mœurs, et – si j'ose cet américanisme – standardisé la vie ! » Ainsi, dans le discours globalement admiratif du reporter envers le monde moderne se glissent parfois des bémols qui traduisent, par ailleurs, une clairvoyance quant aux bouleversements que les nouvelles technologies apportent. Le reporter ne se contente pas d'être le témoin passif de la modernité : il s'en fait le plus souvent le héraut et aussi, à l'occasion, l'observateur critique.

²⁹⁶ Lucien Van Costen, dans *Paris-Soir*, 2 septembre 1929.

« On le voit : aujourd'hui, ce n'est plus moi, – modeste reporter, – soucieux surtout de "faire vrai", qui plaide en faveur de l'innocence d'un homme injustement condamné. C'est l'opinion qui, troublée, émue, demande justice !...²⁹⁷ »

Jacques Dhur

Un troisième mode axiologique, celui de la pitié et l'indignation, sera maintenant envisagé à partir d'un corpus où s'instaure une posture d'engagement du reporter. On peut regrouper ces reportages sous l'appellation de « reportage social », si l'on définit ce dernier comme une enquête s'intéressant à des réalités sociales, le plus souvent urbaines, mais pas strictement, qu'il s'agisse d'institutions (asiles, prisons, bagnes, hôpitaux, orphelinats) et de ceux qu'elles abritent, de corps de métier, particulièrement de petits métiers (ouvriers, chiffonniers, couturières, revendeurs, mariniers, mannequins, etc.) et, plus largement de la condition des marginaux, des opprimés, des femmes et des enfants. Ce reportage social est engagé ou, à tout le moins, empathique ; il ne correspond pas tout à fait au reportage social selon la définition qu'en donne Paul Aron, en tant qu'

[enquête] de terrain faisant découvrir une réalité cachée ou ignorée de l'espace public contemporain. Les zones obscures que ce reportage social explore sont généralement liées à la marginalité politique, économique ou culturelle de leurs acteurs (les prisons, la prostitution, les grèves ouvrières, les affaires criminelles). Ils s'attachent dès lors souvent à des scènes qui se déroulent dans une inversion temporelle (la nuit plutôt que le jour) et dans des contrées interstitielles de l'espace social (banlieues, friches, arrêts de travail)²⁹⁸.

Le reportage social tel que le définit Aron est un ensemble proche de celui que nous envisagerons ici, mais il n'y correspond pas tout à fait ; s'y inséreraient par exemple le « reportage des bas-fonds urbains » et d'exotisme social étudié auparavant. La plupart du temps, les reporters s'y positionnent comme « médiateurs d'un état de chose, [...]

²⁹⁷ Jacques Dhur, « Le chemin parcouru », dans *Le Journal*, 5 avril 1902, à propos de l'affaire Danval soulevée lors de son reportage au bain.

²⁹⁸ Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », dans *CONTEXTES* [en ligne], n° 11 (2012), mis en ligne le 18 mai 2012. URL : <http://contextes.revues.org/5355>

découvreurs d'une réalité quotidienne²⁹⁹ », dans une visée d'exotisme social, plutôt qu'en tant que témoins engagés (faisant preuve d'une volonté de réforme sociale).

Le reportage social, dans ce chapitre, sera envisagé de manière restreinte à travers une posture d'engagement qui tend à s'éloigner du prisme de l'exotisme social, même si elle ne s'en défait jamais tout à fait. En ce sens, il s'agit davantage d'un reportage de la *justice sociale*, par opposition à un reportage de l'*exotisme social* (on peut admettre, par ailleurs, que tous deux font partie de l'ensemble du reportage social). Le reportage social engagé ne recoupe que partiellement le reportage fondé sur un exotisme social, par le biais d'un intérêt commun pour la peinture des milieux marginaux ou défavorisés. Il s'appuie, comme le reportage des bas-fonds, sur la mobilisation d'un certain *pathos* et d'une fascination pour l'abject ou la souffrance, sur la peinture d'un milieu susceptible de choquer ou d'émouvoir le lecteur, de susciter pitié ou indignation, mais sa visée est bien distincte. Elle est, dans un premier temps, dénonciation et, dans un second temps, appel à l'action³⁰⁰ ; le reportage social engagé est performatif³⁰¹ et agissant³⁰².

La posture d'engagement dont nous tracerons la généalogie n'est pas la plus prépondérante, en termes quantitatifs, dans la grande presse d'information qui préfère maintenir une certaine neutralité politique. Toutefois, lorsqu'elle apparaît, elle occupe une position d'avant-plan, au moins pour deux raisons. D'abord, au-delà de ses visées philanthropiques et sociales, il ne faut pas se cacher que l'engagement du reporter est

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ Certes, la frontière est parfois mince entre engagement et sensationnalisme, dénonciation et exotisme comme le remarque Dominique Kalifa (*Les bas-fonds, op. cit.*, p. 360-361 ; voir aussi la section « Désirs de bas-fonds », p. 362-371). Si le reportage social n'est jamais tout à fait exempt d'une dimension sensationnaliste, il est possible de distinguer assez nettement les cas d'engagement de ceux où la peinture des bas-fonds n'est exploitée que pour elle-même, sans servir une cause sociale.

³⁰¹ Au sens linguistique, l'énoncé performatif « réalise une action par le fait même de son énonciation » (article « performatif », dans le *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. URL : <http://atilf.atilf.fr>). Le reportage social, qui *dénonce* une situation jugée injuste, réalise lui-même l'acte de dénoncer (acte illocutoire) en le faisant reposer, de manière efficace, sur ses ressources narratives et discursives. Mais, en outre, il est « acte de langage » (*speech act*), car il comporte également une fonction perlocutoire, qui lui permet d'agir sur le destinataire, de provoquer « certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes » de ses lecteurs. John L. Austin, « Huitième conférence », dans *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil (points / essais), 1970 [édition originale en anglais : 1962], p. 114.

³⁰² Selon la distinction qu'opère Luc Boltanski entre « paroles verbales » et « paroles agissantes », ces dernières étant médiatrices d'un engagement politique. Luc Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard (folio / essais), 2007 [1993], p. 17.

fréquemment récupéré de manière promotionnelle, lorsque le quotidien (et son directeur) reprend à son compte les revendications du journaliste et soutient celui-ci dans une campagne de presse, engageant le nom de son journal et sollicitant son lectorat. La dimension sensationnelle du reportage social, de même que son appel à l'action, qui suscite la formation de causes et exige la mobilisation de l'opinion publique, lui accordent une visibilité particulière. De plus, les reporters qui adoptent cette posture, en règle générale, ne la quittent plus et s'associent à long terme à la cause choisie, lui conférant de ce fait une ampleur et une durée, dans la sérialité, hors de portée du reportage isolé : en témoigneront les exemples convoqués, depuis les origines d'un reportage philanthropique, encore imprégné d'une forte dimension rhétorique, que nous verrons dans les enquêtes de Félix Platel, dans *Le Figaro* des années 1870 et 1880, jusqu'à Alexis Danan, qui part en croisade pour la condition des femmes et des enfants dans le *Paris-Soir* de l'entre-deux-guerres.

Les cas étudiés montreront comment le reporter, pour soutenir la cause qu'il embrasse, exploite la puissance de la publicité médiatique et les moyens persuasifs du récit pour mettre en ébullition l'opinion publique et susciter souscriptions, débats, réformes sociales ou révisions de procès. La médiatisation des conséquences du reportage, des résultats des appels à l'action lancés par le reporter et des réponses de ses lecteurs sera étudiée comme prolongement du reportage, élément paratextuel qui participe de la construction de la posture d'engagement. On s'interrogera enfin sur la manière dont se négocie la tension entre la mise en scène de la souffrance ou de la misère et les conditions éthiques de cette mise en scène. Cette tension fait du reportage social un lieu où se manifestent les topiques de la « politique de la pitié » décrites par Luc Boltanski³⁰³ et positionne encore une fois le reporter comme médiateur de valeurs collectivement partagées.

³⁰³ *Ibid.*

a. L'enquête au service de la philanthropie et de la publicité. Félix Platel et *Le Figaro*

La posture du reporter engagé se construit dans une filiation, des années 1870 jusqu'aux années 1930, dont nous poserons quelques jalons³⁰⁴. Son émergence s'inscrit dans le processus de transition des années 1870 et 1880 et marque le passage d'un journalisme philanthropique, encore fondé en bonne partie sur les moyens de l'éloquence et de la rhétorique³⁰⁵, vers un journalisme philanthropique d'enquête, déployant au premier plan la force de conviction du récit et du témoignage et faisant usage des moyens publicitaires de la presse d'information. En cela, elle est indissociable d'un des titres phares de cette presse, qui ne craint pas d'innover en privilégiant l'information, le reportage engagé et la campagne de presse comme moyens d'accroître sa visibilité et son lectorat. *Le Figaro* est emblématique de cette transition³⁰⁶ ; nous la verrons à l'œuvre à travers le reporter Félix Platel, qui inaugure des aspects du reportage social réactivés par des reporters de l'entre-deux-guerres, comme Alexis Danan.

Félix Platel (1832-1888) ne figure pas dans les principaux dictionnaires biographiques de contemporains, mais Octave Uzanne le qualifie de « grand chroniqueur littéraire » dans un compte rendu³⁰⁷ de son recueil de reportages *Paris-Secret* (Victor Havard, 1889). Platel s'est fait connaître dans le journalisme principalement par ses portraits, selon la biographie posthume que lui consacre Georges Bastard³⁰⁸, mais ce sont ses « études spéciales sur Paris³⁰⁹ » qui retiendront notre attention. Avant d'y venir, il est à noter que Platel, avant d'entrer dans le journalisme, effectue une formation en droit. Il hésite apparemment encore entre les deux carrières en 1876, année où il s'inscrit au barreau

³⁰⁴ Sans prétendre pour autant livrer une véritable synthèse historique sur l'émergence d'un reportage social engagé, qui serait indissociable d'une étude plus poussée de ses liens avec l'évolution des pratiques philanthropiques, des mesures sociales et de la constitution d'un État providence.

³⁰⁵ Corinne Saminadayar-Perrin, *Les discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1886)*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

³⁰⁶ Pendant laquelle « coexistent une conception traditionnelle, rhétorique, de la communication, et l'expérimentation de dispositifs nouveaux qui modifient voire bouleversent l'ordre traditionnel du discours. » *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁷ Octave Uzanne (dir.), *Le Livre. Revue du monde littéraire. Archives des Écrits de ce temps. Bibliographie moderne*, Paris, Maison Quantin, n° 109 (1889), p. 396.

³⁰⁸ Georges Bastard, « Ignotus du "Figaro" / Baron Félix Platel », dans la *Revue de Bretagne et de Vendée*, vol. XLII (juillet-décembre 1909), p. 184.

³⁰⁹ Octave Uzanne (dir.), *Le Livre, op. cit.*, p. 396.

de Paris et soumet au *Figaro* un portrait du duc de Broglie qui le rend célèbre³¹⁰. À partir de ce moment, il collabore au journal de Villemessant et s'occupe aussi de politique³¹¹. Une quantité importante des articles qu'il publie sous le pseudonyme Ignotus s'intéressent aux bas-fonds sociaux, au travers des institutions carcérales – Mazas, Bicêtre, le Dépôt, la Petite Roquette³¹² –, de celles destinées à l'enfant malheureuse – Jeunes-Aveugles, orphelinats, Enfants trouvés³¹³ –, et de certains lieux du Paris nocturne³¹⁴. L'innovation de Platel est de convoquer chaque fois la scénographie de l'enquête, qui prend la forme de la « visite ». Il ne qualifie pas ses articles de reportages (il s'en tient à la mention « d'études »), mais il mobilise une mise en scène de son travail sur le terrain qui l'érige en témoin et protoreporter ; sa place dans le journal est cependant celle d'un contributeur de marque puisque ses contributions occupent souvent la gauche de la une. Quelques motifs codifient la scénographie de la visite chez Platel, qui se rapproche assez de celle de l'interview de la même époque. Lorsque l'article ne débute pas *in medias res*, cas de figure possible, la visite commence par une description des lieux, de l'extérieur vers l'intérieur. La livraison consacrée aux Jeunes-Aveugles suit cette logique ; elle est calquée sur l'itinéraire du reporter, depuis le boulevard des Invalides jusqu'à la cour d'honneur, et de là aux quartiers des garçons et des filles. Ce trajet est guidé par un représentant de l'institution, ici le directeur M. Levitte, qui joue le rôle du cicérone, fournit diverses explications reformulées par Platel³¹⁵. Celles-ci sont entrecoupées par les descriptions, remarques et impressions personnelles que nous livre le journaliste, de même que par la description des *émotions* que la visite de ces lieux fait surgir en lui : « Une salle d'études d'aveugles est encore plus triste qu'une *classe* de nos collègues. Cela ressemble à un atelier de maison centrale – quartier des jeunes détenus. Une âcre impression de froid me saisit le cœur en commençant cette

³¹⁰ Bastard précise que Platel entre au *Figaro* en 1876 grâce à un « magistral portrait » du duc de Broglie, qui a « un énorme retentissement » (« Ignotus du "Figaro" / Baron Félix Platel », *art. cit.*, p. 182).

³¹¹ Il est élu au conseil général de la Loire-Inférieure vers la même époque (*ibid.*, p. 183).

³¹² Ignotus, « Mazas », dans *Le Figaro*, 26 juin 1878 ; « Bicêtre », dans *Le Figaro*, 24 juillet 1878 et « La Sûreté de Bicêtre », dans *Le Figaro*, 31 juillet 1878 ; « Le Dépôt », dans *Le Figaro*, 21 août 1878 ; « La Petite Roquette », dans *Le Figaro*, 28 août 1878.

³¹³ Ignotus, « Visite aux Jeunes-Aveugles », dans le *Supplément du Figaro*, 8 mai 1878 ; « L'orphelinat d'Auteuil », dans *Le Figaro*, 7 août 1878 ; « Le crime de la rue d'Enfer », dans *Le Figaro*, 3 mars 1886.

³¹⁴ Ignotus, « Rue Galande », dans *Le Figaro*, 10 mars 1886 ; « Mont Aventin », dans *Le Figaro*, 24 avril 1886.

³¹⁵ Ce n'est pas le cas ici, mais elles sont parfois rapportées sous forme de dialogue direct.

promenade où je dois cependant trouver tant de surprises et de lointains³¹⁶ ! » Platel utilise souvent le « je » plutôt que le « nous », encore fréquent dans le reportage de cette phase de transition, ce qui confère une tonalité à la fois plus intime et plus moderne à son témoignage, en plus d'atténuer ou de rendre moralement acceptable – par la mise en scène des sentiments de compassion éprouvés par le reporter – la dimension d'exotisme social que comporte sa visite (puisque celle-ci assure « surprises » et « lointains »). Ainsi, bien que Platel semble répondre à un désir du public pour la peinture d'espaces et de groupes marginaux de la société, ses « études » adoptent un point de vue empathique en montrant le reporter ému au spectacle de la marginalité. Cette remarque concerne plus spécifiquement une certaine frange de sa production, les reportages consacrés à l'enfance. En plus de mobiliser la scénographie de l'enquête, le reportage de Platel est innovateur en ce qu'il ne se contente pas de décrire un univers exotique, mais comporte une dimension perlocutoire. C'est le cas dans la visite aux Jeunes-Aveugles, où il fait appel à la charité de ses lectrices du *Figaro*, dans le dernier tiers de l'article (soit après que la scénographie de la visite a permis de *montrer*, à travers récit et description, la condition des petits aveugles, propre à susciter la pitié) ; il leur demande d'intervenir pour combler les lacunes de l'État. Platel bascule alors du récit et du témoignage vers le discours persuasif, argumenté :

Ô femmes qui nous lisez, vous qui avez des institutrices pour vos enfants, ou des lectrices pour vous, pourquoi ne songez-vous pas pour vos enfants, pour vous, pour votre intérieur ensoleillé, à ces doux êtres assombris ? [...] / Personne ne sait plus que nous combien la haute société est charitable. – Assurément, la charité est une grande dame française ! Mais chacun se dit, en l'espèce qui nous occupe : « Cela regarde l'État ! » Eh bien ! je vais dire ce que peut faire l'État. Il n'a pu encore donner un asile aux aveugles jusqu'à l'âge de neuf ans. Il ne peut louer aux aveugles du boulevard des Invalides une campagne d'été, ainsi qu'il le faisait jadis. Il est absolument sans influence sur la vie d'une jeune aveugle qui a vingt ans ? Seule, l'initiative privée peut venir en aide aux jeunes filles aveugles !

La dimension perlocutoire du reportage l'inscrit dans une visée philanthropique qui, cependant, ne cherche pas, dans ce cas-ci, à atteindre la réforme sociale, mais à entraîner de la part du lecteur un acte charitable.

³¹⁶ Ignotus, « Visite aux Jeunes-Aveugles », dans le *Supplément du Figaro*, 8 mai 1878.

Une même visée apparaît autour d'une souscription initiée par Saint-Genest³¹⁷, autre collaborateur du *Figaro*, aux bénéfices de « l'orphelinat d'Auteuil ». Le 9 juillet 1878, Saint-Genest livre en un long article qui interpelle le lecteur afin que celui-ci contribue à renflouer l'œuvre de l'abbé Roussel, forcé de refuser des enfants par manque de moyens. Pour convaincre son lecteur, Saint-Genest emploie une forme mixte : il fait appel au témoignage et à la visite, comme chez Platel, mais dans une moindre mesure toutefois (Saint-Genest raconte rapidement sa visite à l'orphelinat et accumule de courtes « histoires navrantes » sur les enfants recueillis par Roussel), puis s'en remet à la rhétorique, en présentant divers arguments et en plaçant le lecteur face à un ultimatum³¹⁸. Outre la mixité de la forme, qui constitue un autre exemple d'hybridité poétique caractéristique de cette période de transition, l'intérêt de l'article de Saint-Genest est de mettre en scène les démarches du journaliste auprès de Villemessant, directeur du *Figaro*, à qui il soumet son désir de secourir l'orphelinat. La réponse de ce dernier est décrite comme assez vive :

Brusquement il [Villemessant] m'interrompt : « Et où sont-ils ces quarante enfants [refusés par Roussel] ? A-t-on leur adresse au moins ? Je veux les ravoir. Pourquoi n'êtes-vous pas venu plus tôt ?

– Mais parce que je croyais que d'ici longtemps vous ne vouliez pas entendre parler de souscriptions, parce que c'est l'Exposition, parce que...

– Eh bien, le public sera juge. Demandez-lui de ma part s'il veut une souscription, oui ou non ! Je lui en laisse tout l'honneur et toute la responsabilité. Ce n'est pas moi qui l'ouvrirai, c'est lui. Je suivrai, en mettant tout mon journal à ses ordres.

Les propos de Villemessant, d'une part, témoignent d'une conscience de la possibilité de mobiliser l'opinion publique autour d'une cause médiatisée et, d'autre part, pointent vers la visée publicitaire de ce type de mobilisation. On peut en effet supposer que l'intérêt de Villemessant pour les campagnes de presse et souscriptions n'est pas absolument philanthropique, mais tient aussi à la possibilité de promouvoir *Le Figaro*, de lui conférer une image positive, plus démocratique que ne le laisse supposer son orientation politique, comme le suggère le directeur : « [...] puisque les lecteurs ont pris l'initiative de la souscription, inscrivez le *Figaro* pour 10,000 francs et inscrivez-moi *personnellement* pour 5,000 francs. [...] Cette fois on ne dira pas que c'est pour les riches, pour les classes

³¹⁷ Pseudonyme d'Emmanuel Arthur Marie Bucheron (1835-1902). Voir Saint-Genest, « Une question au lecteur », suivi de « La souscription pour les orphelins d'Auteuil », dans *Le Figaro*, 9-26 juillet 1878.

³¹⁸ « En résumé, lecteur, le sort de l'asile d'Auteuil est entre vos mains. Décidez... / Vous savez maintenant la situation ! »

dirigeantes que je travaille, il s'agit bien du peuple, des enfants des ouvriers, des enfants des malheureux...³¹⁹ » L'impact de la souscription est d'autant plus grand que les autres journaux l'évoquent dans leurs colonnes ; Saint-Genest compile leurs articles dans une revue de presse du 13 juillet. Ceux-ci montrent que la souscription constitue, en soi, un événement d'actualité dont on peut rendre compte, qui modifie l'image du directeur et de son journal ; c'est ce qu'affirme Paul de Cassagnac dans *Le Pays* : « M. de Villemessant a été beaucoup attaqué, mais peu d'hommes ont rendu plus de services, et aucun journaliste n'a fait servir la presse à un but plus humanitaire. / La longue suite des actes de charité accomplis par lui est un honneur pour lui, pour son nom et pour son journal. » À en croire Cassagnac, ce type de campagne serait la marque du *Figaro*, un fait qui l'étonne :

Et, chose bizarre et digne de remarque, le *Figaro* ne tire pas certainement beaucoup plus que certains journaux républicains, et pourtant ces journaux républicains ne sollicitent jamais la charité individuelle en faveur du peuple qui souffre. / S'ils demandent quelques sous à leurs sordides lecteurs, c'est pour Voltaire, c'est pour Rousseau, c'est pour Labordère, c'est pour les jeter à la tête de tout ce que la France aime et respecte. [...] / Mais si le peuple a faim, si une épouvantable catastrophe éclate, c'est la presse conservatrice qui est obligée de veiller et de quêter de porte en porte. / Les journaux républicains n'ont, dans aucune occasion, soulagé la misère de ce peuple, à qui ils parlent de *liberté*, d'*égalité*, et de *fraternité*, mais dont les besoins et les souffrances ne les émeuvent guère.

Le journaliste de *L'Assemblée nationale*, dont les propos sont rapportés par Saint-Genest, affirme à peu près la même chose. On peut à juste titre se demander si la souscription n'est pas, pour Villemessant, avant tout un moyen publicitaire extrêmement efficace, une forme d'autopromotion³²⁰ qui permet à la fois d'entretenir une image favorable de son journal, de mobiliser et d'impliquer l'opinion publique autour d'un événement médiatique et philanthropique créé de toutes pièces, et ce, en partie grâce aux ressources du reportage.

Le rôle du reportage apparaît en effet clairement non seulement dans l'article de Saint-Genest, mais dans un second article que livre Félix Platel, en une, le 7 août, afin, semble-t-il, de relancer la souscription et de prolonger le mouvement charitable. À nouveau, la volonté de Villemessant est affichée : « M. de Villemessant m'a demandé de

³¹⁹ Ces propos sont rapportés par Saint-Genest dans l'article du 10 juillet, qui ouvre la souscription.

³²⁰ Voir Benoît Lenoble, « L'autopromotion de la presse en France (fin du XIX^e - début du XX^e siècle) », dans *Le Temps des médias*, n° 2 (printemps 2004), p. 29-40. Lenoble considère Polydore Millaud, fondateur du *Petit Journal*, comme modèle de l'autopromotion de la presse, mais Villemessant constitue sans doute, aux côtés de celui-ci, un autre modèle important.

faire le portrait de l'Orphelinat d'Auteuil », écrit Platel. Tandis que la visite était accessoire chez Saint-Genest, elle est ici l'élément central de l'article, selon la scénographie déjà décrite : l'imprimerie, les ateliers, la chapelle, la cour, le parloir, aucun coin de l'orphelinat n'échappe au lecteur, à qui Platel dépeint l'abbé Roussel en véritable Vincent de Paul.

Par ailleurs, Platel inscrit son reportage dans une série de campagnes précédentes qu'il a menées en faveur des enfants abandonnés. Il évoque, toujours dans l'article du 7 août, ses rencontres antérieures avec l'abbé Roussel, qui « a comblé pour les garçons la lacune dont le directeur des enfants trouvés de la rue d'Enfer m'avait parlé pendant ma campagne pour le rétablissement du Tour ». Déjà, chez Platel, le reportage social s'inscrit dans un projet plus vaste, poursuivi à long terme. L'engagement de Platel ne peut se réduire à la participation à des campagnes isolées en faveur d'actes charitables ; il est plus durable et actif, comme l'affirme Georges Bastard, qui souligne que le reporter, au cours de sa carrière, « parcourut les préaux, parla aux condamnés, visita les crèches, fréquenta les asiles de nuit, pénétra jusque dans les couvents, pour en tirer de curieuses révélations et *signaler aux législateurs les réformes à apporter dans notre organisation sociale*, leur indiquer notamment les terribles dangers de la loi sur les aliénés³²¹ ».

Certains articles de Félix Platel quittent en effet le domaine de la philanthropie pour vulgariser et dénoncer – toujours après avoir observé – l'injustice des lois. Sa maîtrise de celles-ci et des procédés rhétoriques lui permettant de convaincre le public de leurs iniquités repose sans doute en partie sur sa formation juridique³²². Le reportage apparaît ainsi, chez lui, comme un outil subordonné à la défense d'une cause sociale, dont il met à profit le pouvoir publicitaire et la force de persuasion. Sa posture d'engagement demeure tout aussi marquée à la fin de sa carrière, par exemple dans une prise de position contre la laïcisation de l'hospice des Enfants trouvés³²³, qui est encore une fois un appel à l'action lancé à ses lecteurs et fondé sur les ressources du témoignage, c'est-à-dire sur le récit d'une

³²¹ Georges Bastard, « Ignotus du "Figaro" / Baron Félix Platel », *art. cit.*, p. 182-183. Nous soulignons. Cet engagement du reporter dans les causes sociales n'est sans doute pas étranger aux polémiques qu'il souleva pendant sa carrière. Bastard range parmi ses ennemis Henry Rochefort, Jean Richepin et Francisque Sarcey qui « le lacérèrent de leurs flèches plus ou moins aiguës », *ibid.*, p. 189.

³²² Voir « L'article 340 » (*Le Figaro*, 20 mai 1878), plaidoyer où Platel fait appel à ses connaissances juridiques et se positionne par rapport à un projet de modification de la loi sur la recherche de la paternité.

³²³ Ignotus, « Le crime de la rue d'Enfer », dans *Le Figaro*, 3 mars 1886.

visite à l'hospice qui illustre le travail admirable des sœurs. Platel s'oppose vivement aux réformes du conseil municipal qui visent la laïcisation de l'établissement.

Les articles de Félix Platel constituent un exemple précoce de reportage social engagé, nourri par le travail du reporter, mais aussi par la formation de l'avocat, à la croisée des moyens de la rhétorique et de l'enquête. Il est soutenu, de plus, par les innovations formelles et publicitaires recherchées par le journal de Villemessant. À travers les souscriptions et campagnes initiées ou poursuivies par Platel, auxquelles Villemessant associe *Le Figaro*, le reporter se positionne comme le témoin curieux, mais aussi ému, d'injustices sociales. Il présente une situation pitoyable à son lectorat pour se faire avocat et appeler à l'action. Il s'érige ainsi en orchestrateur de l'opinion publique, qu'il est capable de mobiliser autour d'une cause, ce en quoi son journalisme se montre *agissant* et moderne : le reporter à l'heure de la République a, pour ainsi dire, remplacé le roi, dont le don inaugural avait valeur exemplaire et permettait de « [relancer] les souscriptions moribondes³²⁴ » sous la Restauration. Pour Emmanuel Fureix, la pratique de la souscription, qui se multiplie au début du XIX^e siècle, fait subir à la logique philanthropique un « déplacement politique », puisqu'elle comporte une « parole politique détournée »³²⁵ ; on pourrait ajouter qu'elle subit un nouveau déplacement, autopromotionnel, cette fois, dans *Le Figaro*. Bien qu'elle ait d'emblée comporté une dimension publicitaire, en plaçant, de façon ostentatoire, « la publicité au cœur du don³²⁶ », la souscription apparaît dans les années 1870 comme un moyen de faire la démonstration de la puissance médiatique, tout en nourrissant une image d'engagement social du reporter et, derrière lui, de son journal. Le reporter se positionne ainsi comme un agent canalisateur de la bienfaisance.

Il est aussi un avocat critique des lois. En ce sens, il est intéressant de se questionner sur le rapport qu'entretient le reporter engagé à l'État : en se portant au secours des malheureux, tel un Robin des bois, le reporter fait ressortir les insuffisances des secours étatiques et les aberrations de l'appareil judiciaire. Ce regard critique, toutefois, ne doit pas

³²⁴ Emmanuel Fureix, « Souscrire pour les morts. Un don politique sous la Restauration et la Monarchie de Juillet », dans *Hypothèses*, n° 1 (2001), p. 279.

³²⁵ *Ibid.*, p. 285.

³²⁶ Puisque les listes de souscripteurs étaient publiées dans les journaux au début du siècle. *Id.*

masquer que le reporter demeure attaché aux valeurs républicaines, en prônant une société plus égalitaire et fraternelle, comme le soulignait Paul de Cassagnac ; par le biais du reportage social, le reporter s'érige en médiateur de valeurs collectivement partagées, figure de proue non d'un État providence, mais – de manière encore plus significative peut-être – d'un *Journal providence*, qui dispense dans la société charité, vérité ou justice. Ce n'est pas la tempête de l'opinion publique que le reporter cherche à soulever, mais un vent unanime de sympathie ou d'indignation, potentiellement convertible en action collective.

b. Le reporter en redresseur de torts. Séverine, Jacques Dhur et *Le Journal*

Nous avons insisté sur la visée philanthropique du reportage de Félix Platel, tout en soulignant que le journaliste embrassait aussi, parfois, une volonté de réforme sociale. Cette seconde forme d'appel à l'action sera maintenant étudiée à partir des cas de Séverine³²⁷ et de Jacques Dhur³²⁸ qui, dans les années 1890 et 1900, inscrivent dans les pages du *Journal* un reportage social orienté vers la volonté de justice, quelques décennies avant qu'Albert Londres ne devienne le « redresseur de torts » ou le « briseur de chaînes » que l'on sait. C'est à dessein que nous choisissons d'aborder cette posture en contournant Albert Londres, pour montrer plutôt la généalogie dans laquelle il s'inscrit, en 1923, lorsqu'il prend un tournant engagé avec son reportage *Au bagne*.

Platel se consacrait tout particulièrement à la cause de l'enfance ; de même, l'engagement de Jacques Dhur se concentre sur la question des bagnes, des asiles et de leur encadrement juridique. L'engagement de Séverine est quant à lui moins précis ; elle se méfie du militantisme, par indépendance³²⁹. Plus généralement, depuis ses débuts au *Cri du peuple*, auprès de Jules Vallès, elle prend le parti « des pauvres et des opprimés, elle développe une nouvelle manière d'exercer le journalisme et embrasse toutes les grandes causes sociales de l'époque³³⁰ », notamment celle des ouvriers. Pour défendre ces causes,

³²⁷ Nom de plume de Caroline Rémy (1855-1929).

³²⁸ De son vrai nom Félix Le Héno (1865-19..).

³²⁹ Isabelle Rome, « Préface », dans Évelyne Le Garrec, *Séverine (1855-1929). Vie et combats d'une frondeuse*, Paris, l'Archipel, 2009, p. 12

³³⁰ *Ibid.*, p. 10.

ils se servent tous deux, comme Platel, des moyens puissants du reportage, auquel *Le Journal* donne une large place, un reportage qui présente, par rapport à celui de Platel, des innovations – l’immersion identitaire dans le cas de Séverine, la forme feuilletonesque dans le cas de Dhur – propres à accroître son efficacité.

On peut s’arrêter d’abord au reportage que Séverine consacre en 1892, dans *Le Journal* tout neuf de Fernand Xau, aux « casseuses de sucre³³¹ », ces ouvrières parisiennes. Il constitue un bon exemple de reportage social à visée performative, qui mobilise les ressources du récit – comme c’était le cas chez Platel – pour susciter un apitoiement charitable du lecteur, dans le but de permettre aux ouvrières de prolonger leur grève. Comme Platel, Séverine utilise la scénographie de l’enquête pour donner à voir la réalité du milieu concerné. Comme lui, elle convoque la description de scènes pathétiques à l’appui :

Ah ! les pauvres visages, émaciés, aux lèvres anémiées, presque pas roses dans la blêmeur des chairs ; les pauvres yeux cernés, les pauvres femmes ! / Une, dans un coin, a entr’ouvert son caraco pour donner le sein à un enfantelet qui semble un vieillard tant sa peau est plissée, tant son teint est cireux ! / Et le maigre sein apparaît, arme parlante de toute la race, qui a faim avant que d’avoir des dents, qui a faim lorsqu’elle les a perdues – qui a faim toujours !...³³²

Elle dispose en plus d’une arme poétique nouvelle, celle de l’immersion identitaire. Le début de la livraison est consacré à la défense de ce mode de reportage. Séverine avance que l’immersion est la garantie d’une plus grande vérité du témoignage, qui peut adopter un point de vue au plus près de la condition ouvrière ; elle doit permettre d’atténuer au maximum la distance entre le reporter et le milieu observé. Pas question d’« [aller] là-bas en “dame”, fût-ce en amie, carnet et crayon au poing, reporterresse parmi les reporters » et de s’exposer à ne rien savoir. Il convient plutôt d’être « mêlé à la foule, si près de son cœur qu’on le sentît vraiment battre, rien qu’à poser la main sur sa propre poitrine », afin de « vivre » la vie ouvrière, en plus de la décrire, « pour en bien apprécier *toute l’injustice et toute l’horreur* », d’être « écho » et « reflet de ce qu’on a vu » et, surtout, de « [s’imprégner] jusqu’aux moelles *de pitié ou de révolte* »³³³. C’est dans ce souci de vérité et de rapprochement que Séverine se déguise en casseuse de sucre, se mêle « à ces pauvres

³³¹ Séverine, « Les casseuses de sucre. Notes d’une gréviste », dans *Le Journal*, 28 septembre 1892, suivi de la souscription pour les casseuses de sucre, 30 septembre, 2, 18, 30 octobre 1892.

³³² Séverine, « Les casseuses de sucre. Notes d’une gréviste », dans *Le Journal*, 28 septembre 1892.

³³³ Toutes ces situations et les suivantes proviennent de la même livraison. Nous soulignons.

filles » et entre dans leurs usines. L'immersion est présentée comme une pratique garante de la vérité du témoignage tout comme de sa performativité puisque, ayant vu, Séverine s'est *émue* et compte transmettre cette émotion au lecteur : « c'est pourquoi je puis aujourd'hui vous dire, en toute connaissance, ce qu'est cette grève, et combien elle mérite d'intérêt et de sympathie. » L'immersion identitaire est mise au service de la cause socialiste en ce qu'elle doit permettre à la reporter d'être médiatrice d'un courant de sympathie, des ouvrières aux lecteurs, des lecteurs aux ouvrières. Comme chez Platel, mais d'une manière plus accentuée, le témoignage sur le social se double ainsi d'une description des émotions du témoin devant un spectacle qui suscite la pitié, soit à travers un mouvement d'attendrissement, soit d'indignation. On reconnaît les ressorts de la « politique de la pitié » décrite par Boltanski. En tant que spectateur de la souffrance, le reporter, dans un geste réflexif, transmet aux lecteurs – spectateurs de deuxième ligne – son émotion devant le spectacle, leur proposant de ce fait « un mode défini d'engagement émotionnel, langagier et conatif³³⁴ ». La transmission des sentiments au lecteur joue un rôle fondamental dans la performativité du reportage social. Elle est rendue plus efficace par l'immersion identitaire, qui permet à Séverine de décrire, en plus de ses sentiments, les impressions physiques pénibles du travail ouvrier, puisque son corps lui-même participe du témoignage. Allant porter à boire à un ouvrier dans le « sous-sol obscur » d'une usine, elle ressent la « chaleur écrasante, [la] buée, [la] poussière de sucre, qui vous asphyxie, vous étouffe... ». Bien entendu, le jeu de rôle est, précisément, un « jeu », en partie factice ; une distance demeure dans le regard que pose Séverine sur les casseuses de sucre, qui maintient la distinction entre la spectatrice et les ouvrières. Mais c'est précisément cette distance maintenue qui assure le succès de son rôle de médiation, qui lui permet d'être à la fois assez proche de l'ouvrière pour en décrire le quotidien avec un accent de vérité qui apporte du poids à son témoignage, et assez proche du lecteur pour que celui-ci se reconnaisse dans cette spectatrice indignée et apitoyée et adopte par sympathie les mêmes sentiments.

À l'évidence, l'article de Séverine n'a pas uniquement pour but d'émouvoir le lectorat du *Journal* au spectacle d'un milieu social marginal ; cependant celle-ci évite les exhortations et les discours, les élans rhétoriques auxquels se livraient Platel ou Saint-

³³⁴ Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, op. cit., p. 269.

Genest. Sans doute s'agit-il du signe d'une confiance plus grande, à l'aube du XX^e siècle, en la force de persuasion du reportage. Son article se termine sur une scène larmoyante, qui laisse le lecteur avec la vision implacable du patron, sourd aux revendications ouvrières : « Une [casseuse de sucre] sanglote : / – Qu'avez-vous ? / – il a été de glace... il nous a parlé si durement ! » En guise de rhétorique, Séverine se limite à une question, dans un bref mot de la fin : « Qui leur viendra en aide ? Qui voudra opposer l'argent qui sauve à l'argent qui tue, faire passer des vivres à ces assiégées héroïques en leur famine autant que les défenseurs de Mayence, les soldats de l'Une et Indivisible d'il y a un siècle !³³⁵ » L'appel sera entendu et ses réponses, médiatisées. Deux jours plus tard, Séverine annonce un premier envoi de cinq cents francs³³⁶ de la part d'un lecteur anonyme. L'insertion des réactions et des lettres de lecteurs est un motif récurrent du reportage social, qui le prolonge en apportant une preuve de son efficacité : à l'appel du reporter répond une action concrète, sous forme de don. Autrement dit, l'effet perlocutoire est obtenu et rejaillit sur Séverine, qui dit sa « grande fierté » et « sa grande joie », avant de citer la lettre en question. Dans les semaines suivantes, de petits entrefilets tracent les progrès de la souscription, toutefois modestes³³⁷. Pour la journaliste de toutes les causes et de la défense des opprimés, le reportage apparaît comme le vecteur d'une parole agissante et permet de prolonger dans une action concrète des combats menés aussi par la voie du journalisme d'opinion. On peut en effet rapprocher l'intervention en faveur des casseuses de sucre de différents articles où Séverine se présente comme le porte-étendard des valeurs républicaines de liberté, d'égalité et de fraternité, mais aussi de celles de solidarité, de charité et de justice sociale, à travers la critique d'une République qui ne les a pas encore rencontrées³³⁸.

Un semblable rôle d'observateur critique de l'État républicain se retrouve dans les reportages de Jacques Dhur, chez qui la posture de justicier est fortement marquée, bien qu'elle apparaisse tout d'abord fortuite. À notre connaissance, c'est dans un reportage sur le

³³⁵ Cette question fait écho au premier et discret appel à la charité placé plus tôt dans l'article : « Ah ! si quelque homme de cœur leur voulait assurer la résistance, c'est-à-dire le succès, le retour à l'ancien prix ou tout au moins le partage du différend, cinq centimes concédés de part et d'autre ! »

³³⁶ Séverine, « Cinq cents francs pour les Casseuses de sucre », dans *Le Journal*, 30 septembre 1892.

³³⁷ Voir « Notre collaboratrice Séverine a reçu, hier, pour les casseuses de sucre, 50 fr. de M.A.T... », le 2 octobre, et le 18 octobre, un autre entrefilet intitulé « Pour les casseuses de sucre », signé Séverine.

³³⁸ Voir Séverine, « Liberté – Égalité – Fraternité », dans Évelyne Le Garrec, *Séverine, op. cit.*, p. 101-104 ; et la conférence « Solidarité et charité », *ibid.*, p. 117-123.

bagne de Cayenne, intitulé *Chez les forçats*³³⁹, que Dhur prend pour la première fois la tête d'une campagne de presse nourrie. Elle vise la réhabilitation d'un condamné que le reporter découvre – avec ses lecteurs – innocent. En apparence, rien ne prépare Dhur à s'engager dans cette voie lorsqu'il part en voyage en juillet 1901. Les premières livraisons du reportage sont publiées quelque temps après son retour du bagne, en décembre. Après une série intitulée *Vers Nouméa*, dans laquelle Dhur fait le récit du voyage et de rencontres pendant la traversée en bateau, commence le reportage en tant que tel, qui adopte la forme d'une seconde série de livraisons (*Chez les forçats*) consacrées à des portraits individuels de forçats. La forme du panorama s'inscrit dans une tradition littéraire et sociologique, qui structure l'imaginaire des bas-fonds au XIX^e siècle en répondant à une volonté de taxinomie du social³⁴⁰. Plutôt qu'un véritable reportage sur le bagne, c'est une galerie de portraits de forçats, pris sur le vif, que livre Dhur. Centrée sur les sujets humains et non sur l'organisation du bagne, l'enquête semble principalement motivée, au départ, par la recherche d'un exotisme social répondant à la curiosité du public, comme s'en explique la rédaction du *Journal*, dans le chapeau, assez léger, où Jacques Dhur annonce son départ :

Lorsqu'un grand crime est commis, l'opinion publique s'émeut, s'alarme, se passionne ; elle suit avec un intérêt grandissant les opérations de la justice, depuis les premières phases de l'instruction jusqu'au dénouement : le verdict de la Cour d'assises. Puis l'attention est sollicitée par d'autres crimes et on ne se préoccupe plus de savoir ce que deviennent les condamnés du jury. Il nous a paru qu'il serait intéressant de suivre les criminels dans l'expiation, de connaître leur état d'âme, de voir leur seconde existence³⁴¹.

Toutefois, le reportage présente d'emblée un objectif un peu plus complexe, puisqu'à ce désir de répondre à la curiosité du public (qui est aussi celle du reporter – « en moi sommeille l'âme populaire, soucieuse de connaître à quels déchirements intimes est en proie la conscience du criminel », écrit Dhur dans ce même article) s'ajoute une justification politique et morale. Le reporter, toujours dans cet article programmatique, se réjouit à l'avance des retombées de son enquête, qu'il « [prévoit] féconde en résultats [...]

³³⁹ Jacques Dhur, *Vers Nouméa*, suivi de *Chez les forçats*, dans *Le Journal*, 26 juillet, 12, 19, 21, 26, 27, 31 décembre 1901, 5, 9, 15, 19, 24 janvier, 8, 20 février, 4 mars, 4 juin 1902, en plus des livraisons suivantes qui constituent la campagne de presse menée autour de « l'affaire Danval » : 15, 22, 25, 26, 30, 31 mars, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 20 avril, 2 mai, 11 juin 1902.

³⁴⁰ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, op. cit., p. 146-147 et 159.

³⁴¹ Chapeau de présentation de l'article de Jacques Dhur, « Vers Nouméa », dans *Le Journal*, 26 juillet 1901.

[et] intéressante non seulement pour le sociologue, mais encore pour le législateur, pour l'aliéniste, pour le moraliste, – pour tous ceux, enfin, qu'émeut l'éternelle question du Crime et du Châtiment, et plus simplement des rapports des individus entre eux. »

La série de portraits est amorcée début janvier³⁴² – vers la même époque où, on peut le remarquer au passage, *Le Journal* publie le roman-feuilleton *Fleur de baigne* de Marie-François Goron – et se poursuit sans encombre jusqu'au 15 mars, date de parution de la livraison consacrée au forçat Danval³⁴³. À partir de là et jusqu'en juin, la série est interrompue au profit de la campagne de presse consacrée à prouver l'innocence de ce pharmacien « [c]ondamné, en 1878, aux travaux forcés à perpétuité par la cour d'assises de la Seine, pour empoisonnement de sa femme³⁴⁴ ». De témoin, Jacques Dhur se mue tout à coup en redresseur de torts et, prenant le parti de la Justice et de la Vérité, exploite les ressources du reportage pour monter ce qui devient « l'affaire Danval », jusqu'à obtenir la grâce du condamné³⁴⁵. La construction de l'affaire prend la forme d'une *instruction médiatique* menée par le reporter, qui accumule patiemment preuves scientifiques et témoignages à l'appui de la thèse de l'innocence de Danval. Dhur se montre assez subtil dans la gradation de l'affaire : au départ, la proclamation d'innocence n'émane pas du reporter, mais de Danval lui-même qui, dans la livraison du 15 mars, expose au reporter son innocence. Le dialogue rapporté (« – Pourtant, je suis innocent !... »), la description de l'attitude et des expressions de Danval, qui traduit l'honnêteté, la civilité, la honte et l'anxiété du forçat, de même que le côté pitoyable de sa situation, à laquelle s'ajoute la description de la conduite des autres forçats qui « le croient innocent, et [le] respectent », oriente d'emblée, de manière implicite, le jugement du lecteur. De plus, Danval montre à cette occasion au reporter divers documents relatifs à son procès, des comptes rendus des débats de l'époque, tous unanimes, affirme Dhur, « à reconnaître que “au point de vue matériel jamais accusation ne s'est assise sur des bases plus fragiles” ». C'est alors, seulement, que Dhur présente l'argument – mais on ne sait pas encore qu'il en est un – sur

³⁴² À l'exception de la livraison consacrée à Allmayer, publiée dès le 26 décembre, soit insérée entre deux livraisons de la série *Vers Nouméa*, en raison d'une circonstance d'actualité.

³⁴³ Jacques Dhur, « Chez les forçats. Danval, le pharmacien », dans *Le Journal*, 15 mars 1902.

³⁴⁴ *Id.*

³⁴⁵ Jacques Dhur, « Danval gracié », dans *Le Journal*, 18 avril 1902.

lequel reposera la campagne de presse, argument qu'il trouve lui-même (et qui le frappe, écrit-il) dans ces comptes rendus de journaux, à savoir que le corps de Madame Duval ne contenait qu'une quantité infime d'arsenic. À ce point, Dhur s'applique à mettre en scène la manière dont le doute commence à l'envahir (tout comme Séverine ou Platel exprimaient la façon dont le spectacle des enfants ou des ouvrières les émouvaient), de sorte que ce doute puisse devenir, par sympathie, celui du lecteur. Il poursuit son article avec une description pathétique de Danval, qui, « par gestes vagues, inconscients, [...] passe l'une après l'autre ses mains sur son visage, comme pour en détacher une vision terrible, – cette dernière audience de la Cour d'assises où a sombré son honneur ». En somme, Dhur ne produit dans cette première livraison aucun appel explicite au lecteur et se contente de le laisser sur une dernière expression de son émotion : « [...] les dernières paroles de l'ancien pharmacien bourdonnent encore à mes oreilles, éperdument, – en vol d'abeilles irritées... » Ici s'achève la première phase de construction de l'affaire Danval, dans laquelle l'appel à l'action est implicite et entièrement appuyé sur le *récit* de la rencontre entre Dhur et le forçat.

Les titres des articles permettent à eux seuls d'avoir un aperçu des phases suivantes : dans la livraison du 22 mars, Dhur pose l'hypothèse de l'innocence de Danval (« Est-ce une erreur judiciaire ? ») ; dans la livraison suivante le 25 mars, l'hypothèse se mue en certitude (« Danval n'est pas un empoisonneur ! ») soutenue par la récolte de témoignages scientifiques, à laquelle sont consacrées plusieurs autres livraisons. Ces témoignages permettent de convaincre et de mobiliser l'opinion publique autour de la cause ; celle-ci apporte un soutien supplémentaire au reporter, qui ne manque pas de la mettre en scène (« L'émotion publique en faveur de Danval », 30 mars). Dhur est alors muni des preuves et du soutien populaire nécessaires à l'efficacité d'un discours d'exhortation, dans lequel il dénonce l'injustice et appelle sa réparation (« Pour la justice », 1^{er} avril et « Pour la grâce de Danval, 11 avril). La campagne culmine lorsque le forçat obtient sa grâce présidentielle (« Danval gracié », 18 avril), un geste qui confirme la dimension agissante du reportage, auquel s'ajoutent les remerciements du public et de Danval lui-même.

Il importe d'insister sur deux éléments qui participent de la construction de l'affaire, de façon concurrente : la scénographie de l'enquête et la mise en scène du lecteur. La première sert à montrer les démarches du reporter, qui collecte par diverses interviews les

preuves nécessaires pour établir l'innocence de Danval. Ces interviews concernent des experts (tels que le professeur Béhal, « éminent professeur de toxicologie à l'École supérieure de pharmacie³⁴⁶ », et M. Riche, vice-président de l'Académie de médecine³⁴⁷) qui ont l'autorité scientifique nécessaire pour se prononcer sur le rapport médico-légal du procès de 1878, le disqualifier et proposer une nouvelle version, dans laquelle Danval est innocent. Elles font aussi appel à divers acteurs ou spectateurs importants du procès (tels que le docteur Cornil et le juge d'instruction Guillot) qui apportent leur appui en témoignant favorablement sur la personnalité de Danval ou, au contraire, défavorablement sur celle du docteur Bergeron, auteur du rapport de 1878. L'interview est la forme privilégiée pour organiser la mise en scène de ces témoignages. Toutefois, la lettre de lecteur y joue également un rôle de premier plan, d'autant plus intéressant qu'elle permet à Dhur d'exposer la manière dont l'affaire se constitue à travers une communication entre le reporter et son public, celui-ci lui fournissant des pistes et des informations importantes. L'insertion de lettres choisies établit une dimension participative susceptible de donner au lectorat l'impression d'un engagement actif dans l'affaire (ou, du moins, de la possibilité d'un tel engagement). Certaines de ces lettres – qui interviennent au début de l'affaire – sont traitées comme des témoignages importants, au même titre que les interviews, comme celle adressée par le pharmacien Demange, reproduite dans l'article du 26 mars, qui apporte des éclaircissements sur l'affaire³⁴⁸. Un peu plus tard, la mise en scène du lecteur est à nouveau mobilisée, mais dans une autre visée, pour montrer que l'affaire est entrée dans la phase de son déploiement public. De nombreux groupes (l'Association des étudiants en pharmacie de France, le Syndicat général des pharmaciens de France, etc.) se disent alors désireux de s'associer à la campagne de presse, apportent leurs encouragements, leurs sympathies ou leurs propositions de souscriptions³⁴⁹ au reporter, ce qui permet à Dhur d'affirmer que « [non] seulement les hautes personnalités du monde scientifique s'intéressent à la campagne que j'ai entreprise, ici, en faveur du malheureux Danval ; mais encore, les jeunes gens, nouveaux venus dans ce milieu, si propice au développement de

³⁴⁶ Jacques Dhur, « Chez les forçats. Danval n'est pas un Empoisonneur ! », dans *Le Journal*, 25 mars 1902.

³⁴⁷ Jacques Dhur, « Pharmacien et Arsenic », dans *Le Journal*, 31 mars 1902.

³⁴⁸ Jacques Dhur, « Chez les forçats. Un nouveau témoin », dans *Le Journal*, 26 mars 1902.

³⁴⁹ Jacques Dhur, « Pour l'humanité », dans *Le Journal*, 7 avril 1902.

toutes les généreuses initiatives, vibrent à la pensée qu'un innocent a été condamné³⁵⁰ ». L'« avalanche de sympathies et de félicitations³⁵¹ », au centre de laquelle Dhur, au passage, rappelle son rôle instigateur³⁵², est traitée comme un *argument* de poids par le reporter. Remerciant ses correspondants, il écrit que leurs encouragements « [lui] sont infiniment précieux, car ils [lui] *démontrent non seulement la vérité de la thèse* [qu'] [il] [défend], mais encore qu'on est toujours certain, sur notre généreuse terre de France, de voir éclore, au moindre souffle de justice, la fleur impérissable de la solidarité !...³⁵³ ». La mise en scène des réactions de lecteurs remplit plusieurs rôles : elle est garante de la performativité du reportage, en apportant les témoignages de l'émotion et de la volonté d'action du public ; elle participe de la phase d'enquête et instaure une mise en scène des communications entre le reporter et son public, qui érige celui-ci en maître d'œuvre de la campagne, mobilisateur et serviteur de l'opinion ; elle nourrit enfin la campagne et participe de sa dimension autopromotionnelle en lui conférant une extension importante.

Tout comme Villemessant encourageait les souscriptions initiées par ses journalistes, *Le Journal* s'associe à la campagne de son reporter, met à sa disposition son nom, ses moyens, ses pages. Un exemple de cette association se trouve dans la publication en feuilleton, à partir du 7 avril, des comptes rendus de l'affaire Danval parus en 1878 dans la *Gazette des tribunaux*. La campagne déborde l'espace dévolu au reportage pour investir d'autres rubriques du quotidien ; ce fait marque l'importance que *Le Journal* accorde à l'affaire. L'association transparaît aussi dans l'organisation d'une conférence donnée par Jacques Dhur et le professeur Béhal, le 10 avril, sous le patronage conjoint du « monde médical », de « Monsieur le Directeur, et M. Alexis Lauze, secrétaire de la rédaction du *Journal* »³⁵⁴. Dans le compte rendu de la séance, *Le Journal* tend à se superposer, voire à se substituer à Jacques Dhur comme maître d'œuvre de la campagne, tous deux se fondant en une même incarnation du pouvoir de la presse. Le directeur et le secrétaire de rédaction sont acclamés en montant sur l'estrade, au même titre que le reporter et le scientifique :

³⁵⁰ Jacques Dhur, « L'émotion publique en faveur de Danval », dans *Le Journal*, 30 mars 1902.

³⁵¹ *Id.*

³⁵² Il fait référence à « la tâche dont ma conscience m'a ordonné d'assurer la responsabilité », *id.*

³⁵³ *Id.* Nous soulignons.

³⁵⁴ Jacques Dhur, « En faveur de Danval », dans *Le Journal*, 8 avril 1902.

« Vive le *Journal* ! criait-on ; bravo, bravo ! Vive Dhur ! Vive Cornil !³⁵⁵ » Le discours du reporter suscite un enthousiasme qui entremêle son nom à celui du quotidien : « On applaudit frénétiquement, et, sans discontinuer, retentissent les cris de : “Vive Dhur! Vive le *Journal* !”³⁵⁶ » La campagne de presse présente ainsi un double effet, selon que l’on adopte la perspective du reporter ou du quotidien : pour le premier, elle nourrit une posture engagée et confère une visibilité sans précédent, pour le second, elle attise l’attention de l’opinion publique et peut adjoindre au *Journal* de nouveaux lecteurs. Le tapage autour de l’affaire Danval et sa visée publicitaire implicite permettent à Dominique Kalifa d’affirmer que « Jacques Dhur s’efforce [...] de multiplier les enquêtes spectaculaires³⁵⁷ » dans *Le Journal* du début des années 1900. Dhur reprendra en effet à peu près le même procédé l’année suivante dans un reportage sur *Les bagnes de fous* qui l’entraîne, en juillet 1903, à remettre en question la législation encadrant les asiles³⁵⁸.

En dépit de sa visée promotionnelle et de son sensationnalisme, le reportage social de Jacques Dhur comporte un engagement explicite. Celui-ci se construit à mesure que l’affaire prend de l’ampleur et que le reporter passe de la position de témoin, sur le mode de l’interrogation, à celle d’avocat de Danval, sur le mode de la dénonciation. On peut rapporter ce cas à la « topique de la dénonciation » décrite par Boltanski, dans laquelle un spectateur (le reporter) prend la défense d’un « accusé innocent » (Danval). Cette topique, qui s’inscrit dans le cadre d’une « politique de la pitié » dont Boltanski situe l’origine à la fin du XVIII^e siècle, est liée à la naissance de la forme de l’« affaire » et a pour caractéristiques de détourner l’intérêt du malheureux (Danval) vers son persécuteur (la justice de l’État) et de nécessiter une « enquête » (la récolte de témoignages) afin de rassembler les preuves nécessaires pour fonder une nouvelle accusation contre le persécuteur³⁵⁹. Le schéma décrit par Boltanski met en évidence l’orientation des revendications du reporter, dirigées envers l’État. Une fois l’innocence de Danval établie, Dhur affirme tel un *juge* rendant sa sentence : « L’affaire Danval doit avoir pour sanction :

³⁵⁵ Anonyme, « Pour la grâce de Danval », dans *Le Journal*, 11 juin 1902.

³⁵⁶ *Id.*

³⁵⁷ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, *op. cit.*, p. 359.

³⁵⁸ Jacques Dhur, « Les bagnes des fous. Une loi à réformer », dans *Le Journal*, 9 juillet 1903.

³⁵⁹ Voir *La souffrance à distance*, *op. cit.*, p. 113-146.

d'abord, l'élargissement et la réhabilitation d'un innocent ; puis, la réforme de la législation en ce qui concerne les expertises médico-légales ; enfin, la diffusion de certaines découvertes scientifiques récentes – peu ou pas connues³⁶⁰. » L'élargissement du débat et l'accusation du système juridique permettent à Jacques Dhur, ultimement, de se positionner non seulement comme l'avocat indigné d'un accusé innocent, individuel, mais comme le défenseur, le garant des valeurs de *justice*, de *progrès* et de *connaissance* (ou de *vérité*) :

J'ai la conscience d'avoir, en entreprenant l'œuvre de réhabilitation du malheureux Danval, accompli, à la fois, une œuvre de justice et une œuvre de progrès social. / Et, la démonstration de l'innocence du condamné de 1878 aura été plus que la réparation d'une injustice. Elle aura, en même temps, aidé puissamment à faire pénétrer dans la masse certaines connaissances d'ordre scientifique. / [...] La campagne en faveur du pharmacien Danval s'élargit considérablement, on le voit, lorsqu'on en envisage les conséquences. / Et nul doute qu'elle n'ait déjà servi à faire pénétrer en des cerveaux fermés jusque-là à certaines compréhensions une parcelle de cette vérité scientifique si ardue à rechercher³⁶¹.

Doit-on (peut-on) croire à l'étonnement naïf du reporter, dans une livraison rétrospective où il confie : « Lorsque je racontais, ici même, mon entrevue, à Bourail, avec le “forçat” Danval, j'étais loin de me douter qu'un simple article de reportage provoquerait l'émotion unanime du monde savant³⁶² » ? Rien n'est moins sûr, puisque cette humilité semble, de manière stratégique, permettre au reporter d'amoindrir son propre rôle d'orchestrateur de l'affaire pour laisser place à la voix de l'opinion³⁶³. Même si la mobilisation de l'opinion publique répond à une logique circulaire (le reporter est l'instigateur de la campagne de presse dont il récolte les fruits), on peut affirmer que le reporter engagé, outre les valeurs déjà nommées, défend aussi la démocratie, puisqu'il entend se faire, dans un premier temps, le porte-parole des opprimés et, dans un second temps, celui de la foule réclamant justice. En pourfendant l'erreur judiciaire, Dhur s'en prend à un objet récurrent d'indignation chez ses contemporains. La dénonciation de l'erreur judiciaire participe en effet, chez les chroniqueurs judiciaires de l'époque, d'une posture de sentinelle morale et s'inscrit dans l'horizon de la défense des valeurs qui fondent la République³⁶⁴. Comme le

³⁶⁰ Jacques Dhur, « Pour l'humanité », dans *Le Journal*, 7 avril 1902.

³⁶¹ *Id.*

³⁶² Jacques Dhur, « Le chemin parcouru », dans *Le Journal*, 5 avril 1902.

³⁶³ C'est le sens de la citation placée en tête de cette section.

³⁶⁴ L'erreur judiciaire « occupe une place centrale dans la volonté de réforme de la justice de la part des républicains, toutes tendances confondues, surtout au début de la III^e République. » Frédéric Chauvaud,

chroniqueur judiciaire, le reporter qui met en lumière l'erreur judiciaire s'en prend aux « errements de la justice³⁶⁵ » et se positionne comme le gardien vigilant de ces valeurs.

À la fin du XIX^e siècle, davantage que les philanthropes, observateurs et enquêteurs sociaux professionnels, le reporter s'affirme de plus en plus comme un acteur politique, un canalisateur de l'opinion publique et un dénonciateur des « plaies sociales », comme le souligne Dominique Kalifa : « À compter de cette fin de siècle, reporters et journalistes sont sans doute les plus constants et les plus efficaces dans l'exercice de la dénonciation, ce qui témoigne de l'emprise alors évidente de la presse et de l'inscription progressive dans une société médiatique³⁶⁶. » La voie est pavée pour la venue d'Albert Londres et la forme, toute trouvée. Si le reportage social tel que le pratique Jacques Dhur, par son côté sensationnaliste, peut être perçu comme un pendant français aux enquêtes des « *muckrakers* » américains des années 1890 et 1900, reportages qui appartiennent eux aussi à une « conception du journalisme, soucieuse de réforme et d'amélioration sociale³⁶⁷ », à travers une dimension agissante³⁶⁸, il ne faut toutefois pas sous-estimer l'existence d'une tradition française du reportage social engagé, dont nous avons montré le développement autour de Félix Platel du *Figaro* ou encore chez Séverine, elle-même héritière de son aîné Jules Vallès, précurseur dans une même perspective³⁶⁹.

c. Les moyens variés d'un récit performatif. Alexis Danan et *Paris-Soir*

Le cas d'Alexis Danan permettra enfin de montrer le prolongement de la posture du reporter engagé dans l'entre-deux-guerres, de même que la manière dont le reportage social réactive les motifs mis en place à la fin du XIX^e siècle. L'exemple de Danan est d'autant

« D'Albert Bataille à Géo London. La chronique judiciaire et l'indignation, 1880-1939 », dans Anne-Claude Ambroise-Rendu et Christian Delporte (dir.), *L'indignation. Histoire d'une émotion (XIX^e-XX^e siècles)*, Nouveau Monde éditions (Histoire culturelle), 2008, p. 99.

³⁶⁵ *Id.*

³⁶⁶ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds*, *op. cit.*, p. 356.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 357.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 359.

³⁶⁹ Il publie dans la seconde moitié des années 1870 des correspondances de Londres où il traite des questions sociales dans une visée d'engagement. Silvia Disegni, « Vallès et la pratique du reportage », dans Guillaume Pinson et Marie-Ève Thérenty (dir.), « L'invention du reportage », *loc. cit.*, p. 43-49.

plus intéressant que ce dernier entame sa collaboration à *Paris-Soir* en 1926³⁷⁰, soit bien avant le rachat du quotidien par Jean Prouvost, à une époque où le titre ne dispose pas de moyens suffisants pour se doter d'une équipe de grands reporters. Le reportage de *Paris-Soir*, avant 1929, tels que le pratiquent, à côté de Danan, Jean Marèze, Lucien Van Costen, Charles Thibault, Jean Tozeur, R. Archambault ou Hervé Mille, est essentiellement un reportage de proximité, comptant généralement un nombre très limité de livraisons (une à trois), illustré à l'occasion de dessins (et non de photographies) et faisant grand usage de la fictionnalisation. Ainsi, même si l'entrée d'Alexis Danan dans la voie du reportage social sur l'enfance a pu être motivée par des circonstances biographiques (la mort prématurée de son propre fils, âgé de six ans, en 1926³⁷¹), elle peut être attribuée aussi à l'orientation démocrate et aux moyens limités du *Paris-Soir* des années vingt.

Les reportages de Danan se démarquent cependant au sein de ce quotidien par leur visée agissante. Tandis que les reportages de ses collègues adoptent le filtre de l'exotisme social, ceux de Danan comportent très souvent une dimension performative, et ce, longtemps avant la célèbre campagne de 1934-1936 sur les bagnes d'enfants. De plus, la fonction performative du reportage chez Danan recouvre deux des possibles d'une « politique de la pitié » : elle vise dans certains cas une action charitable, en faisant appel, par le sentiment, à la générosité des lecteurs afin de secourir des laissés-pour-compte (soit la topique du sentiment³⁷², observée dans le reportage sur l'orphelinat d'Auteuil de Félix Platel), sans véritable portée de réforme sociale ; dans d'autres cas, elle exige une action juridique, en revendiquant des réformes et en accusant l'insuffisance des interventions de l'État, notamment dans le domaine de l'aide aux familles et de l'encadrement des institutions destinées à l'enfance (soit la topique de la dénonciation, activée de façon exemplaire par Jacques Dhur³⁷³). Cette extension et cette diversité d'engagement font du

³⁷⁰ Pascale Quincy-Lefebvre, « Les campagnes de presse : un creuset militant pour l'enfance. L'engagement d'Alexis Danan, reporter à *Paris-Soir* dans les années trente », dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* [en ligne], n° 13 (2011). URL : <http://rhei.revues.org/3229>

³⁷¹ *Id.*

³⁷² À l'inverse de la topique de la dénonciation, celle du sentiment porte l'attention sur le malheureux et sa gratitude à l'égard d'un bienfaiteur. Plutôt que de mobiliser les ressources de la colère et de l'indignation, elle suscite un attendrissement du spectateur à distance et l'invite à s'engager par charité et empathie. Luc Boltanski, *La souffrance à distance, op. cit.*, p. 155.

³⁷³ Les cas de Séverine et de Félix Platel oscillent, comme celui d'Alexis Danan, entre ces deux topiques.

cas de Danan un excellent exemple des possibilités du reportage social. Ses articles permettront de passer en revue les moyens dont dispose le reporter engagé afin d'assurer la performativité de son reportage (certains ont été déjà évoqués, mais seront présentés de manière plus systématique). Ces moyens sont susceptibles de se chevaucher, mais répondent tout de même à un déroulement logique suivant lequel nous les exposerons.

Dans un premier temps, comme dans *Chez les forçats*, ce sont les *moyens du récit* qu'exploite le reporter afin d'orienter le lecteur vers une appréciation d'une situation en terme d'indignation ou d'attendrissement. L'usage de la description et du dialogue sont souvent tendus, chez Danan, vers la recomposition de portraits individuels qui forment une galerie de figures de malheureux, selon la logique panoramique qu'employait aussi Jacques Dhur. Le reporter donne à voir et à entendre des individus : il les dépeint de manière à tordre le cœur du lecteur et à exploiter le pathétique des situations particulières ; il entend aussi s'en faire le porte-voix en transcrivant leurs propos. Le panorama dessiné martèle, au travers des cas individuels, la répétition d'une seule injustice, déclinée en un cortège de malheurs qui paraît infini. C'est ce procédé qu'utilise le reporter, à petite échelle, dans un article destiné à dévoiler la solitude et la misère des « morts-vivants de la Salpêtrière » :

– Je suis ici depuis un an... On me donne un litre de lait par jour... / – Vous recevez quelquefois des visites, madame ? / – Je n'ai plus personne. / Elle bute à une pierre. Elle s'effare, ouvre tout grands ses yeux, comme une chouette à la lumière. La voici de nouveau assurée sur ses pieds. Elle poursuit à petits pas sa route, semée de cailloux qu'elle évite soigneusement, comme de terribles écueils. / – Je n'ai plus personne, répète-t-elle. Plus personne... Personne... / [...] / J'en vois trois autres, cinq autres, dix autres. [...] / – Tout mon monde est mort. / – Des visites ? Non, je n'ai plus personne. Plus personne. / – Si seulement on pouvait se payer un petit café, le matin ! / Toutes les confidences, tous les regrets, tous les soupirs se résument à cela³⁷⁴.

À grande échelle, le panorama se dessine dans la succession des livraisons. Le titre du reportage *La ronde des enfants perdus*³⁷⁵ renvoie, de manière autoréflexive, à cette forme particulière. Danan se met en scène comme le témoin étourdi de cette « ronde », métaphore qui participe de la représentation du reporter comme centre, orchestrateur d'un courant de dénonciation, autour duquel les victimes viendraient spontanément se grouper :

³⁷⁴ Alexis Danan, « Ceux qui n'ont plus personne », dans *Paris-Soir*, 9 février 1928.

³⁷⁵ Alexis Danan, *La ronde des enfants perdus*, dans *Paris-Soir*, 14-30 mai 1936.

Il monta vers l'enquêteur perdu des appels, et cela tenait du chuchotement derrière une haie. [...] De sorte que vint le moment où, moi qui les avais jusque-là cherchés comme Diogène un homme, je me découvris entouré de bâtards, au centre d'une espèce de cohue impatiente [...]. Et c'était en vérité comme une ronde qui se nouait autour de moi, une ronde où, le refrain fini, un nouveau récitant se détache pour le couplet suivant. Après une misère, une autre misère. C'était le plus souvent la victime elle-même, tout étonnée de sa hardiesse, après un si long silence pudique, et parfois c'était un témoin. Et c'était bien difficile de dire laquelle de toutes ces misères était la plus pathétique. / Mais pourquoi choisir ? Je ne choisirai pas. Je laisserai chanter toute la ronde, l'un après l'autre. Je découperai simplement, dans mon bloc-notes, de quoi remplir la plage que j'ai³⁷⁶.

Dans un autre reportage, *Pour les pauvres gens. Sept bouées à la mer*, la logique panoramique apparaît dans la succession des titres de livraison, autant de microrécits qui évoquent en peu de mots une histoire terrible et attendrissante, suscitent une émotion et orientent la lecture :

Le père s'est jeté dans un canal. Il reste à la veuve et aux orphelins le droit de mourir de faim³⁷⁷.

Un enfant de douze ans est volé à sa mère parce qu'elle ne peut pas payer la nourrice. Voulez-vous que nous le délivrions ensemble³⁷⁸ ?

Sur la route du Croisic à Saint-Nazaire les six enfants-fleurs des époux Quillard s'étiolent dans un garage en plein vent³⁷⁹.

Scénario typique de l'imaginaire des bas-fonds, la forme panoramique permet l'articulation essentielle entre la présentation de cas particuliers – destinés à montrer de près la souffrance à travers l'illusion de proximité capable de susciter la pitié – et leur rattachement à une généralité du malheur qui les englobe³⁸⁰. Elle confère au reporter le rôle de choisir, d'organiser et de fédérer des cas particuliers représentatifs d'une injustice généralisée.

L'utilisation des moyens narratifs s'accompagne de procédés stylistiques et littéraires. Alexis Danan fait grand usage de comparaisons hyperboliques, bibliques ou

³⁷⁶ Alexis Danan, « Paris-Soir commence aujourd'hui *La ronde des enfants perdus*, un grand reportage d'Alexis Danan », dans *Paris-Soir*, 14 mai 1936.

³⁷⁷ *Paris-Soir*, 4 décembre 1936.

³⁷⁸ *Paris-Soir*, 5 décembre 1936.

³⁷⁹ *Paris-Soir*, 8 décembre 1936.

³⁸⁰ « Pour être une politique, elle [la démonstration de la souffrance] doit transporter, en même temps, une pluralité de situations de malheur, constituer une sorte de cortège, de *manifestation* imaginaire de malheureux rassemblés à la fois dans ce qu'ils ont de commun et de singulier. » Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, *op. cit.*, p. 36.

feuilletonesques qui accentuent l'horreur tragique des situations décrites. La Salpêtrière est comparée à un « cimetière pour morts stagiaries³⁸¹ », sa visite, à un « pèlerinage dantesque³⁸² », selon le *topos* du paradigme de Dante. La référence biblique occupe une place centrale chez Danan et organise un imaginaire du sacrifice, de la souffrance et de la charité à travers lequel le reporter entend mettre en lumière non pas les injustices divines, mais celles de l'État-Providence, pourfendu comme insuffisant et manquant à sa tâche. Ainsi, à propos d'une jeune femme sur le point d'abandonner son enfant à l'Assistance publique, écrit-il : « Léa Michoux se rappelle l'histoire sainte de sa misérable enfance : le bras d'Abraham levé pour le sacrifice, et Dieu retenant ce bras. Ni Dieu, ni les fonctionnaires de la République, ne sauraient se soucier de la résolution d'une Léa Michoux³⁸³ ». De plus, le reportage de Danan est particulièrement marqué par la fictionnalisation, surtout dans les années vingt. Le reportage *Autour des berceaux sans joie*³⁸⁴, consacré, en 1928, aux enfants abandonnés à l'Assistance publique, est un cas limite de fictionnalisation. Le reporter décrit des scènes et des dialogues dont il est absent, fait un usage économe de la première personne, nous fait accéder aux pensées des protagonistes – des jeunes femmes forcées d'abandonner leurs enfants. Dès lors, le reportage tend à quitter le particulier (associé à la scénographie de l'enquête et au savoir indiciaire) pour tomber dans le typique. La scénographie de l'enquête est limitée au strict minimum, voire abandonnée dans plusieurs livraisons. Lorsqu'il apparaît, le « je » du reporter supporte plus souvent un discours d'indignation généralisateur qu'un témoignage ancré dans un contexte, même si cette deuxième modalité n'est pas totalement absente. La fictionnalisation envahissante n'empêche toutefois pas Danan de conférer une visée performative à son reportage et de suggérer, dans les dernières livraisons, des actions afin de faire mieux connaître les ressources aux filles-mères et des propositions de réforme des lois pour bonifier l'aide qui leur est accordée³⁸⁵. L'intérêt d'*Autour des berceaux sans joie* est de faire ressortir l'absence paradoxale de contradiction dans le fait de fonder la dénonciation

³⁸¹ Alexis Danan, « Ceux qui n'ont plus personne », dans *Paris-Soir*, 9 février 1928.

³⁸² *Id.*

³⁸³ Alexis Danan, « Autour des berceaux sans joie. VI. – Une porte a claqué », dans *Paris-Soir*, 26 avril 1928.

³⁸⁴ Alexis Danan, *Autour des berceaux sans joie*, dans *Paris-Soir*, 16 avril-11 mai et 20 mai 1928.

³⁸⁵ Alexis Danan, « Autour des berceaux sans joie. X. – Autres radeaux sur la vaste mer », dans *Paris-Soir*, 6 mai 1928.

d'injustices sur un récit fictionnalisé à l'extrême qui, en conséquence, peut paraître détaché des conditions réelles des filles-mères. C'est que, sans doute, le récit peut remplir efficacement sa fonction perlocutoire s'il réussit à émouvoir le lecteur³⁸⁶.

Avec la nouvelle orientation de *Paris-Soir*, Danan évolue ensuite vers une moins grande fictionnalisation et une plus grande place accordée à la scénographie de l'enquête. Mis de côté en 1930, à la suite au rachat de Prouvost, Danan revient à l'avant-plan à partir de 1933, lorsque la question du bagne ressurgit à l'ordre du jour, fort d'un reportage sur Cayenne qui lui gagne l'estime de son directeur³⁸⁷. À partir de ce moment,

[le] développement du journal, l'appui de Prouvost, modifient le travail du reporter. Il a un projet de reportage sur les bagnes coloniaux en Asie lorsque l'incident de Belle-Île [une maison de correction pour enfants] éclate. L'homme va désormais attacher son nom à une cause principale : la dénonciation des mauvais traitements à enfants. [...] Le choix relève de l'individu et révèle le professionnel ; il est rationnel de par l'expérience acquise par l'auteur de *Mauvaise graine* [reportage publié en volume par Danan en 1930] ; il est stratégique : distinguer le journaliste en associant son nom à la construction d'une « affaire » pour une cause³⁸⁸.

La spécialisation de Danan comme reporter engagé dans la cause de l'enfance s'inscrit ainsi dans un historique de collaboration avec *Paris-Soir* et de pratique du reportage social, renouvelé dans les années trente, d'une part, par les moyens nouveaux dont dispose le quotidien et sa métamorphose, qui comprend une présence plus marquée du reportage, d'autre part, par le contexte politique, qui poursuit un mouvement de « renforcement de l'autorité morale de la presse populaire » amorcé au siècle précédent : « Le déroulement de la campagne confirme la place des professionnels de la presse dans le mouvement social en général et dans la mise en orbite des “causes” en particulier, à l'ère des masses. [...] La presse produit de l'information. Elle véhicule de l'indignation. Médiatrice d'une émotion exploitée par des collectifs, elle est également actrice lorsqu'elle prend l'initiative d'organiser ses propres rassemblements³⁸⁹. » Pascale Quincy-Lefebvre ne dit peut-être pas assez, toutefois, que le reportage, plus encore que d'autres formes journalistiques, est apte à

³⁸⁶ Ainsi, des œuvres fictionnelles ont joué un rôle important dans la première campagne de presse sur les bagnes d'enfants à la fin du XIX^e siècle et ont eu un impact politique, notamment *Le Coupable* (1897) de François Coppée. Voir Jean-Jacques Yvrel, « Les premières campagnes contre les bagnes d'enfants », dans Anne-Claude Ambroise-Rendu et Christian Delporte (dir.), *L'indignation, op. cit.*, p. 117-118.

³⁸⁷ Pascale Quincy-Lefebvre, « Les campagnes de presse : un creuset militant pour l'enfance », *art. cit.*

³⁸⁸ *Id.*

³⁸⁹ *Id.*

produire ce mouvement d'indignation collective, parce qu'il bénéficie des moyens du récit, tout en s'appuyant sur la méthode enquêtrice et le statut du témoin-ambassadeur. C'est en eux que réside le deuxième arsenal de moyens déployés par le reporter pour assurer l'efficacité du reportage et, en cela, Danan se montre doué, maîtrisant les codes du genre et employant les mises en scènes les plus sensationnalistes au service de « sa » cause.

La scénographie de la visite décrite à partir des reportages de Félix Platel participe de l'enquête chez Danan. Celui-ci réemploie les motifs mis en place auparavant, que la visite soit institutionnelle ou qu'elle introduise le reporter dans les chaumières misérables où vivent les malheureux. Mais la scénographie de l'enquête touche aussi à l'usage du document, qui se décline sous forme de preuves, de témoignages oculaires ou rapportés, de rapports et de lettres insérés, pour nourrir la construction de la cause à la manière des preuves apportées lors d'un procès, comme chez Jacques Dhur. De la même manière que la visite peut être faite incognito, le document peut être volé, inédit, sensationnel. Danan exploite cette veine dans une livraison de *Vu*³⁹⁰ en 1934 : faute d'avoir pu pénétrer lui-même dans un « bain d'enfants » et craignant que cet aveu puisse nuire à sa campagne de presse, Danan raconte avoir mis en œuvre des mesures peu licites de « renseignement » : « J'ai fait dérober dans les tiroirs de M. l'inspecteur général adjoint Lacaisse, par un ancien pupille de Belle-Île, [...] le texte du rapport annuel de ce haut fonctionnaire sur les établissements d'éducation surveillée³⁹¹. » Le procédé figure dans le titre de l'article, qui promet au lecteur un « document volé ». Ce dernier permet à Danan de se renseigner sur la triste « réalité matérielle de ces maisons à tuer » et, de fait, la majeure partie de l'article est consacrée à « feuilleter [...] ces pages », qui accusent la mauvaise construction ou l'hygiène défailante des établissements. Danan « atteste [qu'il] recopie servilement le rapport de M. Lacaisse ». Le procédé lui permet de susciter l'indignation du lecteur tout en demeurant dans la position d'un témoin impartial, collecteur de faits documentés. Toutefois, le sensationnalisme du « document volé », visant à appâter le lecteur, est infirmé par la dernière phrase de l'article, qui dévoile la supercherie de Danan :

³⁹⁰ L'hebdomadaire participe à la campagne de presse, à la fois en concurrence et en collaboration avec *Paris-Soir*, dans divers articles publiés dans les n° 340 à 352 (19 septembre-12 décembre 1934).

³⁹¹ Alexis Danan, « Le tour du propriétaire. Les bagnes d'enfants vus à travers un document volé », dans *Vu*, n° 349 (21 novembre 1934).

Si sûr que je fusse de mon jeune cambrioleur, des doutes, je l'avoue, m'étaient venus sur l'authenticité du document qu'il m'avait, au péril de sa liberté, procuré. Certains traits m'en avaient paru tout bonnement incroyables. Mais je suis désormais tranquille. / M. l'Inspecteur général adjoint Lacaisse devait avoir gardé par-devers lui un double de son rapport, car je viens d'en trouver le texte intégral, et qui répète sa minute mot pour mot, dans le numéro du 1^{er} novembre 1934 du *Journal Officiel de la République Française*, pages 811 à 819³⁹².

Au fond, l'accusation est plus terrible encore, parce qu'elle vise non seulement l'administration défailante des maisons de correction, mais le lecteur lui-même, qui avait à sa disposition, sans le savoir, le rapport de ces défaillances mais n'en n'aurait pas pris connaissance sans avoir été mis en appétit par une accroche sensationnaliste. L'exemple illustre bien la maîtrise que démontre Danan des procédés publicitaires.

La méthode enquêtrice permet en outre au reporter d'opposer la véracité des faits et des témoignages récoltés, censés rendre compte de la tragique réalité, aux stéréotypes courants et aux statistiques ministérielles erronées. Dans *Les Cendrillons de la couture*, reportage consacré à l'existence difficile des couturières parisiennes, Danan se livre à ce dévoilement. Il oppose le chômage comme « statistique » sans impact à sa « réalité dramatique »³⁹³, telle qu'on peut l'observer au bureau de placement, et explique qu'il entend donner une visibilité nouvelle à la misère sociale. Il s'agit de substituer à la généralité anonyme des statistiques l'individualité émouvante des cas particuliers, selon la dialectique entre exemplification et généralisation qui fonde la politique de la pitié. Danan s'en prend également au stéréotype littéraire de la petite « cousette » parisienne, telle que l'ont peinte Murger, Musset et Béranger, pour dévoiler, derrière, une triste réalité sociale. Le sous-titre d'une livraison présente à lui seul ce programme : « La gaîté de Mimi Pinson est une trompeuse façade³⁹⁴ ». Danan use du même procédé dans son reportage *La grande pitié du Français moyen*³⁹⁵, où il oppose son témoignage de reporter aux statistiques faussées du fonctionnaire gouvernemental, ou encore, par ailleurs, son *action* à la *parole*

³⁹² *Id.*

³⁹³ Alexis Danan, « Celles qui préparent les grands bals. Les Cendrillons de la couture », dans *Paris-Soir*, 19 février 1928.

³⁹⁴ Alexis Danan, « Celles qui préparent les grands bals. Les Cendrillons de la couture », dans *Paris-Soir*, 21 février 1928.

³⁹⁵ *Paris-Soir*, 17-19 mai 1928.

vaine des ministres, avocats et législateurs de tout acabit. Il conçoit ainsi son travail journalistique comme une parole agissante, opposée aux débats politiques stériles.

Enfin, la scénographie de l'enquête permet à Danan de *se* mettre en scène, de soigner son ethos d'enquêteur, de dénonciateur et de témoin ému, tout comme Séverine ou Platel disaient leur émotion au spectacle du malheur d'autrui. Il faut y insister : la mise en scène du reporter à travers l'émotion ressentie (et non pas seulement les sensations physiques) occupe une place prépondérante dans ce mode axiologique, où elle fonde la performativité du reportage. Cela ne signifie pas qu'elle n'est pas à l'œuvre par ailleurs ; au contraire, nous avons vu, par exemple, que le reporter cherche à faire partager au lecteur son enthousiasme pour les exploits techniques et sportifs ou bien, dans le reportage de guerre, peut dépeindre son dégoût ou sa peur en situation de conflit. Mais dans ces situations, la mise en scène des émotions du témoin, même si elle vise à faire partager au lecteur, par sympathie, ces émotions, n'implique pas un appel à l'action aussi évident.

Chez Danan, la pitié adopte des formulations stéréotypées et s'incarne par exemple à travers une image qui fait référence à son corps : le reporter se dit souvent « glacé jusqu'au cœur³⁹⁶ », métaphore qui évoque le « malaise physique³⁹⁷ » qui découle du malaise psychologique³⁹⁸. Le reporter peut aussi exprimer, au lieu de sa pitié, sa stupéfaction indignée à la découverte d'une situation scandaleuse (« Je me suis fait répéter ce chiffre deux fois. / J'affirme que j'ai bien entendu³⁹⁹ ») ou encore sa « curiosité infiniment sympathique⁴⁰⁰ ». La description de ces émotions, même succincte, incite à l'action pour mettre fin à la souffrance, apaiser l'injustice. Elle distingue le reporter engagé du reporter

³⁹⁶ Alexis Danan, « Les pauvres gens. Venue enquêter chez les Chardon, l'assistance sociale ne put que pleurer avec eux... », dans *Paris-Soir*, 12 décembre 1936 ; Alexis Danan, « Sur la route du Croisic à Saint-Nazaire les six enfants-fleurs des époux Quellard s'étiolent dans un garage en plein vent », dans *Paris-Soir*, 8 décembre 1936.

³⁹⁷ Alexis Danan, « Les pauvres gens. Venue enquêter chez les Chardon, l'assistance sociale ne put que pleurer avec eux... », dans *Paris-Soir*, 12 décembre 1936.

³⁹⁸ « Ce malaise, parfois accablant, que j'éprouve devant mon courrier de misère ». Alexis Danan, « Pour les pauvres gens. Sept bouées à la mer », dans *Paris-Soir*, 3 décembre 1936.

³⁹⁹ À propos de l'aide apportée par la Chambre syndicale patronale de la couture aux couturières dans le besoin. Alexis Danan, « Celles qui préparent les grands bals. Les Cendrillons de la couture », dans *Paris-Soir*, 19 février 1928.

⁴⁰⁰ « J'étais l'homme des journaux, poussé chez eux par une curiosité infiniment sympathique. Je venais m'enquérir de leurs doléances. » Alexis Danan, « À l'ombre des lourdes portes. Le malheureux sort des gardiens de prison », dans *Paris-Soir*, 6 février 1928.

en quête d'exotisme : son émotion n'est pas esthétique (telle que dans la troisième topique de Boltanski⁴⁰¹), elle n'en est pas une de dégoût, d'étonnement amusé ou de fascination, mais de pitié et / ou d'indignation. Danan s'est exprimé sur cette distinction éthique, en comparant son travail journalistique à celui de Louis Roubaud, qui s'est également intéressé aux bagnes d'enfants. Comme l'explique Pascale Quincy-Lefebvre, Danan s'est

[employé] à marquer [...] la différence entre leurs deux approches. Il compare le journaliste à un « artiste désolé qui, confronté infatigablement à tous les aspects de la misère de l'homme, ne le fait que pour la décrire et, sans illusion, exercer le prestige de son art ». Il poursuit : « Si cette misère le bouleverse c'est comme spectacle, non comme expression d'erreur et d'injustice »⁴⁰².

Pour sa part, il revendique plutôt la

posture d'un « croisé ». L'appui des lecteurs et le statut de l'homme de média en démocratie légitiment un magistère moral, social et national. Fort de cet appui, il se donne pour fonction d'être la voix des sans voix (l'enfant maltraité). Définissant sa mission, il la présente comme double : informer et fédérer l'indignation populaire auprès des autorités. La cause de l'enfance est alors un champ privilégié pour légitimer un pouvoir médiatique, vrai acteur dans un renouvellement du processus démocratique à l'ère des masses⁴⁰³.

Dès lors, le reportage social relève d'une conception du « nous » totalement distincte du reportage des bas-fonds urbains. Tandis que ce dernier présente au lecteur une réalité exogène, située dans les marges infréquentables et invisibles de la société, c'est-à-dire une réalité envisagée comme altérité irréductible et exotique, le reportage social relève d'une conception inclusive du corps social. Par la recherche d'un courant de sympathie allant du lecteur aux malheureux, canalisé par le reporter, il fait appel à une solidarité et à une fraternité entre citoyens (que ce soit de manière illusoire et utopique ou non). C'est pourquoi le reporter social, dans son engagement, se montre critique envers l'État et la République – non pas tant envers leurs valeurs fondamentales et idéales, mais dans le but de révéler le manque à combler pour atteindre la réalisation de celles-ci. Ainsi, on peut concevoir que le reporter engagé continue de se faire le promoteur des valeurs de l'idéologie républicaine tout en critiquant ceux qui, dans les structures de l'État, ont la charge de les incarner dans un contexte politique donné.

⁴⁰¹ La « topique esthétique ». Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, op. cit., p. 210-238.

⁴⁰² Alexis Danan, *L'épée du scandale, trente ans au service de l'enfance malheureuse*, cité par Pascale Quincy-Lefebvre, « Les campagnes de presse : un creuset militant pour l'enfance », art. cit.

⁴⁰³ *Id.*

On peut enfin cerner un troisième ensemble de moyens dont dispose le reporter pour rendre son récit agissant. Ils relèvent moins de la poétique du reportage que, plus largement, de la communication médiatique et interviennent généralement dans un dernier temps, après ceux du récit et de l'enquête. Il s'agit d'abord du recours au discours pour plaider la cause défendue et ajouter au poids du témoignage celui des arguments et de la rhétorique. Ensuite, ils regroupent divers procédés visant à mettre en scène les effets du reportage, à travers la représentation de la communication entre le reporter et ses lecteurs et celle des gestes posés par le reporter ou par ses lecteurs, en dehors de la presse, afin d'agir dans le monde.

Comme chez Jacques Dhur, le discours argumenté est le dernier moment de la campagne de presse pour Alexis Danan ; ce que l'on pourrait appeler la « plaidoirie » ou encore l'« envoi » est une façon de conclure le reportage en pointant vers une action concrète, sous forme de bilan, de constat, de propositions de réformes ou d'exhortations, adressés à des hommes politiques hauts placés, considérés comme les représentants de l'État et dotés d'un pouvoir effectif. Le reporter, quittant les ressources spécifiques du reportage, mobilise celles du discours argumenté, de la rhétorique, de la « parole pamphlétaire⁴⁰⁴ », pour exprimer son indignation et appeler à la prise en main de l'affaire. Mais il demeure que sa prise de position est forte de la démonstration effectuée auparavant, des preuves accumulées, des témoignages, des émotions suscitées pour mobiliser l'opinion publique à travers le spectacle de la souffrance. En cela, le basculement du reporter du registre du témoignage et du récit vers celui du discours est bref et exceptionnel ; il constitue le point culminant de la campagne de presse et tranche par sa forme avec le reste du reportage. Ainsi, un mois après la fin du reportage *La ronde des enfants perdus*, dont la publication se termine le 30 mai 1936, Danan publie un « billet ouvert à Mme Suzanne Lacore⁴⁰⁵ », qui vient d'être nommée sous-secrétaire d'État chargée de la Protection de l'enfance, dans lequel il lui exprime l'espoir placé en elle, la rappelle à ses devoirs, lui

⁴⁰⁴ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot (Langues et sociétés), 1982.

⁴⁰⁵ Alexis Danan, « Si j'étais à votre place, madame le ministre... Billet ouvert à Mme Suzanne Lacore », dans *Paris-Soir*, 30 juin 1936.

indique les dangers de sa « position redoutable » et réclame une action immédiate de sa part :

Savez-vous ce que je ferais à votre place, moi, madame ? J'irais voir mon collègue de l'Intérieur [...] et j'obtiendrais de lui, toutes affaires cessantes, qu'il écrive une circulaire de sa façon aux préfets, aux termes de quoi les commissaires de police et les commandants de gendarmerie seraient désormais tenus de recevoir, *dans tous les cas*, toutes dénonciations, directes ou indirectes, relatives à des enfants maltraités ; de transmettre ces dénonciations aux Parquets dans le jour même, et d'en donner récépissé à leurs auteurs⁴⁰⁶.

L'envoi placé à la fin du reportage joue un rôle fondamental dans la fonction performative puisqu'il permet d'exprimer de façon claire les actions que le reporter souhaite voir appliquer, l'engagement exigé des instances politiques. Dans ce cas-ci, l'envoi à Suzanne Lacore redouble de plus l'envoi de la dernière livraison du reportage, le 30 mai. Ce dernier constitue un cas rare puisque Danan invite ses lecteurs à prendre part à une action qui déborde du cadre journalistique ou du cadre habituel de l'action à distance, telle que la permettent les souscriptions ou les envois postaux⁴⁰⁷. Danan propose cette fois à ses lecteurs un engagement actif et communautaire en leur suggérant de participer à la création de comités de vigilance des enfants en détresse, à travers la France⁴⁰⁸. Le reporter demande ni plus ni moins à ce que l'initiative citoyenne se *substitue* à celle de l'État :

[...] les Comités seront, non pas des Directoires sans assises, mais, au contraire, l'émanation de tous les citoyens qui auront compris, avant l'État, la nécessité à la fois humaine et sociale de défendre l'enfance en danger de pénurie ou de désespoir. / Et tant mieux si l'État, humilié par cette interposition spontanée, se pique au jeu et, sans plus tarder, organise enfin le sauvetage. / C'est bien sa place que nous prenons et nous serons trop heureux de la lui laisser, s'il la revendique. / En tout état de cause, entrepris ou non par lui, le sauvetage sera plus sûrement réalisé s'il l'est sous le contrôle exigeant de l'opinion publique⁴⁰⁹.

C'est ainsi que le reportage social appelle la mise en œuvre de plusieurs engagements : à celui des dirigeants s'ajoutent ceux du reporter et, par ailleurs, de ses

⁴⁰⁶ *Id.*

⁴⁰⁷ Dans *Pour les pauvres gens*, Danan invite ses lecteurs à envoyer une copie signée de son article au ministre de la Justice, afin d'attirer son attention sur le cas d'une femme en difficulté. Alexis Danan, « Les pauvres gens. Un enfant de douze ans est volé à sa mère parce qu'elle ne peut pas payer la nourrice. Voulez-vous que nous le délivrions ensemble? », dans *Paris-Soir*, 5 décembre 1936.

⁴⁰⁸ C'est sans doute parce que Danan est un double acteur, qui se situe à la fois du côté de la parole agissante, c'est-à-dire du reportage social, et de l'action concrète, en dehors de la parole, qu'il a été retenu comme l'une des figures de proue de la campagne des années trente contre les bagnes d'enfants.

⁴⁰⁹ Alexis Danan, « "Paris-Soir" invite ses lecteurs à prendre l'initiative du sauvetage de l'enfance malheureuse », dans *Paris-Soir*, 30 mai 1936.

lecteurs, ce dernier étant rendu visible par la correspondance. Le reportage *Pour les pauvres gens* (1936) accorde une grande place à la mise en scène de Danan ouvrant son courrier, sélectionnant les cas intéressants, répondant à ses lecteurs. Le lecteur y devient un intermédiaire entre le reporter et les enfants malheureux, dans un renversement des rôles. Premier témoin de la souffrance, il relate un cas, par lettre, au reporter qui, à son tour, se rend sur les lieux, témoigne dans un article de ce qu'il a vu et rejoint un lectorat élargi. Ce lectorat élargi peut enfin rendre compte de son émotion ou de sa volonté d'action en écrivant, à nouveau, au reporter. Tout un va-et-vient épistolaire est mis en scène pour attester de manière ostentatoire la performativité du reportage et construire une posture de reporter engagé au plus près du public, répondant à ses appels par des visites et des actions, le public répondant à son tour aux appels du reporter. La mise en scène de cette communication, qui constitue déjà un *topos* chez Jacques Dhur ou Séverine, atteint chez Danan une ampleur hyperbolique. Le reporter évoque longuement son courrier, abondant et difficile à gérer, qui lui rapporte au quotidien des cas d'injustices :

Pour le volume, c'est, ou peu s'en faut, un courrier de ministre. [...] Mais ce sont des lettres vivantes et saignantes, non des formules sans âme, avec, sur la signature illisible, le sceptre et la tête étoilée d'une République à l'encre grasse. / Trente-cinq, quarante, soixante lettres. Enveloppes de teintes et de formats divers : quelques blanches, ce sont les réponses des ministres, des préfets, des maîtres, des présidents d'œuvres ; quelques azurées, rose brique, vert feuille tendre, ce sont les jeunes désespérées chez qui le désespoir est bien pressé de se dire définitif, mais leur souci de l'élégant papier à lettres tranquillise sur leur compte [...]. Quelques-unes demandent l'adresse d'un refuge gratuit jusqu'à l'accouchement. Celles-là ne s'embarrassent guère de littérature, et si leur papier mauve à chiffre embaume, ce n'est qu'une fin de boîte [...]. / Et puis il y a les enveloppes jaunes : le gros de la misère à bout de souffle. [...] Toutes les encres. Toutes les écritures. Toutes les origines postales⁴¹⁰.

L'importance du courrier rejaillit sur l'éthos du reporter (« un courrier de ministre »). À l'inverse d'un véritable ministre, cependant, Danan est en contact avec la « vraie » République, celle qui écrit « à l'encre grasse » et se manifeste dans cette diversité de papiers, de couleurs et de provenances. Il s'agit aussi du courrier de lecteurs désirant agir, signe du succès de la campagne de presse et de la générosité du lectorat :

Et voilà pourquoi, madame, ces milliers de lettres sur ma table, ces paquets en avalanche autour de mon bureau ces chèques de toutes les couleurs, ces mandants aux dentelures diverses, ces timbres qui s'excusent de ne faire en tout que quarante sous ou

⁴¹⁰ Alexis Danan, « Pour les pauvres gens. Sept bouées à la mer », dans *Paris-Soir*, 3 décembre 1936.

trois francs, obole du pauvre au plus pauvre, toute cette fraternelle chaleur étonnée d'elle-même et qui donne une idée de ce qu'on pourrait tirer de l'homme [...]»⁴¹¹.

Au courrier de misère se substitue ce courrier de générosité, preuve que le reportage a touché son but, que le reporter a su mobiliser l'opinion publique et adresser à l'État « une solide interpellation populaire⁴¹² », aux malheureux des « offres d'assistance⁴¹³ », alliant l'indignation à la charité. La mise en scène des conséquences du reportage appartient elle aussi aux moyens dont dispose le reporter pour augmenter l'efficacité de sa campagne de presse : elle peut, par émulation, entraîner de nouvelles actions ; elle sert la visée autopromotionnelle implicite du reportage social, puisqu'elle affirme le prestige et l'influence du reporter, le succès de son quotidien, l'empressement de son lectorat, de façon à faire reluire l'image du titre et à mettre en valeur le pouvoir médiatique. Nous pourrions y ajouter la mise en scène des représailles adressées au reporter, qui « fait l'objet de plusieurs plaintes en diffamation⁴¹⁴ », comme preuve que son action, à tout le moins, dérange. En ce sens, les actions juridiques entreprises à l'égard de la personne civile du reporter sont garantes de son engagement, au même titre que la mise en danger de la personne physique du reporter témoigne de sa présence sur le terrain et garantit la vérité de son enquête.

Le reportage n'est pas, bien sûr, le seul genre où se déploie le sentiment d'indignation dans la presse. Anne-Claude Ambroise-Rendu et Christian Delporte remarquent que l'époque est celle où l'on « voit le mot surgir dans l'espace de discussions forgé par les journaux. Il fonctionne alors à peu près comme une sorte d'axe sémantique structurant le discours de presse et le légitimant⁴¹⁵ », à partir duquel un événement, tel qu'un crime, est jugé, non seulement par les instances juridiques et le journaliste chargé d'en rendre compte, mais par la foule qui en prend connaissance. Le reportage a toutefois la particularité de constituer une nouvelle forme pour le déploiement de l'indignation : il marque le passage d'une *rhétorique* à une *mise en récit* de l'indignation, reposant sur des moyens, pour

⁴¹¹ Alexis Danan, « Les pauvres gens. Une mère a retrouvé son enfant et Lucien Amarine aura un toit... / Avec entrain, les lecteurs de "Paris-Soir" ont lancé sept bouées à la mer et déjà deux sauvetages sont réalisés... », dans *Paris-Soir*, 14 décembre 1936.

⁴¹² *Id.*

⁴¹³ *Id.*

⁴¹⁴ Pascale Quincy-Lefebvre, « Les campagnes de presse : un creuset militant pour l'enfance », *art. cit.*

⁴¹⁵ Anne-Claude Ambroise-Rendu et Christian Delporte, « L'indignation, un sentiment au prisme de l'histoire », dans Anne-Claude Ambroise-Rendu et Christian Delporte (dir.), *L'indignation, op. cit.*, p. 13.

l'essentiel, narratifs plutôt qu'argumentatifs, privilégiant l'enquête à l'argumentation abstraite, la description de choses vues aux ressources de la parole pamphlétaire, tout en misant sur une mise en scène des émotions du reporter, témoin-ambassadeur empathique et indigné. Le recours à l'art oratoire n'est pas exclu, mais réservé au dernier temps de la campagne de presse, où il vise moins à convaincre (la démonstration a déjà été faite) qu'à tracer un bilan et à exhorter à l'action. Les ressources du reporter résident aussi dans les moyens publicitaires de la presse qui développe, du *Figaro* à *Paris-Soir*, diverses tactiques autopromotionnelles. Les patrons de presse qui apportent l'appui de leur titre aux campagnes des reporters réalisent une opération à leur profit ; cette dimension fait partie intégrante des nouvelles façons de persuader à l'ère de la presse de masse et du reportage. En instrumentalisant l'indignation du reporter, elle peut semer le doute sur l'authenticité de son sentiment, mais n'en abolit pas pour autant la dimension agissante.

Des articles de Félix Platel à ceux d'Alexis Danan, le contexte médiatique, politique, social change et détermine une évolution de la perspective dans laquelle se place le reporter : Platel s'inscrit encore, en partie, dans une visée philanthropique plutôt que réformiste. Son orientation catholique, qui lui fait critiquer, par exemple, la laïcisation de l'hospice des Enfants trouvés, se situe dans un contexte de sécularisation des institutions fort différent de celui de l'entre-deux-guerres. Sa critique montre aussi que Platel n'est pas encore le reporter de la grande presse modérée et républicaine à venir, celui dont nous tentons de cerner ici la personne morale, ainsi que nous l'avons annoncé au début de cette section sur les modes axiologiques ; *Le Figaro* est certes novateur dans le domaine médiatique, mais non dans l'orientation politique. Néanmoins, les articles de Platel constituent une première forme de reportage social, en germe, par l'adoption de la méthode enquêtrice et leur visée performative qui leur confère une orientation autre que la recherche de l'exotisme social. C'est autour de 1900, deuxième étape, que le reportage social se constitue véritablement à travers les principaux motifs que reprendra Alexis Danan et qu'il atteint une autre portée, en intégrant de nouvelles ressources poétiques du reportage, telles que l'immersion identitaire et le déploiement de l'enquête dans une série de livraisons publiées sur une longue durée. Même si le contexte, encore une fois, évoluera, la forme du reportage social que l'on retrouve dans *Le Journal*, dans les reportages et campagnes de presse de Jacques Dhur, contient à peu près tous les ingrédients que Danan sublimera dans

l'entre-deux-guerres. La posture engagée du « redresseur de torts », dont Albert Londres est le représentant consacré, trouve ainsi son origine avant la Première Guerre mondiale.

L'investissement des directeurs du *Journal* et de *Paris-Soir* dans ces campagnes est moins risqué qu'il n'y paraît d'abord, car l'indignation n'agit pas à son plein potentiel polémique, comme dans le cadre d'affaires qui divisent les camps et créent une forte polarisation du débat – on peut penser évidemment à l'affaire Dreyfus. Au contraire, l'indignation, dans ce cadre-ci, donne lieu à un regroupement, à un rassemblement, celui de l'opinion publique unanime autour du reporter :

L'indignation telle qu'elle est dite, donnée à voir, mise en scène par les journaux, fonctionne donc comme une invitation au partage, une injonction à l'assentiment, un impératif éthique. Réelle ou fantasmée, elle devient, *via* la publicité qui lui est faite, constitutive du lien moral et social. [...] Il s'agit donc d'un sentiment qui fédère, qui crée du consensus, qui cimente les groupes, les mobilise et les pousse à la parole et à l'action, bref d'un sentiment [...] qui s'avoue, s'assume et s'actualise dans l'espace public⁴¹⁶.

Elle est non pas dissension, mais « marque d'un consensus large qui ajoute comme un supplément d'identité à ce sentiment en lui conférant valeur d'exigence commune⁴¹⁷ ».

Le reporter, qui joue le double rôle de mobilisateur et de porte-voix de l'opinion, fédère ainsi un regroupement – à travers les liens sociaux et les actions que permettent la presse – autour des valeurs qu'il défend : charité, justice, solidarité, vérité, progrès. Si l'« indignation est [...] bien un symptôme [...] non d'une maladie mais d'une position, d'une posture et au-delà d'une certaine idée de ce qui convient à l'humanité⁴¹⁸ », force est de constater que le reporter défend une conception républicaine de l'existence. En s'opposant à l'erreur judiciaire, à l'exploitation des ouvriers ou aux mauvais traitements et à la pauvreté dont sont victimes les enfants institutionnalisés, abandonnés ou nécessiteux, en critiquant l'insuffisance des lois et des mesures sociales mises en place par l'État, il se fait le gardien d'une République idéale, qui remplirait pleinement les missions dont elle s'est investie à ses origines et concrétiserait les valeurs formant sa devise. Cette dimension

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹⁷ Anne-Claude Ambroise-Rendu et Christian Delporte, « Pour ne pas en finir avec l'indignation », dans Anne-Claude Ambroise-Rendu et Christian Delporte (dir.), *L'indignation, op. cit.*, p. 240-241.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 241.

fait en sorte qu'en dépit de la critique de l'action d'un gouvernement déterminé, le reporter engagé ne cesse pourtant pas d'être le médiateur de la République. Observateur, mais aussi régulateur, mobilisateur, redresseur de torts, il est loin d'être un témoin toujours neutre. Robin des Bois de l'ère médiatique, il vole au secours des opprimés, clame leurs droits sur la place publique, exhorte les hommes politiques à l'action, y court parfois lui-même. Il s'inscrit dans l'espace public en se positionnant comme le canalisateur de causes sociales. De ce fait, à travers le mode axiologique de l'indignation transparaît à nouveau le rôle de rassemblement attribué au témoin-ambassadeur : autour du reporter se dessine un communauté de jugement moral fondée sur « des *sensibilités* communes⁴¹⁹ ».

À travers ces trois modes axiologiques – altérité, identité, pitié / indignation –, nous avons tâché de cerner les principaux éléments qui forment ce que l'on pourrait appeler la *personne morale* du reporter de la presse d'information. En dépit d'une liberté relative ou d'un potentiel de déstabilisation (de « décentrement⁴²⁰ »), il lui est difficile de s'inscrire tout à fait à contre-courant des principes rassembleurs que sont alors l'identité nationale, l'ordre, la sécurité, le progrès, la modernité ou la justice sociale. Ces valeurs consensuelles constituent des balises, une *doxa* que le reporter doit respecter s'il désire satisfaire les attentes du public, susciter l'adhésion, le rassemblement et la compréhension de celui-ci. De ce fait, elles déterminent la « condition de possibilité » du reportage dans la presse d'information de l'entre-deux-guerres⁴²¹. Comme nous l'avons souligné, elles sont, dans l'ensemble, fortement associées à la République, moins telle que cette dernière se manifeste à travers des lois, des gouvernements et des institutions, que telle qu'elle se déploie dans l'imaginaire des contemporains, comme projet et comme idéal politique. En ce sens, le

⁴¹⁹ Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, *op. cit.*, p. 108.

⁴²⁰ Au contraire du journaliste rassembleur, le journaliste décentreur « vise à installer dans le public qui “reçoit” son regard une chose tout autre, profondément dérangeante pour le “nous” [,] [...] une altérité propre à dissoudre le “nous” ». Muhlmann note que le journalisme rassembleur prédomine sur le journalisme décentreur, difficilement repérable, qui se situe dans les « lieux-frontières ». Le journalisme du décentrement demande que le reporter s'extrait du « nous » collectif, affirme la particularité de son regard vis-à-vis de ses lecteurs. Il « [déclenche] un conflit qui touche à l'identité collective ». Mais ce journalisme du décentrement est confronté à des écueils, parce qu'il va à l'encontre de l'attente et des valeurs du lecteur, porte atteinte à sa compréhension de la réalité qui lui est présentée. Muhlmann constate une contradiction difficile à soutenir entre la visée du décentrement (déstabiliser le « nous ») et sa « condition de possibilité » (qu'une forme de compréhension minimale demeure entre le lecteur et la réalité présentée). Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme*, *op. cit.*, p. 69-73.

⁴²¹ Voir la note précédente.

reporter de la presse de grande diffusion de la III^e République apparaît, très nettement, comme une figure républicaine, médiateur des valeurs et projets républicains, mobilisateur et porte-voix de l'opinion publique. Dominique Kalifa, tout comme Géraldine Muhlmann, pose un constat semblable sur le rôle du reporter dans l'espace public :

Maître de l'enquête, le reporter, ce pur produit de la méritocratie républicaine, s'affirme alors comme l'acteur anonyme et collectif de la démocratie. Éclairant le monde jour après jour, le donnant à lire au quotidien dans les pages des journaux au nom d'une opinion publique qu'elle incarne et exprime à la fois, son enquête peut s'afficher comme une sorte de fiction maîtresse de la société contemporaine, aux sources de cette démocratie médiatique que le XX^e siècle naissant allait contribuer à affermir⁴²².

Comme l'est l'essor du reportage, l'imaginaire du reporter apparaît ainsi indissociable de la construction d'une « "Opinion" qui n'est plus l'espace public européen créé par les échanges intellectuels au sein de la bourgeoisie et de l'aristocratie éclairée du siècle précédent, mais l'espace national d'une démocratie parlementaire fondée sur la fiction d'une société faite d'individus substituables les uns aux autres⁴²³ ». Nous croyons avoir conféré davantage de substance à ces constats posés sur le lien entre démocratie et reportage en montrant à travers quels imaginaires sociaux et axiologies s'incarne, concrètement, une représentation dominante du reporter en figure démocratique et républicaine, dont les fictions populaires offriront un autre prolongement.

⁴²² Dominique Kalifa, « "Policier, détective, reporter". Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22 (2004), p. 28.

⁴²³ Pascal Durand, « Le reportage », *loc. cit.*, p. 1013.

CHAPITRE 2.3 MODES NARRATIFS ET ÉDITORIAUX

Au sein du récit du reportage en train de se faire qu'est la scénographie, nous avons examiné les modalités de mise en scène du reporter comme personne physique et psychologique (modes d'immersion), ainsi qu'en tant qu'entité morale et abstraite (modes axiologiques). D'autres composantes de cette scénographie, comme on va le voir, touchent plus spécifiquement l'ethos du reporter comme médiateur et scripteur de l'information, la manière dont le reporter rapporte les gestes professionnels de collecte, d'écriture et de transmission, celle dont il organise, sur le plan narratif, le rendu de ces informations.

Toutefois, la scénographie de l'information n'est pas limitée aux frontières textuelles du reportage ; elle se déploie aussi à l'échelle, plus large, du support médiatique. Ainsi, nous aborderons la dimension collective de l'écriture de presse. Marie-Ève Thérénty a souligné que le journaliste, au XIX^e siècle, doit composer avec le principe de « collectivité » au cœur de la matrice médiatique¹ : « Même lorsque l'écrivain dispose de sa propre rubrique et qu'il n'écrit pas sous un pseudonyme collectif, il doit se contraindre non seulement à respecter la direction d'ensemble du journal mais aussi s'habituer à voir son écriture réagir aux textes qui l'entourent². » La presse de l'entre-deux-guerres ajoute une dimension à la polyphonie de l'écriture journalistique avec le « reportage collectif », qui implique le déploiement simultané d'un groupe de reporters afin d'assurer une couverture médiatique de grande ampleur. Le reportage devient un récit à plusieurs voix, dont la scénographie se prolonge au sein de la page du journal, qui juxtapose différentes plumes journalistiques, les tisse entre elles pour produire une version plurivoque de l'événement, polyphonie caractéristique du *Paris-Soir* des années 1930.

¹ Voir Marie-Ève Thérénty, « La collectivité », dans *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 61-76.

² *Ibid.*, p. 47-48.

Toujours dans l'idée que l'énonciation et la politique éditoriales³ participent pleinement de la scénographie et de l'imaginaire du reporter, on étudiera également la manière dont les contraintes et les modes de publication agissent sur la poétique du reportage. On distinguera, de par leur positionnement dans le journal, leur logique temporelle d'écriture et de publication, leur cadrage pragmatique et les marques de fictionnalisation qu'ils contiennent, deux grands types éditoriaux de reportage, soit le *reportage d'actualité* et le *reportage feuilletonesque*, auxquels s'ajoutera un genre hybride, basculé dans la fiction, le *roman-reportage*. Nous verrons quelle représentation du reporter, en tant qu'instance narrative, chacun de ces types de reportage est susceptible de générer. Ce sera l'occasion d'aborder la mise en volume du reportage dans l'entre-deux-guerres.

³ Au sens où nous l'utilisons, l'adjectif « éditorial » concerne aussi bien le dispositif de la librairie que celui de la presse et désigne surtout, tout comme dans le concept d'« énonciation éditoriale » d'Emmanuel Souchier, la dimension collective de la production journalistique.

Scénographies de l'écriture – la production du reportage comme texte

La scénographie narrative est, comme on le sait, une « scène narrative construite par le texte⁴ », c'est-à-dire le « lieu d'une représentation de sa propre situation d'énonciation⁵ ». Or, le cas de la situation d'énonciation du reportage est plus ambigu qu'il n'y paraît : jusqu'ici nous avons entendu le cadre de production du reportage au sens extensif, c'est-à-dire concernant non seulement la production du reportage en tant que *texte*, au sens strict, mais englobant tous les éléments qui participent de la phase préliminaire de la collecte d'information, de la mise en scène du travail du reporter sur le terrain. Nous avons considéré les étapes de l'enquête comme constituantes du cadre de production du reportage, qu'il s'agisse de relever des indices, d'entrer par la fenêtre chez un individu à interviewer, de parcourir un champ de bataille, de soumettre son corps à une expérience sensorielle ou de se travestir. Si l'on entend le reporter non plus comme enquêteur mais comme scripteur et narrateur, et le reportage non plus comme enquête sur le terrain, mais, spécifiquement, comme le texte achevé que le lecteur peut lire dans le journal, le cadre de son énonciation serait alors, de façon plus restreinte, le lieu et le moment de son écriture.

Cependant, cette seconde définition demeure problématique, dans la mesure où, tout d'abord, le reportage peut donner à voir divers temps de l'établissement du texte publié, depuis la prise de notes sur le terrain à l'écriture de la version finale, en passant par sa transmission postale, télégraphique ou téléphonique à la rédaction du journal. De plus, il faut distinguer ces motifs narratifs, qui relèvent de la mise en scène du travail d'écriture journalistique, des traces énonciatives, plus discrètes, qui peuvent dévoiler un décalage entre deux instances, soit entre le reporter *narrateur* du reportage et le reporter *héros* ou témoin sur le terrain, puisque le reportage, même s'il cherche souvent à produire l'effet d'une immédiateté de l'écriture, est rarement écrit, on peut s'en douter, dans le feu de l'action. En ce sens, le « reporter » tel qu'il est présent dans son reportage est en réalité un tout recomposé issu du télescopage entre une entité narrative surplombante et un héros plongé dans l'action – dualité qui n'est pas sans faire penser aux couples de

⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

⁵ *Ibid.*, p. 54-55.

héros / narrateur que l'on retrouve dans la littérature romanesque chez Marcel Proust ou Louis-Ferdinand Céline. Il semble ainsi préférable d'envisager séparément, dans un premier temps, les motifs de la mise en scène de l'écriture journalistique, avant d'étudier les marques énonciatives de la partition entre héros et narrateur.

a. Mises en scène de la transmission de l'information et de l'écriture journalistique

Marie-Ève Thérénty remarque que le reportage est presque toujours un récit double, qui présente la relation du reportage en train d'être effectué, à travers des scènes récurrentes : scènes d'écriture, de prise de notes, de transmission de l'information, de course au télégraphe⁶. Thérénty qualifie ces motifs de « scénographies de l'information » et y regroupe tout ce qui « met en scène les problèmes de [la] conception [du reportage] et les difficultés techniques d'accès à l'information⁷ », de « contrôle de l'information et [de] [...] maîtrise des moyens de communication⁸ ». À partir de ces motifs qui participent de l'établissement du reportage comme texte, on peut tenter de cerner quelques évolutions de la scénographie de l'information qui, entre 1870 et 1939, s'adapte à l'évolution du travail journalistique et des technologies.

Le principal motif repéré par Thérénty est celui du « fil de l'information » ou du télégraphe, qui symbolise « les contraintes matérielles qui pèsent sur le reportage⁹ », dont la nécessité de transmettre rapidement l'information afin de battre de vitesse les confrères. Sa mise en scène se situe à mi-chemin entre pratique véritable et dramatisation. Elle transmet par ailleurs une certaine vision des caractéristiques de l'écriture de reportage :

C'est une hantise réelle, puisque l'usage du télégraphe garantit la transformation de l'information en texte et intronise le reporter. Le souci constant du télégraphe dramatise les échanges, la communication entre le reporter et le lecteur ne tenant littéralement qu'à un fil [...]. Mais il s'agit aussi d'un objet et d'un espace largement mythifiés, qui condensent toutes les hantises du reporter et qui sont très représentatifs d'une nouvelle définition de l'écriture, plus industrielle qu'artisanale ou artiste, plus

⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 303-311.

⁷ *Ibid.*, p. 303.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 305.

rapide que réfléchi, au service d'un lecteur d'autant plus présent qu'il est loin de la scène des opérations¹⁰.

En dépit de son caractère dramatique et fictionnalisant, le motif de la communication télégraphique n'est donc pas l'apanage du roman du reporter. Thérenty cite quelques reportages où il apparaît : Ludovic Naudeau l'évoque dans son reportage sur la guerre russo-japonaise (1904-1905), René Puaux également, dans une correspondance de guerre de 1913¹¹. Il est ainsi, selon Thérenty, assez lié au reportage de guerre, où les difficultés de la censure sont vives et accentuent la concurrence entre reporters et sa mise en scène.

Le motif du télégraphe peut être associé davantage, par ailleurs, au reportage des premiers temps¹². Il perdure discrètement dans les années 1920, par exemple chez Albert Londres, où il continue d'être le propre du reportage d'actualité en conditions difficiles – guerres, insurrections, événements politiques – d'où résulte un problème de transmission de l'information. Il apparaît dans une livraison de *De la Baltique à la mer Égée* consacrée à la couverture des élections tumultueuses en Grèce, en 1920. Alors que l'émeute fait rage, Londres interview le candidat battu, Venizelos, puis évoque le problème de la communication télégraphique avec son journal : « Nous rédigeons une dépêche. Nous ne sommes pas très sûr qu'elle partira, car qui est maître, à cette heure, du télégraphe¹³ ? » se demande-t-il. Plongé de même dans un contexte politique instable, Édouard Helsey, couvrant les insurrections syriennes de 1925, évoque les difficultés de communication :

Et puis les nouvelles cheminent si lentement ! Le télégraphe fait tant de détours entre Beyrouth et Paris qu'il en devient impraticable. La T.S.F. est un beau jouet pour vieux enfants et peut servir aux marins en détresse qui appellent au secours, mais elle ne transmet utilement par delà les mers que de brèves informations, à peu près inintelligibles quand on les a réduites au strict énoncé des faits. / Quant à des récits complets et circonstanciés, accompagnés des explications nécessaires, il faut les confier à la poste, c'est-à-dire au bateau et ils ne parviennent en France que défraîchis par un long voyage, ayant perdu en route cette fleur de nouveauté, seule capable d'exciter l'intérêt dans le tohu-bohu quotidien. Comment prêter attention dans notre ère de hâte, à des événements vieux de quinze jours, alors qu'on a en une minute et demie le résultat d'un match de boxe disputé en Nouvelle-Zélande¹⁴ !

¹⁰ *Ibid.*, p. 306.

¹¹ *Ibid.*, p. 307-308.

¹² De même qu'au travail des agenciers, comme en témoignent les Mémoires et souvenirs de ces derniers, où la course à l'information occupe une place prépondérante. On y reviendra au chapitre 4.2.

¹³ Albert Londres, « De la Baltique à la mer Égée », dans *Excelsior*, 23 novembre 1920.

¹⁴ Édouard Helsey, « Le "Journal" en Syrie », dans *Le Journal*, 2 août 1925.

Toutefois, ni Londres ni Helsey ne mettent en scène une course au télégraphe ou une anecdote s’y rapportant. Ils expriment plutôt certaines doléances sur les conditions difficiles de transmission. Il semble assez rare dans l’entre-deux-guerres que le motif du télégraphe fasse l’objet d’une mise en récit développée. La « course à l’information », dans une large mesure, connaîtra peut-être plus de succès comme motif du roman et des souvenirs de reporters (surtout d’agenciers)¹⁵. Il ne faut pas en déduire pour autant que la transmission de l’information n’est plus mise en scène. Seulement, elle se manifeste à travers d’autres motifs auquel on a jusque ici peu porté attention.

La réflexion d’Édouard Helsey met en avant un fait important : le télégraphe n’est pas jusqu’alors le principal mode de transmission du grand reportage. Il est réservé aux courtes dépêches, tandis que les longues livraisons sont confiées au courrier postal, avec les délais de transmission inévitables que cela implique. Il ne faut pas oublier que le grand reporter est, en fait, depuis son émergence comme correspondant de guerre sous le second Empire, davantage un *épistolier* qu’un utilisateur du télégraphe, et ce, jusqu’à ce que l’usage d’autres technologies (le téléphone, notamment) ne devienne courant. La communication postale, dès lors, apparaît elle aussi comme un motif fondamental de la scénographie de l’écriture journalistique. La lettre est mise en scène comme le moyen de suppléer aux déficiences du télégraphe, au filtre de la censure ; elle est l’occasion de fournir de longs récits détaillés et imagés, par opposition à la brièveté elliptique de la dépêche. En ce sens, plus que la dépêche, la lettre est le mode de communication privilégié du grand reportage qui se veut stylisé et littéraire. À ce sujet, Marie-Ève Thérénty remarque, avec Francis Balle, que les exigences et contraintes du télégraphe seraient à l’origine de la « genèse de l’écriture journalistique moderne¹⁶ » dans le monde anglo-saxon. Thérénty ajoute toutefois que ce sont surtout les « agences de presse [qui] [...] pratiquent cette *news condensation* car elles traitent les nouvelles de manière sériee et codifiée¹⁷ » ; celles-ci « prennent souvent place dans les rubriques “Dernière heure” des journaux¹⁸ », une pratique que *Le*

¹⁵ *Infra*, p. 573-574, 744-746.

¹⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 309.

¹⁷ *Ibid.*, p. 310.

¹⁸ *Id.*

Matin introduit en France à partir de 1884¹⁹. Selon Thérénty, le reportage est contaminé par ces « écritures syncopées et elliptiques²⁰ ». Il nous semble que ce constat demeure à mettre à l'épreuve. Certains reporters ont pu effectivement, par mimétisme ou par jeu plutôt que par obligation, adopter un style elliptique, mais de façon générale, le reportage à la française, avec ses visées littéraires, s'écarte plutôt de ce style et profite de l'amplitude de la lettre pour déployer une écriture qui se veut, et se dit, souvent l'envers de la dépêche.

Comme le remarque Véronique Juneau, dès le second Empire, « le reporter fait alterner le récit de l'événement à ceux de sa transcription et de sa transmission²¹ ». Mais comme le télégraphe commence tout juste à s'imposer, il ne constitue pas encore un motif prégnant, au contraire de l'écriture épistolaire. Les reporters de cette époque évoquent par exemple les délais postaux qui pèsent sur leur écriture : « Je suis obligé de terminer cette lettre à la hâte. Les heures de départ des postes sont naturellement un peu irrégulières et un retard de quelques minutes amènerait pour ma lettre un retard de deux jours²². » Au contraire du motif du télégraphe, qui est davantage axé sur le geste de transmission de l'information, celui de la lettre introduit, on le voit dans l'extrait précédent, la mise en scène de l'écriture, à travers un présent de l'énonciation. L'écriture de la lettre – à laquelle précède la prise de notes sur le terrain – amène une autre temporalité, plus lente, dans le reportage. La lettre transmettrait des informations de toute autre nature que le télégraphe : « Je vais, résumant, repassant à l'encre les notes au crayon prises en passant, vous donner les mêmes faits que j'ai pu recueillir et qui, peut-être, ont leur intérêt, à côté des grands événements que vous apprendra, sans nul doute avant moi, et bientôt, le télégraphe²³. » Elle rapproche le reportage de guerre des premiers temps des lettres de correspondants à l'étranger, qui constituent souvent des livraisons substantielles dont la périodicité est hebdomadaire, par exemple dans *Le Figaro* ou dans *Le Temps* des années 1880. En 1886, le

¹⁹ Sur la spécificité de l'écriture de la dépêche d'agence, modèle « dominé par les principes d'efficacité et de neutralité », voir aussi Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble (Communication, médias et sociétés), 2007 [nouvelle édition augmentée ; 1993], p. 145.

²⁰ *Id.*

²¹ Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire d'études littéraires dirigé par Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, 2011, p. 49.

²² Ernest Dréolle, dans *Le Constitutionnel*, 2 juin 1859, cité dans *ibid.*, p. 52-53.

²³ Jules Claretie, dans *L'Illustration*, 3 septembre 1870, cité dans *ibid.*, p. 51.

correspondant à Bruxelles du *Figaro* réfléchit ainsi à la lenteur de transmission de ses informations, compensée par leur richesse qui apporte un complément aux dépêches :

Le télégraphe vous a fait connaître les scènes qui, jeudi soir, se sont produites à Renaix, petite ville de la Flandre occidentale, et vous avez dû sans doute être assez surpris de lire dans les dépêches qu'à Renaix, contrairement à ce qui se passe d'ordinaire dans les émeutes ouvrières, c'étaient les patrons qui avaient poussé les ouvriers à la révolte. C'est cependant ce qui s'est passé, et j'ai attendu l'échéance de ma correspondance hebdomadaire pour vous parler de la chose qu'il est nécessaire d'exposer avec certains détails²⁴.

Cette mise en scène de la communication postale est encore très présente chez les reporters de la guerre russo-japonaise. Après avoir évoqué l'impossibilité d'accéder au télégraphe depuis Port-Arthur, ville qu'il a quittée, Naudeau télégraphie au *Journal* depuis Ying-Tséou : « Je vous décrirai par lettres les scènes magnifiquement terribles que je contemplai des hauteurs qui bornent Port-Arthur²⁵. » À l'urgence de la course au télégraphe, la lettre continue d'opposer une autre temporalité de l'écriture, elle suggère un temps d'arrêt, une projection dans le futur. Naudeau est en mesure d'informer à l'avance son lectorat de ses prochaines considérations épistolaires : « Dans ma prochaine lettre, je ferai vivre sous vos yeux cette étrange cité où tant de contrastes étonnent le voyageur²⁶ ». Il évoque aussi, implicitement, la durée de concentration que demande la lettre et qui oblige le reporter, pour un temps, à se couper de l'action afin de se consacrer à l'écriture, en dépit de son excitation ou de son impatience : « Je partirai demain matin pour Dalny. Si la bataille navale a lieu dans les parages de cette ville, j'y assisterai. J'expédie cette lettre, dans une sorte de fièvre, sans avoir ni le temps ni la patience de me relire. À la grâce de Dieu !²⁷ » En faisant poindre à nouveau un présent de l'énonciation (de la rédaction), le motif de la lettre introduit discrètement dans le reportage une représentation du reporter distincte de celle que véhicule le motif de la course au télégraphe, c'est-à-dire l'image moins spectaculaire, moins populaire et moins spécifique sans doute d'un reporter assis à sa table de travail, écrivant. La guerre russo-japonaise, en raison de la censure qui sévit et de

²⁴ Perkéo, « Lettre de Bruxelles », dans *Le Figaro*, 10 mars 1886.

²⁵ Ludovic Naudeau, « Le "Journal" en Extrême-Orient. Une dépêche de notre envoyé spécial », dans *Le Journal*, 15 février 1904.

²⁶ Ludovic Naudeau, « Le "Journal" en Extrême-Orient », dans *Le Journal*, 25 février 1904.

²⁷ Ludovic Naudeau, « Le "Journal" en Extrême-Orient. Une journée historique », dans *Le Journal*, 4 mars 1904.

l'importance de la distance que l'information doit franchir, est un événement propice à de telles considérations sur les moyens de communication. Pierre Giffard se livre pour sa part à des réflexions sur la distinction entre lettres et dépêches. Les premières, à son avis, sont lentes, certes un peu vieillottes, mais importantes. Les propos de Giffard semblent très proches de ceux tenus par le correspondant particulier du *Figaro* en 1886 :

Avec une méthode dont rien ne me fera démordre, j'écris ici chaque jour ce que je vois et ce qui se passe. / Cette façon de procéder n'a pas d'inconvénient tant que les événements ne se précipitent pas. Les choses au milieu desquelles le chroniqueur se meut sont toujours ce qu'elles sont, même après les vingt-deux jours que mettent ses lettres pour arriver de la Mandchourie à Paris. / Il en va autrement quand les hostilités sont ouvertes. Alors, c'est par le télégraphe qu'il faut faire connaître les faits à mesure qu'ils se succèdent. Le *Matin* n'y a pas manqué. Comme à son habitude, il fait chaque jour la chronique télégraphique de la guerre [...]. / Je n'en persiste pas moins à vous envoyer, après maints télégrammes forcément écorchés en route, ou fort naturellement refusés par la censure russe, le récit au jour le jour des faits, prosaïquement confié au train-poste. / Celui-ci ne cessera pas de fonctionner entre Port-Arthur et Moscou, quand la guerre devrait durer dix ans. Il y a gros à parier que j'apprendrai encore par ce moyen – plus lent, mais combien plus sûr ! – beaucoup de choses à nos lecteurs. / J'ai laissé mon récit hier au milieu du voyage de retour que j'ai fait de Vladivostok à Kharbine [...] ²⁸.

Comme chez Naudeau, le motif de la lettre introduit celui de l'écriture et un présent de l'énonciation. Il permet d'entrevoir les habitudes de l'épistolier qui, jour après jour, laisse et reprend son récit des événements.

Dans l'entre-deux-guerres, le motif de la lettre perdure : on a vu qu'Édouard Helsey y fait appel en Syrie, en 1925. Malgré le perfectionnement des moyens de communication, le reporter n'est jamais certain, lorsqu'il se trouve dans un contexte politique mouvementé, que ses informations parviendront bien à destination. La voie postale demeure parfois le plus sûr moyen de transmission d'une information substantielle et détaillée. Cependant, les avancées techniques permettent tout de même, à cette époque, de relier plus efficacement le reporter et sa rédaction, en mobilisant les lignes téléphoniques et l'aviation. Celles-ci se substituent au fil télégraphique comme nouveaux symboles de la rapidité croissante des communications. *Paris-Soir*, dans les années trente, ne manque pas de déployer de grands moyens à ce niveau. Pendant la guerre civile espagnole, un avion privé récupère sur le terrain les lettres des grands reporters déployés à travers le pays et les transmet en France

²⁸ Pierre Giffard, « Le *Matin* en Mandchourie. Premiers jours de guerre », dans *Le Matin*, 7 mars 1904.

par voie téléphonique depuis un lieu plus sûr. Après l'« envoyé spécial » apparaît ainsi « l'avion spécial ». Dans la mise en scène de ces nouveaux relais et modes de transmission de l'information, l'énonciation éditoriale, dans un geste d'autopromotion, joue désormais un rôle beaucoup plus marqué que le reporter lui-même. C'est la rédaction qui assure la mise en scène d'un imaginaire communicationnel affirmant la nouveauté et l'exhaustivité des informations rapportées. Le 23 juillet 1936, la une de *Paris-Soir* titre : « L'avion de *Paris-Soir* atterrit à Burgos en plein centre de l'insurrection. Le pilote revient à Biarritz, nous téléphone l'article de notre envoyé spécial Louis Delaprée et repart pour l'Espagne où nos collaborateurs vont continuer leur route vers Madrid ». Le chapeau renchérit :

Désireux, dans la confusion de la situation, d'informer impartialement, rapidement et complètement ses lecteurs, *Paris-Soir*, qui a actuellement en Espagne six envoyés spéciaux [...] a envoyé hier en Espagne son avion, un De Haviland 89 piloté par Mac Intosh, ayant à son bord notre envoyé spécial Louis Delaprée et notre envoyé spécial photographique Paul Lemesle.

La mise en scène des moyens de communication déployés par le journal devient elle-même, de façon spéculaire, une nouvelle à la une.

Il faut souligner que dès la fin du XIX^e siècle l'énonciation éditoriale a joué un rôle majeur dans la mise en scène des modes de communication du reporter et de son journal. On peut penser à l'illustration en frontispice du *Matin* qui met bien en évidence, dès la fondation du journal en 1884, des fils télégraphiques – symboles d'un quotidien qui se démarque par la place qu'y occupe la dépêche. De plus, le reportage, à la fin du siècle, est souvent précédé de mentions de l'ordre suivant : « de notre envoyé spécial / (*Par dépêche*) » ou « télégramme de notre envoyé spécial »²⁹, « Par lettre de notre envoyé spécial » ou « Par dépêche de notre envoyé spécial »³⁰. Discrètement, elles participent de la scénographie de la transmission de l'information et instaurent une certaine représentation du travail du reporter. Elles orientent la réception du reportage, assurent qu'il sera lu par un lecteur informé de son mode de transmission et du délai temporel plus ou moins grand entre l'écriture de la nouvelle et sa diffusion. Le reportage de Ludovic Naudeau pendant la guerre russo-japonaise fournit un autre exemple intéressant du rôle joué par l'énonciation

²⁹ Mentions récurrentes dans *Le Journal* de 1893.

³⁰ On retrouve ces mentions récurrentes dans *Le Journal* de 1896.

éditoriale : non seulement le reporter met lui-même en avant, comme nous l'avons vu, son usage du télégraphe et de la lettre, mais *Le Journal* s'emploie à redoubler cette mise en scène dans les chapeaux des livraisons. Les péripéties du parcours des lettres de Naudeau deviennent une aventure digne d'être narrée, ce dont se charge la rédaction :

Le courrier d'Extrême-Orient nous a apporté, hier, un paquet de lettres de notre envoyé spécial en Extrême-Orient, Ludovic Naudeau. / La dernière lettre que nous avons reçue de lui était du 7 février ; nos lecteurs ne l'ont certainement pas oublié, c'était un éloquent et émouvant tableau de Port-Arthur, à la veille de la guerre. / Depuis cette date aucune lettre de Naudeau ne nous était parvenue ; dès le 9 février, c'est-à-dire dès que fut commencée si soudainement la guerre, la voie postale de Sibérie fut suspendue pour les communications privées, et réservée au seul courrier officiel du gouvernement russe. / Les lettres de Naudeau, qui dut, d'ailleurs, quitter Port-Arthur, restèrent en souffrance, et notre envoyé spécial se rendit à Niou-Chouang, d'où il nous a télégraphié, depuis, fréquemment. Là, ses lettres lui ont été rendues, et il a pu, du port chinois d'Inkéou, tout voisin de Niou-Chouang, les faire porter à la poste française de Tien-Tsin, d'où elles ont été expédiées sur Shanghai. / C'est ainsi qu'elles nous sont arrivées, hier, par l'Australien³¹.

Dans l'entre-deux-guerres, les procédés sont les mêmes, mais témoignent de l'évolution des modes de communication et d'un sensationnalisme exacerbé par les procédés nouveaux de mise en page, par la multiplication de la titraille³². Tout comme *Le Journal* des années 1890 affichait de manière ostentatoire son usage du télégraphe, *Paris-Soir* s'emploie à mettre en valeur la rapidité de la transmission de ses informations par téléphone³³ : la mention « par téléphone » s'y retrouve à l'occasion à la fin des années 1920 et devient très fréquente en 1932. En 1936, le téléphone est toujours investi d'un certain prestige, si la communication se fait à partir d'un pays lointain : « PAR TÉLÉPHONE de notre envoyée spéciale à Tokio TITAYNA », indique *Paris-Soir* le 4 mars 1936, tandis que le surtitre de l'article redouble la mention, en souligne le caractère publicitaire et inédit : « Pour la seconde fois Titayna nous téléphone de Tokio ». La mise en scène exacerbée des modes de transmission donne parfois lieu à certaines précisions qui paraissent étonnantes

³¹ Chapeau de Ludovic Naudeau, « Le "Journal" en Extrême-Orient », dans *Le Journal*, 7 avril 1904.

³² Sur les innovations de la mise en page et le sensationnalisme pendant l'entre-deux-guerres, notamment dans *Paris-Soir*, voir Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2007, p. 162-164. On y reviendra au chapitre 4.1.

³³ La transmission des nouvelles par téléphone est déjà en usage dans les années 1890 ; on en retrouve quelques mentions dans *Le Figaro* ou *Le Journal*, qui concernent surtout les communications interurbaines. Allié au télégraphe, l'usage du téléphone permet une rapidité sans précédent de transmission des nouvelles, qui entraîne *Le Figaro* à modifier la périodicité des correspondances à l'étranger pour épouser le nouveau rythme de l'actualité. La rédaction l'annonce le 13 juin 1894 et met en relief, par ce geste, la dimension autopromotionnelle de cet emploi des plus récentes technologies, exhibé dans le discours éditorial.

avec le recul, comme celle-ci, qui accompagne un article de Louis Delaprée pendant la guerre civile espagnole, et semble viser à exploiter la primeur de l'information : « Porté par messenger du front des rebelles, puis, téléphoné de Saint-Jean-Pied-de-Port³⁴ ». La course à l'information entamée au XIX^e siècle se poursuit. L'énonciation éditoriale, tout au long de l'histoire du reportage, mais de façon plus marquée à partir des années 1900, prend en charge, en bonne partie, le déploiement de la scénographie de l'information, nourrissant un imaginaire des moyens de communication et du travail de reporter, par le biais de la titraille, des mentions en tête d'article et, parfois, des illustrations et photographies.

D'autre part, le motif de la lettre est souvent associé à celui de sa rédaction et à l'apparition d'un présent de l'énonciation. À côté de la mise en scène de la transmission de l'information, celle de l'écriture trouve ainsi une place dans le reportage. Comme la première, elle connaît plusieurs avatars au fil de l'histoire. Au XIX^e siècle, elle se décline par exemple dans la scène de « l'écriture sous le feu des balles », parfois plus prosaïquement de l'écriture sur le terrain, qui constitue certainement, comme la course au télégraphe, un élément mi-réel mi-fantasmé du travail du reporter. Jules Verne n'hésite pas, en 1874, à la transposer en fiction – Gédéon Spilett, reporter fictionnel de *L'île mystérieuse*, appartient à cette espèce journalistique d'« intrépides observateurs qui écrivent sous les balles, “chroniquent” sous les boulets³⁵ ». Mais les correspondants de guerre des premiers temps l'incluent également dans leurs récits. On peut rappeler l'extrait suivant – que nous avons cité auparavant pour illustrer l'exposition du corps du reporter – issu d'une correspondance anonyme du *Temps* parue la même année que *L'île mystérieuse* : « La fusillade est très nourrie en ce moment, et de gros obus qui passent très près de terre, au-dessus de la cabane où je vous écris, volent dans toutes les directions³⁶. » Il est assez frappant que cette livraison soit datée de mars 1874, tandis que le *Magasin d'Éducation et de Récréation* fait paraître *L'Île mystérieuse* en feuilleton depuis le 1^{er} janvier de la même année. Il n'est pas absolument impossible que la fiction vernienne ait pu inspirer ces lignes au correspondant du *Temps*. On ne peut toutefois pas faire reposer sur Jules Verne à lui seul

³⁴ Louis Delaprée, « L'as anglais Campbell Black atterrit chez les rebelles », dans *Paris-Soir*, 1^{er} août 1936.

³⁵ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Paris, Le livre de poche, 2008 [1874], p. 19-20.

³⁶ Anonyme, « Lettres d'Espagne », dans *Le Temps*, 3 avril 1874.

l'émergence de la mise en scène du reporter écrivant dans le feu de l'action. D'une part, Verne lui-même a pu puiser dans les récits de la guerre de Sécession³⁷. D'autre part, déjà, chez des correspondants de guerre sous le second Empire, Véronique Juneau a noté des mentions semblables, moins marquées cependant par la proximité du danger que par le caractère hasardeux des conditions d'écriture sur le terrain : « Au moment où je vous écris, j'entends le son du clairon et le bruit des tambours³⁸ », note Edmond Texier en 1859. « C'est sur des renseignements recueillis à la hâte que je vous écris ces lignes, car j'arrive à peine à Novare. J'ai dû passer la nuit dans un affreux char-à-bancs sans cesse arrêté en route par des convois militaires³⁹ », raconte Ernest Dréolle, introduisant toutefois ici un léger décalage entre la présence sur le terrain dangereux et l'écriture.

L'écriture sur le terrain est associée à un outil célèbre, le carnet de notes, arboré dès les années 1870 par les reporters, selon la rubrique de Gaston Vassy⁴⁰ ou les titres de certaines rubriques de petit reportage au *Gaulois* et au *Figaro*⁴¹ qui en font l'emblème du métier. Le reporter, la plupart du temps, n'écrit pas – il « note » ou « griffonne » dans son carnet : « En attendant que les Prussiens arrivent ici, comme ils sont venus à Châlons et à Mourmelon, je prends quelques notes rapides⁴² » nous informe Alfred d'Aunay en 1872. « Pendant que, dans ma cabine, j'écris ces notes, j'entends au-dessous de moi les mêmes coups de sifflet que tantôt et du bruit sur le pont⁴³ » écrit Jules Huret. Selon Félix Dubois, le carnet de notes n'est pas la moindre des préoccupations du reporter sur le terrain : « Le seul cauchemar qui me hante actuellement – et il est suffisant – c'est la crainte de perdre mes carnets de notes⁴⁴. » À plusieurs reprises Dubois évoque son « carnet⁴⁵ » et son travail d'écriture, qui remplit les temps morts du voyage africain (« Adrien Marie [vaque] à ses

³⁷ Voir Guillaume Pinson, « Irkoutsk ne répond plus », dans *Romantisme*, n° 158 (décembre 2012), p. 85-86.

³⁸ Edmond Texier, *Le Siècle*, 2 juillet 1859, cité dans Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, op. cit., p. 104.

³⁹ Ernest Dréolle, dans *Le Constitutionnel*, 5 juin 1859, cité dans *ibid.*, p. 48.

⁴⁰ *Supra*, p. 74, dans la citation correspondant à la note n° 125.

⁴¹ *Supra*, p. 46.

⁴² Alfred d'Aunay, *Les Prussiens en France*, Paris, Dentu, 1872, p. 136.

⁴³ Jules Huret, *En Amérique. De San Francisco au Canada*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque-Charpentier), 1905, p. 524-525.

⁴⁴ Félix Dubois, *La vie au continent noir*, Paris, Hetzel (Bibliothèque d'éducation et de récréation), 1893, p. 242.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

croquis, moi à mes notes⁴⁶ ») et les promenades à cheval (« je lui laisse la bride sur le cou, et, tout en griffonnant quelques notes, je fume⁴⁷ »). Tout comme le motif de la course au télégraphe, celui du reporter prenant des notes apparaît assez typique du reportage des années 1870 à 1910, qui semble hanté par ces emblèmes du métier symbolisant la vitesse inédite de la communication et les modalités nouvelles de l'écriture sur le terrain, une écriture qui serait hachurée, griffonnée, faite de bribes notées en vitesse en des conditions peu favorables, voire héroïques. Une « poétique du carnet de notes » ou de l'écriture télégraphique émerge alors, mais il nous semble qu'elle relève en partie du fantasme : elle est pastichée par Jules Verne, qui donne, avec *Claudius Bombarnac* (1892), le contenu du « carnet d'un reporter » – soit une sorte de pré-texte ou de carnet de voyage qui précéderait le reportage publié. Il est assez rare que l'écriture hachurée apparaisse dans le reportage lui-même et, lorsqu'elle le fait, on a souvent l'impression d'un procédé littéraire qui cherche à produire un effet d'immédiateté⁴⁸. Dans les reportages de l'entre-deux-guerres, nous avons repéré à vrai dire peu d'exemples de mise en scène du carnet de notes comme objet professionnel, sinon dans l'iconographie qui accompagne les reportages. Ainsi, en 1924, une photographie d'Albert Londres au bain militaire de Biribi, parue dans *Le Petit Parisien*, montre le reporter debout, de profil, interrogeant des forçats, en train de noter quelque chose dans son carnet qu'il tient à la main⁴⁹. Myriam Boucharenc en relève quelques autres exemples, chez Andrée Viollis ou Francis Carco : « J'avais tiré, durant cet entretien, un carnet de ma poche et je griffonnais rapidement quelques-unes de mes impressions, lorsque le directeur, surgi dans le cadre de la porte, m'aperçut⁵⁰ ».

Par ailleurs, la mise en scène de l'écriture journalistique se déploie aussi sur un autre mode, moins portatif et plus sédentaire, qui rapproche le reporter de l'écrivain. Elle accompagne la consécration du reporter en auteur et non plus seulement en collecteur et « griffonneur » d'informations. L'iconographie joue un rôle important dans la diffusion de cette nouvelle posture *assise*. À côté de photographies et d'illustrations transmettant

⁴⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁸ Nous y reviendrons.

⁴⁹ Annexe illustrée, ensemble n° 2, image n° 34.

⁵⁰ Francis Carco, *Prisons de femmes*, cité dans Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 149.

l'image d'un reporter « baroudeur⁵¹ », en exploration sur le terrain, prenant sur le vif ou à dos de chameaux des notes dans son carnet, on retrouve des portraits qui adoptent une scénographie plus « littéraire » de l'écriture : en 1922, ce même Albert Londres est photographié de face, tranquillement assis à sa table de travail, « écrivant ses articles pour “Excelsior” à Tokyo⁵² ». Le chapeau qui accompagne cette livraison, évoque les « lettres » envoyées par le reporter. On revient ici à une représentation plus classique du correspondant, qui a troqué carnet et fil télégraphique pour un bureau et une liasse de feuillets, à la manière de l'écrivain. Dans un autre registre, Alexis Danan activera lui aussi, dans les années trente, cette image de reporter sédentaire. S'il affirme posséder un « bloc-notes⁵³ » où il consigne ses observations sur le terrain, il cultive aussi une scénographie du reporter assis à sa table de travail, répondant à un foisonnant et inépuisable courrier de lecteurs, comme nous l'avons remarqué. Rattrapé par sa popularité comme redresseur de torts, Danan apparaît paradoxalement comme un reporter dont l'impulsion d'enquête part de son bureau et la conclusion l'y ramène. Une illustration de 1936 met en scène, de fait, le reporter de dos, assis à sa table de travail et rédigeant des réponses aux énormes piles de courrier amassées devant lui, qui semblent enchaîner le reporter à sa chaise⁵⁴.

Les reporters ont ainsi souvent mis en scène les conditions de l'écriture journalistique. Dans un premier temps, elles se manifestent à travers le motif du voyageur nomade, du témoin ou de l'enquêteur sur le terrain qui, avec son carnet à la main, maîtriserait une nouvelle écriture sur le vif, formatée pour le télégraphe. À cette image se superpose un peu plus tard, avec la promotion du reporter en auteur au XX^e siècle, celle d'un reporter qui est aussi par moment un sédentaire. Elle semble dire que ce dernier s'approprie une écriture dégagée des stéréotypes des premiers temps, qui nécessite un temps de pause et de calme et qui l'entoure d'une aura nouvelle d'écrivain. La mise en scène du reporter écrivant sera, comme on le verra plus loin, assez souvent occultée par le

⁵¹ Ou de l'aventurier, à la manière de Joseph Kessel, comme le montre Paul Aron, dans l'article « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la “bobine” en littérature », dans *COntEXTES* [en ligne], n° 8 (2011), mis en ligne le 15 janvier 2011. URL : <http://contextes.revues.org/4710>

⁵² Annexe illustrée, ensemble n° 1, image n° 22.

⁵³ Alexis Danan, « La ronde des enfants perdus », dans *Paris-Soir*, 14 mai 1936.

⁵⁴ Alexis Danan, « Pour les pauvres gens. Une mère a retrouvé son enfant et Lucien Amarine aura un toit... », dans *Paris-Soir*, 14 décembre 1936.

roman du reporter, qui capte l'image d'un personnage héroïque plongé dans une série continue de péripéties, laissant peu de temps à la pause de l'écriture. Du reporter comme *narrateur* et *écrivain*, la fiction gardera assez peu d'échos. Ce constat est d'autant plus étonnant que le motif de l'écriture, dans la fiction, évolue de façon inversement symétrique au reportage : d'abord écrivain-journaliste tourmenté par des ambitions littéraires vouées à l'échec, au XIX^e siècle, le reporter fictif deviendra peu à peu un personnage tout pétri d'action et d'aventure. On voit bien, de ce fait, que les logiques de la fiction répondent parfois à des impératifs distincts des pratiques : cette évolution du reporter fictionnel est liée en bonne partie, on y reviendra, à des questions de scénarios et de sous-genres romanesques (roman de mœurs, roman d'aventures), tandis que la représentation de l'écriture dans le reportage dépend davantage de l'évolution des moyens de communication et des pratiques des reporters, même si elle n'est pas dépourvue d'une part de dramatisation et de fictionnalisation. Malgré ces divergences apparentes et les contraintes différentes qui les modulent, ces deux logiques de représentation sont au final complémentaires, car elles participent toutes deux de la promotion d'une figure dans l'imaginaire social ; par des voies qui semblent parfois opposées, le reporter devient simultanément, au XX^e siècle, un héros populaire et un auteur légitime.

b. Le dédoublement du reporter, narrateur et héros

Même lorsque l'écriture n'est pas mise en scène, le « narrateur » du reportage révèle sa présence, ne serait-ce que parce que le « je », à moins d'épouser sans faille, de la première à la dernière ligne, la fiction d'un flux de conscience qui s'écrit au moment où il surgit, peut rarement faire l'économie de la tension entre deux présents – celui de l'écriture et celui de l'action racontée. Ce décalage temporel, qui intervient aussi bien dans le reportage de 1870 que de 1930, inscrit dans la scène narrative un dédoublement entre deux instances, un reporter-narrateur, auteur du texte que nous lisons, et un reporter-héros, plongé dans le présent de l'aventure vécue ou de l'enquête. Ce décalage peut se faire plus ou moins apparent, gommé ou problématique selon les choix poétiques du reporter.

Le cas le plus simple est celui où l'écart est dévoilé, affirmé comme tel, lorsque le reporter fait référence à la situation d'écriture du reportage comme texte publié. Le temps

de l'écriture est montré comme ultérieur à celui de l'aventure vécue. Ainsi, Edmond Tranin, au seuil du récit de son raid à travers l'Afrique, adopte le point de vue rétrospectif de celui qui a déjà vécu toute l'aventure et s'apprête, à son retour, à la raconter au lecteur :

N'aurai-je pas mis un an pour aller de Paris à... Paris ? Et quelle année ! En en soustrayant les cinq mois de notre randonnée, il en reste sept autres qui nous ont certainement coûté le plus d'efforts à mon compagnon Gustave Duverne et à moi ! Les décrire, je n'y songerais. C'est déjà du passé, et tel, oublions-le, voulez-vous ? Ou plutôt, ne l'envisageons encore que pour quelques considérations générales, indispensables au seuil de ce récit⁵⁵.

Pour raconter les péripéties de son raid, Tranin utilise le passé simple et insère des mentions temporelles qui distancient les événements racontés, en les renvoyant dans un passé assez lointain au moment de la publication : « Automobilistes devenus navigateurs, nous prîmes congé de nos hôtes, le mardi 9 décembre, à midi, après avoir assisté à un grand tantam organisé en notre honneur par le chef indigène Namory Kheïta⁵⁶. » Au premier décalage entre le temps de l'aventure et celui de sa narration s'ajoute un second décalage, entre ceux-ci et le temps de la publication : ce dernier serait assez près du temps de l'écriture, comme on peut le déduire du premier extrait. L'énonciation éditoriale participe de la mise au jour de ce second décalage temporel, puisque le retour de Tranin à Paris est médiatisé le 12 avril, deux mois avant le début de la publication du reportage. On peut présumer que le récit a été écrit pendant cet intervalle. Enfin, le récit de Tranin est présenté par la rédaction comme celui de « souvenirs⁵⁷ » de voyage et non comme les lettres d'un voyageur publiées au fur et à mesure de leur réception. Cette mention éditoriale contribue à établir clairement le reporter comme celui qui narre après coup l'aventure vécue.

Il est alors justifié de se poser la question suivante : en raison de ces décalages temporels et du fait que les souvenirs de Tranin sont dégagés de tout impératif d'actualité ou d'écriture sur le vif, *À travers l'Afrique inconnue* est-il bien un « reportage » ? On peut répondre par l'affirmative dans le contexte de l'entre-deux-guerres. D'une part, la profession de Tranin (officiellement reporter au *Petit Parisien*) et la visée précise du

⁵⁵ Edmond Tranin, « À travers l'Afrique inconnue. De l'Atlantique à l'océan indien », dans *Le Petit Parisien*, 14 juin 1925.

⁵⁶ Edmond Tranin, « À travers l'Afrique inconnue. III. Dans la brousse », dans *Le Petit Parisien*, 16 juin 1925.

⁵⁷ Publicité pour la parution prochaine du récit d'Edmond Tranin, dans *Le Petit Parisien*, 9 juin 1925.

voyage, qui n'est pas simplement de voir du pays, mais d'établir un itinéraire ou un record (traverser le continent africain de part en part en automobile), relèvent bien du *reportage-événement*⁵⁸. D'autre part, il n'est pas rare dans les années vingt et trente que le reportage soit publié de manière différée. Ce mode de publication caractérise ce que nous définirons plus loin comme le *reportage feuilletonesque*, c'est-à-dire un reportage écrit à l'avance, découpé en livraisons numérotées et publié après que le voyage ou l'enquête aient été menés. Ce type de reportage n'est pas tendu vers l'impératif d'actualité et ne cherche pas nécessairement à produire une illusion d'immédiateté. Il est centré sur la restitution d'une aventure au long cours, d'un voyage, d'une enquête de longue haleine.

Le dévoilement, comme chez Edmond Tranin, du décalage entre l'aventure vécue et son écriture (et parfois sa publication) peut être associé à une posture particulière de reporter, qui s'apparente, par son rapport au temps, à celle de l'écrivain voyageur. Il ne ressent pas la pression de l'actualité et bénéficie d'une liberté dans le choix de son sujet, des choses qu'il donne à voir, de la manière dont il occupe le temps de son voyage. Marie-Ève Thérénty a bien vu, à ce propos, que « [t]out un rapport au temps (temps stratifié, temps archéologique, temps de la publication) sépare récit de voyage et reportage⁵⁹ ». Mais dans l'entre-deux-guerres le grand reportage peut désormais se dégager des contraintes d'actualité qui ont déterminé son émergence pour revenir à un rapport plus souple au temps ; cet aspect participe de l'hybridation des genres qui caractérise cette époque, entre journalisme et littérature.

Cependant ce franc dévoilement d'une écriture subséquente à l'aventure n'est pas le cas le plus fréquent dans le reportage, qui recherche souvent, de façon plus ou moins constante et totalisante, l'illusion d'une immédiateté entre l'expérience du témoin et sa restitution par écrit. Le reporter témoigne alors de la scène comme s'il la vivait en temps réel, procédé qui a pour effet de donner au lecteur l'impression, au moins momentanée, de vivre en direct l'événement. Ainsi, l'écart entre le temps de l'énonciation et celui de l'événement est rarement révélé en toutes lettres ; il est, au contraire, l'objet de gommages.

⁵⁸ On définira plus précisément ce reportage qui invente son sujet et fait événement au chapitre 4.1.

⁵⁹ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 295.

En ce sens, la poétique du reportage repose, comme le flux de conscience dans le roman de la même époque, sur une fiction énonciative, un pacte en vertu duquel le lecteur, même s'il sait que le reporter n'écrit pas toujours sur le vif, fait abstraction de cette invraisemblance pour revivre avec lui l'événement raconté comme s'il était vécu en temps réel⁶⁰.

Le cas du reportage *Mon tour du monde en 80 jours* de Jean Cocteau, publié dans *Paris-Soir* en 1936, est intéressant à cet égard. Comme celui de Tranin, le retour de Cocteau à Paris est médiatisé dans le quotidien, environ un mois et demi avant le début de la publication du reportage. Le 19 juin, on apprend que « Jean Cocteau a fait le tour du monde en 80 jours pour "Paris-Soir", parti de Paris le 29 mars, il a débarqué à Paris hier soir à 22 heures ». En une, la nouvelle est illustrée par une photographie de Cocteau, bagage en main, à son arrivée, en compagnie de Titayna qu'il a rencontrée à New York ; cette dernière effectuait pour sa part la couverture d'un voyage du paquebot Queen-Mary⁶¹. *Le Tour du monde* commence d'être publié seulement quelques semaines plus tard, le 1^{er} août. Le récit est bien présenté comme un « reportage » par la rédaction. Les mentions de date en tête de certaines des livraisons, tout comme la médiatisation du retour de Cocteau à Paris, explicitent le long décalage entre le temps du voyage et le temps de publication du récit. Elles laissent croire que le reportage aurait été écrit au fil du voyage, puis publié de manière différée : par exemple, la livraison du 4 août est datée du « 1^{er} avril », celle du 5 août, du « 4 avril ». Mais la réalité est sans doute un peu plus complexe.

Comme le reportage de Tranin, celui de Cocteau est introduit par une mise en contexte qui explique la genèse du projet et paraît avoir été écrite après coup⁶². Cependant, au contraire du reportage de Tranin, le *Tour du monde* se présente, mise à part cette introduction, comme un récit qui colle de près aux événements et aurait été écrit au fur et à mesure, entre le 29 mars et le 18 juin. Le passé simple (« Nous arrivâmes cinq minutes

⁶⁰ Sur cette oscillation entre illusion d'immédiateté et dévoilement du décalage entre écriture et événement, voir aussi Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 149-153.

⁶¹ Le lendemain, le lecteur de *Paris-Soir* peut lire une livraison d'un autre reportage de Titayna – *Orages sur l'Extrême-Orient* – qui porte sur la Chine, et avoir l'impression d'une étrange ubiquité de la reporter. Ce fait illustre de façon amusante la disparité entre deux modes de publication du reportage, souvent pratiqués par un même reporter, l'un qui introduit un grand décalage temporel, l'autre qui colle à l'actualité.

⁶² Jean Cocteau, « Mon tour du monde en 80 jours. En 1936, pour tenir la gageure de Phileas Fogg, il faut 80 jours – ni plus, ni moins... », dans *Paris-Soir*, 1^{er} août 1936.

avant le départ de l'express ») de l'introduction cède la place au présent de l'indicatif dès que commence le récit du voyage lui-même, à la fin de la première livraison, alors que Cocteau évoque son trajet dans l'express de Rome. Le récit épouse à partir de ce moment le présent du voyageur : « Un sommeil humain m'accable, un sommeil extraordinaire, massif, opaque, entrecoupé de retours lucides à la surface et de paysages qui défilent à mes pieds dans le cadre des vitres⁶³. » Cocteau s'emploie, tout au long des livraisons, à maintenir cet effet d'immédiateté entre l'aventure et sa narration grâce à divers procédés, par exemple en insistant sur le point de vue du reporter, en utilisant des déictiques qui font référence à la situation du reporter sur le terrain et en rapportant, au présent, des notations sensorielles : « De notre balcon, elles [les Pyramides] retrouvent une fantasmagorie. Je lève les yeux. Que vois-je ? [...]. D'ici, les Pyramides deviennent tout à fait des constructions de termites⁶⁴. » De même, un peu plus loin : « L'odeur de charogne augmente. Le soir tombe. Au fronton des immeubles, une réclame d'aspirine s'allume en anglais, en français, en arabe⁶⁵. » Il insère aussi dans son récit – pas seulement en tête des livraisons – des mentions temporelles très précises, comme si le reporter, aussitôt la journée achevée, s'emparait de son carnet pour récapituler les choses vues : « Aden, 12 avril, 8 heures à 4 h 30 ». Un autre procédé récurrent, qui rappelle l'écriture diariste ou le carnet de voyage, consiste à situer en peu de mots un lieu, une ambiance, en une succession de notations hachurées prises, dirait-on, sur le vif, ou encore à titre d'aide-mémoire :

Hôtel Marina. Le balcon à véranda sur le port. Les magasins ouverts la nuit. C'est l'antichambre des tropiques : quinine, panamas, casques de toutes les formes et de tous les beiges, ombrelles vertes, lampes-tempête, photophores, shorts, jumelles, lunettes fumées, bouteilles thermos⁶⁶.

Légumes. Rue lacustre. Magnifiques jonques de bois précieux, un gros œil à la proue. Les marinières se douchent en tirant l'eau sale dans un seau qu'ils y jettent au bout d'une corde⁶⁷.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ Jean Cocteau, « Mon tour du monde. "Cléopâtre, je pense à elle ce soir" », dans *Paris-Soir*, 6 août 1936.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Jean Cocteau, « Mon tour du monde en 80 jours. Aden, vestibule des Indes planté sur le monde comme un couteau », dans *Paris-Soir*, 8 août 1936.

⁶⁷ Jean Cocteau, « Mon tour du monde. À travers la Ville Sans Nom, trop jeune pour notre vieil atlas, escale à Malacca », dans *Paris-Soir*, 14 août 1936.

Le procédé est cependant si manifeste que l'on peut y voir un pastiche, comme si Cocteau imitait sciemment le style télégraphique associé à la dépêche (et, par extension, au reportage) depuis la fin du XIX^e siècle. Cela d'autant plus que par endroits, l'effet d'immédiateté, ailleurs soigneusement entretenu, se dévoile comme une fiction, un présent de convention. Des verbes conjugués au passé émergent soudainement et découvrent un décalage entre moment vécu et écriture. Ainsi, dans la seconde livraison, consacrée à la visite nocturne de Rome, alternent deux modes d'énonciation, la remémoration – « Nous préférions la Rome du clair de lune » – et la description au présent (qui domine) – « Rome la nuit ! Je ne peux me lasser de la parcourir. [...] Nous nous sentons gobés par cette pieuvre. Ici tout semble obéir au pouce renversé de l'Impérator [...] »⁶⁸. Il en va de même lorsque la figure du narrateur se superpose furtivement à celle du voyageur, mentionne les interventions apportées à son récit : « Entraîné par mon cœur, j'ai interverti l'ordre des dates. Avant ce dîner qui nous laisse de l'amertume, nous assistâmes à des spectacles qui méritent qu'on les raconte⁶⁹. » On retrouve en somme dans *Mon tour du monde en 80 jours* un bel exemple de gommage du décalage temporel entre le présent du voyage et celui de l'écriture. À travers cette fiction énonciative caractéristique du reportage de la Troisième République, et notamment de celui que nous définirons plus loin comme le « reportage feuilletonesque », le reporter se présente, tel un personnage de Jules Verne, comme une machine à enregistrer, à voir et à entendre. Pour le lecteur, l'effet d'immédiateté peut avoir pour bénéfice de rendre plus vifs les tableaux décrits et plus palpitante la reconstitution du voyage. Les indices relevés, qui donnent à voir le caractère reconstruit de la narration au présent, portent à croire que le texte publié entremêle divers moments et strates d'écriture ; il n'est pas du tout exclu que Cocteau ait rédigé au retour à partir de notes prises pendant le voyage, d'où une certaine ambivalence énonciative.

Tout comme le reportage de Tranin, celui de Cocteau est dégagé des impératifs de l'actualité, un rapport au temps qui caractérise le reportage publié en mode feuilletonesque et différé. Or, il semble que plus le reportage, au contraire, est « d'actualité », c'est-à-dire associé à un événement d'actualité donné, dont il doit rendre compte à l'intérieur d'un

⁶⁸ Jean Cocteau, « Mon tour du monde en 80 jours. Rome la nuit », dans *Paris-Soir*, 2 août 1936.

⁶⁹ Jean Cocteau, « Mon tour du monde en 80 jours. "Gai printemps" », dans *Paris-Soir*, 24 août 1936.

temps limité, plus il tente de produire un tel effet d'immédiateté énonciative. Le meilleur exemple à cet égard est celui du reportage sportif, qui doit relever le défi de restituer par écrit le suspens et la vitesse de déroulement de la compétition sportive. L'intérêt de la lecture repose, en bonne partie, sur la mise en scène d'un reporter qui décrit l'événement chronologiquement, à mesure qu'il se déroule, et se demande, comme le lecteur, qui en sera le vainqueur. On nous permettra de citer à nouveau Victor Bonnans décrivant la course de motos de Linas-Montlhéry :

Voici maintenant les « hommes-moto ». Car on ne peut pas se figurer que ces êtres puissent se dissocier de leurs machines. Temple, crispé au guidon, aplati sur sa moto, fuse, dans un tonnerre. Son maillot est une flamme blanche hallucinante, qui paraît se déformer et se prolonger. Tous les géants : Péan, Gissler, Bussinger, etc... lorsqu'ils arrivent en rafale à notre hauteur, à 146 à l'heure, c'est le fracas bref d'un arrachement – comme si la piste allait voler en éclats. / Mais ils sont déjà loin... / Les « vrais bolides » en ligne ! La Delage, cuirassée d'argent, étincelante et harmonieuse de formes... La Leyland Thomas, gris pâle et bleu clair, effilé à l'extrême, avec une queue où l'on imagine des nageoires de cachalot ; la Bogenschutz, bleu de Prusse, avec deux têtes de mort – un défi – peinte l'une à l'avant, l'autre à l'arrière, et l'Eldridge aux 300 CV, vert sombre et trapue, de coupe nette : une bête ramassée, prête à bondir. / C'est le cercle infernal, à une moyenne de 213 à l'heure ! Un roulement heurté, le silence soudain pulvérisé par ces béliers fantastiques qui ouvrent des gouffres de vertige... La vitesse ! / Et tout cela rehaussé de couleurs violentes avec, en opposition, le grand pan d'ombre que découpent les tribunes sur le ciel de vif argent⁷⁰.

L'écriture s'apparente ici au montage cinématographique. L'effet d'immédiateté y est non seulement produit par le présentatif « voici » et l'utilisation du présent de l'indicatif, mais aussi par la juxtaposition de phrases courtes à la syntaxe très expressive (on croirait entendre s'exclamer un radioreporter) et l'accumulation de détails visuels et sonores. L'exemple est bien choisi, certes, et le reportage sportif se contente souvent de donner un compte-rendu plus factuel des épreuves ; néanmoins, lorsqu'il est exploité comme le fait Bonnans, il est susceptible de porter la fiction d'immédiateté à un point culminant.

Une autre variation énonciative du reportage consiste à donner l'écriture comme quasi concomitante de l'événement en révélant un moment d'écriture dans le feu de l'action, où apparaît le « je » narrateur. L'écriture surviendrait alors bel et bien pendant le travail de terrain, mais dans un moment de retrait. C'est ce que l'on a pu observer lorsque le

⁷⁰ Victor Bonnans, « À Linas-Montlhéry. En voyant passer les bolides... », dans *Le Petit Parisien*, 8 juin 1925.

motif de la lettre introduit l'adresse au lecteur et le présent de l'écriture, à travers des mentions comme les suivantes : « Au moment où je vous écris⁷¹ », « C'est sur des renseignements recueillis à la hâte que je vous écris ces lignes⁷² », « je prends quelques notes rapides⁷³ », « Pendant que, dans ma cabine, j'écris ces notes, j'entends au-dessous de moi les mêmes coups de sifflet que tantôt et du bruit sur le pont⁷⁴ ».

À vrai dire, le reportage présente souvent une énonciation qui, vue de près, se montre fluctuante, voire problématique, puisqu'elle alterne sans cesse entre ces deux tentations : – reconstituer comme en temps réel les impressions vécues au présent par un reporter-héros ou – donner à voir le geste d'écriture et / ou la voix du reporter-narrateur et révéler un décalage inévitable par rapport à l'action. À leur manière, chacune vise à assurer la vraisemblance du récit, mais la première, en créant un effet d'immédiateté, relève sans doute plus spécifiquement du pacte de lecture du reportage, tandis que la seconde apparaît comme une résurgence d'autres genres, tels que la correspondance ou la chronique, et rapproche plutôt le reportage de la littérature. L'alternance continuelle entre ces différents modes d'énonciation rend parfois difficile de cerner une représentation cohérente de la scène narrative qui préside à l'écriture du reportage. Ce caractère indécidable est sans doute lié à une véritable pratique de la réécriture et de l'accumulation de différentes strates discursives, entre les premières notes prises pendant le voyage et un travail effectué au retour. Il serait intéressant à ce sujet de consulter les archives des reporters et de se livrer à une recherche de génétique textuelle. Jean Cocteau est loin de constituer un cas isolé ; on retrouve une même ambivalence énonciative chez Félix Dubois⁷⁵, chez Pierre Giffard⁷⁶ et, de manière générale, chez beaucoup de reporters, dans l'entre-deux-guerres également. Le passage du reportage du journal au livre, de surcroît, apporte lui aussi l'occasion d'une

⁷¹ Edmond Texier, dans *Le Siècle*, 2 juillet 1859, cité dans Véronique Juneau, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, op. cit., p. 104.

⁷² Ernest Dréolle, dans *Le Constitutionnel*, 5 juin 1859, cité dans *ibid.*, p. 48.

⁷³ Alfred d'Aunay, *Les Prussiens en France*, op. cit., p. 136.

⁷⁴ Jules Huret, *En Amérique. De San Francisco au Canada*, op. cit., p. 524-525.

⁷⁵ Dans *Tombouctou la mystérieuse* (Paris, Flammarion, 1897), le reporter construit une scène d'énonciation assez complexe en faisant se chevaucher deux strates d'écriture, soit des extraits de son carnet de voyage, insérés entre guillemets et narrés au présent, et un texte ultérieur qui les encadre, narré au passé.

⁷⁶ Dans son reportage sur la guerre russo-japonaise, où on retrouve parfois des transitions abruptes du passé au présent.

reprise du texte susceptible d'ajouter une strate d'écriture aux notes de voyage et à la version du reportage publiée dans la presse.

La friction entre deux postures possibles – celle d'un scripteur intervenant après coup pour transposer par écrit son expérience ou organiser ses notes et celle d'un acteur plongé dans l'action – révèle aussi, au-delà des pratiques, la représentation largement fantasmée du reporter comme « médiateur de l'immédiateté », témoin mécanique, capable d'enregistrer et de transcrire sur le vif ses impressions. À l'instar des motifs de la course au télégraphe, du carnet de notes ou de l'écriture sous les boulets, l'énonciation au présent emblématise une conception de l'écriture de reportage – produite sur le terrain et transmise rapidement, en prise sur l'événement –, conception qui ne correspond pas toujours au réel et peut, on l'a vu avec Jean Cocteau, être exacerbée, pastichée. À travers la fiction d'écriture en direct qu'elle impose, elle fait fusionner pour un temps le reporter-héros et le reporter-narrateur et synthétise de façon idéalisée les deux étapes, à la fois indissociables et irréductibles, qui caractérisent le travail du reporter : l'enquête et l'écriture.

Gaston Leroux a été à cet égard un observateur fort attentif des subtilités énonciatives du reportage, mais aussi des expérimentations romanesques contemporaines autour du flux de conscience⁷⁷, qui ne sont pas sans entretenir des parentés, celles-ci apparaissant comme une autre déclinaison formelle de l'illusion d'immédiateté à l'œuvre dans le reportage. À partir du second volume des *Aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter – Le parfum de la dame en noir* (1908-1909) –, roman narré par un narrateur intradiégétique et ami du reporter, Gaston Leroux transpose l'ambivalence énonciative du reportage en intégrant au sein d'une narration globalement effectuée au passé des scènes narrées au présent. Celles-ci peuvent être de deux ordres généralement assez distincts : 1 – soit elles rapportent une action importante de manière à en accroître l'intensité dramatique, 2 – soit elles traduisent le flux des pensées du narrateur et constituent des séquences de monologue intérieur marquées par une ponctuation distincte qui connote la subjectivité :

1- Mattoni, qui passait à ce moment dans la baille, et qui a entendu [un cri], lui aussi, est accouru. Un geste de Rouletabille le cloue sur place, sous la poterne, en immuable sentinelle ; et le jeune homme, maintenant, s'avance vers la plainte, ou plutôt marche

⁷⁷ Rappelons que dès 1888 Édouard Dujardin utilise ce procédé dans *Les lauriers sont coupés*.

vers le centre de la plainte, car la plainte nous entoure, fait des cercles autour de nous, dans l'espace embrasé. Et nous allons derrière lui, retenant notre respiration et les bras étendus, comme on fait quand on va à tâtons dans le noir [...]. Ah ! nous approchons du spasme, et quand nous avons dépassé l'ombre de l'eucalyptus, nous trouvons le spasme au bout de l'ombre. Il secoue un corps à l'agonie. Ce corps, nous l'avons reconnu. C'est Bernier⁷⁸ !

2- Je restai un instant sur place, songeant... songeant à quoi... À ceci, que j'avais tort de prétendre qu'Arthur Rance n'avait pas changé... D'abord, maintenant, il laissait pousser un soupçon de moustache, ce qui était tout à fait anormal pour un Américain routinier de sa trempe... ensuite, il portait les cheveux plus longs, avec une large mèche collée sur le front... ensuite, je ne l'avais pas vu depuis deux ans... on change toujours en deux ans... et puis Arthur Rance, qui ne buvait que de l'alcool, ne boit plus que de l'eau... Mais alors, Mrs Edith ? Qu'est-ce que Mrs Edith ?... Ah ça ! Est-ce que je deviens fou, moi aussi ?... Pourquoi dis-je : moi aussi ?... comme... comme la Dame en noir ?... comme... comme Rouletabille ?... est-ce que je ne trouve pas que Rouletabille devient un peu fou ?... Ah ! la Dame en noir nous a tous ensorcelés !... Parce que la Dame en noir vit dans le perpétuel frisson de *son* souvenir, voilà que nous tremblons du même frisson qu'elle... La peur, ça se gagne... comme le choléra⁷⁹.

Les séquences de monologue intérieur sont parsemées, comme dans le deuxième extrait, de points de suspension qui figurent les hésitations et les blancs des réflexions du narrateur, Saintonge, tandis que les séquences du premier type sont davantage centrées sur le déroulement de péripéties importantes. Comme dans le reportage, ces passages au présent, dans tous les cas, figurent un présent de convention, car le narrateur affirme par ailleurs écrire son récit longtemps après que les événements soient terminés : « aujourd'hui où j'écris ces lignes, après des années⁸⁰ ». Il nous semble qu'il faut rapporter cette expérimentation formelle, qui repose sur un effet d'immédiateté entre le présent de l'aventure et la narration, à celles de la littérature de sphère restreinte de la même époque mais aussi, par ailleurs, à la pratique du reportage par Leroux et aux diverses tentatives qui, dans le roman populaire des années 1900, introduisent une énonciation à la première personne à travers des personnages de narrateurs-reporters. Leroux semble particulièrement novateur puisqu'il se situe à la croisée de ces deux branches littéraires qui, bien souvent, paraissent s'ignorer.

⁷⁸ Gaston Leroux, *Le parfum de la dame en noir*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1988 [1908-1909], p. 347.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 282.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 375.

Variations génériques, contraintes et temporalités éditoriales

Le reportage, comme matrice générique, connaît l'influence de plusieurs variables liées aux supports qui l'accueillent (pages des quotidiens, hebdomadaires, volumes, fascicules) pendant l'entre-deux-guerres. Les contraintes de l'écriture journalistique – périodicité, actualité, rubricité, collectivité⁸¹ – déterminent certaines caractéristiques de sa poétique et se modulent différemment selon l'espace de publication, qu'il s'agisse de la « une » du quotidien, d'une page intérieure paire ou impaire, ou de celles d'un hebdomadaire. De même, l'édition en volume impose sa marque au reportage recueilli, lui confère un tout autre format et un rapport à l'actualité distincts de ceux du périodique. L'édition populaire, qui participe de la vogue du reportage, prolonge avec des fascicules et des collections bon marché une hybridité générique perceptible par la circulation de mentions comme « roman-reportage », « document », « vécu ».

a. Reportage collectif

Des premiers correspondants aux grands reporters des années 1930, le reportage est généralement le fruit d'un reporter – c'est notamment cette autorité auctoriale qui a permis la promotion du reporter en écrivain qui fait œuvre. Cependant, le reportage se trouve plongé dans une trame polyphonique – le journal – où s'entremêlent des voix et des opinions portées par une variété de genres et de rubriques. Parmi celles-ci, la voix surplombante de la rédaction présente et encadre le reportage ; elle oriente sa réception, apporte des précisions sur la transmission de l'information, insiste sur la dimension sensationnelle. Cet entrelacs constitue une première forme d'écriture collective qui soutient le reportage publié en périodique. Par ailleurs, nous avons vu que dans les premiers temps de la presse d'information, le petit reportage de fait divers reproduit à échelle miniature cette structure, puisque le chef de rubrique organise les informations rapportées par son « armée de reporters », et que le fait divers peut se composer, en conséquence, d'un feuilleté de voix. Ce n'est toutefois pas de ces formes d'écriture collective dont il sera

⁸¹ Ce sont les principes de la matrice médiatique, telle qu'elle se constitue au XIX^e siècle, identifiés par Marie-Ève Thérénty. *La littérature au quotidien, op. cit.*, p. 49-123.

question ici, mais bien d'un type particulier d'enquête, qui émerge au début des années trente⁸², qu'on peut nommer le *reportage collectif*. Il s'agit d'un reportage formé par la juxtaposition ou la publication alternée de livraisons écrites par plusieurs reporters – au moins deux, quoique le reportage collectif mobilise en général quatre à six reporters.

Selon Christian Delporte, le reportage collectif a été mis en place par *Paris-Soir*, à partir de 1932 :

Afin de fournir l'information la plus complète et la plus en phase avec l'actualité, *Paris-Soir* développe la pratique du reportage collectif, qu'il inaugure dans ses colonnes, en mars 1932, à l'occasion du scrutin présidentiel en Allemagne. Tandis que Jules Sauerwein enquête sur les forces politiques et Maurice Dekobra sur la situation sociale en République weimarienne, Pierre Mac Orlan réunit des impressions sur Berlin en pleine effervescence électorale. Bien d'autres dossiers seront instruits selon le même principe, notamment lorsque l'Europe est mise en danger (affaire éthiopienne, en 1935 ; remilitarisation de la Rhénanie, en 1936), ou lorsqu'un enjeu majeur se présente pour l'avenir de la France. En avril 1936, par exemple, une équipe de cinq reporters (Claude Blanchard, Fernand Pouey, Stéphane Manier, Jean Marèze, Georges Sinclair), conduits par Dominique Canavaggio, enquête en différents points du territoire national, à la veille des élections qui verront triompher le Front populaire⁸³.

Paris-Soir semble bel et bien l'un des premiers, sinon le premier quotidien à déployer régulièrement une couverture collective d'une telle ampleur, à partir de 1932. Le reportage collectif est alors présenté, dans un court texte rédactionnel, autopromotionnel et programmatique, comme un type inédit de reportage : « Lundi 7 mars, *Paris-Soir* commencera un reportage d'une formule nouvelle qui constituera, croyons-nous, une innovation sensationnelle. Au lieu d'un seul envoyé spécial, enquêtant sur un sujet déterminé, c'est une véritable équipe de grands reporters qui est partie pour Berlin et qui publiera en même temps dans *Paris-Soir* ses observations, ses impressions, ses interviews⁸⁴. » On retrouve plusieurs exemples pour cette même année : outre le reportage

⁸² Il serait peut-être plus juste de dire qu'il se codifie et se popularise à cette époque. On peut voir, en effet, dans certaines tentatives antérieures de premières formes de reportage collectif, dès les années 1880 et 1890, notamment lors d'événements importants d'actualité, où un journal sollicite tout un réseau de correspondants à l'étranger, ou dans le cas des enquêtes d'interviews réalisées par plusieurs reporters dépêchés simultanément sur le terrain afin de restituer une vision plurielle d'une question d'actualité.

⁸³ Christian Delporte, *Les journalistes en France. 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999, p. 244.

⁸⁴ *Paris-Soir*, mars 1932, cité dans Raymond Barrillon, *Le cas Paris-Soir*, Paris, Armand Colin (Kiosque), 1959, p. 77.

de Sauerwein, Dekobra et Mac Orlan en Allemagne⁸⁵, un reportage sur les bas-fonds parisiens par Jean Lasserre, Louis Léon-Martin et André Warnod en juin⁸⁶, la couverture du Tour de France en juillet et celle des Jeux olympiques de Los Angeles en août, une enquête sur l'Angleterre par Jules Sauerwein, Jean Marèze et « Jr. Mr. » à l'automne⁸⁷. Dans les années suivantes, la pratique est toujours en vigueur. Titaïna, François Chevalier et René Raulens enquêtent sur *La sédition japonaise* en février et mars 1936⁸⁸, Fernand Pouey, Stéphane Manier, Jean Marèze et Claude Blanchard, sur *Le vrai visage de la France qui vote*, en avril 1936⁸⁹. Pour sa part, Raymond Barrillon a relevé « 9 [reportages collectifs] en 1933, 7 en 1934, 6 en 1935, 17 en 1936, 18 en 1937, 16 en 1938⁹⁰ ».

Le dispositif du reportage collectif est fortement lié aux contraintes temporelles et à ce que nous définirons comme le « reportage d'actualité ». Parmi les exemples précédents, seul le reportage sur les bas-fonds parisiens fait exception à cette règle. Delporte constate avec justesse que l'envoi de plusieurs reporters survient lors d'événements politiques majeurs – élections, crises politiques, insurrections, grèves, guerres civiles –, *a fortiori* lors d'événements complexes, étendus dans l'espace et dans le temps, qui concernent le territoire européen. Ce dernier point est lié à l'intérêt du public, mais aussi sans doute aux contraintes matérielles ; la plus grande proximité facilite le transport des reporters et limite les coûts. On peut cependant noter, là encore, au moins une exception, celle du reportage sur le Japon. Toutefois, il faut savoir que François Chevalier et René Raulens sont, au contraire de Titaïna, des correspondants réguliers sur place et non des envoyés spéciaux. Le reportage sur de grands événements sportifs confirme aussi cette règle : il appelle, comme le reportage politique, une couverture rapide.

L'exemple de la couverture de la guerre civile espagnole par *Paris-Soir* est assez emblématique du reportage collectif et de ses possibilités. En raison de la durée du conflit,

⁸⁵ Jules Sauerwein, Maurice Dekobra et Pierre Mac Orlan, *Paris-Soir en Allemagne*, dans *Paris-Soir*, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 22 mars 1932.

⁸⁶ Jean Lasserre, Louis Léon-Martin et André Warnod, *Nuits de Paris*, dans *Paris-Soir*, 26, 27, 28, 29, 30, 31 mai, 1^{er}, 2, 3, 4, 5 juin 1932.

⁸⁷ « *Paris-Soir* » en Angleterre, dans *Paris-Soir*, 18, 19, 20 octobre 1932.

⁸⁸ *Paris-Soir*, 28 février, 1^{er}, 2, 3, 4 mars 1936.

⁸⁹ *Paris-Soir*, 2-25 avril 1936.

⁹⁰ Raymond Barrillon, *Le cas Paris-Soir*, *op. cit.*, p. 78.

l'équipe de reporters sur le terrain évolue au fur et à mesure que les mois s'écoulent. Elle se déploie sur un vaste territoire qui excède les frontières de l'Espagne et permet de multiplier les sources d'information et les points de vue. Une telle couverture restitue une version plurielle de l'événement. De juillet à décembre, plus d'une douzaine d'envoyés spéciaux et de correspondants particuliers séjournant à long terme dans les villes étrangères vont participer à ce grand reportage collectif. Tandis qu'au XIX^e siècle, dans la rubrique des faits divers, le chef des informations se chargeait de signer et de fédérer les notes transmises par son équipe de reporters anonymes, c'est maintenant l'énonciation éditoriale qui se charge seule d'organiser les livraisons et de mettre en scène la désormais prestigieuse équipe des reporters. Le 21 juillet, alors que la guerre civile commence tout juste, une grande partie de la une est consacrée à la scénographie de la quête collective d'information ; elle insiste sur le nombre de collaborateurs, la diversité de leurs emplacements géographiques, sans occulter leurs individualités, voire leurs exploits particuliers :

Dès hier, nos lecteurs pouvaient lire les dépêches de nos envoyés spéciaux Henri Danjou et Paul Fontanes, qui, les premiers, avaient pu entrer en Espagne [...]. / Aujourd'hui, nos lecteurs verront que Paul Fontanes a pu renouveler son exploit d'hier, tandis qu'Henri Danjou continue son voyage mouvementé en Espagne. / D'autre part, notre correspondant de Tanger, M. Pierre André, a pu pénétrer au Maroc espagnol révolté et nous a envoyé le premier récit circonstancié de la sédition en Afrique du Nord. / À Gibraltar, notre collaborateur H.-F. Maxtède a vu par télescope la bataille se dérouler dans la Lina. / Bertrand de Jouvenel obtient, à Biarritz, la première interview de Gil Robles qui s'était jusqu'ici refusé à recevoir aucun journaliste. / Aux frontières de Behobie, Port-Boue, Bourg Madame et Hendaye, nos envoyés spéciaux Perraud-Lagarenne, Gonin, Mouneu et Brousse, et, à Casablanca notre correspondant particulier, nous tiennent au courant de toutes les informations qu'ils peuvent recueillir. / Enfin, à Madrid, notre envoyé spécial permanent Richard Forte n'a pas cessé de rester en communication avec notre journal.

Ce texte de présentation, en caractères gras, encadré par les grands titres et sous-titres concernant la guerre civile, est accompagné d'une carte géographique permettant au lecteur de visualiser le déploiement des reporters, qui paraissent avoir encerclé l'Espagne de toute part. Il occupe une place de choix à la une. Ce fait est un peu étonnant – cependant il constitue un procédé récurrent de *Paris-Soir* – dans la mesure où la mise en scène de la collecte d'information est ici privilégiée sur l'information elle-même, qui est renvoyée en page trois ce jour-là, comme elle le sera parfois en page cinq ou sept. La rédaction revient à plusieurs reprises sur l'ampleur de la couverture de l'événement qu'elle offre à ses lecteurs : « Paris-Soir a envoyé ses reporters *dans tous les coins de l'Espagne* pour nous

rendre compte objectivement – autant du moins que le permet, pour certains, la censure établie aussi bien par le Gouvernement de Madrid que par les rebelles – des événements tragiques qui se déroulent de l’autre côté des Pyrénées⁹¹. » Au fil des semaines puis des mois, chaque numéro du journal accueille généralement les livraisons d’au moins deux collaborateurs différents, parfois davantage. De nombreux reporters s’ajoutent à ceux énumérés le 21 juillet : Louis Delaprée, Claude Blanchard, Jean-Gérard Fleury, Jean Marèze, Maurice Leroy, Jean Lasserre, et les reporters photographes Paul Lemesle et G. Ansel. Dans les pages internes, les livraisons sont juxtaposées, chapeautées (surtout dans les premiers temps du conflit et lorsque les articles sont nombreux) par un titre collectif en gros caractères sur toute la largeur des colonnes. Celui-ci, très général et parfois reconduit d’un numéro à l’autre, peut insister sur l’aspect collectif du reportage. Il institue les informations et reportages sur la guerre civile en sous-rubrique temporaire au sein de la rubrique des « Dernières nouvelles » : « Les aspects divers du drame espagnol⁹² », « Les multiples aspects de la guerre civile en Espagne⁹³ », « Les horreurs de la guerre civile en Espagne⁹⁴ ». Chaque article possède par ailleurs, individuellement, tout l’apparat habituel : titre, mentions de date, de lieu et de mode de transmission de l’information, signature du reporter. Dans le contexte des années trente, le reporter, même s’il se livre au reportage collectif, est investi d’un prestige qui ne permet pas d’occulter sa voix propre. Au contraire, l’exhibition, par l’énonciation éditoriale, de la diversité des voix déployées, dont plusieurs sont celles de collaborateurs renommés, participe de l’autopromotion du quotidien.

La page sportive de *Paris-Soir* est elle aussi un lieu privilégié pour le reportage collectif. En 1932, le quotidien ne tarde pas à appliquer son principe, par exemple pour la couverture du Tour de France. Comme pour la guerre civile espagnole, la collectivité du reportage est exhibée par l’énonciation éditoriale. Le 5 juillet, un petit entrefilet annonce, en page « Paris-Soir Sprint » :

Désireux de donner à ses lecteurs une description vivante, variée, rapide et très illustrée du Tour de France, la belle épreuve annuelle de l’« Auto », qui commencera mercredi matin « Paris-Soir » déplacera une équipe complète et homogène. Le compte

⁹¹ *Paris-Soir*, 25 juillet 1936, p. 3. Nous soulignons.

⁹² *Paris-Soir*, 1^{er}, 2 août 1936.

⁹³ *Paris-Soir*, 3 août 1936.

⁹⁴ *Paris-Soir*, 29 août 1936.

rendu de la course et ses à-côtés seront assurés par notre chef de rubrique sportive Gaston Bénac, par nos collaborateurs A. Baker d'Isy et Géo Villetan. Chaque jour, également, l'humoriste André Dahl, puis Pierre Varenne, donneront leurs impressions sur la course. / Le reportage photographique sera fait par nos collaborateurs-opérateurs Gabriel Gillet et René Berlot. Nos collaborateurs suivront la course à bord de voitures Delages. / Un service de liaison motocycliste sera assuré par M. Jolly, ancien champion de France motocycliste, et Shuz qui gagna, il y a deux ans, la course des Resquilleurs.

Plus encore que le reportage collectif portant sur un événement politique, la couverture d'une épreuve sportive s'emploie à déployer une variété de tons et de points de vue. Chaque journaliste possède sa spécialité – qu'il s'agisse de rendre compte avec exactitude du déroulement de l'épreuve, de donner des impressions plus floues et parcellaires, de commenter des choses vues ou de prendre des entrevues aux compétiteurs. À cette équipe, *Paris-Soir* joint la collaboration du « grand champion Henri Pélissier », vainqueur de « toutes les grandes épreuves classiques sur route » et, « avec André Leducq, l'un des deux seuls Français qui ont gagné le Tour de France⁹⁵ ». Tout au long de la compétition, Pélissier tient une rubrique intitulée « Le carnet d'un ancien "forçat" », où il commente le déroulement des épreuves, de son point de vue informé par l'expérience du sport. Ainsi, bien que la rédaction se vante d'avoir mobilisé une équipe « homogène », on peut remarquer la variété des plumes, des tons et des points de vue adoptés. Il s'agit de produire un effet de totalité, d'amplitude, comme pour la guerre civile espagnole, mais au sujet d'un événement beaucoup moins complexe. Dès lors, ce n'est pas le déploiement des reporters dans l'espace qui assure la diversité du contenu, mais plutôt la variété des tons, chaque collaborateur se restreignant à une dimension donnée du Tour. Le lecteur a ainsi l'impression d'une connaissance exhaustive de l'événement, sous ses multiples facettes, sans que les articles ne se recoupent. On assiste à la mise en place d'une spécialisation des rôles toujours en vigueur dans le reportage sportif télévisuel aujourd'hui. Mais ce fonctionnement polyphonique n'est pas absolument neuf et on peut le rapporter à certaines couvertures de procès qui, dès le siècle précédent, mettent en place, à certains égards, une telle forme de reportage collectif. Ainsi, lors de la révision du procès d'Albert Dreyfus, à Rennes, à partir de juin 1899, une diversité d'articles rend compte de l'événement dans *Le Journal*. Jules Ranson, envoyé spécial, fournit dépêches et interviews, rapporte l'ambiance,

⁹⁵ *Paris-Soir*, 7 août 1936, p. 9.

les rumeurs, l'empressement des autres reporters, tout ce qui entoure l'événement et constitue – comme l'évoquait *Paris-Soir* à propos du Tour de France – ses « à-côtés ». Mais bien d'autres collaborateurs sont mis à profit, et la façon dont *Le Journal* présente sa couverture aux lecteurs est frappante par sa parenté avec le discours éditorial que tiendra *Paris-Soir*, trente ans plus tard :

C'est lundi que commencent, devant le conseil de guerre de Rennes, les débats du procès Dreyfus. / *Le Journal* a pris toutes ses mesures pour que ses lecteurs soient très complètement et très exactement renseignés. / Notre éminent collaborateur Maurice Barrès suivra les débats et enverra au *Journal* ses impressions quotidiennes. / Notre collaborateur judiciaire, M^e Huvlin, nous télégraphiera les comptes rendus des audiences. / En outre, nous avons organisé, à Rennes, ce service spécial de reportage qui nous transmettra tous les incidents qui pourront se produire autour du procès pendant cette longue période. / On voit que *Le Journal*, fidèle à sa tradition, ne néglige rien pour donner entière satisfaction à ses lecteurs⁹⁶.

Tous les collaborateurs en question ne sont pas à proprement parler des « reporters », mais la chronique et le compte rendu judiciaires relèvent, comme le reportage de Jules Ranson, d'un geste de collecte de l'information sur le terrain. La couverture du procès de Rennes suscite une spécialisation des rôles et emploie une diversité de journalistes, comme le fera plus tard la rubrique sportive. Le reportage collectif que *Paris-Soir* met à l'honneur à partir de 1932 repose ainsi sur des principes déjà établis dans la presse quotidienne du XIX^e siècle.

Le reportage collectif n'est pas non plus l'apanage de *Paris-Soir*. Dans les années 1930, il est employé par d'autres quotidiens, dont *Le Petit Parisien*⁹⁷ ; par ailleurs, il se généralise à la même époque du côté des hebdomadaires⁹⁸. Dans *Vu*, le reportage collectif apparaît dès 1934, au moins, et peut faire l'objet d'un déploiement de reporters aussi important que dans *Paris-Soir*. En février 1934, Pierre Mac Orlan, Bertrand de Jouvenel, Georges Roux, Joseph Jolinon, Carlo Rim et Roger Francq relatent la manière dont les événements de la « semaine historique » d'émeutes et de crise parlementaire ont été vécus

⁹⁶ « Le procès de Rennes », dans *Le Journal*, 5 août 1899, une.

⁹⁷ Par exemple, Laurence Stalling, Léonard Hammond, Robinson Macleïn, Léonard Waldron, Louis Roubaud et Emmanuel Jacob couvrent *Le conflit italo-abyssin* pour *Le Petit Parisien*, à partir du 1^{er} octobre 1935.

⁹⁸ Nous étudierons le cas de *Vu*, mais on retrouve aussi des reportages collectifs dans *Détective*. Cependant le reportage collectif dans *Détective* diffère sensiblement : il n'est pas formé de la juxtaposition de livraisons dans un même numéro, mais de la succession de livraisons, d'un numéro à l'autre, écrites par des reporters différents.

un peu partout à travers la France⁹⁹. Les envoyés sont postés en banlieue de Paris, dans la campagne de l'Île-de-France, à Reims, à Lyon, en Provence et dans le Sud-Ouest. Les livraisons, juxtaposées les unes à la suite des autres, forment un assez long reportage – dans les standards de *Vu* – de six pages, censé retransmettre, grâce à la multiplication des points de vue, la « Voix de la province », ainsi que le veut le titre général. Comme c'est le cas dans *Paris-Soir*, l'énonciation éditoriale est chargée du geste de regroupement qui confère une unité aux livraisons de diverses provenances. Le sous-titre souligne le caractère collectif du reportage : « Ce que nos collaborateurs ont vu et entendu ». La mise en page assure une continuité visuelle par la répétition des caractères typographiques, en gras et en majuscules, qui indiquent les lieux visités par chacun des reporters et grâce à la disposition symétrique du texte et des photographies sur les pages de gauche et de droite. Les noms des reporters sont mis en évidence : comme dans *Paris-Soir*, le reportage collectif ne gomme pas l'identité des journalistes et sa pratique n'est pas réservée à des reporters de moindre notoriété. À cet égard, il semble qu'une hiérarchie discrète préside à la disposition des livraisons : celles de Pierre Mac Orlan et de Bertrand de Jouvenel, qui sont peut-être les deux reporters les plus connus du groupe, apparaissent en premier.

Le reportage collectif dans *Vu* est toutefois généralement d'ampleur plus restreinte que dans *Paris-Soir*. Il est souvent l'œuvre d'un duo, comme Madeleine Jacob et Jeanine Bouissounouse¹⁰⁰, Sammy Beracha et Bernard Simiot¹⁰¹. Le duo peut fonctionner à l'instar du groupe, c'est-à-dire constituer de deux envoyés qui fournissent chacun une livraison, celles-ci se trouvant juxtaposées et assemblées par l'énonciation éditoriale. Ainsi, « Où va l'Autriche ? » est le titre général qui regroupe une livraison de Madeleine Jacob, elle-même intitulée « Sous la loi martiale » et une livraison de Janine Bouissounouse, « L'Autriche entre deux feux »¹⁰². À la première page, la rédaction place une mention en petits caractères (« Par nos envoyées spéciales ») qui, comme dans le cas précédent, affirme le caractère collectif du reportage. Les livraisons de Jacob et de Bouissounouse, toutes deux à Vienne, sont complémentaires par leur contenu : Jacob évoque, par des notations au présent,

⁹⁹ « La voix de la province », dans *Vu*, n° 310 (21 février 1943), p. 226-232.

¹⁰⁰ *Où va l'Autriche ?*, dans *Vu*, n° 310 (21 février)-312 (s.d., mars 1934).

¹⁰¹ « Une grande enquête de *Vu* sur les nouvelles visées italiennes », dans *Vu*, n° 569 (8 février 1939).

¹⁰² « Où va l'Autriche ? », dans *Vu*, n° 310 (21 février 1934), p. 250-252.

l'atmosphère dans les rues de la ville, rapporte des bribes de conversation, décrit des choses vues ; Bouissounousse donne un commentaire politique, appuyé sur l'opinion d'individus interviewés. On retrouve ici le principe de complémentarité des livraisons du reportage sportif, à moindre échelle. De même, l'analyse politique de Sammy Beracha, qui constitue la deuxième partie d'une enquête sur les « nouvelles visées italiennes », complète une première partie où Bernard Simiot, à Ismailia, visite la maison où habitait Ferdinand de Lesseps et navigue dans le canal de Suez. Tandis que Simiot insiste sur le voyage, le pittoresque et la description du canal, Beracha se livre à l'analyse des enjeux politiques qui l'entourent. La livraison de Beracha, isolée, ne constitue pas vraiment un reportage, elle est un commentaire plutôt, mais elle fait partie de l'enquête prise comme un ensemble. Simiot prend en charge la scénographie de l'enquête, tandis que Beracha effectue l'analyse. Autrement dit, on retrouve ici un reportage démantelé : les livraisons sont numérotées « 1 » et « 2 », et forment une « grande enquête » que le lecteur est invité à lire comme un tout. Ce découpage des rôles a un impact sur les postures des reporters : il ampute le témoin sur le terrain de son rôle analytique et sous-entend que ce ne serait plus cette expérience sur place qui lui conférerait une autorité de jugement et une faculté d'analyse, puisque celle-ci est prise en charge par un autre journaliste. Tout se passe comme si *Vu* tendait à instaurer une spécialisation des rôles : à côté d'un reporter maîtrisant le récit de l'enquête, la notation sur le vif, se place un analyste, spécialiste des enjeux politiques.

Le reportage collectif véhicule ainsi une tout autre conception du rôle du reporter que le reportage « au singulier ». Il postule que le compte rendu de l'événement nécessite une pluralité de visions et de voix, à l'inverse du reportage sur un sujet précis dont « le » reporter individuel serait l'instigateur et le maître. La prédominance de cette visée informative pluraliste, constamment réaffirmée dans *Paris-Soir*, contrevient à l'auctorialité du reporter, en agrégeant les livraisons et les signatures individuelles sous l'autorité d'une voix surplombante. En ce sens, le reportage collectif fait ressortir le rôle fédérateur de la voix rédactionnelle, qui se donne à lire dans le paratexte (titres, chapeaux, mentions éditoriales, légendes, signatures, mise en page, choix typographiques). Une telle organisation polyphonique et hiérarchisée de reportages juxtaposés n'est pas sans rappeler, comme nous l'avons souligné, la structuration de la rubrique des faits divers dans les premières décennies de la Troisième République ; à la différence que dans les années 1930,

le reportage collectif ne peut occulter les signatures individuelles. Le grand reporter n'est plus le membre anonyme de « l'armée de reporters » et son identité ne se dilue pas dans la collectivité du reportage. Il est remarquable, enfin, que cette collectivité ne soit pas, sauf dans les cas de certains duos (reporter / photographe) et du reportage sportif, synonyme de regroupement sur le terrain et de pratique collective de l'enquête. Elle est d'abord une collectivité *éditoriale*, produit d'un geste de collage qui rassemble les enquêtes individuelles pour former un tout.

b. Reportage d'actualité, reportage feuilletonesque

La collectivité de l'écriture de presse n'est pas le seul principe de la matrice médiatique dont on retrouve les traces dans les pratiques et la poétique du reportage. Le rapport à l'actualité, la périodicité et la rubricité imposées par la presse quotidienne d'information ou par l'hebdomadaire modulent différemment la tâche du reporter et la façon dont il conçoit son récit journalistique. On peut distinguer, comme les pôles extrêmes d'un continuum, deux grands types éditoriaux de reportage qui diffèrent par leur rapport au temps et à l'information, leur mode d'écriture et de publication : un « reportage d'actualité » et un « reportage feuilletonesque ». Il faut souligner qu'au contraire de l'appellation « roman-reportage », celles-ci ne sont pas historiques¹⁰³ ; nous les proposons afin de mieux distinguer des pratiques journalistiques et éditoriales assez indépendantes qui, sans avoir été nommées, ont bien été distinguées par les contemporains.

Le reportage d'actualité est amené par un événement précis, le plus souvent inattendu, qu'il s'agit de couvrir dans un court délai, au jour le jour (il n'est pas exclu, au contraire, qu'il s'étire dans le temps). On peut y associer les reportages sur les guerres, les insurrections, les grèves, les événements politiques ou culturels, les crimes, accidents ou catastrophes naturelles. Il est remarquable que les premiers types de reportages qui émergent dans les années 1850 à 1870, soit le reportage de fait divers, l'interview et la

¹⁰³ On retrouve parfois la mention « reportage d'actualité » ou « grand reportage d'actualité » dans la presse de l'entre-deux-guerres, par exemple en guise de sous-titre générique, mais sans qu'une signification spécifique lui soit rattachée et plutôt à des fins publicitaires.

correspondance de guerre, appartiennent au reportage d'actualité¹⁰⁴. Leur nécessité est dictée par l'apparition d'un nouveau rapport au temps :

L'actualité équivaut à un laps de temps qui comprend ce qui est en train de se produire (l'inchoatif), ce qui est arrivé assez récemment et ce qui va se produire, c'est-à-dire le présent, le futur et le passé proches. Mais, pour que l'actualité devienne opérante, pour que certains enjeux spécifiquement journalistiques comme la *une* ou le *scoop* apparaissent, il faut que l'actualité du journaliste coïncide avec celle du récepteur, donc que la société soit pleinement entrée dans l'ère médiatique. Au fur et à mesure, notamment, que les progrès des transports et de la technique permettent de raccourcir la chaîne temporelle qui relie le producteur de la nouvelle (le journaliste) à son récepteur (le lecteur) [...], le journal se modifie dans chacune de ses rubriques et dans son esprit général¹⁰⁵.

Marie-Ève Thérenty ajoute que cette mutation survient sous le second Empire, où, pour la première fois, « la concurrence [entre les différents titres de la presse] se joue sur la rapidité de l'information¹⁰⁶ ». À l'image de l'invention de la *une* ou du *scoop*, le développement du reportage est dans un premier temps intimement lié à celui de la notion d'actualité et à l'évolution des moyens techniques. Comme on va le voir, la mise en page du reportage d'actualité, dès lors, est modulée par une certaine conception de la spatialité du journal, où des espaces sont connotés « d'actualité » et réservés aux nouvelles les plus récentes. L'histoire du reportage d'actualité doit ainsi se faire en parallèle avec celle de la structuration des pages et des rubriques du journal.

C'est sous le second Empire qu'est inventée la rubrique « Dernière heure » des quotidiens, où « sont insérées les nouvelles reçues au journal après la mise en pages des feuilles et que leur importance ou leur caractère d'actualité oblige à communiquer sans délai¹⁰⁷ ». Elle constitue une première forme d'organisation et de concentration des nouvelles brûlantes et regroupe surtout de courtes dépêches. Plus généralement, dans les années 1870, la mention « dernière heure » est également utilisée à l'intérieur des articles,

¹⁰⁴ Même si, comme on l'a vu, l'enquête de fait divers « invente » en partie son objet, elle demeure attachée à un événement externe (un crime, un procès, une enquête policière concurrente) ; l'interview constitue davantage une forme d'invention de l'événement indépendante de l'actualité, du moins lorsqu'elle n'est pas justifiée par une circonstance précise. Dans une certaine mesure, le reportage invente toujours en partie l'événement (qui ne devient tel qu'à travers sa médiatisation), mais cette invention peut s'arrimer à divers degrés sur des faits extérieurs, indépendants, sur une « actualité » qui la contraint et lui donne son impulsion.

¹⁰⁵ Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 90.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 96.

pour mettre en avant l'actualité d'un reportage. Ainsi, lorsqu'un collaborateur anonyme du *Figaro* rend compte d'un « attentat contre la vie de l'empereur d'Allemagne » en 1878, le reportage, « par dépêches télégraphiques », est constitué d'une première série de dépêches à laquelle s'ajoute un dernier envoi précédé de la mention « Dernière heure »¹⁰⁸. Le reportage d'actualité se distingue ainsi par l'apparat éditorial qui l'entoure. À l'étiquette « dernière heure » s'ajoutent des mentions de date et de lieu qui témoignent du mode de transmission et de la brièveté du délai entre la transmission de l'information et sa publication : en 1878, un délai d'une journée est acceptable, et la première dépêche publiée dans l'édition du 4 juin est datée avec précision « Berlin, 3 juin, 1 heure après midi ». L'énonciation éditoriale du *Figaro* renchérit et, comme le fera *Paris-Soir* près de soixante ans plus tard, insiste, dans un chapeau à visée publicitaire, sur la rapidité du processus :

Nous n'avons pas besoin d'attirer l'attention de nos lecteurs sur les longues dépêches qui suivent et qui nous permettent d'être presque aussi bien renseignés que si nous nous imprimions ce soir même à Berlin. Nous voulons seulement dire que, non seulement nous n'avons reculé devant aucuns frais pour être les premiers informés, mais que nous avons eu la bonne fortune de rencontrer dans notre correspondant un homme plus en situation que tout autre de nous renseigner sur l'attentat et sur ses conséquences¹⁰⁹.

Le reportage est publié en une, à gauche, introduit par un court texte signé par Francis Magnard, corédacteur en chef, en lieu et place d'un article d'opinion. Cet emplacement de choix témoigne de l'importance et de la valeur accordées par *Le Figaro* à la notion d'actualité, une importance liée au rôle qu'y tient le reportage, de manière générale.

Le reportage d'actualité se distingue non seulement par l'apparat éditorial qui le présente mais aussi par l'emplacement où il est situé dans les pages du quotidien. La une des journaux orientés vers l'actualité, comme *Le Figaro*, puis *Le Matin* et les autres grands de la Belle Époque, constitue l'emplacement privilégié des reportages d'actualité brûlante. À partir des années 1880, d'autres suivent l'exemple du *Figaro*, comme *Le Petit Parisien* qui, en 1885, « modifie sa *une* pour y insérer en tête ses “dernières nouvelles”¹¹⁰ ». Petit à petit, toute la structure du journal, à l'origine « fait pour être lu en continu, sans aucun

¹⁰⁸ X., « Nouvel attentat contre la vie de l'empereur d'Allemagne », dans *Le Figaro*, 4, 5, 6, 7, 8 juin 1878.

¹⁰⁹ *Le Figaro*, 4 juin 1878.

¹¹⁰ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien, op. cit.*, p. 93.

artifice de présentation¹¹¹ », d'une colonne et d'une page à l'autre, se modifie, s'organise en fonction de l'impératif d'actualité, à l'instar de la une du *Matin* qui, à partir de 1895, « s'actualise » comme l'explique Gilles Feyel :

Il y a une actualisation de la première page, devenue véritable « une », par la mise en valeur de tel ou tel événement de l'actualité immédiate. La verticalité de la succession des textes à longueur de colonne, est brisée au tout début du XX^e siècle, par l'apparition et la juxtaposition, dans l'horizontalité, de blocs massifs, de pavés larges de plusieurs colonnes, coiffés de titres en gros caractères, et de chapeaux en petits caractères gras, composés en entonnoirs ou en pyramides renversées. [...] La mise en page sort du carcan vertical des colonnes, pour devenir plus dynamique. La une traduit visuellement l'importance de telle ou telle actualité que les journalistes ont choisi de privilégier. Le reste de l'actualité est traité dans le corps du journal, ce qui est d'autant plus facile, que les journaux ont tous alors augmenté leur pagination : 6 pages dans les années 1890 ; 8 à 12 selon les jours de la semaine, en 1914¹¹².

La une adopte petit à petit une organisation tabulaire. Vers la même époque, au tournant des années 1899 et 1900, *Le Matin*, suivi par *Le Journal*, accorde une place grandissante à la rubrique « Dernière heure ». Établie sur deux, bientôt trois colonnes, elle est placée en page trois, à partir du 9 septembre 1899 dans *Le Matin*. La même disposition est adoptée par *Le Journal* vers la même époque, et le sera quelques années plus tard par *Le Petit Parisien*. Dans les années 1900 se stabilise pour la première fois une répartition du quotidien réservant les actualités de dernière heure principalement aux pages impaires (la une et la troisième page), ce qui n'était pas systématique auparavant. C'est aussi à cette époque que le reportage, bénéficiant de l'importance croissante de l'actualité, apparaît de plus en plus à la une des journaux, avec signature. À partir de ce moment, le reportage d'actualité est fortement associé à ces pages impaires. Par ailleurs, le quotidien illustré *Excelsior*, fondé en 1910, va plus loin encore dans la spécialisation des pages : « Trois de ses douze pages sont entièrement consacrées à la photographie : la une, la 5^e et la 9^e », tandis que les autres, et notamment les pages paires, sont « réservées à certaines rubriques : spectacles et musique, mondanités et élégances, sports, automobile et aviation¹¹³ ».

Les quotidiens de l'entre-deux-guerres héritent de cette organisation spatiale mise en place au tournant du siècle ; ils la reconduisent tout en y apportant des perfectionnements

¹¹¹ Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944*, op. cit., p. 125.

¹¹² *Id.*

¹¹³ *Id.*, p. 126.

jusqu'à la fin des années 1930, même lorsque le nombre de pages augmente. L'un de ces perfectionnements consiste à réserver la une aux accroches d'articles et de renvoyer le lecteur aux pages internes pour la suite, soit la « retourne », dont l'usage se répand vers 1925 selon Gilles Feyel¹¹⁴. Le procédé est souvent employé pour les reportages d'actualité qui apparaissent en une et se concluent en page deux ou, le plus souvent à la fin des années 1920, en page trois. Mais c'est dans *Paris-Soir*, à partir de 1932, que se systématisent davantage l'organisation spatiale du quotidien. Désormais, « le corps du journal est structuré, comme auparavant *Excelsior* : les pages paires, celles de gauche, sont réservées aux rubriques de lecture, de détente, de loisir ; les pages impaires, celles de droite, plus dynamiques, sont consacrées à l'actualité du jour¹¹⁵ ». Cette structuration, on le voit, est héritière de la démarcation de la « une » et de la page trois dans les quotidiens du début du siècle, qui commencent à les réserver aux nouvelles de dernière heure. Dès lors, dans *Paris-Soir*, le reportage amorcé en une, ou, bien souvent, simplement annoncé par des titres, une photographie légendée et un chapeau éditorial, se poursuit non plus en page deux, mais *toujours* en troisième ou cinquième page. La lecture linéaire de la une à la page deux, qui faisait en sorte qu'un reportage pouvait encore, dans les années 1920, débiter dans la dernière colonne de droite de la une et se terminer dans la première colonne de gauche en deuxième page, est rompue. Chaque page apparaît comme un espace indépendant orienté vers un type d'information donné. Un numéro typique, au début de l'année 1932, comporte ainsi une première page largement illustrée et consacrée aux grands titres, qui met à l'honneur le reportage. La page deux, intitulée « Paris-Soir 100 % », est la page littéraire, qui rassemble chronique, conte, échos et, à l'occasion, concours littéraires, en plus de publier un « reportage feuilletonesque » (nous allons y venir) ou un roman-feuilleton, voire les deux à la fois. La page trois est celle de la rubrique de dernière heure, sous le titre « Dernières nouvelles ». Elle est consacrée aux courts articles d'actualité, aux dépêches et aux suites des reportages amorcés en une. La page quatre, « Paris-Soir sprint », est entièrement réservée aux sports. La page cinq est parfois une page thématique de contenu variable selon les jours de la semaine (« Cinéma », « Théâtre »), mais accueillera bientôt la suite des reportages annoncés en une, tout comme la page trois, tandis que la page six est

¹¹⁴ *Id.*, p. 163.

¹¹⁵ *Id.*

une pleine page de photographies. Le système se complexifie quelque peu dans les années suivantes, alors que le nombre de pages augmente, mais le principe de structuration est stable. En 1936, *Paris-Soir* compte généralement douze à quatorze pages, et pourtant la pagination n'atteint pas toujours ce chiffre en début d'année, où un système de numérotation indépendant du décompte réel des pages est testé. C'est-à-dire que les numéros de page renvoient d'abord à un type de contenu plutôt qu'à une numérotation réelle, autre signe qu'une systématisation de la structure du journal est atteinte. Lorsque certaines pages sont redoublées, on voit apparaître, de façon embryonnaire, le principe des cahiers. La section « Paris-Soir 100 % »¹¹⁶ prend certains jours de l'ampleur et peut s'étaler sur deux pages, numérotées « 2pa » et « 2bis », voire se poursuivre parfois en page « 8 » ou « 10 ». Il en va de même, du reste, pour la section « Dernières nouvelles », où sont regroupés les suites des articles de une et les reportages d'actualité, qui occupent les pages impaires : « 3pa », « 5pa » et « 7pa ». Intercalée entre les pages impaires dédiées à l'actualité, la page « 4 » est plus variable et constitue soit une page publicitaire, soit une page qui regroupe chronique d'opinion, lettres de lecteurs, horoscope, jeux et roman-feuilleton ou, exceptionnellement, lorsque la matière est abondante, d'autres nouvelles de dernières heures, tandis que la page « 6 », « Paris-Soir Sprint », est réservée aux nouvelles du sport, parfois redoublée par la page « 7 », voire par une page de photographies sportives, ou reportée en pages « 8 » et « 9 »¹¹⁷. Les dernières pages du journal sont consacrées à la publicité, aux petites annonces, à certaines rubriques et pages hebdomadaires (théâtre, cinéma, radio, page féminine). La dernière page est invariablement un montage de photographies légendées. Cette organisation peut légèrement varier en fonction du contenu du journal, de l'abondance des nouvelles de dernière heure ou des publicités, mais elle est assez strictement observée. Le reportage d'actualité occupe, la grande majorité du temps, la une et les pages 3pa, 5pa et 7pa, mais très rarement les pages paires. Il est indissociable d'un espace du quotidien dévolu à l'actualité, aux informations récentes. C'est en grande

¹¹⁶ Elle perd son nom au cours de l'année 1936, mais le contenu demeure le même.

¹¹⁷ Selon Hervé Mille, les pages sportives de *Paris-Soir*, sous la responsabilité de Gaston Bénac, constituaient un véritable petit « journal à l'intérieur du journal », dont la réalisation était le fait d'une équipe tout à fait indépendante. Hervé Mille, *Cinquante ans de presse parisienne*, Paris, La Table ronde, 1992, p. 109.

partie cette organisation spatiale qui rend sensible la distinction entre reportage d'actualité et reportage feuilletonesque, mais pas uniquement.

Comme au XIX^e siècle, le reportage d'actualité se démarque aussi par l'apparat éditorial. On peut rappeler la mise en avant du mode de transmission des reportages par téléphone, évoquée plus tôt, et tout un discours éditorial encadrant centré sur la promotion de la rapidité, de l'efficacité et de l'exhaustivité avec laquelle *Paris-Soir* informe son lectorat : « *Paris-Soir* peut ainsi, fidèle à sa ligne de conduite, donner le plus rapidement et le plus impartialement possible, en dépit des difficultés de transmission et de communication, le tableau des journées tragiques qui ensanglantent l'Espagne¹¹⁸. » Ces signes caractérisent un reportage fait pour être transmis et lu rapidement. Le reportage d'actualité s'accompagne aussi de mentions temporelles d'une extrême précision, qui attestent l'obsession du rapport au temps. Elles permettent au lecteur de prendre conscience des délais moindres entre le déroulement de l'événement, l'écriture du reportage, sa transmission et sa publication, c'est-à-dire, justement, ce qui marque le reportage du sceau de l'actualité. Les titres et chapeaux sont truffés d'indices temporels : « Notre envoyé spécial Louis Delaprée nous téléphone de Madrid *ce matin*¹¹⁹ », précise le sous-titre d'un article sur la guerre civile espagnole. Daté du « 18 novembre », l'article débute par une mise en situation temporelle du reporter et se déroule selon un plan chronologique annoncé d'emblée : « Quand, hier soir, j'ai tenté d'aller voir un des premiers grands incendies du centre de Madrid, je ne soupçonnais guère que je vous téléphonerais aujourd'hui au milieu d'un cercle de flammes. Depuis 24 heures, on marche dans le feu [...] ce que nous vivons est tel que je renonce à vous en rendre compte autrement que selon un ordre chronologique, froidement, comme un comptable¹²⁰. » Delaprée déroule le récit de l'événement en le ponctuant de notations temporelles : « 2 heures du matin, dans la nuit de lundi à mardi », « 6 h 30 », « 10 h 15 », etc. Ainsi, c'est avant tout un rapport au temps – perceptible dans le reportage, dans le paratexte qui l'encadre et dans l'emplacement que lui désigne la rédaction –, contraint par l'exigence croissante de l'actualité, qui caractérise, précisément,

¹¹⁸ « La guerre civile en Espagne », dans *Paris-Soir*, 21 juillet 1936, une.

¹¹⁹ Louis Delaprée, « Journée et nuit d'épouvante dans Madrid ensanglantée », dans *Paris-Soir*, 19 novembre 1936.

¹²⁰ *Id.*

le reportage « d'actualité ». Celle-ci exige que l'écart entre l'événement et sa médiatisation soit réduit au minimum, l'immédiateté constituant un point de fuite idéal que les nouvelles radiodiffusées puis télévisées continueront de poursuivre avec le « direct », à la recherche duquel participe la fiction d'énonciation au présent.

Le second grand type éditorial de reportage, le « reportage feuilletonesque¹²¹ », peut se définir de même par son rapport au temps ; or, il est tout à l'opposé de celui que l'on vient d'évoquer. Paradoxalement, le reportage feuilletonesque est une enquête détachée de l'actualité. Il ne s'agit pas d'un reportage sur un événement donné, qui se déroule à un moment précis, mais d'une enquête sur un sujet moins contraint par l'impératif temporel, un sujet qui serait toujours « là » même si le reporter se rendait sur le terrain tel mois plutôt que tel autre. Il ne faut pas en déduire pour autant que le reportage feuilletonesque n'entretient aucun lien avec l'actualité : la vogue de tel ou tel sujet, par exemple le voyage au bague ou la tournée des bas-fonds, même si elle peut se maintenir pendant plusieurs années, est tout de même déterminée par une conjoncture politique, économique, sociale, culturelle, voire par des événements précis d'actualité. Ainsi, lorsque Jacques Dhur inaugure le voyage au bague en 1901-1902 pour *Le Journal* et lance sa campagne de presse sur « l'affaire Danval », il fait bien un « reportage feuilletonesque » au sens où nous allons le définir ; néanmoins, il est difficile de lire la genèse de ce reportage hors du contexte politique, c'est-à-dire dans le sillage de l'affaire Dreyfus¹²².

En conséquence, c'est moins le choix du sujet qu'un relâchement vis-à-vis de l'exigence de quasi-immédiateté entre les temps de l'expérience sur le terrain, de l'écriture et de la publication du reportage qui définit le reportage feuilletonesque. Celui-ci adopte une temporalité en porte-à-faux entre littérature et journalisme, celle du roman-feuilleton,

¹²¹ On pourrait envisager aussi l'appellation « reportage-feuilleton », calquée sur celle de « roman-feuilleton ». Cependant celle-ci serait peut-être par trop anachronique, car le principe de découpage de la page du journal en haut et bas de page (ce dernier constituant l'espace du feuilleton) se fait moins prégnant au XX^e siècle ; en outre le reportage n'est pas publié dans le bas de page, réservé au roman lorsqu'il existe, même s'il tend à mimer cette clôture spatiale en s'entourant d'un cadre ou d'une ligne épaisse, tout en se déplaçant parfois ailleurs dans la page et en adoptant une autre forme, un rectangle vertical, par exemple.

¹²² Dreyfus a en effet été emprisonné dans un bague colonial français. Même si Dhur choisit de se rendre à Nouméa plutôt qu'en Guyane, où Dreyfus avait séjourné, son idée semble avoir été orientée par l'actualité. L'intertexte est d'autant plus sensible que Dhur, ne l'oublions pas, s'emploiera à réhabiliter un condamné.

dont Émile de Girardin a popularisé la formule dans *La Presse* à partir de 1836¹²³. Cette caractéristique en fait un reportage hybride, plus près de la littérature, par son rapport au temps et son mode de publication, que ne l'est le reportage d'actualité. Son apparition est également plus tardive et découle de la valorisation nouvelle du reportage et de la légitimité qu'a acquise la méthode enquêtrice dans les années 1890-1900 : pour la première fois, on conçoit d'effectuer une enquête à l'avance, indépendamment de l'actualité, d'en découper de façon structurée le récit, afin de constituer une série de livraisons d'égale longueur, voire numérotées, écrites à l'avance ou au fur et à mesure de leur publication dans la presse, et assez fréquemment recueillies en volume. L'enquête d'interviews des années 1890, sérielle, substantielle, centrée autour d'un fil conducteur, constitue une première forme de reportage fonctionnant de la sorte. Il en va de même pour les reportages de Jacques Dhur¹²⁴.

Après ces premiers essais, l'entre-deux-guerres assurera la vogue du reportage feuilletonesque, en cohérence avec la liberté et les moyens qui sont assurés désormais aux reporters par leur rédaction. L'exemple du parcours d'Albert Londres illustre bien le cheminement du reportage, de l'actualité vers des sujets plus libres, d'une diffusion rapide à une diffusion différée. Il indique aussi que le reportage feuilletonesque serait davantage le fait de reporters établis que de débutants dans le métier. Les enquêtes que Londres effectue pour *Excelsior* entre 1919 et 1923 se rapportent pour l'essentiel à des événements d'actualité politique couverts dans un court délai, à l'instar du reportage sur *L'équipée de Gabriele d'Annunzio*, à l'automne 1919¹²⁵. Les livraisons sont publiées quelques jours seulement après leur écriture et suivent de près le déroulement des manifestations à Trieste et à Fiume. Le reporter effectue même un *scoop* en interviewant d'Annunzio¹²⁶. Il en va de même pour le reportage *La France en Orient*¹²⁷, où Londres accompagne le général

¹²³ Lise Dumasy-Queffélec, « Le développement du roman-feuilleton : romans et nouvelles », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 933-936.

¹²⁴ Le cas du reportage-événement, qui émerge vers la même époque, est plus complexe. On le réserve pour plus tard.

¹²⁵ Albert Londres, *L'équipée de Gabriele d'Annunzio*, dans *Excelsior*, 16 septembre-14 octobre 1919.

¹²⁶ Livraison du 27 septembre 1919.

¹²⁷ Albert Londres, *La France en Orient*, dans *Excelsior*, 9 décembre 1919-7 février 1920, 24-26 juillet 1920.

Gouraud en Syrie et couvre l'actualité politique. Le reportage sur la Russie¹²⁸, cependant, témoigne d'une prise de distance un peu plus grande vis-à-vis des événements politiques. Les livraisons, qui paraissent en mai, ne sont pas précisément datées ; le lecteur sait seulement qu'elles ont été écrites quelque part en « ...avril ». Elles sont publiées pratiquement sans interruption entre le 12 et le 27 mai, indice que la publication survient probablement après le retour de Londres à Paris. Pour autant, *Dans la Russie des Soviets* ne comprend pas tous les éléments du dispositif du reportage feuilletonesque. Après quelques autres reportages sur l'actualité politique européenne¹²⁹, la longue série de reportages sur le Japon, la Chine, l'Indochine et l'Inde¹³⁰ est conçue, comme le reportage sur la Russie, indépendamment de l'actualité, et d'emblée comme un tout. Lorsque *Excelsior* commence sa publication, le 24 mars 1922, Londres est parti depuis « six mois¹³¹ » déjà. Chacune des séries de lettres portant sur un pays est considérée par la rédaction comme un petit ensemble au sein d'une enquête dont le déroulement est mis en place à l'avance : « Nous commençons aujourd'hui la publication de cette correspondance, qui s'étendra à la Chine, à l'Indochine, puis aux Indes¹³² ». Il est assez significatif que ce soit précisément cette même livraison initiale qui présente la photographie de Londres assis à sa table de travail et écrivant ses lettres¹³³ : la mise en place graduelle du reportage feuilletonesque, dégagé de l'impératif d'actualité, est cohérente avec l'émergence de scénographies médiatiques du reporter-écrivain, certes voyageur, mais assis à sa table de travail. D'ores et déjà, on peut remarquer que la longueur de chacune des séries, leur découpage en lettres, qui constituent des livraisons de format régulier, témoignent d'une structuration du reportage propice à la mise en volume et indépendante de l'abondance ou de la pauvreté d'un contenu d'actualité. De fait, la série sur la Chine sera un peu plus tard publiée chez Albin Michel¹³⁴. Même si elle ne constitue pas, chronologiquement, le premier volume publié par Albert Londres, elle

¹²⁸ Albert Londres, *Dans la Russie des Soviets*, dans *Excelsior*, 22 avril-27 mai 1920.

¹²⁹ Albert Londres, *De la Baltique à la mer Égée*, dans *Excelsior*, 10 septembre-25 novembre 1920 ; « Excelsior » dans les Balkans, dans *Excelsior*, 2 février-9 mars 1921 ; *Notre enquête dans le « Reich »*, dans *Excelsior*, 11 mars-11 juin 1921.

¹³⁰ Albert Londres, *Enquête en Extrême-Orient*, dans *Excelsior*, 25 janvier, 2, 24 mars-7 avril 1922 pour le Japon ; 26 mai-3 juin 1922 pour la Chine ; 8-25 août 1922 pour l'Indochine ; 3-15 novembre 1922 pour l'Inde.

¹³¹ Chapeau de présentation, « Notre enquête en Extrême-Orient », dans *Excelsior*, 24 mars 1922.

¹³² *Id.*

¹³³ *Supra*, p. 390-391 et annexe illustrée, ensemble n° 1, image n° 22.

¹³⁴ Albert Londres, *La Chine en folie*, Paris, Albin Michel, 1925.

est l'enquête la plus ancienne que recueillera le reporter. Par la suite, après un détour au *Quotidien* et à *L'Éclair*, la collaboration de Londres au *Petit Parisien* constitue un tournant. À partir de 1923, les reportages d'Albert Londres arborent tous les éléments d'un feuilleton pensé et écrit à l'avance, comme un volume à venir, publié en tranches d'égale longueur. L'enquête « au bain » de 1923 est publiée en série, selon une périodicité quotidienne, après le retour de Londres¹³⁵. Les livraisons ne portent aucune mention temporelle, ce qui entretient un flou quant à l'actualité du reportage. Certaines sont illustrées de photographies, mais d'autres de dessins et de caricatures par « un artiste du bain », comme l'indique la légende, élément fictionnalisant, à l'ère de la photographie, que l'on retrouve rarement, dans l'entre-deux-guerres, accolé à un reportage d'actualité¹³⁶. La mise en page des livraisons se caractérise par une régularité remarquable : même si l'emplacement peut varier légèrement, de la une à la page deux, le texte est toujours disposé – au contraire des articles qui l'environnent – sur deux colonnes ; il porte un surtitre général (« Notre enquête au bain ») et un titre individuel pour chacune des livraisons, ainsi que des intertitres en gras. La permanence de ces éléments éditoriaux, d'une livraison à l'autre, distingue le reportage au sein du journal. Le reportage feuilletonesque présente toujours une grande régularité de mise en page : sa case, même si elle est déplaçable, constitue un espace bien réglé, facilement repérable, à l'instar de celui du roman-feuilleton. Cette uniformité apparaît comme le signe matériel que le reportage feuilletonesque échappe à la contingence de l'actualité, au pêle-mêle des nouvelles et dépêches de « dernière heure ». Avec les enquêtes suivantes, le procédé se systématisé. Le dispositif de l'enquête au bain est maintenu, mais quelques éléments s'y ajoutent, qui accroissent le parallèle entre le mode de publication du reportage et celui du roman-feuilleton : les livraisons, à partir du reportage à Biribi (1924), sont numérotées. La mention traditionnelle « (*À suivre.*) » apparaît à la fin de chacune, juste avant la signature. Sans surprise, ces enquêtes sont rapidement mises en volume¹³⁷. Ce dispositif feuilletonesque

¹³⁵ Chapeau, « Notre enquête au bain », dans *Le Petit Parisien*, 8 août 1923.

¹³⁶ L'illustration dessinée est assez caractéristique du reportage feuilletonesque. On le remarque aussi dans *Paris-Soir*.

¹³⁷ Albert Londres, *Au bain*, Paris, Albin Michel (Les grands reportages), 1923 ; *Dante n'avait rien vu*, Paris, Albin Michel, 1924.

n'est pas réservé aux reportages d'Albert Londres. En février 1924, il est appliqué par exemple au reportage *La vie à Hollywood* de l'envoyé spécial Valentin Mandelstamm¹³⁸.

Comme *Le Petit Parisien*, *Paris-Soir* accordera une place de premier choix au reportage feuilletonesque, principalement à partir de la fin des années vingt, et ce, de façon beaucoup plus marquée après le rachat du titre par Jean Prouvost et le nouveau départ du quotidien, en 1930. Le quotidien porte à un autre niveau l'application des principes feuilletonesques au reportage. En 1928 et 1929, il commence à publier de plus en plus régulièrement des reportages comportant plusieurs livraisons numérotées. De janvier à mai 1928, on retrouve quatre séries¹³⁹. La plus longue, *Autour des berceaux sans joie*, comporte treize livraisons numérotées, suivie par *Les derniers mohicans de Paris* avec sept livraisons. Dans les deux cas, chaque livraison débute en une, au sein d'un espace balisé, un rectangle de deux ou trois colonnes de largeur, encadré par des traits gras pointillés, et se poursuit en page deux ou trois. Ces séries sont illustrées de dessins également placés dans l'encadré en une. On voit ainsi apparaître dès 1928, dans *Paris-Soir*, une case dédiée au reportage feuilletonesque, dont la mise en page est stable, établie selon le même principe de régularité que celle des reportages d'Albert Londres au *Petit Parisien*. Les sujets choisis sont conformes à l'orientation démocrate du journal ; sans lien direct avec l'actualité, ils privilégient les marginaux, les démunis, les classes moyenne et ouvrière, les problèmes économiques liés à la « vie chère ». En 1929, le reportage feuilletonesque continue d'être réalisé et mis en page selon le même principe, mais sa fréquence augmente. D'avril à novembre, on retrouve une quinzaine de reportages feuilletonesques¹⁴⁰. Comme en 1928,

¹³⁸ *Le Petit Parisien*, à partir du 11 février 1924.

¹³⁹ Jean Marèze, *Les derniers mohicans de Paris*, dans *Paris-Soir*, 22 février-2 mars 1928 et *La charité SVP ?*, dans *Paris-Soir*, 27-29 mai 1928 ; Alexis Danan, *Autour des berceaux sans joie*, dans *Paris-Soir*, 16 avril-11 mai, 20 mai 1928 et *La grande pitié du Français moyen*, dans *Paris-Soir*, 17-19 mai 1928.

¹⁴⁰ R. Archambault, *Les gosses en marge*, mars-9 avril 1929 ; Jean Marèze, *La palette des nations*, 11-29 avril 1929 ; R. Archambault, *Et puis voici mon cœur... Quand le prince charmant n'est pas venu*, 2-16 mai 1929 ; Maurice-Verne, *Le roman des burlesques*, 16 mai-22 juin 1929 ; Jean Kolb, *Les ciseleurs de l'onde. Dans les coulisses de la T.S.F.*, 21-24 mai 1929 ; Hervé Mille, *Le paradis des dames*, 12-27 juin 1929 ; Lucien Van Costen, *Au fil de l'eau. Parmi le peuple errant des marinières*, 14-15 juin 1929, *Travail à domicile. La grande misère de la petite couture*, 26-28 juin 1929 et *Nous irons à Paris tous les deux. Les Anglais chez nous*, 4-5 juillet 1929 ; R. Archambault, *Au pays des sans famille. Se retrouver une mère*, 6-9 juillet 1929 ; Lucien Van Costen, *Ceux qui n'iront pas en vacances*, 13-15 juillet 1929 ; René Jaubert, *Les métiers de Paris. Je suis...*, 19-30 juillet, 13, 14, 19, 22, 26 août, 10, 13 septembre 1929 ; Cur, *Gastronomie et tourisme*, 4, 10, 18, 25

plusieurs séries demeurent très courtes, tandis que d'autres comportent une dizaine de livraisons. L'alternance des séries devient plus régulière et donne lieu à des annonces, comme pour les romans-feuilletons. Le procédé montre que la succession des reportages est, en partie, réglée à l'avance, afin d'éviter un temps mort et un désintérêt du lectorat.

Sous l'impulsion de Jean Prouvost, *Paris-Soir* se réoriente à partir de 1930 vers le grand public, augmente son nombre de pages, se tourne davantage vers le grand reportage et réorganise la structuration interne de son contenu selon le principe des pages paires et impaires. Désormais, l'espace dévolu au reportage feuilletonesque est encore mieux balisé. Dans la première moitié des années trente, il s'agit de la page deux, « Paris-Soir 100 % », soit une page paire où ne se retrouve jamais l'actualité de dernière heure. Le reportage feuilletonesque n'appartient pas au même espace du journal que le reportage d'actualité ; il côtoie des rubriques littéraires – contes, chronique, échos. Au cours de l'année 1932, on retrouve les textes suivants dans cette page :

Oubert, G.-A., *Sous le signe du pharaon. Huit jours chez les Romani*, 6-16 janvier
Rollot, Jean, *Port d'Amérique, port d'amour*, 17-28 janvier
Querlin, Maryse, *Septième étage*, 29 janvier-4 février
Bourcier, Emmanuel, *Le baigneur des Carpathes*, 5-19 février
Thierry, Gaston, *La Nouvelle Atlantide ou le cinéma au désert*, 20 février-1er mars
Stéphane, Marc, *Une saison chez les fous*, 2-16 mars
Lazareff, Pierre et Paul Winckler, *La vie fabuleuse d'Ivar Kreuger*, 17-28 mars
Serge, *La ville ambulante ou les souvenirs d'un clown par amour*, 29 mars-3 avril
Mortane, Jacques, *Flèche d'amour*, 4-18 avril
Oubert, G.-A., *M. Fasole, candidat*, 19-28 avril
Allouche, Jean, *Avec les chasseurs de fourrures*, 29 avril-13 mai
Bedel, Maurice, *Les étrangères de Paris*, 14-25 mai.
Lasserre, Jean, Louis Léon-Martin, André Warnod, *Nuits de Paris*, 26 mai-5 juin.
Dekobra, Maurice, *Mimi Broadway, une chorus girl au pays des gangsters*, 6 juin-2 juillet
Poiret, Paul, *Paris, sans nuits, s'ennuie*, 3-20 juillet
Sheridan, *Les vrais maîtres de Paris*, 21 juillet-8 août
Cotton, Jean, *Maisons meublées, romans cachés*, 9-17 août
Stéphane, Marc, *Amours de Lads. Les coulisses du monde des courses. Le jeu de l'amour et du hasard*, 18-26 août 1932
Warnod, André, *Ces dames et ces messieurs des Halles*, 27 août-7 septembre
Jean-Durand, Berthe, *Les animaux chez nous*, 8-15 septembre
Manier, Stéphane, *Midinettes*, dans *Paris-Soir*, 16 septembre-4 octobre
Vailland, Roger, *Leila ou « les ingénues voraces »*, 5-15 octobre

août, 1er, 8, 15, 22 septembre, 6, 13 octobre 1929 ; Élie Richard, *Visite aux féodaux*, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14 octobre 1929 ; Jean Marèze, *L'Internationale du vol*, 30 octobre-4 novembre 1929.

Bauër, Gérard, *Saison vénitienne*, 16-18 octobre
Thierry, Gaston, *Huit jours chez le roi Pausole*, « ciné-reportage », 19-22 octobre
Reboux, Paul, *Madame de Pompadour, reine et martyre*, 23 octobre-30 novembre
Biezville, Gisèle de, *Mannequins de Paris*, 1^{er}-8 décembre
Renaud, Odette, *Amour et sorcellerie caraïbes*, 9-26 décembre
Fabiano, F., *Deux yeux sur Hollywood et chez les stars*, à partir du 27 décembre

La très grande majorité d'entre eux sont des reportages inédits, présentés comme tels (souvent par le sous-titre). On peut noter les exceptions suivantes : *Madame de Pompadour*, de Paul Reboux, est un roman historique ; *Paris, sans nuits, s'ennuie* de Paul Poiret, tout comme *La ville ambulante ou les souvenirs d'un clown par amour*, de Serge semblent plutôt être les récits de souvenirs que des reportages ; *La vie fabuleuse d'Ivar Kreuger*, de Pierre Lazareff et Paul Winckler, est la biographie posthume d'un industriel suédois ; enfin *Saison vénitienne* de Bauër constitue un extrait de volume déjà publié chez Bernheim. Dans tous les cas, il est remarquable que l'on demeure dans le domaine de la littérature vécue. La durée des séries est variable, mais la plupart comptent de dix à quinze livraisons. Certaines enquêtes sont accompagnées de photographies, mais beaucoup d'autres sont illustrées, notamment par Julien Pavil : le procédé hérité des années vingt contribue à produire un effet fictionnalisant. L'examen des dates de publication dévoile la mécanique bien rodée qui fait se succéder les séries, semaine après semaine, toujours dans ce même espace de la page *Paris-Soir 100 %*, de manière à fournir une manne ininterrompue.

En 1936, lorsque le nombre de pages augmente et que les pages littéraires – qui passent d'une à deux ou trois par numéro – ne portent plus le titre *Paris-Soir 100 %*, on observe un déplacement du reportage feuilletonesque et un retour de la fiction. Désormais, la page deux contient le plus souvent un récit fictionnel (roman-feuilleton ou roman-reportage), tandis que l'espace du reportage feuilletonesque demeure régulier et bien balisé, mais se déplace pour occuper systématiquement la partie gauche de la page « 5pa ». Au cours de l'année 1936, les reportages suivants sont publiés dans cette case :

Baker, Joséphine, *Dix ans après ou Harlem 1936*, 5-10 janvier
Tharaud, Jérôme et Jean, *L'Italie après quatre mois de guerre*, 31 janvier-5 février
Carco, Francis, *Montmartre à 20 ans*, à partir du 9 février.
Coze, Paul, *Far West 1936*, 19-28 février
Riess, Curt, *Je suis un « G. Man »*, 29 février-7 mars
Oudard, Georges, *M. et Mme Untel d'Europe*, 18 mars-3 avril
Fels, Florent, *Combines en Méditerranée*, 26 avril-3 mai
Danan, Alexis, *La ronde des enfants perdus*, 14-30 mai
Titaÿna, *Orages sur l'Extrême-Orient*, 14-23 juin

Prat, Marcelle, *Les trafiquants de la mer Rouge*, 13-18 juillet
Cocteau, Jean, *Mon tour du monde en 80 jours*, 1er août-3 septembre
Kessel, Joseph, *Quelques aspects inconnus de l'Amérique*, 6-13 août
Gilbert, O.-P., *Les pirates du rail*, 21-31 août
Allouche, Jean, *À la recherche de l'or des Andes*, 5-23 septembre
Scize, Pierre, *Les mystères de Lyon*, 24 septembre-3 octobre
Gilbert, O.-P., *Bétail à vendre*, 13-22 novembre
Titayna, *Une Française veut gagner sa vie*, 25 novembre-1er décembre
Danan, Alexis, *Pour les pauvres gens. Sept bouées à la mer*, 3-14 décembre
Gilbert, O.-P., *Shanghai, Chambard and Co.*, 15-24 décembre

Certains titres nous ont peut-être échappé, mais, de manière générale, la régularité parfaite qui régissait la succession des reportages de la page *Paris-Soir 100 %* en 1932 est moins souvent respectée, bien que quelques-unes des séries se suivent au jour près. Ce fait est lié à la variabilité plus grande du contenu de la page 5pa, plus ou moins abondant en fonction de l'actualité. Le déplacement du reportage feuilletonesque en page impaire est étonnant, d'autant que la page « 5pa » est surtitrée sur toute sa largeur « Dernières nouvelles » et comporte des reportages d'actualité. Toutefois, la section gauche, qui accueille le reportage, se démarque ; encore une fois, la mise en page crée un horizon d'attente pour le lecteur, qui retrouve dans cet espace un reportage en série (et non, par exemple, un roman-feuilleton, qui se trouve plutôt en page deux). De ce fait, elle participe au cadrage factuel ou fictionnel du texte par le lecteur. Elle opère un partage générique et distingue le reportage feuilletonesque des autres articles de la page, consacrés à l'actualité : le texte est réparti sur deux colonnes plus larges, dont les lignes sont légèrement plus espacées que les autres. Par ailleurs, l'abondance des dialogues et des retours à la ligne insère des blancs qui confèrent une apparence plus lisible et dégagée au reportage feuilletonesque qu'aux articles qui l'environnent. Tout comme dans *Le Petit Parisien* des années vingt, le reportage comporte toujours un surtitre général et un titre propre à chacune des livraisons numérotées. Celles-ci sont de longueur régulière. Les enquêtes, comme en 1932, comptent en moyenne de dix à quinze livraisons. Bien d'autres signes assurent encore la distinction entre reportage d'actualité et reportage feuilletonesque, et contribuent à rapprocher ce dernier du roman-feuilleton, comme la présence d'une mention de droits d'auteur, dans le bas de la livraison, sous la forme « *World copyright 1936 by Paris-Soir and [nom d'auteur]* ». Elle confère au reportage feuilletonesque une auctorialité qui, dans le reportage d'actualité, est parfois brouillée ou remise en question, notamment dans le cas du reportage collectif. À cet égard, remarquons qu'aucun des reportages publiés dans la page « Paris-Soir 100 % » en 1932 et

la section gauche de la page « 5pa » en 1936 n'est collectif, à une exception près. Enfin, on retrouve dans certains cas un chapeau, en tête de chaque livraison, qui résume les péripéties des livraisons précédentes pour le lecteur qui aurait manqué un numéro ou entrepris tardivement la lecture, procédé emprunté au roman-feuilleton.

Le reportage feuilletonesque s'instaure donc, dans les années 1930, comme un nouveau roman-feuilleton du quotidien. L'équipe de *Paris-Soir* s'est inspirée, comme d'autres auparavant, des principes de découpe, de publication et de mise en marché du roman-feuilleton afin de fournir à son lectorat une foule de récits vécus, de reportages plus ou moins fictionnalisés qui, en dehors de l'actualité, mettent en scène les enquêtes diverses de reporters parfois prestigieux, et d'autres qui apparaissent comme des tâcherons du reportage feuilletonesque, à l'instar d'Oscar-Paul Gilbert, qui donne en 1936 trois séries. Le fait que le reportage feuilletonesque soit déplacé en page 5pa, il faut y insister, n'est pas un mince paradoxe ; il témoigne de la place significative encore accordée à la fictionnalisation dans la presse de l'entre-deux-guerres. Le reportage feuilletonesque est, bien plus que le reportage d'actualité, fertile en indices de fictionnalité. Pourtant, en dépit d'un statut factuel qui paraît parfois incertain à la lecture, la plupart des éléments éditoriaux qui l'entourent tendent à le cadrer comme un texte factuel : les auteurs sont qualifiés d'« envoyés spéciaux », les livraisons, en page 5pa, sont entourées de dépêches et de nouvelles de dernière heure. Lorsque, par un heureux hasard, le sujet du reportage coïncide avec un événement qui lui fait écho, la rédaction ne manque pas de le souligner, comme pour *Shanghai, Chambard and Co.*, enquête fictionnalisée dans les bas-fonds asiatiques : « au lendemain de l'accord de Berlin et de Tokio, la Chine prend les armes. [...] Le moment ne fut jamais plus propice pour publier le reportage que notre collaborateur O.-P. Gilbert rapporte du long voyage qu'il vient d'accomplir pour "Paris-Soir" en Extrême-Orient¹⁴¹ ».

Tout se passe comme si le « cadrage factuel » du reportage feuilletonesque n'entraîne pas en contradiction avec les indices de fictionnalité qu'il comporte¹⁴². À cet égard, la

¹⁴¹ Chapeau de présentation du reportage d'O.-P. Gilbert, dans *Paris-Soir*, 15 décembre 1936.

¹⁴² Selon les approches externalistes de la fiction, le statut fictionnel (ou factuel) d'un texte procède des « caractéristiques pragmatiques et cognitives de l'expérience des acteurs » ; il est le résultat d'un « cadrage », d'un « échange d'instruction, tant dans le *texte* que dans le *cotexte* et le *contexte* ». C'est dans cette optique

presse quotidienne des années vingt et trente s'inscrit dans le prolongement du double mouvement amorcé à la fin du XIX^e siècle, vers une place accrue du récit et de la fiction dans le journal. Il s'agit non pas d'une fiction signalée comme telle, mais d'une fiction disséminée, sous le mode discret et allusif de la fictionnalisation¹⁴³, par le biais d'indices de fictionnalité. Le repérage des indices de fictionnalité s'inscrit au départ dans une volonté de « caractérisation interne de la communication fictionnelle¹⁴⁴ » ; cependant, ces indices sont « susceptibles de migrer vers le discours documentaire¹⁴⁵ » – transfert qui peut se produire dans le reportage en général, mais davantage dans le reportage feuilletonesque¹⁴⁶.

La temporalité éditoriale qui lui est propre entraîne à la fois une autre forme d'écriture, pour le reporter, et une autre réception, pour le lectorat, que celles du reportage d'actualité. Le lecteur s'attend à retrouver dans l'espace du reportage feuilletonesque un texte donné comme factuel, mais dont le pacte de lecture est distinct de celui du reportage d'actualité. Son rapport à l'actualité est plus souple et les mécanismes internes d'attestation du récit – dont la scénographie de l'enquête – moins développés ou contrebalancés par les indices de fictionnalité. Ainsi, nous avons évoqué plus tôt le reportage *Mon tour du monde en 80 jours* de Jean Cocteau, afin de montrer comment s'installait un décalage important entre le temps du voyage et celui de la publication, et comment la poétique de ce texte reposait sur la production d'un effet d'immédiateté entre voyage et écriture, souvent dévoilé comme factice par le surgissement de la figure du reporter-narrateur. On ne sera pas surpris d'apprendre que ce reportage est un reportage feuilletonesque, publié dans la case gauche de la page 5pa. Le reportage feuilletonesque ne constitue pas un ensemble homogène au niveau poétique, mais il se situe sur un *continuum* avec le reportage d'actualité. Il peut présenter plus ou moins d'indices de fictionnalité, car les reporters disposent d'une certaine marge de manœuvre au niveau des choix poétiques. On peut distinguer plusieurs types d'indices, qui peuvent être activés ou non, et dont nous

que nous avons envisagé la façon dont tout le dispositif de l'énonciation éditoriale et du paratexte permet d'opérer, au seuil de la lecture, un tel cadrage du reportage comme texte factuel. Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, EHESS (En temps & lieux), 2011, p. 207-209.

¹⁴³ Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴⁴ Olivier Caïra, *Définir la fiction*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 195-196.

¹⁴⁶ Inversement, on parlera « d'indices de factualité », qui auraient migré du discours documentaire vers un texte fictionnel, à propos des fictions du reporter.

proposons ici un rapide survol. Il est à noter que beaucoup des exemples qui suivent constituent des cas extrêmes de fictionnalisation.

L'utilisation du présent de convention peut être rangé parmi les indices de fictionnalité. Toutefois, il faut distinguer au moins deux types d'utilisation du présent. Dans les cas de Jean Cocteau, le présent actualise une action passée dans le cadre d'un récit autobiographique (le reportage) ; on peut ainsi le qualifier de « présent historique », suivant Käte Hamburger, qui évoque ici l'exemple d'un récit de voyage :

Comme il est évident que le narrateur n'a pas écrit en marchant, le caractère historique du présent apparaît clairement, nous savons nécessairement que le voyage relève d'un passé, proche ou lointain. Lorsque, dans ce type de récit, le présent est seul, il n'a pas d'effet différent pour la conscience du passé que quand il alterne avec le prétérit. [...] pour autant, on ne perd jamais la conscience du fait que ce voyage a été noté après avoir eu lieu. Puisque les observations sont présentées comme relevant de son expérience personnelle et que, parlant à la première personne, le narrateur se montre en tant qu'il est présent (définition qui vaut d'ailleurs pour tous les récits à la première personne), c'est à lui et à l'espace qu'il occupait dans le passé qu'il décrit que nous rapportons l'expérience vécue¹⁴⁷.

Pour Hamburger, ce présent historique n'est pas fictionnalisant, puisqu'il se rapporte à un je-énonciateur réel dont il actualise les souvenirs. Mais de notre point de vue, il constitue au moins une forme mineure de fictionnalisation, puisqu'il implique une reconstitution *a posteriori* de l'événement vécu. Certes, la fictionnalisation concerne moins ici la nature vécue des événements que la situation énonciative (il est impossible que le reporter raconte les événements tout en les vivant). En ce sens, l'utilisation du présent historique n'est pas un indice de fictionnalité qui remet en question la factualité du reportage. D'autant plus qu'il appartient intrinsèquement aux conventions de l'écriture de reportage et qu'il est très souvent repérable dans le reportage d'actualité. Il en va autrement cependant d'un second type de présent que l'on pourrait dire « gnomique » ou « typique », qui apparaît lorsque le reporter n'évoque pas sa propre expérience, mais celles d'individus qu'il met en scène à la manière de types illustrant des vérités universelles. Le récit se dépouille alors de toutes mentions qui le contextualiseraient avec précision. Il quitte le ton particularisant du reportage, qui met en scène des individus, pour adopter un ton généralisant qui rappelle la

¹⁴⁷ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil (Poétique), 1986, p. 101.

littérature panoramique du XIX^e siècle. On en retrouve quantité d'exemples dans les reportages feuilletonesques du premier *Paris-Soir*, avant 1930, comme dans *Les gosses en marge* de René Archambault. Une livraison consacrée aux jeunes parisiens fugueurs débute ainsi : « Cela les prend un matin, comme ça, au réveil. Eux-mêmes ne sauraient pas dire pourquoi : ils sentent parfaitement qu'aujourd'hui il leur sera tout à fait impossible non seulement d'aller à l'école, mais de rester sur le trottoir¹⁴⁸. » Les livraisons de ce reportage sont souvent constituées ainsi de deux parties : une introduction au présent gnominique présente une situation générale, qui se répète et caractérise un groupe social (« les gosses en marge »), puis le « je » du reporter apparaît et présente un cas particulier – on quitte le type pour revenir à l'individualisation du reportage : « – C'est bien rare, me dit la mère d'un de ces fugitifs chroniques, qu'ils sortent de la Butte-aux-Cailles [...] ¹⁴⁹. »

Parfois, les informations qui contextualisent le cas présenté, noms de lieux et de personnes, sont déficientes, tout comme les mentions temporelles qui rythment le reportage d'actualité et assurent la connaissance détaillée du laps de temps entre l'événement, son compte rendu écrit et la publication de ce dernier. Une telle souplesse est permise par le fait que le reportage est dégagé des exigences du compte rendu d'un événement d'actualité. Mais ce déficit d'information, allié à l'utilisation du présent, peut donner l'impression d'une histoire fabulée, comme dans ce reportage où René Archambault évoque les difficultés des « vieilles filles » :

Un mari, grand dieu ! Et pourquoi ? / On dit ça avant vingt-cinq ans [...]. Mais comment trouver. [...] Suzanne X..., depuis longtemps, redoute l'heure où, sa classe finie et les gosses essaimés dans un bourdonnement de rires, elle devra rentrer dans sa chambre et se réadapter à son isolement. [...] Qui remarque une institutrice de trente-deux ans ? [...] L'autre jour pourtant, en rentrant de l'école, elle a vu lui sourire, de l'étalage d'un marchand de journaux, une jolie petite mariée, toute rose [...] ¹⁵⁰.

Dans cet exemple, l'accès aux sentiments et au point de vue de « Suzanne X... » constitue un autre indice de fictionnalité qui, joint au présent gnominique et à la censure du nom laissent croire que le reporter invente un personnage pour illustrer son propos.

¹⁴⁸ R. Archambault, « Les gosses en marge. V. Petites fugues sur un thème banal », dans *Paris-Soir*, 3 avril 1929.

¹⁴⁹ *Id.*

¹⁵⁰ R. Archambault, « Et puis voici mon cœur... Quand le prince charmant n'est pas venu. I », dans *Paris-Soir*, 2 mai 1929.

Au plan narratologique, le gommage partiel de la scénographie de l'enquête et du « je » énonciateur constitue un autre indice de fictionnalité important. Ces deux éléments ont une fonction d'attestation que nous avons évoquée à de nombreuses reprises. Ils postulent une identité entre la personne civile du reporter et l'énonciateur mis en scène dans la scénographie du reportage, qui mène enquête sur le terrain, est garant de la vérité de son témoignage. Or, lorsque cette scénographie s'atténue ou disparaît pendant de longues séquences, le récit s'apparente à une fiction à la troisième personne. Le lecteur ne sait plus si l'énonciateur raconte des scènes dont il a été le témoin, qu'il invente ou qu'il s'est fait raconter. Les reportages d'Oscar-Paul Gilbert en 1936 sont un bon exemple de cette disparition du « je » du reporter, notamment *Shanghai, Chambard and Co*, où la narration s'apparente à celle d'un roman raconté par un narrateur hétéro-extra-diégétique. Et pourtant ce texte est présenté comme un « reportage » par la rédaction, qui mentionne que Gilbert revient d'un « long voyage » et qualifie ce dernier de « journaliste clairvoyant »¹⁵¹. La fictionnalisation est extrême dans ce cas et, si ce n'était du cadrage éditorial, on pourrait ranger ce texte au sein du « roman-reportage ». Dans *Bétail à vendre*, on retrouve aussi un certain effacement du reporter et de la scénographie de l'enquête, quoique moins marqué : il passe par la structure enchâssée de la scénographie du conteur, dans laquelle le reporter, témoin de seconde main, restitue des histoires qu'il se fait raconter par d'autres¹⁵². Celle-ci a valeur fictionnalisante puisque la prise en charge de la narration par un témoin intradiégétique instaure un relais narratif qui affaiblit la fonction d'attestation du reporter. D'autant plus que ce narrateur second, au contraire du reporter, n'est pas un témoin professionnel, connu du lectorat, auquel l'appartenance à une rédaction confère une fiabilité, mais souvent un quidam issu de la faune des bas-fonds. La caractérisation de ce dernier peut jeter le doute sur la vérité de son témoignage. Ainsi, *Bétail à vendre* présente la rencontre entre le reporter et un homme nommé Dumont, boiteux, fiévreux, « misérable

¹⁵¹ Chapeau de présentation, O.-P. Gilbert, *Shanghai, Chambard and Co*, dans *Paris-Soir*, 15 décembre 1936.

¹⁵² Sur cette scénographie héritée de la littérature et tout particulièrement associée au reportage des bas-fonds, voir notre article, « Le reporter, conteur et flâneur dans les bas-fonds urbains », dans *Médias 19* [en ligne], Guillaume Pinson (dir.), dossier *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13393>

épave humaine¹⁵³ » qui accepte de lui raconter son histoire¹⁵⁴. Tout le reportage est centré sur la restitution des aventures de Dumont et se conclut, de façon presque trop parfaite, par un événement suprêmement dramatique : la mort de ce dernier, dont le cadavre est repêché dans un canal¹⁵⁵. Dans bien des cas, le reportage feuilletonesque se présente ainsi comme un récit vécu qui présente simultanément une scénographie de l'enquête, plus ou moins ténue, et une foule d'indices de fictionnalisation parfois évidents. On peut citer encore l'exemple de *Maisons meublées, romans cachés* de Jean Cotton, publié en page « Paris-Soir 100 % » en 1932 : dans l'introduction, le reporter se dit guidé par un personnage imaginaire qu'il aurait vu en rêve, M. Plume. Mais par la suite, il se met en scène allant voir de ses propres yeux les secrets des maisons meublées¹⁵⁶. Dans le même ordre d'idée, les mentions à la première personne du pluriel, qui englobent le lecteur, de type « transportons-nous maintenant à X endroit », et le font voyager en pensée sans pour autant mettre en scène le déplacement du reporter, produisent aussi un effet fictionnalisant. L'enquête, le voyage, demeurent implicite et l'attestation documentaire du récit en est affaiblie.

L'énonciation éditoriale, si elle cadre explicitement le reportage feuilletonesque comme un texte factuel, participe en même temps elle aussi à la dissémination des indices de fictionnalité. Dans *Paris-Soir*, elle insiste sur le caractère « romanesque » mais vrai du reportage feuilletonesque. Les titres choisis pour les séries publiées en page « Paris-Soir 100 % » et 5pa reconduisent des stéréotypes du roman populaire du siècle précédent et inscrivent le reportage dans un horizon d'attente romanesque, à l'instar de *Mon tour du monde en 80 jours*, où la référence au roman de Jules Verne est explicite, et d'ailleurs convoquée par Cocteau à l'intérieur des livraisons, ou encore des *Mystères de Lyon* de Pierre Scize, dont le titre renvoie au roman d'Eugène Sue et aux nombreux « mystères urbains¹⁵⁷ » qui en sont issus. On retrouve un autre exemple de titre fictionnalisant lorsque référence est faite à un nom de personne qui semble renvoyer à un type plutôt qu'à un

¹⁵³ O.-P. Gilbert, *Bétail à vendre*, dans *Paris-Soir*, 14 novembre 1936.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 13 novembre 1936.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 22 novembre 1936.

¹⁵⁶ Jean Cotton, *Maisons meublées, romans cachés*, dans *Paris-Soir*, 9 août 1932.

¹⁵⁷ Sur la popularité des *Mystères de Paris*, leur diffusion internationale et les nombreuses traductions et adaptations romanesques qui en découlent, voir Marie-Ève Thérénty, « Présentation », dans *Médias19* [en ligne], Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, mis à jour le 15 février 2014. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15580>

individu réel, comme dans *Mimi Broadway, une chorus girl au pays des gangsters* de Maurice Dekobra, ou *Leila ou « les ingénues voraces »* de Roger Vailland. Les chapeaux de présentation, qui se réfèrent souvent aux auteurs comme à des « envoyés spéciaux » et « reporters », convoquent en même temps un vocabulaire qui relève de la fiction et du roman. On peut prendre à nouveau l'exemple d'O.-P. Gilbert. Le 16 décembre, le chapeau de présentation évoque « l'atmosphère tragique » où « vont évoluer maintenant les *personnages* que O.-P. Gilbert a connus à Shanghai : Kay Murfy, la reine de Broadway, Bob Flechter, le journaliste, Hermann, le bandit, et bien d'autres aventuriers mystérieux¹⁵⁸ ». Les « personnages » énumérés apparaissent comme des individus mi-réels, mi-fabulés pour correspondre à des types du roman d'aventures. Une confusion s'instaure quant à leur statut. Il en va de même pour le statut de Gilbert qui, dans une même livraison, voit la mention « envoyé spécial » accolée à son nom et, dans le chapeau, celle de « jeune romancier de l'aventure qui [...] a fait le tour du monde » et a mené une « existence dramatique »¹⁵⁹, aussi qualifié en novembre par la formulation oxymorique « notre envoyé spécial O.-P. Gilbert, le puissant écrivain¹⁶⁰ ». Romancier et reporter, roman et reportage, personnages et individus, les termes sont parfois interchangeables au sein du reportage feuilletonesque. En ce sens, celui-ci illustre – bien plus que le reportage d'actualité – la rencontre des champs littéraires et journalistiques dans l'entre-deux-guerres. On ne verra pas en effet la rédaction de *Paris-Soir* qualifier un Louis Delaprée sous les balles espagnoles de « puissant écrivain » de la guerre, ni les combattants qu'il met en scène, de « personnages » ou « d'aventuriers mystérieux », ni son récit de « reportage extraordinaire¹⁶¹ ». Bien que l'énonciation éditoriale recherche le sensationnel autour du reportage d'actualité, il est moins fréquent qu'elle entretienne un brouillage fictionnalisant.

Au final, l'essor du reportage feuilletonesque, dans les années 1920 et 1930, apparaît cohérent avec le constat posé précédemment sur l'évolution de la scénographie de la transmission de l'information, dont certains reporters se détachent pour adopter une scénographie plus littéraire de l'écriture. D'autres termes auraient pu être privilégiés pour

¹⁵⁸ Nous soulignons.

¹⁵⁹ *Les pirates du rail*, dans *Paris-Soir*, 21 août 1936.

¹⁶⁰ Publicité pour *Bétail à vendre*, dans *Paris-Soir*, 11 novembre 1936, 5pa.

¹⁶¹ Mention utilisée dans la même publicité, *id.*

qualifier le reportage d'actualité et le reportage feuilletonesque : c'est une distinction semblable que fait Myriam Boucharenc entre un « reportage strictement journalistique » et un « reportage littéraire », c'est-à-dire « entre les articles écrits pour rendre compte de l'actualité et ceux qui le sont pour fournir aux lecteurs du quotidien ou de l'hebdomadaire un feuilleton du temps présent¹⁶² ». Mais il nous a semblé que les termes « journalistique » et « littéraire » ne rendaient pas bien compte de ce qui fonde la distinction entre ces types de reportage, soit un rapport différent au temps, qu'il s'agisse de celui de l'événement, de l'écriture ou de la publication. Le mode de publication du reportage feuilletonesque porte à croire, par ailleurs, qu'il est conçu pour être mis en volume.

c. Reportage en volume

Les années 1890-1900 constituent un premier moment d'effervescence pour l'édition du reportage, mais c'est après la Première Guerre mondiale qu'elle connaît son véritable essor, en même temps que se modifie l'état de l'édition française et que le prestige du reporter atteint un sommet. Le reportage en volume apparaît alors comme une production particulièrement en phase avec le développement de l'édition bon marché et la demande pour les ouvrages de vulgarisation et de témoignage, de même que les « romans vécus », qui participent de la transition vers la « modernité éditoriale¹⁶³ » de l'après-guerre.

Le format des volumes de reportage de cette période frappe par son uniformité, d'un éditeur à l'autre, en terme de nombre de pages (en moyenne deux cent cinquante) et de qualité (moindre). Les beaux livres illustrés de gravures qu'on retrouvait dans les années 1880 et 1890, comme ceux de Félix Dubois, laissent place à des volumes bon marché, dépourvus d'illustration, dans la grande majorité des cas (et ce, alors même que la photographie se fait de plus en plus présente dans les quotidiens et accompagne presque systématiquement les grands reportages). Lors du passage en volume, le reportage se dépouille de certains éléments : outre la disparition des photographies, on peut remarquer

¹⁶² Myriam Boucharenc, *Le reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 150-151.

¹⁶³ Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française, t. IV, Le livre concurrencé, 1900-1950*, Promodis, 1986, p. 8.

des changements plus discrets. La comparaison des versions prépubliées et éditées en volume du reportage *Au bain*¹⁶⁴ d'Albert Londres témoigne par exemple d'une modification des titres de livraison (devenus titres de chapitre) trop sensationnels ou faisant allusion à un événement d'actualité récente lors de la publication dans le quotidien, dépassé lors de la reprise. Ces changements signalent que le reportage en volume n'entretient pas le même rapport à l'actualité que dans son contexte d'origine ; il appartient à un mode de lecture et à un rythme distincts, répond à des attentes quelque peu différentes du lecteur.

On peut remarquer par ailleurs qu'*Au bain* est publié dans la collection spécialisée que fonde Albin Michel à cette occasion, en 1923, « Les grands reportages ». Il s'agit d'un changement important vis-à-vis de la période d'avant-guerre : pour la première fois, le reportage fait l'objet de collections spécialisées. Le cas d'Albin Michel est toutefois particulier : les collections des éditeurs ne se spécialisent pas, généralement, dans le reportage en tant que tel, mais dans le domaine plus vaste du « document » ou du « vécu ». Elles couvrent toute une littérature qui se dit « documentaire », que celle-ci présente une scénographie de l'enquête ou non. Rapidement, plusieurs éditeurs – les Éditions de France, Baudinière, Valois, Tallandier, Ferenczi, les Éditions modernes, Grasset, Gallimard, Fasquelle¹⁶⁵... – suivront les traces d'Albin Michel et feront place à cette littérature vécue, ainsi que l'ont signalé Paul Aron et Myriam Boucharenc¹⁶⁶.

Cette dernière ajoute que la spécialisation toute relative de ces collections entraîne un brouillage des genres : « Elle a fortement contribué [...] à la confusion du reportage avec des genres voisins “en place”, comme le récit de voyage ou l'essai, et favorisé l'évanescence générique d'une formule qui y a quelque peu perdu ses contours et son identité¹⁶⁷. » On pourrait croire dès lors que la situation est semblable à celle de l'avant-guerre où, on l'a vu, le reportage se trouve souvent noyé au sein de collections géographiques, ethnographiques, à visée éducative. Cependant, il faut souligner la nature

¹⁶⁴ Albert Londres, *Au bain*, Paris, Albin Michel (Les grands reportages), 1923 [prépublié dans *Le Petit Parisien* sous le titre *Notre enquête au bain*, 8 août-6 septembre 1923].

¹⁶⁵ Voir le tableau des collections dressé par Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », dans *CONTEXTES* [en ligne], n° 11, 2012. URL : <http://contextes.revues.org/5355>

¹⁶⁶ *Id.* et Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 31-34.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

particulière de la confusion des genres qui a lieu dans les années 1920 et 1930. Le reportage entretient une proximité non moins grande qu'auparavant avec l'enquête ethnographique ou le récit de voyage (par exemple dans les collections hybrides « Voyages », chez Kra, ou « Toute la terre » chez Baudinière), mais à celle-ci, il faut ajouter un rapport ambigu à la fiction ; en effet, cette ambivalence n'est pas le propre du reportage feuilletonesque prépublié mais se prolonge dans le domaine de l'édition en volume. L'écartèlement du genre apparaît lorsque l'on constate que le reportage peut se retrouver, d'une part, au sein de collections documentaires à visée plus factuelle que littéraire, comme les « Documents politiques » de Gallimard ou la collection « Faits et gestes » de Corrêa, qui propose

une série de documents sur les faits les plus considérables ou les plus représentatifs de notre temps. Ces faits seront rendus avec exactitude et tout préjugé politique mis à part, selon l'esprit qui est en eux. / Il va de soi que seule nous engage la valeur de ces études qui, toutes, croyons-nous, répondent à un besoin impérieux du public d'être fidèlement renseigné sur les graves problèmes de l'heure actuelle¹⁶⁸.

Mais, d'autre part, le reportage s'insère aussi au sein de collections de littérature générale qui accueillent des œuvres de fiction, comme « Succès » de Gallimard, les « Cahiers verts » de Grasset, « Le livre d'aujourd'hui » des Éditions de France¹⁶⁹, qui publie aussi bien les reportages sur les *Bas-fonds de Berlin* ou la traite des noirs de Joseph Kessel que les romans de ce dernier. Le reportage prête aussi son nom à des collections de récits fictionnels chez les éditeurs populaires comme Tallandier et Ferenczi, sur lesquelles nous reviendrons. À l'inverse, certains reportages accèdent (plus tardivement) à des collections littéraires prestigieuses, comme la collection blanche de Gallimard, qui publie en 1937 *Hollywood, Ville mirage* de Joseph Kessel, déjà, alors, écrivain et reporter consacré¹⁷⁰.

Cette ambivalence éditoriale¹⁷¹ prend sens lorsqu'on l'envisage à la lumière des variations poétiques du reportage de l'entre-deux-guerres. Comme nous venons de le montrer, la mention « reportage » recouvre tout un spectre générique qui va d'un récit fortement marqué par les impératifs d'exactitude et de rapidité associés au compte rendu

¹⁶⁸ Texte de quatrième de couverture de *Changhai* d'Andrée Viollis, qui inaugure la collection en 1933.

¹⁶⁹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 31-34.

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ Comme le remarque Paul Aron, la dynamique éditoriale est un peu plus complexe que ce que nous en avons exposé, car elle passe aussi par les hebdomadaires de reportage créés par les maisons d'édition. Voir « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *art. cit.*

d'un événement d'actualité, jusqu'à un récit feuilletonesque, fictionnalisé, selon les modulations qu'induisent les contraintes médiatiques associées à différents espaces du journal. Les pratiques de l'édition en volume témoignent de ces variations et participent de l'ambivalence du reportage en l'introduisant au sein de collections aux visées diverses.

La recherche des titres associés aux collections dans le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France donne à penser que le second type de collection, qui entremêle roman et reportage, est plus abondant (en termes de nombre de titres) que les collections spécialisées dans le document. Ainsi, les collections mixtes « Les cahiers verts » de Grasset ou « Le livre d'aujourd'hui » des Éditions de France comptent un important nombre de reportages, tandis que « Faits et gestes » de Corrêa ou « Le grand reportage » d'Albin Michel sont plus restreintes. Par ailleurs, nous avançons, à titre d'hypothèse – qu'il faudrait vérifier par une étude plus systématique et étendue des titres prépubliés dans la presse et repris en volume – que le reportage feuilletonesque, davantage que le reportage d'actualité, est le type d'enquête privilégié par l'édition en volume.

Cette hypothèse se fonde sur le mode de publication du reportage feuilletonesque, dont le format semble avoir pour vocation de préparer une seconde vie en volume. Boucharenc note qu'« un certain émiettement [...] caractéristique de l'écriture de l'immédiat¹⁷² » ne favorise pas la mise en volume du reportage d'actualité. À l'inverse, la régularité, la longueur et la découpe du reportage feuilletonesque, qui comporte souvent de dix à quinze livraisons, coïncident avec la structure d'un volume. Ce n'est pas sans raison que le bas de la page « Paris-Soir 100 % » indique que dans cet espace se « publie en un an l'équivalent de quarante volumes à 12 francs¹⁷³ ». La mise en volume n'est pas systématique pour autant ; elle demeure plus fréquente chez certains reporters que d'autres, notamment ceux qui pratiquent l'écriture romanesque ou sont reconnus dans le milieu littéraire, « écrivains ascendant reporter¹⁷⁴ ». C'est le cas de Maurice Dekobra, dont on annonce, en même temps que la parution de son enquête *Mimi Broadway* dans *Paris-Soir*,

¹⁷² Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 60.

¹⁷³ *Paris-Soir*, 11 mars 1932, 2pa.

¹⁷⁴ Voir Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 109-120.

la publication du roman *La volupté éclairant le monde* en volume¹⁷⁵, ou de Jean Cocteau, dont le *Tour du monde* est édité en librairie.

On peut remarquer que les tranches numérotées du reportage feuilletonesque publié dans la presse coïncident parfois avec la découpe des livraisons, et parfois non. Le premier cas concerne les reportages que publie Albert Londres au *Petit Parisien*. Ainsi, les livraisons de *Notre enquête au bain* correspondent à peu de choses près – de minimes coupes et ajouts – aux chapitres du volume *Au bain* publié chez Albin Michel. Cela signifie probablement que Londres, à la manière de certains auteurs de roman-feuilleton du siècle précédent, aurait prévu le découpage de son reportage afin que celui-ci soit adapté à la presse tout en préparant le livre futur¹⁷⁶ et donne à penser que le reportage feuilletonesque est pratiquement indissociable du projet – même s’il ne se concrétise pas toujours – de mise en volume. La non-correspondance des numéros et des livraisons, quant à elle, est assez fréquente dans *Paris-Soir* au cours des années trente. C’est le cas du reportage *Une saison chez les fous* de Marc Stéphane (pseudonyme de Marc Richard), publié du 2 au 16 mars 1932. Les découpes des tranches sont inférieures à la quantité de texte inséré dans la case feuilletonesque de la page *Paris-Soir 100 %*, de sorte qu’on peut retrouver plusieurs parties numérotées dans une même livraison. Tout comme dans le cas d’Albert Londres, cela porte à croire que le reportage est écrit et découpé à l’avance, mais peut-être avec moins de soin puisque ni l’auteur ni la rédaction ne semblent avoir souci de régler la longueur des tranches en fonction de l’espace qui leur est alloué. Une autre hypothèse envisageable est celle d’une publication en livre *antérieure* à la publication dans la presse, le journal « [fractionnant] la publication d’un ensemble préalablement écrit¹⁷⁷ ». Si ce ne semble pas être le cas du reportage de Marc Stéphane, dont nous n’avons pu retrouver une version publiée en volume, il est possible que dans certains cas le volume (ou le manuscrit) devance la presse et que son format prédomine sur la contrainte de rubricité. Indépendamment de ce qui le cause, ce manque d’ajustement dévoile le décalage entre les

¹⁷⁵ Publicité dans le bas de la page *Paris-Soir 100 %*, 21 juin 1932.

¹⁷⁶ Marie-Ève Thérénty, « La littérature-journal », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 1511-1512.

¹⁷⁷ Explication que propose Myriam Boucharenc (*L’écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 77).

contraintes qui pèsent sur le reportage d'actualité, formaté pour une diffusion rapide et imprévue, et sur le reportage feuilletonesque, projet à long terme dont la diffusion est différée. Il n'est pas étonnant que les contemporains aient pu considérer ces deux pratiques comme fondamentalement différentes, tant leur mode d'écriture et de publication, leur rapport à l'actualité, l'horizon d'attente qu'ils soulèvent divergent. Si le reportage d'actualité et le reportage feuilletonesque ne sont pas bien distingués par les appellations employées et la polyvalence des termes « envoyé spécial », « reportage », « enquête », on sent dans le discours contemporain qu'ils ne sont pas perçus pour autant comme des pratiques équivalentes. Claude Blanchard, reporter, opère une telle distinction :

Avant tout, on doit s'entendre sur la signification du mot reportage. Sa vogue l'a entraîné dans bien des domaines où il n'a rien à faire, depuis la publicité jusqu'au cinéma. Quelquefois même la littérature l'annexe. On a donné ce nom à des séries d'articles qui sont des enquêtes sur des choses précises, mais longuement méditées [...] alors qu'il faudrait presque revenir à l'origine américaine du mot qui suppose, au service d'une actualité vorace, la mise en branle du télégraphe [...]¹⁷⁸.

d. Le roman-reportage

Comme les pratiques d'édition, la polyvalence de la mention « reportage » participe de l'ambiguïté qui entoure ce qu'elle désigne : ce peut être autant le compte rendu d'un événement de dernière heure qu'un feuilleton écrit plusieurs semaines à l'avance, comportant une foule d'indices de fictionnalité. Néanmoins, le reportage feuilletonesque demeure le plus souvent cadré comme un texte factuel par l'énonciation éditoriale. Mais il arrive aussi que le terme « reportage » soit utilisé de façon « métaphorique [...] pour désigner des récits, même fictifs, qui par leur façon de rendre compte de la réalité s'apparentent à des reportages¹⁷⁹ ». Le « roman-reportage » répond à ce signalement : cette mention générique désigne un palier distinct sur le spectre allant de la factualité à la fictionnalité, mais on ne lui a pas accordé jusqu'ici une attention suffisante pour parvenir à définir exactement ce qu'elle recouvre. Il semble qu'elle est plus précise qu'il n'y paraît.

¹⁷⁸ Claude Blanchard, *De notre envoyé spécial Claude Blanchard*, Éditions Défense de France (Reportages), p. 23, cité dans *ibid.*, p. 76-77.

¹⁷⁹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, *op. cit.*, p. 75. Boucharenc distingue ainsi des « textes à la manière du reportage » dont le statut fictionnel serait évident.

Le terme apparaît au lendemain de la Première Guerre mondiale. En 1919, Henriette Charasson l'emploie, de façon quelque peu péjorative, dans une chronique littéraire du *XIX^e Siècle*, pour désigner un roman à l'intrigue minimaliste, appuyé sur le quotidien, la « vie », qui s'opposerait au « roman d'imagination » et serait né dans la foulée du groupe de Médan : « [...] depuis un demi-siècle, l'imagination était fort en discrédit chez nous. Nos bons réalistes voulurent des romans bâtis sur peu de faits, et pour tout dire des romans qui ne fussent pas romanesques [...]. On était las, à la vérité, des excès des romantiques, on voulait la réalité quotidienne ; plus de transposition littéraire, mais *la vie*, la photographie de la vie, le roman-reportage : de là tous ces carnets de note du groupe des Goncourt. » Quelques années plus tard, vers 1924-1926, le roman-reportage suscite une petite polémique chez les critiques littéraires, autour de Jean Rodes. Celui-ci tente de définir le genre dans un article de 1924 repéré par Myriam Boucharenc :

Jean Rodes s'est fait le rapide théoricien de ce genre hybride qu'il appelle de ses vœux : il serait « court, sans intrigue, ayant toute la sobre éloquence du fait », car, dit-il, « bien plus que de ces héros inexistantes et de leurs gestes laborieusement combinés, nous sommes curieux des milieux, des mœurs, des races, dans leur atmosphère et dans leur cadre original ». Mais l'auteur reste évasif : le « Roman-reportage » désigne-t-il un reportage romancé, un roman à la manière du reportage, un récit fictif et néanmoins vrai ? / « Expérimental » : tel est sans doute l'un des qualificatifs qui conviendrait le mieux à cette forme ouverte à toute une gamme de formules où la supercherie journalistique côtoie la fantaisie littéraire et le pastiche du roman la parodie de l'enquête¹⁸⁰.

Le roman-reportage appelé par Rodes serait, on peut le déduire, une fiction romanesque qui privilégierait la transmission d'un savoir ethnologique ou social aux péripéties inventées d'une intrigue ; il correspond assez à la conception qu'en véhiculait la chronique d'Henriette Charasson, à la différence que se substitue une dimension exotique à la volonté de rendre compte du quotidien. Rodes ne se contente pas d'être le théoricien du genre, il publie un volume, *L'heure du Bédouin*, aux éditions de la Vie, en 1924, avec la mention « roman-reportage ». Selon le compte rendu qu'en donne le *Mercure de France*, Rodes a appliqué la formule appelée en 1924 : il s'agit d'un récit fictionnel, mais dépourvu « d'intrigues » ou de « péripéties sensationnelles », reposant sur « une narration nourrie de

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 83. La citation insérée est de Jean Rodes, « Le roman reportage », dans *Le Journal littéraire*, n° 9, 21 juin 1924.

faits et de renseignements»¹⁸¹. Vers la même époque, Henry Champly, romancier et correspondant au journal *Le Temps*, tient aux Veillées de Paris une causerie sur la « Défense et critique du roman reportage », dont nous n'avons pu malheureusement retrouver le compte rendu¹⁸², mais qui témoigne de la popularité croissante de cette mention générique. En vérité, il n'appartiendra toutefois pas aux critiques et théoriciens littéraires de la définir. L'orientation que lui confère Rodes ne correspond pas tout à fait à l'usage qui est établi de cette étiquette générique, d'une part, dans l'édition populaire, d'autre part, dans la presse à grand tirage. Le roman-reportage n'appartiendra pas non plus aux textes produits par les « faussaires du reportage¹⁸³ » qu'évoque Boucharenc afin d'illustrer un autre usage détourné de la mention reportage. Ce sera plutôt un roman-feuilleton qui se donnera comme tel et qui s'apparentera beaucoup moins à la poétique du reportage qu'à son imaginaire.

Le roman-reportage est essentiellement le fait de l'édition populaire. Guy de Téraumont constitue le plus important praticien de ce genre (en ce sens, il est un peu au roman-reportage ce que Zola est au roman naturaliste...), grâce à deux séries distinctes publiées au tournant des années 1920 et 1930. La première compte dix volumes de 230 à 240 pages publiés chez Ferenczi en 1929 :

- Les Bas-fonds : Vendue ! Roman de la traite des Blanches* (vol. 1)
- Les Bas-fonds : Les drames de la cocaïne. Roman de la cocaïne* (vol. 2)
- Les Bas-fonds : Tripots et Cie. Roman du jeu* (vol. 3)
- Les Bas-fonds : Les exploits des maîtres chanteurs. Roman du chantage* (vol. 4)
- Les Bas-fonds : Dancings ! Roman des exploits et des crimes des danseurs mondains* (vol. 5)
- Les Bas-fonds : La reine des entôleuses. Roman de l'entôlage* (vol. 6)
- Les Bas-fonds : Les vices de Paris. Roman des mêtèques* (vol. 7)
- Les Bas-fonds : Prisons de femmes. Roman de mœurs modernes* (vol. 8)
- Les Bas-fonds : Les parias. Roman de l'enfance malheureuse* (vol. 9)
- Les Bas-fonds : Bouges et clochards. Roman des derniers bas-fonds* (vol. 10)

L'insertion de ces volumes dans la collection « Le roman complet » les cadre comme des récits fictionnels, de genre romanesque. Les sous-titres, qui répètent la mention « roman », confirment cette orientation éditoriale. En 1929, Ferenczi n'emploie pas encore la mention « roman-reportage », mais l'hybridité de la formule est déjà en place, car à ce cadrage

¹⁸¹ Anonyme, *Le Mercure de France*, 15 février-15 mars 1925, p. 183.

¹⁸² Annoncée dans *La semaine à Paris*, n° 152 (24 avril 1925), p. 76.

¹⁸³ *Id.*

éditorial, qui postule clairement la fictionnalité des récits, s'ajoute un paratexte qui met en avant, au contraire, leur caractère documentaire. La formule apparaît comme une sorte de renouvellement populaire du « roman documentaire » à la manière naturaliste, c'est-à-dire comme une fiction documentée, ou encore une fiction présentant des indices de factualité (à l'inverse d'un reportage fictionnalisé). Les romans portent en couverture la mention « Avec les documents de la Préfecture de Police » : tout comme Émile Zola constituait des dossiers préparatoires et faisait enquête pour rassembler l'information nécessaire à ses romans, Guy de Téraumont aurait rassemblé une documentation préliminaire. Les *Bas-fonds* se présentent comme une étude documentée sur un milieu social, mais – on le voit – moins à la manière du reportage que du roman réaliste qui, Jacques Dubois l'a montré, s'est voulu au cours du long XIX^e siècle « un instrument incomparable d'investigation de la réalité sociale¹⁸⁴ ». Si l'on observe de plus près le paratexte, on retrouve une présentation alambiquée qui s'apparente aux mentions éditoriales qui encadrent le reportage feuilletonesque dans *Paris-Soir*, mais où tout est symétriquement inversé : au reportage romanesque, extraordinaire, sensationnel, écrit par un envoyé spécial doublé d'un écrivain, se substitue un roman documenté, une étude puissante de la pègre par un grand feuilletoniste, comme en témoigne un petit texte publicitaire sur le premier volume de la série :

Connaissez-vous bien / LES BAS FONDS / de la société moderne, des grandes villes et du crime ? / Êtes-vous au courant des sinistres exploits de la pègre cosmopolite tapie dans l'ombre contre vous, toujours à l'affût de quelque mauvais coup, escarpes, faussaires, maître-chanteurs, trafiquants de chair humaine, danseurs mondains, marchands de cocaïne, espions, entôleuses, carambouilleurs, procureuses, avorteuses, tricheurs, voleurs, etc... DANS L'ARMÉE DU CRIME, / leurs bataillons sont innombrables ! / Vous devez les connaître pour vous défendre. Si la justice les poursuit impitoyablement, il appartient à l'écrivain de dénoncer, sans répit, ce danger public. Cela est si vrai, que la Préfecture de Police a ouvert, pour vous, tout grand, ses dossiers les plus secrets à l'auteur de cette / ADMIRABLE SÉRIE, / étude dramatique, puissante, complète de la pègre, que nous vous offrons aujourd'hui sous la signature d'un des maîtres les plus éminents et les plus réputés du feuilleton et dont les titres seuls vous diront tout l'intérêt : / LES BAS FONDS / [énumération des 5 premiers titres] / Chaque roman est une étude *spéciale* et *complète* et l'ensemble formera la bibliothèque la plus sensationnelle qui ait encore été écrite sur le crime et les criminels¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (point / essais), 2000, p. 18.

¹⁸⁵ Guy de Téraumont, *Les Bas-fonds : Vendue ! Roman de la traite des Blanches*, vol. 1, Paris, Ferenczi (Le roman complet), 1929.

Le statut générique du texte se trouve confirmé – il s’agit d’un « roman » – et sa vocation documentaire exploitée à des fins publicitaires. Le devoir moral du romancier est souligné à grands traits : il s’agit de mettre en garde les lecteurs contre la pègre « tapie dans l’ombre ». L’exergue¹⁸⁶ et la préface du premier volume – consacré à la « traite des Blanches » – signée par G. Avril de Sainte-Croix, « déléguée des Grandes Associations Internationales Féminines à la Société des Nations », confirment cette orientation qui justifie l’entreprise romanesque par sa vocation sociale, moralisatrice et instructive. Téramond est associé à la lutte des associations féminines contre la prostitution ; il remplirait ainsi le devoir du romancier populaire, celui de mettre en garde le peuple, « la classe ouvrière, surtout, [qui] n’est pas encore assez instruite des dangers que court, à ce point de vue, la jeunesse féminine¹⁸⁷ ». À cet égard, Téramond ne renouvelle rien et la vocation utilitaire et moralisatrice des *Bas-fonds* contribue moins à le rapprocher des enquêtes contemporaines qu’au roman social du XIX^e siècle à la Eugène Sue. On peut noter par ailleurs que le roman-reportage, avec Téramond, s’inscrit dans un horizon thématique précis, celui de l’imaginaire des bas-fonds et du crime, dont la littérature populaire, comme le reportage, entend tirer profit.

Au-delà du péri-texte éditorial, la poétique des romans documentés de Téramond, au plan de la narration, correspond à celle des romans réalistes du XIX^e siècle narrés par une instance hétéro-extra-diégétique. Aucun « je » énonciateur n’apparaît, aucune scénographie de l’enquête n’est convoquée. L’« étude » des bas-fonds passe par une mise en fiction et non par la forme du témoignage. L’instance narrative ne fait sentir sa présence que dans l’orientation de certains passages qui rappellent la vocation moralisatrice du roman. Le « document » annoncé n’est pas à proprement parler *visible* dans l’intrigue ; nul rapport de police n’est cité. Si document il y a, il est disséminé dans la démonstration narrative. Ainsi, la structure narrative chez Téramond se distingue de celle du reportage.

C’est au niveau thématique que les *Bas-fonds* s’en approchent, par la peinture d’un milieu social exotique. L’intrigue du premier volume met en scène des personnages

¹⁸⁶ Il s’agit de la citation suivante, attribuée à J. Chiappe, préfet de police : « Le devoir de la police est de protéger le peuple, celui du romancier est de l’instruire ». *Ibid.*

¹⁸⁷ G. Avril de Sainte-Croix, préface, dans *ibid.*, p. 6.

typiques de la pègre, comme le font les reportages des bas-fonds : « Petit Rat », « Le Méridional », « le vieux Roudoudou », « la mère Crocheton ». L'action est située dans un décor inquiétant qui réactive l'imaginaire urbain hérité de la tradition des *Mystères de Paris*. Téramond emploie à l'occasion des termes argotiques ; ainsi, les filles envoyées à Buenos-Ayres sont qualifiées de « colis¹⁸⁸ ». En somme, ce sont essentiellement des motifs (décor urbain, personnages typés et lieux associés à la pègre, argot) se rapportant à la mise en scène d'un exotisme social qui semblent justifier l'étiquette « roman-reportage », de telle sorte que l'on peut songer que les *Mystères de Paris* republiés à la fin des années 1920 auraient pu se prévaloir de la même mention générique. Cela donne à voir la manière dont le « reportage », dans l'entre-deux-guerres, tend à phagocytter des textes qui répondent à une poétique romanesque établie avant son émergence. L'omniprésence du reportage vient déstabiliser l'identité générique de volumes qui s'inscrivent dans l'héritage du roman réaliste, du roman naturaliste et du roman-feuilleton social à la Sue, sans pour autant susciter une véritable innovation poétique, comme si les auteurs et les éditeurs s'arrogeaient simplement une étiquette séduisante et efficace au point de vue commercial.

D'autres éléments contribuent, avec la narration à la troisième personne, à renforcer le cadrage fictionnel des *Bas-fonds*, comme le retour, d'un volume à l'autre, de certains personnages qui assurent un fil conducteur entre les différentes sphères de la criminalité mises en scène. Ces réapparitions contribuent à marquer la fictionnalité de la série : les bas-fonds dépeints par Téramond ne sont peuplés que d'un tout petit nombre de figures criminelles, impliquées dans les trafics les plus divers. Les volumes de la série sont ainsi liés par le partage d'un univers fictionnel cohérent ; le procédé rappelle les grandes entreprises romanesques du siècle précédent, dont Téramond semble s'inspirer. Il en va de même quant à l'adoption d'une logique panoramique : le feuilletoniste se livre à une tentative méthodique d'épuisement de tous les sujets possibles en rapport avec les bas-fonds urbains. La série fonctionne ainsi selon le principe taxinomique qui structure l'imaginaire des bas-fonds et que véhiculent, par exemple, les œuvres de Balzac¹⁸⁹.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁹ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil (L'univers historique), 2013, p. 167.

Enfin, la série renferme un métadiscours qui met à distance les *topoi* du reportage feuilletonesque ; celui-ci constitue un dernier élément fictionnalisant qui, cette fois, arrime les *Bas-fonds* à un tout autre intertexte contemporain, celui des romans du reporter. À partir du second volume, un personnage de chroniqueur, Louis Destailis, apparaît, qui ne tarde pas à devenir reporter pour un organe fictif nommé le *Grand Journal*. Une discussion avec le directeur du *Grand Journal*, afin de déterminer la prochaine enquête qui sera confiée à Destailis, expose quelques sujets typiques du reportage contemporain et met en abyme la forme panoramique des *Bas-fonds*, qui reprennent méthodiquement tous ces sujets :

– Je veux bien, acquiesça Destailis. Mais sur quoi ? / Le directeur leva les bras au plafond. / – Et, le sais-je ? Tout a été fait depuis qu’il y a des reporters et qui s’informent. Les bagnes... les maisons de jeux... la neige... la traite des Blanches... Biribi... la vie chère... les étrangers à Paris. On a tout dit. / – Évidemment, mais en y mettant du talent... / – Il nous faudrait un sujet pittoresque... je me fie à vous pour trouver cela, cher ami... et qui donne en même temps cette note de morale sociale que je tiens à imprimer au *Grand Journal*. / – La misère au Quartier Latin ? proposa Destailis. / – Quelque chose de plus général et qui atteigne le grand public. / – La crise des loyers et la façon dont on y a remédié dans les capitales d’Europe, suggéra le petit homme. Je serais précisément enchanté de voyager. / – Présentez-vous au Conseil municipal... et vous circulerez toute l’année !... non, voyons, ce que je rêve, c’est le pendant à votre belle enquête sur la cocaïne. Voilà qui était réussi ! La description de milieux amusants... la note dramatique et cette assurance que l’on entreprend la lutte contre un péril certain... immanent... / – Si vous voulez du pittoresque, du drame et de la morale, il y a les tripots, fit Louis Destailis. Ce n’est pas neuf, parbleu !... mais c’est une mine inépuisable... [...] Je serais d’avis, par exemple, d’une campagne contre ces immondes cercles clandestins qui pullulent aujourd’hui en dépit de tous les efforts de la police... [...] / – Mais vous tenez votre sujet, mon cher ! s’exclamait le directeur emballé, « *Bandits du tapis vert ! Tripots et tripatouillages* »... Je vois d’ici votre réussite... Ça va être un gros succès... Je savais bien que vous auriez une idée... / Et ce fut ainsi que Louis Destailis, poussé par la curiosité professionnelle, se mit en chasse de ce gibier dangereux et difficile à traquer, sinon à dépister, que sont les tenanciers de tripots et leurs acolytes¹⁹⁰.

La mise en abyme est d’autant plus évidente que Téraumont romancier emploie cette même « note de morale sociale » qu’appelle le directeur du *Grand Journal*, et que l’allusion à l’enquête précédente de Destailis renvoie le lecteur au dernier volume de la série qui portait justement sur *Les drames de la cocaïne*. Le procédé établit ainsi un parallèle entre Téraumont-romancier et son homologue fictionnel, Destailis-reporter, selon un jeu de renversement caractéristique des romans de Gaston Leroux dont Téraumont a pu

¹⁹⁰ Guy de Téraumont, *Les bas-fonds. Tripots et cie*, Paris, Ferenczi (Le roman complet), 1929, p. 96-97.

s'inspirer¹⁹¹. À cet égard, *Les Bas-fonds* apparaissent à la fois comme un *roman-reportage*, c'est-à-dire un texte fictionnel comportant une visée documentaire et la mise en scène d'un milieu exotique, et comme un *roman du reporter*, qui raconte les péripéties d'un héros reporter¹⁹². Cependant, la série ne peut être assimilée à la forme enquêtrice, ni par le paratexte qui l'encadre, ni par ses caractéristiques poétiques.

Les Bas-fonds de Téramond, même s'ils ne portent pas la mention « roman-reportage », établissent ce que sera le roman-reportage des années 1930 dans la littérature populaire. Le romancier en fournit un second exemple en 1932 et 1933 à travers une série de trente fascicules illustrés de quinze pages, intitulée cette fois *Le roman-reportage* et publiée à nouveau chez Ferenczi. Les titres des fascicules illustrent, comme pour la série de 1929, la volonté d'établir un panorama des bas-fonds, mais qui serait international, cette fois, de Montmartre à Berlin et Buenos-Ayres¹⁹³. Le format est modifié, passant du volume au court fascicule, mais le principe demeure le même que dans *Les bas-fonds*. La forme narrative est très proche de celle de la première série, bien que plus condensée : Téramond maintient la narration réaliste à la troisième personne. De plus, *Le roman-reportage* fait survenir à nouveau les personnages rencontrés dans *Les bas-fonds*, qu'il s'agisse de « l'inspecteur Fernand¹⁹⁴ » de la brigade mondaine ou de « Petit-Rat¹⁹⁵ » et s'inscrit de ce fait dans un même monde fictionnel. Enfin, Téramond recycle aussi des passages de certains volumes des *Bas-fonds* pour en tirer les fascicules du *Roman-reportage*, par exemple certaines sections de *Vendue ! Roman de la traite des Blanches*, reprises dans le sixième fascicule, « Les casitas argentines ». La mention « roman-reportage » recouvre donc, en 1932, le même type de récit fictionnel que le « roman documenté » des bas-fonds de 1929. Son invention a sans doute été motivée par la vogue croissante du reportage dont l'édition populaire entend tirer profit. D'ailleurs, l'éditeur annonce, à la fin du dernier fascicule du *Roman-reportage*, que le succès de la série est tel qu'il fera paraître une nouvelle série de fascicules intitulés « Reportages ». Chacun « contiendra des reportages

¹⁹¹ Sur ce renversement ludique, voir *infra*, p. 550-551, 561-566, 590, 594-596, 614.

¹⁹² Toutefois, Destailis demeure un personnage parmi d'autres qui n'apparaît que ponctuellement.

¹⁹³ Pour le détail des titres des fascicules, voir la bibliographie générale.

¹⁹⁴ Il apparaît dès le premier fascicule : *Le roman-reportage*. 1. *Les Folles nuits de Montmartre*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁵ Guy de Téramond, *Le roman-reportage*. 2. *Sur la route de Buenos-Ayres*, *op. cit.*, p. 14. Petit-Rat apparaissait dans Guy de Téramond, *Les Bas-fonds : Vendue ! Roman de la traite des Blanches*, *op. cit.*

sensationnels, des enquêtes criminelles, des documentations d'actualité, et des romans policiers. » Toutefois, nous n'avons pas retrouvé la trace de la réalisation de ce projet.

En dehors de la production de Guy de Téra mond, l'étiquette « roman-reportage » sera employée par un autre grand éditeur populaire, Tallandier, qui l'accrole à la couverture des volumes de la deuxième série de la collection « Criminels et policiers » (1933-1934). Divers auteurs y sont publiés, dont certains sont reporters, comme Harry Grey et Claude Valmont, ou romanciers étrangers, comme l'Américain Herman Landon. Mais on est bien ici dans le domaine du roman policier et il n'y a pas d'équivoque au niveau du cadrage fictionnel des volumes, au contraire des séries de Téra mond chez Ferenczi. De plus, les romans-reportages de Tallandier adoptent une narration à la troisième personne qui contribue, comme chez Téra mond, à les distancier du reportage. La mention « roman-reportage » semble s'être stabilisée du côté de la fiction ; elle désigne un roman qui met en scène les bas-fonds criminels, sans pour autant se donner comme un témoignage.

La presse quotidienne à grand tirage s'est aussi approprié cette mention générique. Tandis que *Le Petit Parisien* ne semble pas en faire usage au cours des années 1920, *Le Matin* est, à notre connaissance, l'un des premiers quotidiens à l'employer. Dès 1923 et 1924, au moins deux textes sont publiés avec cette mention en sous-titre, dans le bas de la page deux, espace où se trouvent en alternance des romans d'aventures, sentimentaux, historiques et des romans-ciné. Il s'agit des *Fuyards* d'Emma Thiernesse¹⁹⁶ et des *Ténébreuses* de Gaston Leroux¹⁹⁷. Un entrefilet publicitaire annonce le premier, le 16 septembre 1923, et donne en même temps une définition du roman-reportage : « Un roman reportage est une histoire vécue, qui met en scène des personnages vivants, directement connus du public. » Or, l'emploi qu'en fait *Le Matin* ne correspond pas à cette définition. Le roman-reportage y apparaît plutôt comme un roman-feuilleton parmi d'autres, auquel on aurait accolé, à titre expérimental et promotionnel, cette mention générique nouvelle, promesse d'une fiction appuyée sur du document et du vécu. Comme les romans de Téra mond, les textes de Thiernesse et de Leroux sont des fictions à la troisième personne.

¹⁹⁶ Dans *Le Matin*, à partir du 20 septembre 1923.

¹⁹⁷ Dans *Le Matin*, à partir du 12 avril 1924.

D'ailleurs, lorsque *Les ténébreuses* sont reprises chez Tallandier en 1925, le volume porte la mention « roman » et non « roman-reportage ». Dans les années 1930, *Paris-Soir* publiera de même des romans-feuilletons dans un espace dédié à la fiction, avec la mention « roman-reportage ». Boucharenc en note une occurrence en 1935, pour qualifier *Quartier nègre* de Simenon¹⁹⁸. Il semble que l'étiquette apparaît à partir du moment où la fiction réintègre la page 2 (auparavant « Paris-Soir 100 % », page qui perd alors son titre mais conserve une orientation littéraire) et où le reportage feuilletonesque est déplacé en page « 5pa ». Dès lors, on retrouve quelquefois en page deux, en alternance avec des romans-feuilletons, un récit fictionnel qui porte la mention « grand roman-reportage », selon le principe établi auparavant par *Le Matin*. La mention recouvre le même type de récit que chez les éditeurs populaires, soit un roman à la troisième personne dont le sujet s'apparente au reportage par la recherche d'un exotisme social ou géographique. En effet, le roman-reportage des quotidiens ne concerne pas seulement, au contraire de celui des éditeurs populaires, les bas-fonds criminels. En 1936, deux exemples, toujours en page 2, l'attestent : A. Roubé Jansky, *Une femme chez les jaunes. Au bout du monde en robe du soir*¹⁹⁹, et O.-P. Gilbert, *Sur la piste du sud*²⁰⁰, tous deux portant en sous-titre « grand roman-reportage », l'un se déroulant en Asie, et l'autre dans le désert. L'alternance, au sein du même espace, de romans-reportages et de romans-feuilletons assure le cadrage fictionnel du récit, qui serait plus ambivalent si le roman-reportage était publié en page « 5pa ». Au final, le roman-reportage apparaît donc comme un objet assez défini, qu'on peut identifier en creux par rapport au reportage d'actualité et au reportage feuilletonesque. L'étiquette « roman-reportage » semble avoir été créée dans un but promotionnel, afin de proposer au lectorat un type de récit répondant à la demande pour une littérature vécue, documentaire, exotique, tout en demeurant dans les moules établis du roman populaire.

L'invention de cette étiquette générique est parlante, car elle témoigne d'une conception fort large du « reportage ». Celui-ci y est entendu, au sens métaphorique, non comme la transposition romanesque d'un ensemble de traits poétiques se rapportant à un

¹⁹⁸ « Grand roman-reportage », *Paris-Soir*, 6 octobre 1935. *Ibid.*, p. 83.

¹⁹⁹ *Paris-Soir*, 8 mars-5 avril 1936.

²⁰⁰ *Paris-Soir*, à partir du 31 mai 1936.

genre journalistique uniforme, mais comme façon de concevoir le monde en tant qu'espace à dévoiler, imprégné de contrastes et de mystères, à travers le prisme de l'exotisme. Le roman-reportage dit bien, en ce sens, avec quelle force le premier des modes axiologiques que nous avons étudiés – la médiation d'une altérité – est associé au reportage, puisqu'il en constituerait l'essence, selon un imaginaire que révèlent les pratiques des éditeurs populaires et d'un quotidien de grande diffusion comme *Paris-Soir*.

Pour autant, Guy de Téra mond est-il un reporter ? Non, certes, mais un romancier populaire prolifique qui paraît avoir été sensible au développement du reportage, au point d'avoir mis des héros reporters en scène dans deux romans²⁰¹, sans compter les séries de roman-reportage. Il est fort probable, comme l'indique le paratexte éditorial de ses volumes et fascicules, que, de même, son lectorat ne le considérait pas comme un reporter, mais bien comme un romancier populaire, un maître du feuilleton. Le roman-reportage renseigne moins sur le reporter que sur une définition très élargie du reportage et du « document ». Il laisse entrevoir la persistance d'une conception du document encore héritière de la « gnoséologie romanesque » du XIX^e siècle que Marc Angenot a mise en évidence, comme « modèle fondamental de mise en discours à des fins cognitives pour la France du [XIX^e siècle] »²⁰². Le reportage de l'entre-deux-guerres procède de cette logique en mettant en récit un événement ou une existence singuliers, selon des codes de vraisemblance et des *topoi* en circulation, en faisant constamment appel aux mêmes milieux, aux mêmes types, aux mêmes intitulés. Il repose cependant sur un mode narratif différent de celui du roman réaliste par son écriture au « je », sa scénographie du témoignage. Le roman-reportage, quant à lui, cherche à véhiculer un savoir similaire à celui du reportage feuilletonesque, comme en témoigne la parenté thématique qui les relie et la circulation de stéréotypes de l'un à l'autre. Mais il met encore mieux en évidence la persistance de la gnoséologie romanesque par sa poétique héritière du roman réaliste du XIX^e siècle. Il postule la possibilité de transmettre une vérité documentaire à travers la forme romanesque. Cette croyance tenace se tient constamment en filigrane, dans le métadiscours sur le reportage et

²⁰¹ *Le miracle du professeur Wolmar* (1910) et *Miss Doon, reporteresse* (1926) que nous aborderons au chapitre suivant.

²⁰² Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule (L'univers des discours), 1989, p. 177-178.

ses dérivés jusqu'à la fin des années 1930 et explique ce qui apparaît *a posteriori* comme des contradictions et des paradoxes dans la critique littéraire et l'énonciation éditoriale qui entourent ces récits. Puisque le récit – qu'il soit fictionnel ou factuel, du moment qu'il n'est pas pure œuvre « d'imagination » mais repose sur l'observation du « réel » – est porteur d'un savoir, le roman peut se dire documenté, et le reportage, romanesque. La différence entre les deux réside moins dans la visée que dans la structure narrative. Même sur le plan de la conception, roman-reportage et reportage feuilletonesque se ressemblent, si l'on considère que tous deux relèvent d'une commande (d'un périodique ou d'une maison d'édition populaire), d'une publication différée, et que le premier peut parfois donner lieu à une enquête préliminaire ou, du moins, à une simili-enquête, à l'instar de Guy de Téraumont collectant les documents de la police. Cependant, le roman-reportage ne donne pas à voir le je-enquêteur et, en cela, n'appartient pas à la matrice du reportage.

On retiendra de ce survol des variations génériques et éditoriales du reportage de la presse écrite que celui-ci occupe désormais, au tournant des années 1930, une place très vaste à la croisée des champs journalistiques et littéraires, de l'actualité et de la fiction, du quotidien et du volume. Ce constat n'est pas neuf. Paul Aron a déjà mis en évidence l'interrelation des champs littéraires et journalistiques au niveau de l'institution (dans la dynamique éditoriale ou la création de prix de reportage)²⁰³. Et Myriam Boucharenc a bien montré la variété des postures des écrivains-reporters qui envisagent diversement, selon leur statut et leur prestige préalable dans le champ littéraire, la négociation de leurs pratiques « littéraires » et « journalistiques »²⁰⁴. Elle a souligné aussi le manque de définition et l'ambivalence d'un « genre improbable²⁰⁵ » aux frontières mal définies. Dans la recherche d'une définition générique du reportage, Boucharenc a noté la nécessité de faire appel à des critères externes. Outre les critères internes soulignés par Michel Collomb²⁰⁶, le statut de reportage doit reposer selon Boucharenc sur la commande du journal, qui permet de « distinguer toute une littérature de voyage, allant du journal à

²⁰³ Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », *art. cit.*

²⁰⁴ Myriam Boucharenc, « Portrait de l'artiste en reporter », dans *L'écrivain-reporter au cœur des années trente, op. cit.*, p. 87-120.

²⁰⁵ *Ibid.*, chapitre « Cartographie d'un genre improbable », p. 55-86.

²⁰⁶ *Supra*, p. 12, note n° 23.

l'essai, d'un reportage au strict sens journalistique du terme, même s'il est destiné à rejoindre ultérieurement l'escarcelle de la littérature²⁰⁷ ». Cependant, ce critère peut s'avérer insuffisant lui aussi. Il impose de « restituer l'archéologie des textes », geste parfois accessible au chercheur, mais qui ne participait pas du rituel du lecteur, d'autant que le reportage est avare, tant dans la presse qu'en volume, de détails généalogiques. Pour notre part, nous avons préféré accorder, afin d'ajouter notre contribution à la compréhension du reportage, une attention particulière à l'énonciation éditoriale, au paratexte, à tout ce qui restitue un cadre de lecture. Cette approche a permis de cerner la manière, parfois subtile, dont la mise en page du journal, la disposition des articles, les mentions génériques, celles relatives au mode de transmission du reportage, au statut du journaliste, au temps de l'écriture, la périodicité et le rapport à l'actualité du reportage orientent, au seuil de la lecture, la façon d'appréhender le texte journalistique, en instaurant un cadrage générique et pragmatique efficace. On a vu l'importance de la rubricité nouvelle instaurée par les quotidiens, au cours de la Troisième République, qui permet la distinction entre un espace dévolu à l'actualité de dernière heure (où s'inscrivent le reportage d'actualité et le reportage collectif), un second espace dédié à l'enquête fictionnalisée (celui du reportage feuilletonesque) et un troisième à la fiction (que le roman-reportage partage avec le roman-feuilleton), selon une organisation spatiale structurée et régulière. C'est elle qui, dans une large mesure, formate l'horizon d'attente du lecteur et met en place le pacte de lecture propre à chacun de ces types de textes. Elle permet de retrouver des repères dans la masse d'informations et de récits que présente le journal. Étonnamment, l'énonciation éditoriale de la presse opère un cadrage générique qui s'avère beaucoup plus précis que celui du monde de l'édition à la même époque, où le reportage intègre des collections mixtes.

D'autres appellations génériques ambivalentes en vogue dans l'entre-deux-guerres auraient pu être évoquées pour illustrer la prégnance d'une littérature influencée par le pacte de factualité du reportage et sa vocation documentaire. C'est le cas de la mention « roman vécu », employée par Claude Valmont ou par Louis-Frédéric Rouquette, à partir du *Grand silence blanc* (Ferenczi, 1920). Cependant, cette enquête à poursuivre nous aurait

²⁰⁷ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 73.

menée trop loin de notre objet premier. Le roman-reportage, qui revendique une parenté explicite avec le reportage, ne serait-ce que par son nom, a permis l'essentiel, c'est-à-dire de montrer l'ampleur du territoire investi par le reportage, non plus conçu, dans ce cas-ci, comme matrice générique (puisque la scénographie de l'enquête y est absente), mais comme nébuleuse d'imaginaires (notamment de l'exotisme). La figure du reporter s'y estompe, pour mieux laisser percevoir qu'en dehors d'elle le reportage est aussi défini par la convocation de certains imaginaires sociaux, ce qui lui permet d'imprégner tout un massif de récits au statut pragmatique incertain. Romans-reportages et romans vécus sont la meilleure illustration de cette extension.

Cependant, notre objet premier est bien le reporter comme figure du journalisme d'investigation, marqué par une mise en scène de la collecte de l'information. Toutes les formes étudiées, mis à part le roman-reportage, activent une fonction figurative qui place à l'avant-plan le témoin, narrateur et acteur de son récit. Cette mise en scène peut exposer les mécanismes d'une enquête, les difficultés d'un voyage ou les dangers de la présence sur le terrain, mettre à l'épreuve le corps ou troubler l'identité du reporter. Ce faisant, elle décline diverses qualités, qui forment l'ethos du témoin, ou lui permettent, au contraire, de se distinguer comme témoin inadapté en les détournant : curiosité, capacité de déduction, intuition, courage, athlétisme, sensibilité (sensorielle et empathique), mobilité (au sens premier de déplacement, puisque le reporter est un journaliste en mouvement, mais aussi comme faculté de travestissement et d'adaptation). La mise en scène du reporter, toutefois (et c'est peut-être ce en quoi elle se distingue le plus de celle de l'écrivain dans les récits autobiographiques et autofictionnels), n'est jamais figuration pour elle-même. Elle est appelée par les nouveaux protocoles de la presse d'information, fait converger plusieurs intérêts et produits différents effets : elle atteste la vérité du témoignage, légitime le travail du témoin, l'héroïse bien souvent, sert les visées autopromotionnelles d'un journal. Elle institue aussi le témoin comme un acteur politique important des sociétés démocratiques, médiateur d'un rassemblement et passeur d'un *regard*. Par là, le reporter renforce le sentiment de la communauté en lui proposant une altérité contrastée ou, au contraire, des héros auxquels s'identifier, des projets sociaux, enfin, susceptibles de la mobiliser collectivement. C'est tout cela ensemble qui fonde la force de rayonnement du reporter comme médiateur de presse.

**Deuxième partie. Le héros reporter.
Scénarios fictionnels et postures médiatiques**

Les composantes de la scénographie du reportage constituent un terrain fertile où peut puiser la fiction, dans la mesure où s'y élabore une figure caractérisée par certains traits, tels que nous les avons rappelés, amenant à sa suite des embryons d'intrigue, des décors exotiques, des attributs associés aux imaginaires qu'elle active. Les qualités du reporter comme témoin journalistique, évoquées dans la partie précédente, transposées dans les traits d'un actant fictionnel, façonnent un héros malléable, propre à s'insérer dans la trame du roman d'aventures, tout en y suscitant une rénovation du personnel romanesque. La promotion du reporter en héros d'aventures n'est toutefois pas un phénomène spécifique à la littérature ; initiée par le reportage, exploitée par le roman, puis par le cinéma, elle doit aussi être retracée dans les pages du journal, dans le paratexte pris en charge par l'énonciation éditoriale, où se raconte au quotidien un microrécit du reportage comme aventure héroïque. Cette représentation est appuyée par diverses mises en scène médiatiques : interviews, photographies, dessins et caricatures, hommages posthumes.

Les représentations fictionnelles et médiatiques réunies dans cette partie ont ceci en commun, outre de participer à l'héroïsation de la figure du reporter, qu'elles sont peut-être plus figées que celles examinées jusqu'à présent (même en tenant compte du fait que les scénographies du reportage sont elles aussi, dans une large mesure, stéréotypées). La mise en scène de soi que chaque reporter est susceptible d'élaborer dans son reportage repose, certes, sur un protocole d'écriture, mais aussi, en partie, sur une pratique singulière du métier et une manière individuelle de se concevoir comme témoin et auteur. Cela ne se vérifie pas toujours pour les fictions et les représentations médiatiques, soit parce qu'elles sont, dans le cas de ces dernières, collectivement négociées, soit parce que l'entreprise du cinéaste ou du romancier populaire, à moins qu'il ait lui-même pratiqué le reportage, est davantage en prise sur l'imaginaire social du reporter que sur une expérience personnelle du métier. Par leur caractère stéréotypé et itératif, elles subliment certains traits du héros. Représentations fictionnelles et médiatiques permettent également de mettre en évidence le fait que l'imaginaire social du reporter dépasse le cadre de l'autodéfinition professionnelle ; il n'est pas institué uniquement par les reporters, mais plus largement par tous ceux qui disposent des structures de diffusion le permettant : journalistes et patrons de presse, illustrateurs, photographes, scénaristes, cinéastes, romanciers. Ces producteurs de culture,

exogènes à la profession, s'approprient l'imaginaire du reporter, figure qui ne sera plus envisagée, dans cette partie, comme un sujet discursif¹, mais comme un acteur perçu de l'extérieur, modelé par différentes voix (de la narration romanesque, de l'énonciation éditoriale) ou capté par différents regards. Le regroupement des représentations associées à cette modulation énonciative vise à faire ressortir les parentés entre elles.

Qu'on les envisage après les reportages ne revient pas à postuler qu'elles seraient *toujours* secondes ou relèveraient d'un recul critique plutôt que d'une représentation agissante. Il est vrai qu'il faut sans doute inventer à partir d'un matériau réel et la fiction du reporter survient lorsque sont mises en place, *a minima*, les premières formes de reportage, même dans le cas de Jules Verne, qui prend pour exemple les correspondants américains et les explorateurs afin de façonner les premiers héros reporters positifs. Il n'en demeure pas moins que le roman vernien est innovant et effectif, si l'on considère qu'il a participé, très tôt, à la valorisation du reporter, en parallèle avec les discours de ses premiers défenseurs. Toutefois, les représentations fictionnelles et médiatiques appartiennent plus spécifiquement à un deuxième temps dans la cristallisation de l'imaginaire social du reporter ; elles s'affirment surtout (mais pas strictement) à partir du tournant du XIX^e siècle. De manière générale, elles participent moins d'un discours légitimant sur la profession, à l'instar des préfaces et des prises de position des reporters, qu'elles ne signalent (puis renforcent) l'accession du reporter, comme médiateur de presse, à un prestige nouveau dans la société. La fiction – en dehors du cas de Jules Verne – traduit ainsi une évolution des représentations qui fait écho à celle du métadiscours journalistique, en mettant d'abord en scène le reporter comme un personnage-type aux traits péjoratifs, avant d'en faire un véritable héros. Néanmoins, dès lors qu'elles émergent, les représentations fictionnelles ne circulent pas en vase clos ; elles se nourrissent de la scénographie du reportage tout en s'y répercutant. Elles constituent une référence pour les reporters eux-mêmes, dans leur façon de concevoir leur identité professionnelle, et forment un réservoir d'intrigues où puise la presse pour fonder ses entreprises autopromotionnelles, comme le reportage-événement.

¹ Sauf de manière exceptionnelle, lorsqu'il sera question des Mémoires et souvenirs de reporters.

III. Le reporter, personnage fictionnel et héros populaire

Le reporter, dans la fiction, est d'abord un héros romanesque ; il nous entraîne, à sa suite, au cœur de l'aventure, aux confins du monde civilisé ou sur les traces de grands criminels. Les chapitres qui suivent s'attacheront à le retrouver dans un corpus formé pour l'essentiel de romans populaires ; c'est là, en effet, qu'il acquiert sa spécificité comme personnage de fiction, en lien avec l'essor des imaginaires du progrès technique, de la nation et de la démocratie républicaine évoqués plus tôt. Toutefois, le reporter fictionnel est, à l'instar de son homologue réel, une figure plurielle. Son émergence comme héros populaire doit être mise en relation avec divers genres et supports. Elle doit être située vis-à-vis d'un autre scénario fictionnel, celui de l'écrivain-journaliste, en déclin à la fin du XIX^e siècle, de même qu'en regard de la panoplie de microfictions journalistiques¹ des premiers temps. Enfin, au XX^e siècle, elle trouve un prolongement non négligeable dans un ensemble de fictions cinématographiques et intermédiatiques (romans-ciné).

Il s'agira de voir, à travers ces diverses productions, comment et quand le reporter devient un *héros fictionnel*, de décrire les représentations et les formes narratives qui découlent de cette intronisation au panthéon du roman et, plus tard, du cinéma : quel type de héros est le reporter de fiction ? quel(s) rôle(s) joue-t-il dans les intrigues où il apparaît ? quelles sont ces intrigues mêmes, ces grands scénarios du roman de mœurs puis du roman populaire ? qui sont les adjuvants et les opposants du héros reporter ? Nous nous interrogerons sur les spécificités du personnage en regard de cette appartenance à la culture populaire, qui lui donne forme en vue de combler les exigences spécifiques d'un public élargi, dans une production qui se caractérise, dans plusieurs cas, par sa sérialité.

Au fil de ces questionnements, la naissance et l'évolution du roman populaire du reporter seront confrontées à l'histoire du reportage et à ses scénographies. Cette jonction permettra d'éclairer l'interrelation des représentations factuelles et fictionnelles du reporter.

¹ Elles ont été brièvement évoquées à propos de l'interview. *Supra*, p. 105-109.

Le reporter fictif présente-t-il une ressemblance frappante avec le reporter narrateur du reportage ? ou bien diffère-t-il fondamentalement de son double réel ? Permet-il de transposer ou de mettre en évidence dans la fiction certaines fonctions sociales du reporter réel, témoin-ambassadeur et figure enquêtrice ? La réponse à ces questions n'est pas simple puisqu'il s'agit précisément de cerner dans toute leur complexité les effets d'écho, de retour, les distinctions entre les différents pans du corpus : on verra que, d'une part, la fiction du reporter se nourrit incontestablement de l'intertexte et des représentations journalistiques et que le mouvement inverse se vérifie également ; d'autre part, la fiction enrichit la figure du reporter d'un jeu de perspective qui lui est propre et met en évidence les fonctions et valeurs portées par celle-ci, en les transposant et en leur conférant une dimension symbolique. Sans leurs doubles fictionnels, il y a fort à parier que les Leroux et les Giffard du journalisme, puis leurs successeurs, n'auraient jamais accédé au statut privilégié qui est le leur dans l'imaginaire social.

La plongée dans ces intrigues populaires nous fait retrouver, d'une part, des héros bien connus – on pense à Joseph Rouletabille, à Jérôme Fandor, reporter aux trousseaux de l'insaisissable Fantômas, comme Jacques Bellegarde poursuit Belphégor. Cependant, tout un autre pan, aujourd'hui bien oublié, des fictions du reporter repose dans la case feuilleton des journaux. Or, l'exhumation de ces romans-feuilletons permet de retrouver un imaginaire du reporter et, avec lui, du journal comme support, qui se révèle d'une grande richesse. Davantage que la production romanesque plus légitime, le roman-feuilleton exploite avec une sensibilité décomplexée l'imaginaire médiatique, avec lequel, sans doute, il entretient une plus grande proximité. Cela, tout à la fois, parce que le support périodique lui donne forme et contraintes, parce que la fiction y voisine avec le contenu du journal (dont le reportage) et, dans certains cas, parce que les feuilletonistes entretiennent eux-mêmes une double pratique d'écriture, tel Gaston Leroux. Dès lors, le roman du reporter active l'imaginaire médiatique à plusieurs niveaux, témoigne d'un travail littéraire effectué *à partir* et *à propos* du média. Ce travail sur l'imaginaire médiatique se décline en au moins trois types de procédures réflexives, qui seront illustrées diversement au fil des analyses.

En premier lieu, le roman opère une *thématisation du code*² : se situant au niveau de la structure narrative, elle concerne la mise en scène du personnel et des lieux journalistiques (reporter, directeurs, rédacteurs en chef ; salles de rédaction, bureaux du télégraphe), des supports médiatiques (journaux, revues), de la quête de l'information (déplacements, courses au télégraphe), des objets médiatisés (événements, personnages), des personnages de lecteurs de journaux. Ces divers éléments confèrent un cadre réaliste à la fiction³ et peuvent parfois y introduire des indices de factualité, par exemple lorsqu'un journal ou un fait divers réel est mentionné. Ils endossent des fonctions narratives et jouent un rôle actantiel dans le récit, dont ils influencent l'ordre et la vitesse. C'est ainsi « [toute] l'économie romanesque et l'architecture des intrigues [qui] en sortent évidemment métamorphosées⁴ ».

La seconde procédure réflexive est la *transposition du code* : d'ordre mimétique, elle entraîne des effets poétiques qui se déploient à divers niveaux : au niveau stylistique et / ou générique, par l'insertion de pastiches journalistiques, de faux articles (par exemple des reportages et des faits divers fictifs), de mentions génériques (« reportage sensationnel », « dernières dépêches ») et de périodismes⁵ ; au niveau matériel, par la reprise de procédés de mise en page du journal, de jeux typographiques, d'insertion de titres, de dessins, d'encadrés, qui confèrent au feuilleton ou à une partie de celui-ci l'aspect d'un article de presse ; au niveau de la situation d'énonciation, enfin, par les adresses au lecteur dont la participation est parfois sollicitée, par l'organisation de concours. Cette procédure est susceptible d'avoir un impact sur le statut pragmatique du feuilleton : elle peut brouiller, de manière ludique, le caractère fictionnel de ce dernier, créer une intertextualité entre le haut et le bas de page du journal. En outre, la transposition romanesque du code médiatique met

² *Supra*, p. 34-35, note n° 119.

³ On peut les inscrire dans le premier ensemble de l'imaginaire médiatique distingué par Guillaume Pinson, soit les représentations du journal comme « ensemble de pratiques » (*supra*, p. 30-31).

⁴ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien, Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 368.

⁵ « On pourrait qualifier de *périodisme*, comme on parle d'*hellénisme* et de *latinisme* à propos des imitations de construction calquées sur une autre langue, ces effets de "palimpsestes" qui relèvent d'une forme de pastiche du journal sans intention parodique. » Guillaume Pinson, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2008, p. 244.

en évidence le rôle joué par la presse dans l'émergence d'une conscience littéraire du support, de la matérialité et de la spatialité du texte.

La troisième procédure réflexive est la *métaphorisation du code* : elle intervient lorsque la fiction comporte une représentation implicite, au second degré, du code médiatique. Celle-ci peut reposer autant sur des figures, des objets, des structures ou des motifs narratifs qui acquièrent une valeur symbolique. Ainsi, dans le roman d'enquête, la représentation de la foule curieuse, avide de connaître les derniers détails d'un crime et assistant aux exploits d'un reporter-détective métaphorise dans l'intrigue la posture du lecteur, et constitue un motif romanesque emprunté, à l'origine, aux faits divers criminels⁶. De même, certains procédés de dédoublement narratif métaphorisent et distinguent dans la fiction le double rôle conféré au journaliste – à la fois rédacteur et enquêteur. Enfin, un objet narratif peut avoir valeur de symbole : c'est le cas du diamant perdu du *Coffre-fort vivant*⁷, qui, une fois retrouvé à la toute fin du récit, se révèle être un faux, dévoilant du même coup l'illusion et le caractère éphémère de l'attention médiatique qu'il avait créée de toutes pièces, tout comme le bateau *Le Zèbre*, dans *Le miracle du professeur Wolmar*, sur lequel un groupe de reporters se trouve prisonnier en plein océan, caricature les excès de la course à l'information⁸.

⁶ *Supra*, p. 85-86, note n° 161.

⁷ Frédéric Mauzens, *Le coffre-fort vivant*, dans *Le Figaro*, 18 décembre 1906-22 janvier 1907.

⁸ Guy de Téramond, *Le miracle du professeur Wolmar*, dans *La Presse*, 20 septembre-13 novembre 1912.

CHAPITRE 3.1. PREMIERS TYPES

Le reporter du roman de mœurs journalistiques, héros malheureux

a. Le reporter dans le scénario du « devenir-journaliste »

Avant d'aborder les représentations du reporter dans le roman populaire, il importe de considérer d'abord un type particulier de roman du reporter, qui s'essouffera dans la première décennie du XX^e siècle. Il s'agit du roman de mœurs journalistiques qui reprend le « scénario primitif » de l'écrivain journaliste. On peut résumer, en suivant Guillaume Pinson, les éléments topiques de ce scénario désormais bien connu du « devenir journaliste », qui a marqué toute la tradition du roman réaliste au XIX^e siècle, depuis Balzac (*Illusions perdues*) jusqu'à Maupassant (*Bel-Ami*), en passant par d'innombrables romans aujourd'hui oubliés : « Il consiste en la mise en scène d'une identité problématique du journaliste qui n'atteint jamais la sérénité ontologique du créateur accompli. [...] Sans cesse porté par le désir de l'œuvre à accomplir, le héros s'enfonce dans l'activité néfaste du journalisme, laquelle bloque littéralement sa capacité à “devenir écrivain”. [...] [Le] personnage est engagé dans un *devenir* jamais achevé¹. » Un jeune homme quitte ainsi sa province natale pour réaliser ses ambitions à Paris, où il traverse différents milieux tout en cherchant sa voie². Ce parcours est jalonné par quelques motifs typiques, tel celui de la rencontre avec un journaliste déjà initié, à l'origine de l'entrée du héros dans le journalisme et de son intégration aux sociabilités littéraires et journalistiques³. Il se conclut généralement sur une note sombre, voire funeste, en une finale marquée par la perte des illusions et le « renoncement⁴ » du héros à ses ambitions littéraires. Le scénario du devenir journaliste, véhiculé principalement par la littérature consacrée, insiste, comme le montre Guillaume Pinson, sur la dimension créatrice et les ambitions littéraires du personnage d'écrivain-journaliste, tout en déployant la représentation d'« un milieu [le journalisme],

¹ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2012, p. 65. Sur ce scénario tel qu'on le repère dans les années 1830, voir également Marie-Ève Thérénty, « Du roman du romancier-journaliste », dans *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003, p. 183-237.

² « Le déraciné », dans Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique, op. cit.*, p. 70-80.

³ « Rencontres et sociabilités », dans *ibid.*, p. 80-89.

⁴ « Le renoncement », dans *ibid.*, p. 89-92.

[d']une société et [des] contraintes qui en découlent⁵ ». Il est ainsi porteur – cela y est central – d'un enjeu réflexif et esthétique, sensible à travers la « “mise en relief des codes sociaux et culturels qui régissent la société fictive⁶” », soit de la vie et des sociabilités littéraires et journalistiques, et de la difficulté d'investir et de maintenir la position de l'écrivain-journaliste⁷.

Ce scénario fictionnel – qui est par ailleurs, notons-le, également activé dans le métadiscours que les écrivains-journalistes tiennent sur leur propre pratique – profite de la popularité du roman de mœurs et connaît une forte résurgence à la fin du siècle, dans la foulée du naturalisme⁸. Pinson remarque qu'il se modifie et se diversifie à partir des années 1880, en écho à la spécialisation des pratiques journalistiques : le personnage central peut s'y faire plus spécifiquement chroniqueur ou reporter⁹. C'est ainsi qu'apparaît le premier type du roman du reporter, au terme d'une filiation romanesque séculaire. Les œuvres qui appartiennent à ce corpus¹⁰ réactivent, de manière plus ou moins conforme au scénario primitif, certaines topiques des romans du « devenir journaliste » que nous venons de décrire : au premier chef retrouve-t-on ainsi la figure d'un reporter tourmenté par des aspirations extrajournalistiques (généralement littéraires, mais parfois politiques), mais aussi d'autres motifs mineurs, par exemple celui de la rencontre menant le héros au métier de reporter (celui-ci est employé à la fois dans *En flagrant délit* de Jules de Gastyne, de même que dans *Le reporter* de Paul Brulat et dans *La vie des frelons* de Charles Fenestrier¹¹). Pinson note que le roman de mœurs du reporter, s'il actualise le scénario du « devenir-journaliste » en intégrant un nouveau personnage de héros, a du mal à sortir de ses ornières : « Même les mutations vers le roman du reporter, qui commencent à s'opérer

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene (Visées critiques), 1999 [1980]. Cité dans *ibid.*, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Id.*

¹⁰ En voici la liste (on retrouvera les références complètes dans la bibliographie) : Guillaume Apollinaire, Henri Desnar et Eugène Gaillet, *Que faire ?* (1900) ; Paul Brulat, *Le reporter* (1898) et *La faiseuse de gloire* (1900) ; Édouard Conte, *L'enfer* (1899) ; Charles Fenestrier, *La vie des frelons* (1909) ; Jules de Gastyne, *En flagrant délit* (1887) ; Florian Pharaon, *Le reporter* (1881) ; à ces romans s'ajoute une nouvelle de Paul Bourget, « L'âge de l'amour, récit d'un reporter » (1896).

¹¹ Exemples cités par Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 85-86.

dans le dernier quart du siècle, ne se font pas sans la transposition des grandes données topiques du “devenir journaliste”. On sent que le roman du reportage hésite à abandonner le confort de cette voie tracée d’avance¹². » Plus encore, il n’est pas exagéré d’affirmer que ce type de roman du reporter – sauf dans certains cas ambivalents que nous examinerons plus loin – ne tente pas de cerner véritablement les spécificités du métier de reporter, comme nouvel acteur journalistique. Au contraire, il assimile ce dernier à la quête de reconnaissance littéraire de l’écrivain-journaliste, sans remettre en question la justesse ou la réalité de cette représentation. Il s’agit sans doute, au moins en partie, d’un fantasme transposé sur la figure du reporter par des auteurs qui occupent eux-mêmes une position beaucoup plus rapprochée de l’écrivain-journaliste que du journaliste de terrain. Paul Brulat (1866-1940) est ainsi un écrivain-journaliste qui, en tant que disciple d’Émile Zola, se positionne comme romancier naturaliste¹³, auteur de plusieurs ouvrages de fiction. La même remarque prévaut quant à la position de l’écrivain mondain Paul Bourget qui, dans la nouvelle « L’âge de l’amour, récit d’un reporter¹⁴ », reprend les principaux éléments du scénario du devenir journaliste, en opposant le sacrifice des ambitions littéraires, incarné par l’interviewer Jules Labarthe, au succès d’un romancier mondain, Pierre Fauchery. Rappelons à cet égard que les reporters eux-mêmes ont plutôt tendance à véhiculer dans leurs écrits une conception tout autre des ambitions littéraires du reporter – on songe au manifeste *Le Sieur de Va-Partout* de Giffard ou à l’appel enthousiaste d’Ivan de Woestyne pour un « reporter pittoresque » –, ces derniers invitant leurs confrères à mettre leur plume au service d’un reportage littéraire, concevant dès lors la possibilité d’une réalisation littéraire *intrinsèque* au métier de reporter. Pour sa part, le scénario du « devenir journaliste » repose au contraire, sur l’incompatibilité du journalisme et des aspirations littéraires.

Un tel décalque du mal-être ontologique de l’écrivain-journaliste sur le reporter est sans doute favorisé par le discours ambiant, autre que celui tenu par les reporters et les

¹² *Ibid.*, p. 85.

¹³ Notamment dans la préface du *Reporter* (roman dédié à Zola), qui se veut l’étude sur la presse faisant défaut au tableau du roman naturaliste. Paul Brulat, *Le reporter. Roman contemporain*, Paris, Librairie académique Didier, 1898, p. v.

¹⁴ Paul Bourget, « L’âge de l’amour, récit d’un reporter », dans *Cosmopolis*, vol. 1, n° 1, janvier 1896, p. 113-127.

défenseurs du reportage. C'est que ces romans de mœurs témoignent, comme les poétiques hybrides, d'une période de transition pendant laquelle, nous l'avons vu, diverses représentations du reporter se côtoient, péjoratives – le petit enquêteur, subalterne des rédactions – ou mélioratrices – le reporter au long cours ou l'interviewer prestigieux. Or, le reporter du roman de mœurs journalistiques de la fin du siècle correspond essentiellement à la première de ces figures, il ne peut même correspondre qu'à celle-ci. Ce parti pris romanesque se comprend à l'aune de la logique du scénario fictionnel : le jeune homme arrivant à Paris ne peut débiter qu'au bas de la hiérarchie du journal ; il ne peut se faire que petit reporter, espérant gravir les échelons de la rédaction jusqu'au statut plus convoité de chroniqueur ou de grand reporter. Malheureusement pour lui, la réalité entrave ses ambitions et il découvre que le reportage est un métier difficile, épuisant, dont on s'échappe rapidement, par un coup de chance spectaculaire, ou pas du tout. Au final, « arriver » (que le but du héros soit d'ordre financier, politique, amoureux, voire tout cela à la fois) par la voie du reportage demeure dans ces romans l'opportunité extraordinaire de quelques rares privilégiés dont ne fait pas partie le héros.

Dès lors, le roman de mœurs véhicule un imaginaire fort sombre du reportage, métier de misère, éreintant, qui forge des phtisiques plutôt que des hommes de lettres glorieux. Dans *Le reporter* de Paul Brulat, le personnage secondaire de Passeriot, « un grand garçon fluet, au visage maigre et fatigué¹⁵ », qui introduit son ami Paul Marzans au journal *L'Appel au Peuple*, est lui-même reporter depuis quelque temps. Il compte sur son métier pour subsister. Dès le début du roman, Passeriot se trouve dans un état de dégradation physique, « fatigué, malade¹⁶ ». À la fin, toujours journaliste, il succombe à la phtisie, « si pauvre que les rédacteurs de *L'Appel au Peuple* avaient dû se cotiser pour le faire enterrer convenablement¹⁷ ». La mort de Passeriot, reporter, fait écho à celle de ses ambitions littéraires – après avoir tué celles-ci, le reportage tue littéralement celui-là, ultime manifestation de la dureté du métier : « Le journalisme, dit-il [Passeriot], c'est la mort de l'écrivain. Ça l'enfièvre, ça l'absorbe, ça ne lui permet plus de créer des œuvres¹⁸. »

¹⁵ Paul Brulat, *Le reporter*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 213.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

Autre empreinte du scénario primitif, ces reporters malheureux portent des ambitions littéraires fortes, auxquelles ils sont forcés de renoncer pour gagner leur vie dans le reportage qui les gruge. René Danglars, reporter du roman *Que faire ?* se présente comme un « homme de lettres¹⁹ » et déploie ses talents de poète pour écrire, lors d'une soirée, un sonnet à la gloire d'une jeune fille dont il est amoureux. Mais il doit avouer à celle-ci qu'à ce sonnet griffonné sur un album se borne toute l'étendue de son œuvre, et se compare tristement à Catulle Mendès : « Hélas ! », dit Danglars, « *je reporte* dans le journal où il écrit²⁰ ». Cette phrase illustre « l'état d'esprit » de ces premiers reporters fictionnels, chez qui le reportage est synonyme de pis-aller, voire de dégradation. Jeunes, quelque peu naïfs, mais intelligents, ils sont cependant d'origine modeste et forcés de travailler pour subvenir à leurs besoins. René Danglars fut élevé par sa mère, modiste, « par des miracles d'économie et de travail²¹ ». Il conçoit son existence comme une « sombre et terrible lutte²² » pour subvenir aux besoins de sa mère et, éventuellement, à ceux de la femme qu'il mariera. De même, la situation de Pierre Marzans, le héros du *Reporter* de Paul Brulat, n'est guère resplendissante à son arrivée à Paris, où il n'a que deux louis en poche, bientôt rien du tout²³. Paul Toussaint, dans *La vie des frelons*, se trouve lui aussi forcé de gagner sa vie : « Mon père est mort sans laisser un sou. Je vis de la charité de ma mère²⁴. » Son ami Jehu, qui l'introduit au journal *Le Quotidien*, le met en garde : il vaudrait mieux qu'il devînt autre chose que journaliste... « À moins que tu ne suives aveuglément mes conseils », lui dit-il, « que tu n'abandonnes toute ambition artistique²⁵ ». Courageux, prêt à se conformer au métier, Toussaint persiste et s'applique, avec espoir, comme il le confie à son journal :

Je *veux* arriver. Je *veux* sortir de l'ornière. Je *veux* conquérir, à la pointe de ma plume, les grades du journaliste. Je puis être mieux, ce me semble, qu'un nègre de Dupont, fuir les besognes humiliantes ou fastidieuses de la petite information, devenir à mon tour grand reporter, chef de service peut-être, et, qui sait ? pénétrer les arcanes des

¹⁹ Guillaume Apollinaire, Henri Desnar et Eugène Gaillet, *Que faire ?*, dans *Le Matin*, 23 février 1900.

²⁰ *Ibid.*, 27 février 1900.

²¹ *Ibid.*, 14 mars 1900.

²² *Ibid.*, 21 février 1900.

²³ Paul Brulat, *Le reporter*, *op. cit.*, p. 55.

²⁴ Charles Fenestrier, *La vie des frelons. Histoire d'un journaliste*, Paris-Mons, Éditions de la Société nouvelle, 1909, p. 48.

²⁵ *Ibid.*, p. 78-79.

hautes sphères directoriales. / Pour cela, que faut-il ? Une occasion. Un reportage sensationnel. Un article à « pétard »²⁶.

Or, s'il parvient à être nommé au « secrétariat général » du journal, Toussaint demeure incapable de s'extraire de sa position de subalterne ; il se conforme si bien aux exigences du métier qu'il sombre dans la vénalité du journalisme, renie « ses ambitions de jeunesse²⁷ » et stagne sans obtenir de promotion²⁸. Quant aux grands reporters, ils constituent une race distincte de ces héros malheureux, « ils ne portent pas, imprimée sur leur passé, la note d'infamie du petit reportage²⁹ ».

Les ambitions entravées, les tourments du reporter du roman de mœurs en font un personnage dont la dimension psychologique, par ailleurs, est relativement importante, beaucoup plus qu'elle ne le sera dans le roman populaire, recentré sur l'action. Paul Brulat insiste, dans *Le reporter*, sur le caractère du héros, Pierre Marzans : jeune homme imaginatif, rêveur, timide, de tempérament artiste et imprévisible, « entêté d'illusions³⁰ », d'« esprit lent à se développer³¹ », sensible plutôt qu'audacieux³². Le tempérament de Marzans correspond bien peu à celui du reporter tel que le verra naître la littérature populaire, jeune homme au contraire tout de courage et d'intrépidité, généralement gai et dépourvu de soucis. Marzans n'est pas le type de l'homme d'action, mais celui de « l'intellectuel, l'artiste que dévorait une sensibilité douloureuse³³ ». Le roman de mœurs insiste sur la sensibilité et l'*apprentissage* du héros face aux dures réalités du monde social, tandis que le roman populaire donne au contraire, on le verra, un héros au tempérament tout fixé d'avance, prêt à vivre l'aventure ou à élucider les crimes. Le métier de reporter n'y constituera plus l'objet d'un difficile apprentissage, mais s'y présentera comme un paquet « tout-inclus », une somme de caractéristiques intrinsèques, un atout pour l'aventure.

²⁶ *Ibid.*, p. 111.

²⁷ *Ibid.*, p. 149.

²⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁹ *Ibid.*, p. 125-126.

³⁰ Paul Brulat, *Le reporter*, *op. cit.*, p. 31.

³¹ *Ibid.*, p. 57.

³² *Ibid.*, p. 276.

³³ *Ibid.*, p. 244.

Le roman de mœurs du reporter est donc une variante du scénario du « devenir journaliste » adapté et modifié sous l'impulsion des changements réels qui affectent la presse à la fin du XIX^e siècle. L'introduction du reporter dans ce scénario répond à la visée du roman réaliste (le roman de mœurs entendant représenter la vie contemporaine). Cependant, sa représentation fictionnelle demeure largement tributaire, d'une part, d'une topique romanesque et, d'autre part, du métadiscours journalistique contemporain qui véhicule une image du petit reporter en subalterne et journaliste peu valorisé. Si le roman de mœurs innove en faisant place au reporter, il demeure assez timide et intègre peu les réalités de la presse d'information et de la profession. En un sens, la littérature légitime accuse un prodigieux « retard » vis-à-vis de la littérature populaire, en ce qui concerne la mise en scène des bouleversements des modes de communication apportés par la presse d'information. Ce constat n'est pas péjoratif, mais il signifie une résistance de la littérature consacrée à ouvrir ses pages au journal, révélatrice des tensions qui, au-delà des héros écrivains-journalistes, taraudent les auteurs eux-mêmes. Si bien qu'en 1887, la nouveauté de la venue du reporter dans ce personnel romanesque est soulignée par Jules de Gastyne lorsque le héros, Louis, doit exposer son métier à sa mère, après se l'être fait expliquer par un ami de collègue : « Il allait devenir “reporter” dans un journal. / – Reporter ? demanda Louise qui ne savait pas ce que ce mot signifiait. / Alors le jeune homme lui donna des détails sur le métier qu'il allait embrasser³⁴. » L'explication semble bien superflue en 1887, près de vingt ans après l'affaire Troppmann ; elle a sans doute moins pour effet d'éduquer le lecteur que de souligner implicitement l'innovation, voire la hardiesse, que constitue l'introduction du reporter dans le personnel romanesque de la littérature légitime, plus de vingt ans après son apparition chez Jules Verne.

b. Un scénario détourné : enquête, puissance de la presse et traversée outre-Atlantique

Ce dernier constat mérite d'être nuancé car, nous l'avons laissé entendre, le roman de mœurs réactive à des degrés variables les éléments du scénario du devenir journaliste. Quelques-uns y intègrent même une représentation du reporter et de la presse d'information

³⁴ Jules de Gastyne, *En flagrant délit. Roman parisien*, Paris, E. Dentu, 1887, p. 68.

éminemment moderne, assez proche de la façon dont ils sont ou seront figurés dans la littérature populaire, et ce au sein d'intrigues qui ne placent plus en leur cœur la quête littéraire du journaliste. On pourrait hésiter à les qualifier de « romans de mœurs », et peut-être faudrait-il les placer dans une catégorie à part, car ce sont des œuvres qui, tout en présentant une trame parisienne, une intrigue amoureuse et attachée à décrire le quotidien de personnages évoluant dans un milieu social précis, intègrent des péripéties du roman d'aventures et du roman de police.

Il en va ainsi dans *Le reporter* de Florian Pharaon. Si, de même que dans les romans de mœurs déjà évoqués, le travail de petit reporter y est présenté comme une besogne ingrate et une voie vers de plus hautes aspirations, là s'arrête le parallèle, car en réalité il y est beaucoup moins question d'ambitions littéraires que politiques. Le reporter Édouard Monicourt n'hésite pas à user de la presse pour modeler la réalité, faire et défaire les réputations, servir les intérêts de son ami Giret, véritable héros de l'intrigue. Ce roman de la « puissance de la presse », expression qui aurait pu intituler l'œuvre, d'après le narrateur³⁵, se démarque par cette mise en scène du pouvoir des médiations journalistiques. Au gré des péripéties qui conduisent les personnages à traverser l'Atlantique, *Le reporter* donne à voir le fonctionnement de la presse française et américaine, cette dernière surtout étant perçue comme une immense machine à fabriquer et à diffuser l'information. À côté du travail de petit reporter, le roman exprime une vision très différente – et pourtant contemporaine – de la presse d'information comme nouvelle puissance, préfigurant la représentation du reporter en maître de l'opinion, et celle de la presse en « quatrième pouvoir qui atteste du triomphe de l'Opinion-Reine³⁶ », telles qu'on les retrouvera dans les années 1900. Véronique Juneau fait d'ailleurs remarquer l'anachronisme d'une telle représentation, puisque l'intrigue du roman se situe dans les années 1840, soit bien avant le développement de la presse d'information, même en Amérique. Elle constate que Pharaon « reproduit plutôt les représentations que l'on se fait en France vers 1880 de la presse des

³⁵ Florian Pharaon, *Le reporter*, dans *Le Figaro*, 20 mai 1881.

³⁶ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », dans *la Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. XL, n° 4 (1993), p. 601.

États-Unis³⁷ » dans sa mise en scène de la communication, de la circulation de l'information et des voyageurs entre les continents. Le reporter est figuré comme l'un des rouages de cette vaste entreprise publicitaire, de ce réseau de communication. En outre, contrairement aux reporters malheureux du scénario du devenir journaliste, Édouard Monicourt réussit par le reportage, précisément parce que ses ambitions ne sont pas littéraires³⁸, mais plus prosaïques, puisqu'il convoite la puissance politique de la presse et avec elle, « l'héritage, la renommée, la fortune et la gloire³⁹ ». Il ne s'en sort pas mal : Monicourt intègre les cercles diplomatiques, apprécie son métier et « [gagne] largement sa vie avec sa plume⁴⁰ ». De plus, il se marie avec une riche Américaine à la fin du roman, conclusion logique au destin d'un reporter heureux dont les articles circulent du *Réformateur*, quotidien français, au *New York Herald*, grand journal américain.

Le scénario originel du devenir journaliste est également détourné dans *Que faire ?* (1900), qui est lui-même en porte à faux entre le roman de mœurs et le roman d'enquête. Son intrigue combine une affaire de mœurs parisiennes à l'enquête menée par le reporter René Danglars contre son ennemi, le marquis d'Alamanjo. Inspiré par deux « causes célèbres » criminelles qui secouèrent la fin des années 1880, les affaires Prado et Pranzini, *Que faire ?* présente un personnage de reporter complexe, à mi-chemin entre le héros malheureux du roman de mœurs et le reporter enquêteur, façon Gaston Leroux, qui est à quelques années de voir le jour. René Danglars est un jeune homme modeste, ambitieux, désireux par son travail se frayer un chemin au sein de la rédaction de son journal, tirer avancement et articles sensationnels de son enquête. Son but ultime n'est pas de devenir écrivain, quoiqu'il regrette de n'être pas poète⁴¹, mais d'être en mesure d'épouser une jeune mondaine américaine, Ketty Simpson, ambition qui se trouve par la suite déportée vers une autre jeune fille, Emma de Monfort. Danglars a vingt-six ans, il est jeune, sincère, noble, courageux, vigoureux, déductif et méthodique. Il présente déjà les caractéristiques d'enquêteur qui seront celles d'un Rouletabille. Mais, héros malheureux du roman, il voit

³⁷ Véronique Juneau, « Introduction », Florian Pharaon, *Le reporter*, dans *Médias 19* [en ligne], édition mise à jour le 17 mai 2013, par. 11-12. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13367>

³⁸ Bien qu'il ait déjà écrit des vers (Florian Pharaon, *Le reporter*, dans *Le Figaro*, 23 avril 1881).

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Ibid.*, 8 mai 1881.

⁴¹ *Supra*, p. 465, citation correspondant à la note n° 20.

son enquête entravée par la police. Alors qu'il se présente à la Sûreté pour exposer ses indices et son hypothèse sur l'affaire criminelle au cœur de l'intrigue, Danglars se voit repoussé et accusé de s'être fait passer pour un enquêteur de la Sûreté afin d'obtenir des informations, ce qui lui vaut le renvoi de son journal. Il ne reviendra au journalisme qu'à la fin du roman alors que, de désespoir amoureux, on apprend qu'il s'est engagé comme correspondant dans la guerre sino-japonaise. Danglars est ainsi un triste reporter et demeure un personnage secondaire dans l'intrigue, malgré ses qualités d'enquêteur. On peut s'interroger sur le rôle de l'écriture à six mains dans ce destin narratif : peut-être le personnage, qui semble au début du roman voué à y jouer un rôle de premier plan, a-t-il été mis de côté après une réorganisation de l'intrigue, en cours d'écriture, du fait de la collaboration de plusieurs auteurs. Quoi qu'il en soit, *Que faire ?* est encore arrimé à la tradition du roman de mœurs, tout en faisant signe du côté du roman de police, qui amorce sa transition vers le roman d'enquête⁴². Il faudra cependant attendre la deuxième génération de romans policiers français pour voir s'imposer le reporter comme héros enquêteur positif⁴³.

⁴² Nous reviendrons sur ce déplacement narratif étudié par Dominique Kalifa dans *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard (1995).

⁴³ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information », *art. cit.*, p. 601.

Avant de quitter le scénario du devenir journaliste, on peut ajouter, avec Guillaume Pinson, que ce dernier marque non seulement la fiction romanesque du XIX^e siècle, mais trouve écho dans les représentations des écrivains-journalistes réels, les discours que ceux-ci tiennent sur leur propre pratique et la manière dont ils conçoivent leur posture auctoriale, dans un « système en boucle »⁴⁴. C'est là, comme l'a montré Marie-François Melmoux-Montaubin, le paradoxe de l'écrivain-journaliste, qui s'acharne à « exhiber les tares d'un journalisme⁴⁵ » auquel il prend part, se dit écartelé entre son ambition littéraire et les exigences de la presse. Il est difficile de lire *Le reporter* de Paul Brulat sans rapporter l'activation du scénario fictionnel aux propos désabusés que tient l'auteur sur la presse, dans la préface, ou encore à la posture auctoriale construite dans ses *Mémoires de journaliste*⁴⁶. À travers le récit autobiographique de sa carrière professionnelle, il convoque les grandes topiques du scénario, depuis les débuts en province jusqu'à l'arrivée à Paris, raconte la vie difficile du jeune homme sans moyens, brouillé avec sa famille, la poursuite acharnée de la vocation d'écrivain, le travail journalistique « pour vivre »⁴⁷, la fréquentation des cercles littéraires et journalistiques, la rencontre avec Émile Zola, qui devient son maître et intercesseur en littérature⁴⁸, les difficultés du métier du « reporter errant », à la pige⁴⁹.

Le scénario, activé par le roman de mœurs du reporter et les *Mémoires d'écrivains-journalistes* comme Brulat, n'échappe pas non plus à une autre forme de circulation interdiscursive ; il entretient en effet un autre dialogue, moins avec les discours des premiers reporters – ceux-ci tendant au contraire à valoriser le reportage – qu'avec le métadiscours exogène formé de ces innombrables commentaires et microfictions journalistiques qui fourmillent dans la presse en ce dernier tiers du siècle. Le reporter y est présenté de même comme un journaliste modeste, peu légitime, qui court la ville ou le

⁴⁴ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 67-69.

⁴⁵ Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs (Lieux littéraires), 2003, p. 12.

⁴⁶ Paul Brulat, *Lumières et grandes ombres. Souvenirs et confidences*, Grasset, 1930.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 70 et 83.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 73-76.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 85-93.

monde en quête de nouvelles, à la différence, toutefois, qu'au lieu d'être incarné par un personnage caractérisé et individualisé, il se déploie en tant que figure caricaturale, type, dans de courtes fictions dialoguées ou encore dans des portraits fictionnalisés qui prolongent la tradition de la littérature panoramique et des physiologies. Cette constitution du reporter en type de microfictions est paradoxale, dans la mesure où celui qui emploie la méthode enquêtrice, qui la transpose dans le domaine journalistique et se fait l'une des figures de proue du « paradigme indiciaire » repéré par Carlo Ginzburg se trouve par là rattaché à la littérature panoramique, c'est-à-dire à une logique concurrente d'appréhension du réel.

Ajoutons qu'à la différence des reporters du roman de mœurs, ces reporters typés sont par ailleurs – dimension non négligeable – presque toujours comiques ou ridicules, voire carrément désagréables ou irritants. Sur ce point, les microfictions diffèrent fondamentalement du roman de mœurs, car leur but n'est pas de dépeindre une destinée tragique et de susciter l'identification ou l'apitoiement du lecteur, mais, en exagérant fortement les traits, de faire rire (ou du moins, sourire) en quelques lignes, jouant dans le journal un rôle comparable à celui des nouvelles à la main. Toutefois, dans le cas du roman de mœurs comme dans celui des microfictions, le reporter s'inscrit dans l'imaginaire selon une même perspective, c'est-à-dire tel qu'il est capté par un regard extérieur et, dans l'ensemble, de manière péjorative. Les microfictions du reporter sont essentiellement diffusées dans les rubriques des échos et de la chronique des quotidiens, où elles peuvent être signées de pseudonymes. Elles persistent d'ailleurs bien au-delà du siècle et il n'est pas rare d'en retrouver encore dans la presse des années 1900 et 1910. À notre connaissance, leur présence ne va pas au-delà de 1920 environ, pour plusieurs raisons à la fois, le journal tendant à se « défictionnaliser » dès lors que l'actualité de dernière heure et la photographie y occupent une place plus importante, et le reporter ayant acquis une légitimité qui le rend moins sujet à la raillerie.

De manière générale, les fictions dialoguées jettent la lumière sur un trait ridicule ou un travers particulier associé au reporter, tandis que les portraits tentent de faire la synthèse du personnage. Le reporter peut y être présenté comme un usurpateur, qui fait mine de couvrir un événement sur le terrain, mais qui quête en réalité ses nouvelles parmi les potins

mondains⁵⁰, comme un journaliste au déplacement rapide... tellement rapide qu'il se déplace d'un point à un autre en empruntant, comme les pneumatiques, une machine à air comprimé⁵¹ ; il peut être décrit comme un dispensateur de gloire⁵² ou bien, avec plus de tendresse, comme un pauvre hère, devenu trop vieux et trop fatigué pour gagner sa vie convenablement en pratiquant un métier exténuant⁵³. Parfois, tout à fait loufoque, il interviewe, dans un excès de zèle, des objets inanimés et des animaux⁵⁴, ou se montre incompetent au point de se faire lui-même mystifier pendant son reportage⁵⁵. Camille Mauclair, écrivain-journaliste appartenant aux cercles symbolistes, signe l'un de ces portraits satiriques, particulièrement féroce et amusant :

Le reporter ressemble le plus communément à un homme affectant des allures et des gestes présidentiels et se servant de termes britanniques, comme il sied à tout être ayant le respect de la civilisation. [...] On s'aperçoit vite que le reporter est une machine dynamo-interrogative perfectionnée, munie d'un larynx vissé inusable, d'un phonographe contenant un certain nombre de questions, d'un clavier enregistreur de réponses et d'un bloc-notes agenda sur lequel un crayon se meut avec vélocité. [...] Le cri de l'appareil est : *Interview ! Interview !* qui se prononce avec des *you, you*, féroces [...]. / Le reporter, ainsi construit, perfectionné, lustré, brossé, verni, mis à neuf, est lancé à l'improviste sur les gens à qui la célébrité échoit sous la forme d'une élection à l'Institut [...], d'une altercation, d'une vente de tableaux ou de tous événements qui font retourner les badauds et soupirer les ingénues. / Nul ne peut arrêter la course du reporter. Les derniers spécimens de concierges ont été pulvérisés ou du moins très fortement houspillés sur son passage. [...] / Il va sans dire que le reporter est chaussé de bottes, souliers vernis, souliers de plage, raquettes, chaussons, snow-boots, qu'il est ferré à glace pour les expéditions au Pôle Nord, qu'il est transportable et [*sic*] railway, traîneaux, fiacres, cabs, dos de chameau, chariot à bœuf, dos de mulet, paquebots, banquises, aérostats et bois flotté, etc., etc., en sorte qu'il faut laisser toute espérance de fuir son incompréhensible ubiquité⁵⁶.

Le reporter est représenté par Mauclair telle une machine nouvelle à enregistrer et à noter : il s'agit là d'un *topos*, depuis *Michel Strogoff* (1876) de Jules Verne – nous y reviendrons. Mauclair insiste sur les capacités phénoménales de déplacement et d'adaptation du journaliste, souligne à grands traits son absence totale de retenue. L'ensemble des

⁵⁰ Alvarez, « Les nouvelles d'Espagne. Saynète réaliste en trois courses et un déjeuner », dans *Le Gaulois*, 8 janvier 1874.

⁵¹ Un Domino, « Échos de Paris. Les reporters à compression », dans *Le Gaulois*, 27 novembre 1873.

⁵² Frump, « À bâtons rompus. La gloire », dans *Le Temps*, 1^{er} février 1902.

⁵³ Emmanuel Arène, « Le malheur des uns... », dans *Le Matin*, 29 mai 1887.

⁵⁴ Bull, « Bloc-Notes. Interview », dans *Le Gaulois*, 17 octobre 1883 ; J. Marcellin, « Tableaux parisiens. Le perroquet des écossaises », dans *Le Petit Parisien*, 18 septembre 1878.

⁵⁵ Nozière, « À bâtons rompus. Chez les policiers », dans *Le Temps*, 15 février 1908.

⁵⁶ Camille Mauclair, « Les menues joies parisiennes. Le reporter », dans le *Supplément littéraire du Figaro*, 10 décembre 1892.

caractéristiques grossières, exagérées, produit un effet comique certain, le reporter rejoignant, ou plutôt « pulvérisant », les « concierges » dans le palmarès des personnages indiscrets. Ce dernier point est d'autant plus remarquable que le reporter égale aussi les concierges, ce sera l'objet de la section suivante, dans le répertoire des personnages secondaires, bouffons, rigolos ou agaçants par leur curiosité intempestive, du roman-feuilleton populaire, à partir des années 1880.

En ce sens, les microfictions participent d'un mouvement plus global qui instaure le reporter, avant qu'il ne devienne un héros populaire de premier plan, comme personnage d'appoint, parfois comique, parfois désagréable. Son rôle est alors celui d'un fou du roi, en quelque sorte, un personnage dont la fonction n'est pas essentielle dans le déroulement de l'intrigue, mais qui y ajoute une légèreté, une fantaisie dans le drame ou l'aventure, ou encore qui permet de mettre en scène le motif de la curiosité journalistique autour d'une affaire. C'est par cette porte de service que le reporter fait son entrée dans le personnel romanesque populaire – si l'on omet pour l'instant, par souci de clarté, les romans de Jules Verne, tout à fait précurseur dans ce domaine, mais dans une tout autre veine, celle de l'aventure géographique.

Un personnage secondaire du roman populaire

À partir des années 1886-1887, le roman-feuilleton populaire, tel qu'on le retrouve dans les grands quotidiens comme *Le Petit Parisien* ou *Le Matin*, commence à mettre en scène des figures de reporters aux caractères contrastés. Il se distingue du roman de mœurs en ne s'attachant pas immédiatement à un type précis et à un scénario fixé. Au contraire, les personnages de reporters peuvent être, comme nous venons de l'affirmer, des personnages comiques ou sympathiques, mais aussi des individus antipathiques ou d'agaçantes fouines, voire des groupes, qui permettent de mettre en scène la médiatisation outrée des péripéties romanesques. Moins le reporter est caractérisé, plus il se rapproche du type péjoratif que l'on retrouve dans les microfictions ; au contraire, plus il est caractérisé, plus il s'affirme comme personnage sympathique et héros romanesque potentiel. C'est ainsi qu'à cette époque, le roman-feuilleton populaire commence à mettre en place le scénario futur du roman d'enquête, dans lequel figure un reporter enquêteur, mais puisque l'enquête demeure secondaire dans l'intrigue, de même en est-il du journaliste. L'ambivalence des représentations du reporter dans le roman populaire témoigne, sans doute mieux que ne le fait le roman de mœurs, d'une hésitation, propre à un moment où, rappelons-le, le reportage fait débat. « Le reporter, personnage positif ou négatif ? » semblent ainsi se demander les auteurs de feuilleton.

Ce roman populaire diffère également du roman de mœurs en laissant de côté la représentation du monde journalistique. Se situant à la croisée de plusieurs traditions feuilletonesques – entre autres celles du mystère urbain et du roman de police – qui appartiennent au roman d'aventures entendu au sens très élargi qu'il prend à la fin du XIX^e siècle⁵⁷, ils privilégient une intrigue fertile en rebondissements et en action, de même qu'une esthétique du dépaysement (que ce dernier soit social, géographique ou fantastique) qui les éloigne de la visée réaliste du roman de mœurs. Dès lors, l'introduction du reporter dans ces romans répond beaucoup moins à la motivation réaliste de cartographier un métier de presse qu'à un imaginaire de l'aventure actualisé, soucieux de mettre en scène non

⁵⁷ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2010, p. 32.

seulement l'aventure, mais sa médiatisation. Cela se traduit par un imaginaire médiatique qui dépasse la figure du reporter et concerne la mise en scène du journal comme objet lu, vendu, circulant et diffusant dans la diégèse des informations narratives capitales, ou médiatisant certains événements, les actions de certains personnages. L'importance de cet imaginaire du journal est généralement proportionnelle à celle du personnage de reporter, dont la fonction dans l'intrigue apparaît alors comme celle d'un *agent de médiatisation* ; il permet, empêche ou contrôle la diffusion par la presse des exploits ou des mésaventures des personnages principaux, protagonistes ou antagonistes.

a. Reporter(s) anonyme(s), essais, nuées, troupes et armées

Lorsqu'il est figuré de façon minimaliste, en tant que personnage anonyme, peu caractérisé, ou en tant que groupe, c'est-à-dire lorsqu'il n'est pas individualisé ou subjectivisé sous les traits d'un personnage étoffé, le reporter fictionnel demeure proche du type péjoratif que l'on rencontre dans les microfictions. Le reporter – ou les reporters, voire le véritable essaim de frelons ou de fouines qui se déplacent de concert – sont dans ce cas les représentants du système médiatique, agents de mauvais augure ou soldats de première ligne de la presse. La médiatisation opérée par les reporters groupés est souvent représentée comme excessive ou agressive. Mise en échec, elle donne lieu à des nouvelles inventées, farfelues, dont la diffusion est déplaisante pour les individus concernés : « Pendant huit jours la chronique des journaux boulevardiers roula à peu près exclusivement sur les faits et gestes de M. Cyriaque. Et comme il refusa absolument d'ouvrir sa porte aux reporters, ceux-ci se dédommagèrent de leur échec en mettant à contribution toutes les ressources de leur imagination pour lui attribuer des aventures extraordinaires...⁵⁸ » Sinon farfelues, ces nouvelles sont « contradictoires » :

Enfin, les reporters arrivèrent à la file, apportant des nouvelles contradictoires. / Une chose était certaine, et tous étaient d'accord sur ce point, c'est que le vicomte de Brévannes était mort. / Mais l'un affirmait qu'il était tout simplement mort d'une congestion cérébrale ; l'autre jurait ses grands dieux qu'il s'était brisé le crâne contre un mur ; un troisième racontait, avec détails à l'appui, qu'un ami du vicomte avait trouvé le moyen de lui faire parvenir une petite fiole pleine d'arsenic [...], un

⁵⁸ Jean Bruno, *La belle Fanfine*, dans *Le Petit Parisien*, 6 juillet 1883.

quatrième disait tenir du directeur de la prison lui-même, que le vicomte était depuis quelques jours sujet à de violentes crises de nerfs épileptiformes [...]. / Le fin mot de cette histoire n'a, d'ailleurs, jamais été bien connu. / Les journaux du lendemain furent encombrés de renseignements fantaisistes sur le suicide de M. de Brévannes ; mais tous les journaux se contredisaient [...]⁵⁹

En l'absence de spécification et d'invention romanesques plus poussées, le reporter demeure une figure minimaliste, stéréotypée, plutôt négative, qui sert la dénonciation des exagérations et des outrances de la presse d'information. En de telles représentations, le reporter n'est pas véritablement « un » personnage : il est *le* Reporter, ou *les* Reporters. On pourrait se demander, dans certains cas, quel est son rôle effectif dans l'intrigue, et avancer que sa présence romanesque demeure limitée à la figuration d'une idée (d'une conception de la presse) plutôt que d'une action. Ce serait sans compter le rôle narratif que le(s) reporter(s) jouent – même lorsque représentés de façon minimaliste – en tant qu'agent(s) de médiatisation. Nous y reviendrons, mais notons dès maintenant que la plupart du temps, la mention de la médiatisation d'un événement de l'intrigue permet de véhiculer une information narrative.

Ce constat, quant au caractère péjoratif des personnages de reporters non caractérisés ou groupés, est d'autant plus frappant qu'il est valable pour toute la période que nous étudions, et probablement même au-delà. De plus, une telle représentation peut se retrouver chez des auteurs qui par ailleurs – et parfois dans la même œuvre – mettent en scène des personnages de reporters autrement positifs ou héroïques. Dans *Le corso rouge* (1892-1893) de Pierre Sales (feuilletoniste qui a donné pourtant quatre ans auparavant, on le verra, un personnage jovial et sympathique de reporter), on retrouve un reporter indiscret qui suscite la méfiance du père de Maïna, une écuyère dont on parle beaucoup à Paris⁶⁰. De même, dans un autre roman de Pierre Sales, un reporter insistant se fait complaisamment admettre chez une actrice, Catherine Marbaud, pour obtenir une interview. La scène illustre le reporter en « faiseur de gloire », dispensateur de célébrité, et montre la vénalité de la presse d'information, dont le reporter n'est qu'un pion, qui manie avec dextérité la

⁵⁹ Simon Boubée, *La Môme-Soleil*, dans *Le Matin*, 25 janvier 1892.

⁶⁰ Pierre Sales, *Le corso rouge*, dans *Le Petit Parisien*, 31 décembre 1892.

réclame⁶¹. La médiatisation est à la fois crainte et prévue par les personnages de ce roman, puisqu'elle est, semble-t-il, inévitable et répétitive ; c'est du moins ce qui ressort des réflexions du personnage de Ligneroy quant à la médiatisation de son futur duel :

Nous avons eu beau agir avec discrétion [dit-il à ses témoins], avec rapidité, je suis parfaitement certain qu'à l'heure qu'il est, il y a peut-être trois ou quatre douzaines de curieux, reporters, photographes, qui guettent notre arrivée à tous les deux sur le terrain... J'ai parfaitement aperçu, quand je suis revenu, à cent mètres d'ici, deux reporters dans une auto, qui se disent que je ne pourrai leur échapper et qu'ils seront toujours avec moi, même si nous changions le lieu de la rencontre à la dernière minute. Il n'y a pas un journal du soir où on n'ait déjà fait composer le titre en manchette : Rencontre sensationnelle, résultat du duel⁶²

La réflexion de ce personnage s'appliquerait non sans justesse à de nombreux romans qui, de façon tout aussi prévisible que ne peut l'être la presse elle-même, apparemment, mettent en scène la médiatisation systématique qui entoure chaque péripétie de l'intrigue. Il est remarquable que plus le personnage de reporter prend de l'importance au sein de l'intrigue, plus s'accroît avec elle l'importance de l'imaginaire médiatique déployé ; ce sera le cas dans les romans d'enquête de Gaston Leroux et de Maurice Leblanc. Il est significatif que même chez ces auteurs-ci, les reporters, autres que le héros, demeurent représentés de façon péjorative, comme une masse de journalistes dont on tente tant bien que mal de contenir les indiscretions et l'impatience, en leur jetant un menu fretin d'informations, et parmi lesquels le héros, en l'occurrence le reporter Rouletabille, est distingué et privilégié : « Derrière la voiture du chef de la Sûreté, trois autres voitures suivaient, remplies de reporters qui voulurent, eux aussi, entrer dans le parc. Mais on mit à la grille deux gendarmes, avec défense de laisser passer. Le chef de la Sûreté calma leur impatience en prenant l'engagement de donner, le soir même, à la presse, le plus de renseignements qu'il pourrait, sans gêner le cours de l'instruction⁶³. » Cette remarque conduit à mieux cerner le rôle de l'économie et de l'invention romanesques dans l'héroïsation du personnage de reporter : celui-ci ne devient un héros que lorsqu'il se fait personnage d'action, jouant au cœur de l'intrigue un rôle clé et combattant des opposants.

⁶¹ Pierre Sales, *La fille de Don Juan*, dans *Le Matin*, 17 et 18 décembre 1904.

⁶² *Ibid.*, 3 mai 1893.

⁶³ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1988, p. 71 [prépublié dans *L'Illustration*, du 7 septembre 1907 au 30 novembre 1907 ; 1^{re} publication en volume en 1908].

Dès les années 1870, les reporters, en tant que groupe, sont pour leur part caractérisés de manière récurrente par des métaphores qui signifient l'agressivité, l'insistance ou le parasitisme. Celles-ci réactivent une image péjorative et déjà ancienne du journaliste en frelon, forgée par Voltaire dans la pièce de théâtre *L'Écossaise* (1760). Elles se maintiennent longtemps par la suite, d'autant qu'elles ne sont pas spécifiques à la fiction, mais circulent dans le discours social, véritables locutions entrées dans l'usage. Le propre du roman est d'interpréter littéralement la locution en mettant en scène ces bataillons de reporters, voire en développant ces métaphores à échelle d'œuvre. La métaphore de « l'essaim », de la « nuée » de reporters connaît ainsi un succès vivace⁶⁴ :

Aujourd'hui, le reporter s'appelle légion. Le moindre petit accident met en mouvement des nuées de gaillards alertes et intrépides, unissant les qualités nécessaires aux commis-voyageurs à celles qu'on regarde comme indispensables à l'écrivain. / Durant les jours qui précédèrent le procès Brévannes-Carcambosse, les reporters s'abattirent sur Paris et sur Soignies-en-Vexin comme les sauterelles s'abattent sur les campagnes algériennes. Ils étaient beaucoup moins malfaisants, mais tout aussi inévitables⁶⁵.

Dans un autre ordre d'idée, non moins combatif, la métaphore militaire (sous-entendue dans la « nuée », qui est aussi, dans la citation précédente, « légion ») est souvent associée à l'idée de reporters tenaces, parfois agressifs, prêts à tout pour l'article à faire, la nouvelle à rapporter, l'interview à dérober. Dans *L'aiguille creuse* de Maurice Leblanc, c'est « une armée de reporters qui avaient envahi le château⁶⁶ » dès le début de l'affaire d'Ambrumésy. De même, dans *Le coffre-fort vivant* de Pierre Mauzens, une « armée de reporters assiégeait le cabinet du juge d'instruction⁶⁷ », après la fuite du héros, Mathias Bernard. Ces représentations groupées semblent signifier qu'« un reporter n'arrive jamais seul » : il entraîne à sa suite tous ses collègues. Le roman-feuilleton de Mauzens, que nous venons d'évoquer, est exemplaire à cet égard, car toute son intrigue s'érige en une vaste poursuite médiatique autour du monde. Il raconte l'histoire, narrée à la première personne, d'un modeste commis, Mathias Bernard, qui travaille chez un antiquaire, Cruchat, et avale par mégarde un diamant très rare. Tout le roman n'est qu'une fuite effrénée du pauvre commis,

⁶⁴ Non seulement dans le roman populaire, mais aussi dans le roman de mœurs : elle donne son titre à l'œuvre de Charles Fenestrier, *La vie des frelons*, *op.cit.*

⁶⁵ Simon Boubée, *La Môme-Soleil*, dans *Le Matin*, 4 janvier 1892.

⁶⁶ Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, Paris, Le livre de poche, 1964 [prépublication dans *Je sais tout*, 1908-1909; 1^{re} publication en volume en 1909], p. 31.

⁶⁷ Pierre Mauzens [pseudonyme du comte Francis de Miollis], *Le coffre-fort vivant*, dans *Le Figaro*, 2 janvier 1907.

qui tente d'échapper à la fois à la médiatisation forcenée dont il est l'objet et à la convoitise de deux bandits désirant s'emparer du diamant dont il est le « coffre-fort vivant », surnom que lui attribue la presse. Cette deuxième poursuite ne sert en fait qu'à justifier la première, qui est le véritable sujet du roman. Dénonçant la vacuité et le caractère éphémère de la célébrité médiatique, *Le coffre-fort vivant* présente les reporters comme une véritable calamité, une nuée de mouches attirées par la gloire, qui retrouvent Bernard partout où ce dernier se déporte et l'assiègent : « Tant que nous fûmes à Suez, il fallut défendre notre porte contre des reporters venus du Caire⁶⁸. » À New York : « Plus de quarante-reporters armés de kodaks nous guettaient, et dès que je parus à la portière du pullmann, il y eut un cliquetis de déclenchements d'obturateurs⁶⁹. » La « troupe des reporters⁷⁰ », remarquons-le, est « armée » : appareils photographiques, carnets, stylographes, les objets (et attributs) du reporter au travail, brandis sous le nez de l'interviewé, sont assimilés à un armement de guerre, la guerre à l'interview. Les questions des journalistes produisent l'effet d'un bombardement, d'une mitraille, dans la scène qui suit, où culmine la lutte entre Mathias et les reporters (américains). La métaphore y prend un sens quasi littéral, tandis que la présence des journalistes se fait physiquement menaçante :

Une nuée de reporters attendait à la sortie. [...] Je vis Cruchat, Loustau et M. de Chasseneuil déjà aux prises avec une douzaine de jeunes gens armés de calepins et de crayons. Deux douzaines au moins m'entourèrent. Ils me questionnaient tous à la fois et je répondais au hasard, tantôt à l'un, tantôt à l'autre, le plus souvent à ceux qui s'étaient emparés des boutons de ma veste et les secouaient : / — Comment trouvez-vous l'Amérique ? / — Quel effet vous produit New York ? / — Qu'avez-vous fait hier et aujourd'hui dans votre cellule de la *Safe Deposit Co* ? / — Que vous a-t-on servi aux repas ? / — Quel est votre auteur préféré ? / — Le Nicot vous gêne-t-il ? le sentez-vous ? / — Fumez-vous ? / — Que pensez-vous du président Roosevelt ? / — Quelles sont vos opinions politiques ? / — Aimez-vous les sports ? / Les demandes saugrenues se multipliaient, pressées, harcelantes, et je parlais à tort et à travers⁷¹.

À peine plus caractérisés que ces masses de reporters, quelques envoyés de la presse se présentent de même à la file, au début du roman, chez l'antiquaire Cruchat, pour interviewer Mathias. Mauzens insiste alors, plutôt que sur l'agression, sur la rapidité du processus, la vitesse prodigieuse à laquelle le reporter effectue son travail et prend

⁶⁸ *Ibid.*, 1^{er} janvier 1907.

⁶⁹ *Ibid.*, 15 janvier 1907.

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Ibid.*, 16 janvier 1907.

l'interviewé en photo. Ce motif de la vitesse fulgurante, du temps infime nécessaire à la médiatisation journalistique produit un contraste frappant avec l'ampleur de la célébrité qui en est issue. Mauzens semble ainsi dénoncer, de façon assez précoce, la célébrité instantanée produite par le reportage, la disproportion quasi monstrueuse qui permet à Mathias de passer, du jour au lendemain, de misérable commis à célébrité mondiale :

Le reporter s'assit dans une bergère Louis XV, tira un carnet de sa poche et commença à écrire très vite en jetant de rapides regards autour de lui [...]. Le journaliste crayonnait au galop. Quand j'eus fini, il se leva, sortit de son pardessus un appareil photographique pliant et le tint, d'une main, braqué sur moi, tandis que de l'autre il élevait un petit objet métallique. Ce fut l'affaire d'un instant. Une flamme blanche éblouissante m'aveugla et l'appareil photographique fit « clac ». L'interview était terminée. Demain un million de personnes connaîtraient ma figure et ma vie⁷².

b. Fouines, fourbes et faux reporters

Le roman de Pierre Mauzens permet d'illustrer un autre motif qui caractérise le reporter comme personnage secondaire, tel qu'il peut être représenté de façon péjorative : celui du faux reporter, ou du filou déguisé en reporter. Parmi les reporters qui interviewent Mathias se glissent deux envoyés américains, « Jack Ferson, correspondant du *Times*, et Lewis Suttle, correspondant du *Daily Chronicle*⁷³ ». Le commis, à la fois désespéré et impressionné par l'arrivée de la presse étrangère, sent bien que quelque chose cloche à leur sujet : « Je n'avais pas encore eu d'interviewers aussi chics. Je n'en avais surtout pas eu d'aussi aimables », remarque-t-il, et plus loin, il ajoute : « voilà des journalistes qui font remonter le journalisme dans mon estime ! Quelle différence avec le sans-gêne, la hâte, je dirais presque la brutalité des reporters ordinaires !⁷⁴ ». Et pour cause, l'inspecteur de la Sûreté, Loustau, révèle à Mathias que les deux faux reporters sont en réalité deux bandits redoutables, William Palmer et Fred Burley, ceux-là mêmes qui, pendant tout le reste de l'intrigue, tenteront de s'emparer du diamant dont Mathias est le porteur. Le personnage du faux reporter n'est pas inédit, en 1906, lorsque Mauzens s'en empare. On le retrouve déjà dans *Le médecin du faubourg* (1881-1882), feuilleton d'Edmond Lepelletier dans lequel le personnage d'Armand Vidal, principal antagoniste, cherche à s'emparer de la fortune d'un

⁷² *Ibid.*, 22 décembre 1906.

⁷³ *Ibid.*, 24 décembre 1906.

⁷⁴ *Id.*

chercheur de diamants qu'il a assassiné, Jacques Leclerc, et se fait passer pour un reporter afin d'obtenir des renseignements sur la famille de celui-ci, à Paris, afin de capter l'héritage. Dans le cinquième chapitre de la première partie, intitulé « Le reporter », le déguisement lui permet de soutirer à un liquoriste naïf des informations sur les Leclerc. « [Tirant] un carnet de sa poche⁷⁵ », Vidal n'a aucun mal à y parvenir. Un dernier exemple de faux reporter illustre la récurrence de ce personnage caméléon, dans une autre configuration narrative cependant. Dans *Le mort volant*⁷⁶ (1912) de Jules Hoche, roman d'enquête qui met en scène la compétition entre presse, police officielle et police privée, le personnage de détective privé, Plançon, est un individu ambigu, qui opère une justice non officielle, proche de la criminalité. À l'aide d'un monocle, d'une perruque et d'une fausse moustache⁷⁷, il se déguise en reporter du journal *La Dépêche* et y écrit deux articles, dans lesquels il s'amuse à faire des révélations sur l'enquête en cours, à tourner en dérision les policiers. Le reporter est, dans ce cas, une identité auxiliaire, qui permet au détective privé de jouer un bon tour à la police officielle et de « couper l'herbe sous les pieds⁷⁸ » du policier Flax. Ce dernier lui rendra la pareille en se présentant chez Plançon muni d'un « faux nez⁷⁹ », sous l'identité d'un grand policier américain.

Dans ces trois cas, la figure du reporter constitue un subterfuge, une identité d'emprunt dont l'apparence apparaît facile à produire : est reporter celui qui possède les attributs du personnage – carnet, crayon ou monocle – et l'attitude inquisitrice qui lui est propre. Les faux reporters entendent profiter des avantages associés au métier de ce personnage : poser des questions, s'introduire chez les gens, obtenir avec facilité des informations ou des passe-droits, mener une enquête. La récurrence de cette représentation témoigne de l'ambivalence toujours associée à la figure du reporter : n'oublions pas que dans deux des cas mentionnés, ce sont des bandits qui empruntent son identité. Le reporter apparaît tel un personnage caméléon, passe-partout et, de ce fait, un individu

⁷⁵ Edmond Lepelletier, *Le médecin du faubourg. Grand roman parisien inédit*, dans *Le Petit Parisien*, 27 novembre 1881-15 mars 1882, 6^e livraison.

⁷⁶ Jules Hoche, *Le mort volant*, dans *Le Temps*, 29 mai-25 juin 1912.

⁷⁷ *Ibid.*, 9 juin 1912.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Ibid.*, 19 juin 1912.

potentiellement suspect : qui est-ce qui se cache sous la moustache et derrière le monocle d'emprunt ?

L'idée, que l'on pourrait croire très romanesque, d'un reporter camouflant un criminel ou une personne suspecte trouve écho du côté des faits divers, où l'on retrouve parfois des mentions d'individus usurpant ainsi l'identité de reporter. Le 22 décembre 1873, dans sa rubrique « Informations » du *Figaro*, Gaston Vassy raconte comment il a porté plainte au parquet contre un individu, Henri Goepp, qui « s'en allait dans les cafés du quartier latin, empruntant de l'argent ça et là, en se disant faussement reporter du *Figaro* ». De même, Fernand de Rodays, qui signe la « Gazette des tribunaux » de ce quotidien, raconte, le 8 février 1875, l'histoire d'un certain Balzac, qui se faisait passer à Londres pour un reporter du *Figaro*, et « avait escroqué de l'argent à [...] deux négociants français importants de Londres ». Nous avons déjà mentionné que, vers la même époque, Gaston Vassy propose l'institution d'une sorte de carte de presse qui préviendrait de telles fraudes⁸⁰, « le nombre d'individus qui se présentent dans les théâtres et autres endroits en prenant la qualité de reporters du *Figaro* augmentant chaque jour⁸¹ », selon lui. Sans tracer une ligne droite de ces faits divers jusqu'aux personnages de faux reporters, on peut cependant affirmer qu'en l'absence de marques distinctes et officielles (diplôme, charte, carte de presse⁸²) qui établiraient et prouveraient l'appartenance du reporter à un corps professionnel, celui-ci demeure un franc-tireur dont l'identité est susceptible d'avoir été usurpée, ou les compétences simulées par un amateur. C'est en quelque sorte l'envers de l'« ouverture » ou de l'absence de frontières de la profession, évoquée par Denis Ruellan⁸³. Le reporter est, avec le détective privé, le personnage caméléon par excellence parce que, à la différence d'autres représentants de corps de métiers, il ne porte pas d'uniforme et ne semble se caractériser que par quelques objets banals (monocle, stylo, carnet ou *bloc-notes*,

⁸⁰ *Supra*, p. 72.

⁸¹ Gaston Vassy, « Informations. La journée », dans *Le Figaro*, 15 janvier 1874.

⁸² La carte professionnelle ne sera instituée qu'en 1936, en application de la loi du 29 mars 1935 qui confère aux journalistes un statut dans le code du travail. La Commission de la carte professionnelle se base sur des critères matériels pour attribuer la carte, « notamment l'évaluation des revenus tirés du journalisme » ; « les « amateurs » se trouvent ainsi définitivement exclus. » Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2007 [2^e édition], p. 162.

⁸³ Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble (Communication, médias et sociétés), 2007 [nouvelle édition augmentée ; 1993].

et plus tard, appareil photographique). Les fictions ont bien saisi cette particularité de la figure, et il ne serait sans doute pas erroné de dire que l'absence de professionnalisation du reporter, qui perdure en France jusqu'au milieu des années 1930, est un facteur qui assure, en revanche, sa popularité et sa malléabilité comme personnage fictionnel. En effet, nous verrons plus loin que la versatilité du personnage de reporter se vérifie également dans d'autres situations narratives, où la « fonction reporter » est vouée à n'être qu'un port d'attache assurant l'aptitude du héros à de plus amples aventures. Rien ne le signale mieux que la vitesse à laquelle celui-ci se défait de ses obligations professionnelles pour embrasser l'action.

c. Reporters sympathiques et comiques

Au versant péjoratif de la figure du reporter comme personnage secondaire, le roman populaire joint un versant clair, celui d'une figure comique, sympathique puis tout simplement positive. Le reporter devient peu à peu un personnage doué pour l'enquête et l'aventure ; il acquiert une place de plus en plus considérable dans l'économie romanesque. Le mouvement d'héroïsation du personnage est amorcé.

Le reporter Noël Fauvet, un personnage de Georges Pradel, qui apparaît dans *Les bracelets d'or*⁸⁴ (1883), illustre la transition avec les romans évoqués précédemment, puisqu'il comporte une double dimension, à la fois négative et comique, à la manière des personnages de microfictions. Fauvet (le nom évoque à la fois la vivacité de la fauvette, un petit passereau, et l'appétit du fauve) est une fouine qui fourre son nez partout, un reporter indiscret, insistant, peu scrupuleux sur les moyens (ne redoutant pas « l'effraction⁸⁵ »), dont les informations ne sont pas toujours exactes et les articles, invariablement dépourvus d'orthographe. Il est prodigue en indiscretions qui agacent les autres personnages et ne recule devant rien pour publier le détail scandaleux. « L'homme le plus informé » de Paris, le loquace Noël « sait et voit tout », porte « le lorgnon vissé à l'œil au prix d'une convulsion aussi douloureuse que chronique », le « *block* » et le crayon à la main, qu'il

⁸⁴ Georges Pradel, *Les bracelets d'or*, dans *Le Petit Parisien*, 11 janvier-18 avril 1883.

⁸⁵ Tous les éléments cités au sujet de ce personnage proviennent des livraisons du 12 et du 15 janvier 1883.

dégaine ou rengaine à volonté. Petit reporter caricatural qui, en bon fait-diversier, collabore à un journal nommé *L'Accident*, il incarne à merveille le type que dépeindra Camille Mauclair⁸⁶. Pradel s'attarde non sans plaisir à décrire longuement ce personnage, pourtant secondaire, de façon férocement comique, faisant ressortir son ridicule, par exemple en moquant le vocabulaire anglophile du reporter : « — Tout le high-life, piaillait-il, – il prononçait bien à l'anglaise aïe-laïfe, en traînant. C'était, avec box, handicap, book-maker et chester, tout ce qu'il possédait du vocabulaire d'outre-Manche ». Le caractère comique du personnage culmine dans le trio burlesque qu'il forme avec Paul Mauroy, un écrivain-journaliste remarquablement paresseux, et le père Verlingue, un vieux policier aux « gaffes [...] légendaires⁸⁷ » qui poursuit sans relâche des nihilistes danois imaginaires et autres « assassins ignorés⁸⁸ ».

Ainsi, la voie satirique – fertile, comme on l'a vu, du côté des microfictions journalistiques – donne naissance au reporter comme personnage comique, amusant, ridicule. La grande popularité du roman de Jules Verne, *Michel Strogoff*, paru dès 1876, a certainement contribué, avec les microfictions, à diffuser cette image du reporter. En effet, Harry Blount et Alcide Jolivet forment le premier duo de reporters comiques. Le contraste entre leur caractère respectif est voué à produire le rire : Jolivet, un Français, est léger, gouailleur, peu discret, optimiste et aime faire des blagues⁸⁹, tandis que son homologue et « ennemi intime⁹⁰ » Blount, un Anglais, est tout son contraire, « froid, flegmatique, économe de mouvements et de paroles⁹¹ ». Verne dresse un portrait tout à fait caricatural de ces personnages, véritables machines à enregistrer⁹², en termes qui rappellent les exagérations des microfictions : « Vrais jockeys de ce steeple-chase, de cette chasse à l'information, ils [Blount et Jolivet] enjambaient les haies, ils franchissaient les rivières, ils sautaient les banquettes avec l'ardeur incomparable de ces coureurs pur sang, qui veulent

⁸⁶ Dans l'article déjà cité, *supra*, p. 473.

⁸⁷ *Ibid.*, 31 janvier 1883.

⁸⁸ *Ibid.*, 28 janvier 1883.

⁸⁹ Il en propose d'ailleurs une au reporter anglais qui lui suggère plutôt de demeurer calme. Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, Librairie Générale française (Le livre de poche), 2008 [1876], p. 136.

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

⁹² *Ibid.*, p. 13.

arriver “bons premiers” ou mourir !⁹³ » Leur compétition donne lieu à la scène loufoque que l’on connaît bien, dans laquelle des versets de la Bible et un refrain de Béranger permettent à chacun de monopoliser le télégraphe⁹⁴. Blount et Jolivet inaugurent ainsi la veine fertile du reporter comique dans le domaine romanesque.

Bien souvent, ce dernier est essentiellement destiné à faire rire ; en témoigne le rôle secondaire qu’il occupe dans l’intrigue, ou la relative vacuité de ses occupations. Dans *Du Tchad au Dahomey en ballon*, une œuvre de Léo Dex (pseudonyme d’Édouard Deburaux) héritière des romans d’aventures de Jules Verne, on retrouve les frasques de M. Phocle, un « facétieux reporter du *Grand Journal*⁹⁵ » qui aime par-dessus tout la « plaisanterie⁹⁶ ». Ce « gai et solide compagnon, le boute-en-train de la caravane⁹⁷ » qui « parvient à faire sourire jusqu’à nos graves Arabes⁹⁸ » ponctue l’intrigue de ses farces ingénieuses et parfois dangereuses. Néanmoins, Phocle est tenu en estime par ses compagnons – les principaux protagonistes du roman – qui admirent son savoir, son imagination, sa répartie, et ce malgré des antécédents inusités : « il a été autrefois, le croiriez-vous ? artiste de cirque, et artiste distingué... Il exécutait, paraît-il, dans la perfection les exercices si bizarres et si pénibles des hommes-serpents⁹⁹. » Phocle met à profit ses connaissances clownesques en se déguisant à l’aide d’une peau de crocodile, défroque du temps de son ancien métier, afin de délivrer ses amis prisonniers¹⁰⁰. Reporter bavard, ingénieux et comique, il n’est pas mis en scène en train d’effectuer un travail de reporter – à l’exception de l’épilogue matrimonial dont il écrit un compte rendu – et se borne à jouer le rôle d’un sympathique clown, littéralement. Seules les mentions de son journal, le *Grand Journal*, et de son nécessaire photographique nous rappellent son métier.

Le personnage de reporter comique demeure présent dans le feuilleton populaire des années 1910 et 1920, où il occupe toutefois un rôle plus important que le Phocle de Léo

⁹³ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁹⁵ Léo Dex, *Du Tchad au Dahomey en ballon. Voyage aérien au long cours*, Paris, Hachette (Bibliothèque des écoles et des familles), 1903, p. 28.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 110-114.

Dex, tout en conservant la dimension comique, ridicule ou dérisoire qui entame ou module son héroïsme. Dans le feuilleton *Les possédées de Paris* de Georges de Labruyère (1910) et le roman-ciné *Le fils de la nuit*, novellisé par Gérard Bourgeois et Jules de Gastyne (1919-1920), le reporter, paradoxalement, est l'un des principaux personnages et opposants de l'antagoniste et de ses complices, mais présente en même temps des traits comiques. Par le fait même, il devient une figure sympathique et attachante, un « héros faible » que d'autres doivent consoler, aider ou défendre. Cette caractéristique différencie de façon notable le reporter tel qu'il apparaît dans un certain roman populaire, roman d'aventures policières et sociales très attaché à l'héritage d'Eugène Sue, et le reporter tel qu'on le voit à la même époque dans le roman d'enquête, où, devenu véritable héros, il ne connaît peu ou pas de faiblesses. Ainsi, le reporter, dans les représentations populaires, n'est pas uniquement le héros triomphant que l'on connaît à travers les aventures de Rouletabille. Il est aussi un personnage faible, mais d'autant plus sympathique que sa faiblesse lui confère une dimension attachante et humaine.

Celui qu'on a l'habitude de se représenter en fin limier peut être un personnage bon enfant, naïf et facile à émouvoir, comme l'est Sylvestre Sirupin des *Possédées de Paris*. Le nom de ce reporter est fort probablement un clin d'œil de Labruyère à Gaston Leroux, puisqu'il partage avec le véritable nom de Rouletabille, « Joseph Joséphin¹⁰¹ », un même nombre de syllabes et un même jeu de consonances, mais, d'autre part, quelle différence entre ces deux héros ! Certes, comme son aîné Rouletabille, Sirupin est un enquêteur doué et volontaire, courageux, noble et héroïque ; il est doté d'une force physique atypique et n'hésite pas à mettre sa vie en danger. Mais ce caractère héroïque a son revers dans le ridicule : à sa force physique se jumelle un appétit incongru¹⁰² qui l'entraîne aux pires excès et qui a déterminé sa première occupation journalistique, la rédaction de la « rubrique des banquets¹⁰³ ». Sirupin « ronflait comme l'harmonium de son humble village de l'Oise », révèle le narrateur, « au risque de dépoétiser complètement ce modeste héros¹⁰⁴ ».

¹⁰¹ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. I, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰² Georges de Labruyère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 22 mai 1910.

¹⁰³ *Ibid.*, 9 mai 1910.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 23 mai 1910.

D'apparence ingrate¹⁰⁵, mais « d'une de ces laideurs qu'éclairent l'intelligence et la bonté¹⁰⁶ », Sirupin n'est pas moins « dépoétisé » au plan psychologique que physique : ce « grand pleurnichard¹⁰⁷ » éclate en sanglots pour un rien, mais surtout lorsqu'il arrive malheur à Myrtille, son grand amour, ou lorsqu'il soupçonne que cette dernière ne l'aime point : « Sirupin, [...] tel la nymphe Aréthuse, fondait en eau¹⁰⁸. » Myrtille est à la fois le facteur de ridicule et de noblesse de Sirupin, puisqu'elle détermine le désespoir amoureux du personnage, qui est l'un de ses traits les plus comiques, comme son héroïsme : c'est pour elle que Sirupin mène son enquête, frôle la mort puis sacrifie sa vie dans un élan de générosité qui l'érige en héros tragique, en « humble héros du renoncement¹⁰⁹ ». Timide, mais brave¹¹⁰, « un tantinet ridicule et falot », mais « naïf et tendre », Sirupin est « capable d'accéder par des voies étroites et lentes et des moyens sans éclat jusqu'aux sommets de l'héroïsme¹¹¹ ». La phrase résume bien l'ambivalence de ce « héros faible », ainsi que nous l'avons désigné auparavant, ridicule jusqu'en ses attributs de reporters : il se promène vieil ulster au dos, *maquilla* à la main et « revolver de bazar » en poche¹¹², peine à écrire la moindre ligne et « hahane » sur la copie¹¹³. Tout se passe comme s'il était devenu héros par inadvertance – c'est du moins ce que sous-entend le narrateur qui commente à plusieurs endroits la place importante prise par Sirupin dans l'intrigue, soulignant la sympathie qu'il éprouve lui-même envers « ce touchant garçon, qui ne devait tenir dans notre récit qu'un rôle de second plan, et que son âme candide et cristalline, sa nature droite et brave ont fait passer au premier¹¹⁴ ». Sirupin apparaît comme un personnage destiné à susciter la sympathie et l'empathie du lecteur. Le roman de Labruyère, par ailleurs, intègre dans un détournement ludique des éléments du roman d'enquête, en associant par divers procédés

¹⁰⁵ «C'était un long et maigre garçon d'une vingtaine d'années, avec un grand nez fureteur, de petits yeux malicieux, une large bouche mal meublée et le teint plombé des enfants poussés dans les logis malsains des quartiers pauvres » ; « [...] sa lamentable anatomie, son étroite poitrine, ses jambes grêles et trop longues ». *Ibid.*, 25 avril 1910.

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ *Dixit* la concierge du reporter, Madame Flac. *Ibid.*, 9 mai 1910.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 5 mai 1910.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 29 août 1910.

¹¹⁰ *Ibid.*, 15 mai 1910.

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *Ibid.*, 16 mai 1910.

¹¹³ *Ibid.*, 4 mai 1910.

¹¹⁴ *Ibid.*, 16 mai 1910.

Sylvestre Sirupin au héros de Gaston Leroux, tout en rendant la comparaison quasi dérisoire. À la parenté de nom entre Sirupin et Rouletabille s'ajoute l'intertexte du roman d'enquête français et anglais, qui fortifie la filiation romanesque du reporter de Labruyère. Sirupin rêve pour son enquête le succès d'un Conan Doyle¹¹⁵, tandis que le narrateur le compare à Sherlock Holmes¹¹⁶, et qu'un autre personnage rapproche les péripéties de l'intrigue à « du Zévaco ou du Gaston Leroux ¹¹⁷! » Cependant, la comparaison relève du jeu romanesque et intertextuel et le gouffre ne fait qu'accentuer le comique de Sirupin, car *Les possédées de Paris* tient à bien des égards, en premier lieu au niveau de la nature de l'intrigue, davantage du roman-feuilleton à la Eugène Sue que du roman d'enquête à la Gaston Leroux.

Le reporter du *Fils de la nuit*, Teddy, est pour sa part un intermédiaire entre Phocle et Sirupin. Mi-héroïque, mi-comique, il est un personnage secondaire, mais important, l'un des adjuvants du héros, Stellio de Villarès, et se trouve qualifié de manière très positive : « Ce jeune homme, qui respirait la gaieté, la bonne humeur, avec sa fleur à la boutonnière, sa badine qu'il maniait avec aisance, le traditionnel kodak en bandoulière, et son large sourire et le regard bien droit de ses yeux de loyauté, était sans nul doute un fort sympathique garçon, un de ces très aimables Français pleins d'esprit et d'entrain [...] ¹¹⁸ ». Gai, rieur, familier, jovial, rigolo, bavard, léger, souriant, sympathique à tous et optimiste¹¹⁹, il aime séduire les jolies filles¹²⁰ et, tout comme Phocle, faire des blagues, se déguiser de façon incongrue, ce pour quoi son « esprit de fantaisie¹²¹ » et son imagination¹²² le servent :

Avec un très léger accent et le mignard zézaiement des Italiennes, une jeune femme de mise un peu excentrique, très enveloppée, très fanfreluchée, pénétrait le lendemain, vers la tombée du jour, dans l'hôtel du faisant bleu. / [...] Un coup de crayon avait allongé ses yeux rieurs, ses joues poudrées avec un peu d'exagération lui donnaient une vague ressemblance avec Pierrot de la comédie. / La bouche d'un dessin assez fin

¹¹⁵ *Ibid.*, 26 avril 1910.

¹¹⁶ *Ibid.*, 16 mai 1910.

¹¹⁷ *Ibid.*, 5 juin 1910.

¹¹⁸ Gérard Bourgeois et Jules de Gastyne, *Le fils de la nuit. Grand roman-cinéma d'aventure inédit*, dans *Le Matin*, 4 janvier 1920. Voir aussi les livraisons du 5 et du 6 janvier 1920.

¹¹⁹ *Id.*

¹²⁰ *Ibid.*, 5, 7, 8, 15 janvier 1920.

¹²¹ *Ibid.*, 1^{er} février 1920.

¹²² L'« imaginaire garçon » ; *id.*

du brave Teddy luisait de fard. / Et l'ample manteau qui l'enveloppait dissimulait sa carrure un peu bien masculine pour une ballerine¹²³.

Comme Phocle également, Teddy est un Français, dans une intrigue où les autres personnages ont des nationalités non identifiées, et qu'on ne peut situer plus précisément qu'en « Europe ». La gouaille des personnages de reporter semble être un trait national, faisant écho à la figure fondatrice de reporter français, Alcide Jolivet, de *Michel Strogoff* et à celle qui lui succède chez Paul d'Ivoi, Armand Lavarède ; elle est par ailleurs liée à la fonction de rassemblement que joue le reporter dans le roman, semblable à celle dont il est doté dans le réel – nous y reviendrons. Comme M. Phocle, en dépit de sa part comique, Teddy est, en bon reporter, athlétique, instinctif, souple, sportif, audacieux au point de risquer sa vie pour sauver ses amis¹²⁴.

Ainsi, le roman populaire fait du reporter un personnage important de son économie romanesque, non pas toujours comme héros central, mais comme personnage secondaire comique et attachant, à travers ses plaisanteries et ses faiblesses. Il prolonge la veine des microfictions satiriques, mais en dépouillant le personnage de sa dimension détestable ou agaçante pour n'en conserver que le potentiel amusant. Le reporter rejoint de ce fait, à partir de la deuxième moitié des années 1880, un répertoire de figures stéréotypées que l'on rencontre dans le roman populaire de l'époque. Cette représentation du reporter comme personnage secondaire est importante car, à côté de l'héroïsation de la figure, elle témoigne de son entrée dans une sorte de mythologie populaire. Annabel Audureau soulignait de même, à propos des personnages de policiers de la série *Fantômas*, la dichotomie entre le policier individualisé, héroïsé qu'est Juve, et la masse des autres policiers, moins doués, peu caractérisés. Ces derniers, tout comme les personnages secondaires de reporters, « appartiennent davantage à la représentation stéréotypée des subalternes, que véhicule la littérature populaire de l'époque, recréant ainsi un arrière-plan connu et rassurant pour son lecteur où la concierge est toujours curieuse et bavarde, le valet un homme assez âgé et

¹²³ *Id.*

¹²⁴ Son talent de boxeur n'a d'égal que sa « souplesse d'acrobate » ou son « agilité simiesque ». *Ibid.*, 7, 9, 10 janvier 1920.

discret, le fonctionnaire de base, inefficace¹²⁵ ». Le reporter comme personnage-type, minimal, est pour sa part toujours insistant et indiscret. Plus il acquiert de l'importance dans l'intrigue, plus la dimension sympathique et comique atténue ces traits péjoratifs.

Les personnages de reporters comiques, tel Sirupin, sont par ailleurs des enquêteurs ou des aventuriers, plus ou moins doués ou adroits, certes, mais qui prennent part à l'avancement de l'intrigue ou au dénouement du mystère. C'est cependant lorsque le personnage de reporter se départit définitivement de son côté comique qu'il se rapproche davantage d'un héros positif, véritable personnage d'action. À cet égard, certains romans populaires présentent des figures de reporters assez proches du héros enquêteur du roman d'enquête, tout comme certains romans de mœurs déjà évoqués, et préparent son entrée en scène. Dans ce contexte, le reporter s'affirme comme personnage sympathique, dépouillé pour de bon du caractère péjoratif accolé au type.

d. Figures d'enquêteurs comme personnages secondaires

Un premier exemple de transition vers un héros reporter enquêteur se retrouvait dans le personnage de René Danglars du roman *Que faire ?*, au carrefour du roman de mœurs et du roman d'enquête à venir. De manière semblable, mais dans un autre filon romanesque, le personnage de reporter enquêteur apparaît dans quelques romans-feuilletons inspirés du roman judiciaire et des mystères urbains, tel *Cornaline la dompteuse* (1887) de Fortuné de Boisgobey. Dominique Kalifa note que dans cette dernière œuvre, comme dans *Que faire ?*, le reporter enquêteur est une figure encore inachevée et secondaire, au sein d'une intrigue où le processus de l'enquête demeure périphérique¹²⁶. La distinction entre le reporter enquêteur comme personnage secondaire et comme héros se tient ici : tandis que le second, pour reprendre les termes de Dominique Kalifa, « prend en main la conduite du récit » et se trouve aux premières lignes de l'action, qu'il dirige en usant de sa réflexion, de sa logique et de son initiative, le premier mène son enquête, qui n'est que ponctuellement mentionnée,

¹²⁵ Annabel Audureau, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010, p. 64.

¹²⁶ Dominique Kalifa, « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », *art. cit.*, p. 601.

en périphérie du nœud narratif et opère, au mieux, comme adjuvant du héros. D'un rôle à l'autre, non seulement la position du reporter dans l'intrigue change-t-elle, mais, au-delà de celle-ci, la composition de l'intrigue et le type de roman varient. Tandis que le roman judiciaire ou le roman d'aventures policières sont liés à la tradition des mystères urbains et accordent une place centrale à la mise en scène du crime, aux péripéties et aux mésaventures des protagonistes, le roman d'enquête se centrera sur la résolution d'une énigme¹²⁷.

La cristallisation de la figure de reporter enquêteur comme personnage secondaire a lieu autour de 1887-1888, années où l'on retrouve, en plus de *Cornaline la dompteuse*, un feuilleton de Simon Boubée, *Sarah-main-de-cire* (1887) et un autre de Pierre Sales, *Vipère !* (1888), dans lesquels le personnage de reporter enquêteur occupe une place assez significative. Dans ces trois intrigues, l'enquête du reporter est liée à une affaire criminelle, fortement médiatisée dans la diégèse, et donne lieu à la convocation de l'intertexte médiatique du fait divers criminel. L'affaire Troppmann y constitue un horizon mythique, symbolisant l'expansion ultime d'un fait divers à travers sa médiatisation excessive ou, du point de vue du journaliste, la manne tombée du ciel qui assurera la copie pendant les jours à venir :

— Ah ! si ça pouvait se passer comme avec Troppmann... [dit Paul Valbrec à Saintonge] en voilà un crime qui a engraisé les canards à un sou de ce temps-là... on découvrirait un nouveau cadavre tous les huit jours... on publiait des dessins représentant la pioche et la pelle dont l'assassin s'était servi pour creuser les fosses... notre tirage monterait de dix mille.

— Nous n'aurons pas cette chance-là. Les Troppmann sont rares... malheureusement. On en voit un par siècle. Mais je me charge de tirer de l'affaire tout ce qu'elle pourra rendre¹²⁸.

Les emprunts de ces romans à l'imaginaire du crime et de l'enquête véhiculés par les faits divers vont beaucoup plus loin que la mention d'affaires criminelles, comme l'affaire Troppmann¹²⁹. De la presse, les romanciers importent également des formes lexicales et des périodismes (telle que l'habitude de désigner les faits divers importants par un nom propre :

¹²⁷ Transition du récit du crime vers celui de l'enquête décrite par Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹²⁸ Fortuné du Boisgobey, *Cornaline la dompteuse*, Paris, Plon, 1887, p. 197-198.

¹²⁹ Simon Boubée, *Sarah-main-de-cire*, dans *Le Matin*, 21 avril 1887.

« l'affaire Martory¹³⁰ », « les affaires Rupert et Lacaze¹³¹ »). Par ailleurs, les personnages de reporters enquêteurs occupent, au sein des quotidiens d'information, des fonctions de reporter des faits divers. Edgar Camboulives est « chef du reportage au *XXI^e Siècle*¹³² », titre dirigé par le baron Matiffat qui s'inscrit dans la lignée des Girardin et des Villemessant et défend un journalisme axé sur l'information « rapide, sûre, directe, bien faite, documentaire¹³³ ». Bien que Camboulives soit dépeint également comme un reporter mondain, il est introduit dans l'intrigue alors qu'il enquête sur une affaire criminelle. Dans *Cornaline la dompteuse*, Saintonge est de même « chef du reportage¹³⁴ », autrement dit, de la rubrique des faits divers¹³⁵, et Benjamin Larcher, dans *Vipère !* produit des « articles d'informations auxquels on a donné le vilain nom de *reportage*¹³⁶ ». Larcher s'intéresse particulièrement aux crimes sanglants et sensationnels qu'il a l'habitude de traquer jusqu'au commissariat et à la Préfecture de police, « où il était attitré officiellement comme “reporter”¹³⁷ ». C'est dire l'importance de l'imaginaire du crime véhiculé par la presse dans la naissance du personnage de reporter enquêteur. Il est peut-être significatif, en regard de l'importance de cet imaginaire partagé, que les années 1887 et 1888 voient naître le reporter enquêteur dans la fiction : elles sont marquées par une intense médiatisation d'affaires criminelles (Prado et Pranzini) et, autour de ces dernières, par la prolifération d'un discours médiatique qui oppose à l'enquête policière les révélations de la presse¹³⁸ et met en évidence le rôle des reporters. On notera également, toujours dans l'optique d'un imaginaire partagé avec les faits divers criminels, que le reporter fictionnel évolue au sein d'intrigues qui s'appuient sur un dépaysement (ou un exotisme) social¹³⁹ et se situent dans un univers urbain et contemporain, un Paris criminel, inquiétant, recelant cadavres et trésors. Dans *Cornaline la dompteuse*, c'est au cours d'un séjour en prison que Georges Cransac, le personnage principal, victime d'une erreur judiciaire, est contacté par la pègre,

¹³⁰ *Ibid.*, 1^{er} mars 1887.

¹³¹ Pierre Sales, *Vipère !*, dans *Le Petit Parisien*, 18 juillet-27 octobre 1888, livraison n° 34.

¹³² Simon Boubée, *Sarah-main-de-cire*, dans *Le Matin*, 13 avril 1887. On a bien lu « *XXI^e Siècle* » – signe, peut-être, que le journalisme d'information est, pour Boubée, celui de l'avenir.

¹³³ *Ibid.*, 22 mars 1887.

¹³⁴ Fortuné du Boisgobey, *Cornaline la dompteuse*, *op. cit.*, p. 192.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 193.

¹³⁶ Pierre Sales, *Vipère !*, dans *Le Petit Parisien*, 18 juillet-27 octobre 1888, livraison n° 32.

¹³⁷ *Id.*

¹³⁸ Pierre Boucharon, *L'affaire Pranzini*, Paris, Albin Michel, 1934, p. 62-76.

¹³⁹ Au sens où l'entend Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 129-140.

ce qui le mènera à découvrir un trésor caché dans une maison abandonnée de Belleville, puis à sombrer dans le crime. *Sarah-main-de-cire*, pour sa part, se déroule sur un arrière-plan angoissant de montée du crime, tandis que la police recherche une bande de criminels, les « Casquettes de velours », soupçonnée d'assassinats, et que les journaux publient des statistiques inquiétantes :

Le fait est, dit le conseiller Pigault, qu'il y a en ce moment une augmentation sensible et notoire dans les attentats contre les personnes...

— Où voyez-vous cela ? demanda le comte.

— Mais dans les journaux, mon cher René, fit la comtesse¹⁴⁰.

Vipère !, enfin, raconte l'inéluctable descente aux enfers d'un couple ouvrier, les Ravageur, qui commettent une série de crimes plus effroyables les uns que les autres afin de s'emparer d'un trésor découvert dans le mur d'une maison parisienne.

On s'attardera maintenant à l'un de ces personnages de reporter enquêteur, Benjamin Larcher, afin d'examiner sa place dans l'intrigue de *Vipère !* et ses caractéristiques. Plus sympathique qu'Edgard Camboulives – reporter arriviste et peu scrupuleux –, plus développé que Saintonge – qui occupe une place mineure dans *Cornaline la dompteuse* –, Larcher illustre mieux la transition vers le roman d'enquête. Il intervient en tant qu'enquêteur afin d'aider son ami, le peintre Maxime Herbert, lié à l'histoire de la famille Ravageur, à éclaircir les affaires criminelles qui l'entourent. Larcher illustre la veine du reporter comique, mais de façon atténuée – le comique laissant place à la gaieté – tout en préfigurant le héros enquêteur, par sa perspicacité, ses talents et son côté infiniment sympathique. Nul trait péjoratif ne vient obscurcir la description du personnage : « Benjamin Larcher était un gros garçon, joufflu, blond, toujours bien portant. [...] [II] était [...] un reporter très fantaisiste, qui savait joindre l'esprit le plus fin et le plus littéraire à la perspicacité la plus rare pour tout ce qui touchait à la vie parisienne¹⁴¹. » Monocle et cigarettes en main, Larcher est un célibataire au cœur tendre pour qui ne compte que l'amitié de Maxime Herbert. Rusé, débrouillard, méthodique, plein de ressources, il présente des qualités d'enquêteur et figole le plan de son ami Herbert :

¹⁴⁰ Simon Boubée, *Sarah-main-de-cire*, dans *Le Matin*, 5 et 7 février 1887.

¹⁴¹ Pierre Sales, *Vipère !*, dans *Le Petit Parisien*, 18 juillet-27 octobre 1888, livraison n° 32.

S'en aller ainsi, à l'aveuglette, faire une enquête à Garches, sans avoir recueilli au préalable de sérieux renseignements sur Lerude, lui semblait une idée bien digne d'un artiste, d'un rêveur ! / Mais lui, l'ancien *reporter*¹⁴², le vieux journaliste versé dans toutes les roueries de la vie parisienne ne pouvait s'embarquer aussi à la légère. / — Commençons d'abord notre enquête par la rue Nollet, se dit-il, après avoir tout pesé. [...] / Il allait avoir recours au vieux moyen, au moyen classique, qui est encore le meilleur : / Interroger la concierge¹⁴³.

Réussissant sa mission « fort adroitement », Larcher poursuit son enquête avec succès¹⁴⁴. Il est le seul enquêteur du roman à voir clair dans cette affaire (contrairement aux policiers), car il émet l'hypothèse (qui sera validée par la suite) d'une erreur judiciaire. Larcher, bien que secondaire dans l'intrigue, est ainsi un personnage positif, témoignant du changement qui commence à s'opérer au sein du roman populaire, marqué par un investissement neuf de la figure du reporter. Si l'on compare Benjamin Larcher au reporter du scénario du devenir-journaliste, la différence est remarquable au niveau du rapport au métier et à l'écriture de presse, qui est ici « déproblématisé¹⁴⁵ », mais non pour autant esquivé. Pour Larcher, l'écriture d'articles suit tout naturellement l'enquête ; c'est avec facilité qu'il déploie « la verve la plus brillante¹⁴⁶ », et les affaires mystérieuses suscitent chez lui un enthousiasme sans borne : « Comment ! hurla Larcher, tu as assisté à tout cela l'autre soir et tu n'es pas venu me prévenir ? Tu n'as pas songé qu'il y avait là matière à un magnifique reportage ?¹⁴⁷ » Dénué de motivations littéraires, Larcher apprécie son métier. Seule sa trajectoire journalistique nous rappelle que *Vipère !* demeure arrimé à son époque. Celle-ci illustre dans le roman la hiérarchie journalistique de la presse traditionnelle dominée par la chronique, encore à l'œuvre dans les années 1880 : reporter au début de l'intrigue, Larcher est devenu critique d'art dix ans plus tard, soit dans la deuxième partie. Le reporter a fait « son chemin dans le journalisme et [est passé] peu à peu du reportage aux articles sérieux,

¹⁴² Benjamin Larcher est reporter pendant la première partie du roman. Dans la seconde partie, dix ans plus tard, il est toujours journaliste, mais critique d'art. Il retourne à ses méthodes enquêtrices, avec succès, afin d'aider son ami.

¹⁴³ *Ibid.*, livraison n° 80.

¹⁴⁴ *Ibid.*, livraisons n° 81 et 82.

¹⁴⁵ L'une des différences majeures entre le scénario du devenir-journaliste et celui du roman du reporter est que ce dernier a « considérablement réduit la portée littéraire de ses enjeux internes ». L'aventure et l'action y priment sur l'écriture. Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 214-215.

¹⁴⁶ Pierre Sales, *Vipère !*, dans *Le Petit Parisien*, 18 juillet-27 octobre 1888, livraison n° 32.

¹⁴⁷ *Id.*

aux articles littéraires, aux chroniques¹⁴⁸. » Le reportage est encore représenté – tout comme dans le roman de mœurs – comme un métier par lequel on commence dans la presse, et d'où l'on cherche à s'élever, à la différence que Larcher y est parvenu avec succès et sans que son identité de reporter n'ait été problématique. En outre, Larcher, une fois critique d'art, n'hésite pas à redevenir enquêteur pour aider son ami Herbert, et pratique encore le journalisme d'information, se livrant à l'interview au bénéfice de l'enquête¹⁴⁹.

La figure du reporter enquêteur, qui émerge dans la seconde moitié des années 1880 comme personnage secondaire du roman-feuilleton pave la voie vers un investissement toujours plus grand de cette figure fictionnelle, appelée à jouer un rôle central dans plusieurs séries romanesques (*Rouletabille*, *Fantômas*, *Malabar*) des années 1900 à 1930¹⁵⁰. La transition est graduelle et la montée en héroïsme du reporter ne doit pas faire perdre de vue les représentations plus péjoratives de la figure, sur un axe allant du type des microfictions au reporter comique, en passant par divers avatars d'un type anonyme ou peu caractérisé. Ces représentations contradictoires témoignent du débat qui entoure l'arrivée progressive du reportage dans la presse française. Même si on a pu montrer que ce débat est plus intense dans les années 1870 et 1880, il survit, tout comme les représentations péjoratives du reporter, à l'élection du reporter comme héros romanesque. Le roman populaire nourrit ainsi un imaginaire conflictuel de la presse d'information, agressive et prompt à l'emballement, mais aussi formidable réservoir d'intrigues et de personnages. Malgré leurs divergences, ces représentations ont en commun de faire pénétrer le reporter fictionnel dans un répertoire des actants du roman populaire.

¹⁴⁸ *Ibid.*, livraison n° 48.

¹⁴⁹ *Ibid.*, livraisons n° 75, 76 et 88.

¹⁵⁰ En parallèle de la naissance de ces séries de roman d'aventures, le reporter demeurera un personnage secondaire dans tout un autre pan de la production romanesque qui poursuit tardivement la tradition des mystères urbains, par exemple dans *Casse-cœurs* (1908-1909) de Jules de Gastyne et *Rolande* (1929) de Gaston-Ch. Richard.

e. Un agent de médiatisation

Dans ce cadre, en tant que personnage secondaire ou mineur, la principale fonction narrative du reporter est celle d'un agent de médiatisation. Paradoxalement, il semble que ce soit dans les cas où le reporter occupe une position périphérique dans l'intrigue que sa dimension journalistique se fait la plus prégnante. Autrement dit, lorsqu'il est un héros, comme Jérôme Fandor dans *Fantômas*, le reporter devient quasi exclusivement un personnage d'action – appelé à se libérer par divers stratagèmes de sa tâche de reporter afin d'épouser l'aventure –, tandis que lorsque sa place est secondaire, il occupe une fonction narrative qui correspond davantage à son rôle dans le réel, celle d'un médiateur de presse.

L'apparition du reporter dans le roman s'accompagne presque toujours de motifs touchant à un imaginaire médiatique plus vaste. Le journal, en tant qu'objet manié et échangé par les personnages, sert à apporter, à transmettre, à faire connaître une information narrative, surprenante, inattendue, qui peut avoir un impact sur le déroulement de l'intrigue. Dans cette optique, le reporter, s'il est l'auteur de l'article lu, est l'agent à l'origine de la médiatisation d'un événement ou d'un personnage de l'intrigue et joue un rôle indirect dans la conduite du récit. Il peut par exemple apporter une information faussée quant à la cause d'un duel¹⁵¹. Cette fonction de médiation peut encore s'effectuer hors du journal, par exemple si le reporter révèle verbalement un détail capital et inconnu à propos d'une affaire criminelle très médiatisée¹⁵². Dans l'un ou l'autre cas, le personnage de reporter est moins important en lui-même que parce qu'il comporte, tout comme l'objet-journal, un potentiel d'accélération de l'intrigue ou de transmission d'information narrative. Dans ces exemples, ce potentiel est lié dans le premier cas à la diffusion et à la lecture du journal où écrit le reporter, dans le deuxième cas, à un trait stéréotypé du personnage, qui aime raconter des cancons, révélant sans le savoir une information significative à ses interlocuteurs.

¹⁵¹ C'est un motif que l'on retrouve dans le roman de René Vincy, *La dame de minuit*, dans *Le Petit Parisien*, 6 et 7 septembre 1910.

¹⁵² Jean Bruno, *La belle coquine. Grand roman parisien inédit*, dans *Le Petit Parisien*, 20, 21 et 22 août 1881.

À nouveau, l'exemple du roman *Vipère !* est remarquable car il convoque divers motifs de cet imaginaire médiatique qui fait du reporter un agent de médiatisation et un vecteur d'information narrative. La présence du reporter Benjamin Larcher se traduit par la médiatisation intradiégétique de plusieurs péripéties romanesques, introduisant dans le roman une mise en abyme *médiatique* de l'intrigue, dont les événements sont commentés par le journal fictif où écrit Larcher. De très nombreuses scènes¹⁵³ montrent des personnages, notamment les criminels Ravageur et le suspect Jean Solène lisant le journal, y découvrant des articles qui évoquent des événements et des crimes où ils sont impliqués. Plusieurs de ces articles sont écrits par Benjamin Larcher qui, de tous les journalistes de la presse parisienne, est le seul à défendre la possibilité de l'innocence de Jean Solène – un fait dont le forçat se souviendra et pour lequel il remerciera le reporter, à la fin du roman¹⁵⁴. Le rôle d'agent de médiatisation de Larcher est double : d'une part, le reporter peut susciter la médiatisation de l'événement, en sollicitant la production d'articles auprès de ses pairs, ou en écrivant lui-même ; d'autre part, il peut empêcher la médiatisation d'avoir lieu, en usant de son influence dans le milieu de la presse pour s'assurer du silence de ses confrères. C'est ainsi que Larcher détermine le succès de Herbert dans le milieu de la sculpture tout en évitant que les journaux n'évoquent la crise de désespoir du sculpteur :

Le journaliste entra comme une bombe dans l'atelier de Maxime, en criant :

— Victoire !

Il portait une liasse de journaux et les jeta à son ami :

— Tiens ! Lis tous ces articles ! Non pas seulement mon article, mais vingt articles où l'on parle de ton génie, où l'on te proclame le maître de l'avenir !

Maxime n'écoutait pas ces éloges ; il ouvrait tous les journaux l'un après l'autre, ne lisait pas les articles de critique, mais ceux où l'on rend compte des petits incidents qui se passent au Salon. / Et quand il eut constaté que pas un seul journal ne parlait de son accès de la veille, il remercia Larcher avec élan.

— Merci, mon vieux camarade, merci ! c'est à toi que je dois cela¹⁵⁵.

De même, Larcher évite, à la fin du roman, que la presse n'apprenne la véritable cause du suicide de la famille Ravageur, à la demande de ses amis qui désirent éviter un scandale¹⁵⁶ : le reporter « employa sa journée à courir dans les journaux, afin d'empêcher que le nom de

¹⁵³ Pierre Sales, *Vipère !*, dans *Le Petit Parisien*, 18 juillet-27 octobre 1888, livraisons n° 7, 15, 19, 21, 25, 30, 32, 33, 36.

¹⁵⁴ *Ibid.*, livraison n° 101.

¹⁵⁵ *Ibid.*, livraison n° 60.

¹⁵⁶ *Ibid.*, livraison n° 100.

ses amis ne fût mêlé au récit de cette catastrophe¹⁵⁷ » ; « grâce à Larcher, tout ce tapage s'éteignit peu à peu¹⁵⁸ ».

L'introduction du personnage du reporter dans le roman populaire, parce qu'elle draine avec elle une mise en scène des médiations journalistiques, apporte un changement structurel important dans l'intrigue. Un étrange dédoublement commence à s'opérer dans la trame romanesque du roman populaire donnant, à côté de l'histoire elle-même, son commentaire perpétuel, la rumeur continuelle de la presse et de la foule :

Certains crimes ont le privilège de passionner jusqu'au délire le public, tandis que d'autres, non moins horribles, sont à peine l'objet d'une mention de quelques lignes dans les faits-divers des journaux. / L'assassinat de la rue Bleue dut son retentissement d'abord aux circonstances bizarres dans lesquels il s'accomplit, ensuite à l'émulation presque furieuse des reporters, désireux de se distinguer dans cette chasse aux nouvelles tragiques. / Voici, à quelques variantes près, ce que les journaux racontèrent à ce sujet : [...]¹⁵⁹.

À partir de ce point, le pacte de vraisemblance du roman se trouve modifié : les événements fictionnels sont donnés comme des faits divers et le roman met en scène, autour de ces faits divers fictifs, le murmure médiatique et public qui accompagne, dans le monde réel, les faits divers criminels publiés dans le journal. La mention des reporters qui suivent une affaire entraîne dès les années 1880 celle du public qui s'y intéresse par le biais du journal, ou de la foule de curieux qui est massée avec eux en un point stratégique, un motif qui devient un véritable *leitmotiv* dans le roman où le reporter est un héros central. Ce recul ou ce dédoublement de la trame romanesque est fascinant, car il se produit, ne l'oublions pas, au sein de romans eux-mêmes publiés dans le journal, c'est-à-dire côtoyant de près les faits divers, et lus par un même public. Le roman-feuilleton ne se borne pas à puiser dans l'imaginaire du crime, tel qu'il est véhiculé par la presse, mais encore il cherche à en cerner et à en reproduire les modalités de production, de diffusion et de commentaire, phénomène qui se trouve à l'origine d'un changement important dans les définitions du vraisemblable et du romanesque. L'introduction des personnages de reporters dans le roman populaire participe ainsi du mouvement plus large par lequel cette littérature entretient un dialogue intense avec l'intertexte journalistique.

¹⁵⁷ *Ibid.*, livraison n° 101.

¹⁵⁸ *Ibid.*, livraison n° 102.

¹⁵⁹ Jean Bruno, *La belle Fanfine*, dans *Le Petit Parisien*, 7 juin 1883.

CHAPITRE 3.2. HÉROS, DU ROMAN À L'ÉCRAN

Un héros du roman populaire

L'apparition de personnages de reporters comiques, sympathiques et enquêteurs, entre les années 1880 et 1900, a préparé l'entrée en scène du reporter comme figure centrale du roman populaire. Afin d'aborder les représentations de ce héros, il convient de faire deux remarques importantes, la première sur la question des genres populaires ou fictionnels (quel est ce « roman populaire » du reporter ?), et la seconde concernant la notion même de « héros ».

On a distingué jusqu'à présent le reporter tel qu'il se retrouve dans un genre de la littérature restreinte, le roman de mœurs, et le reporter tel qu'il apparaît comme personnage secondaire dans la littérature populaire. On a peut-être senti, dans ce deuxième cas, que les romans sont difficiles à décrire, d'un point de vue générique, car ils se situent au confluent de divers héritages : du mystère urbain, du roman judiciaire, du roman de mœurs également. La question de la cohésion générique du « roman du reporter » se corse davantage lorsque l'on tente d'appréhender de façon globale l'ensemble de la production romanesque où figure le héros reporter, du roman d'aventures géographiques à la Jules Verne ou à la Paul d'Ivoi, au roman d'enquête à la Gaston Leroux, outre une foule de romans hybrides auxquels il est difficile d'accoler une étiquette. Matthieu Letourneux remarque que l'hybridité du roman populaire au tournant du siècle déjoue souvent les mentions génériques précises¹. Cette confusion s'éclaire toutefois si l'on revient à une définition historique du roman d'aventures, dans l'acception élargie qu'il prend à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, soit au moment même où le reporter devient un personnage fictionnel. Letourneux explique que ce genre populaire subit, en France, un élargissement, depuis l'apparition de la notion de « roman d'aventures » jusqu'à son extension extrême, de 1870 aux années 1900 :

¹ « Dans tous les cas, on ne sait s'il faut parler de roman d'aventures ou évoquer les relations du modèle du roman d'aventures avec une série de genres différents : "mystères urbains", mélodrame, romans du crime, roman policier archaïque, récit d'espionnage, etc. » Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2010, p. 135.

À l'origine, il y a un usage très nettement majoritaire de l'expression pour désigner des romans d'aventures géographiques, mais celle-ci s'étend progressivement à d'autres types de dépaysements, historiques (« roman d'aventures historiques »), sociaux (« roman d'aventures policières », « roman d'aventures et de mœurs »), ou fantastiques (« aventures extraordinaires », « aventures fantastiques », « aventures merveilleuses »). Cette multiplication des termes de classement témoigne à la fois du succès de la notion et de sa pauvreté sémantique. Le mot d'aventures renvoie à une structure (récit organisé en une série d'événements) et surtout à la promesse d'un plaisir particulier (récit trépidant), pour le reste, un terme associé (« fantastiques » ou autre) vient se charger d'informer le lecteur sur les spécificités de l'univers de fiction. Dans ce cas, si l'aventure n'est peut-être pas « l'essence de la fiction », elle devient une modalité importante de la fiction populaire. Désormais, romanesque, dépaysement et événements extraordinaires forment un tout cohérent qui ne renvoie plus nécessairement au déplacement géographique que supposait le couple « voyage et aventures »².

Dans la mesure où le dépaysement (qu'il soit géographique, social ou autre) et l'aventure (comme suite d'événements / d'actions ou de mésaventures) constituent le fondement du genre tel qu'il est perçu à l'époque³, on peut considérer que la très grande majorité des romans du reporter appartiennent au roman d'aventures au sens large. Cette appartenance, et l'élargissement du genre du roman d'aventures, se traduisent par l'ambivalence de certaines séries, comme celle des *Extraordinaires aventures de Rouletabille* : tandis que les premiers volumes, *Le mystère de la chambre jaune* ou *Le parfum de la dame en noir* sont considérés comme policiers et peuvent être qualifiés de « romans d'enquête », le titre de la série utilise le terme « aventures », qui active pour le lecteur un horizon d'attente assez vaste, et plusieurs volumes (*Rouletabille à la guerre*, *Rouletabille chez Krupp*...) reposent par ailleurs sur un dépaysement géographique et une suite de péripéties qui substituent au mécanisme déductif de l'enquête une succession de péripéties ou de mésaventures. L'hétérogénéité de la série de Leroux, qui hésite entre « les codes de l'aventure et ceux de l'énigme⁴ », est adoucie en regard d'une définition extensive du roman d'aventures, car dans cette optique les premiers volumes peuvent être considérés comme des romans d'aventures policières reposant sur un dépaysement social plutôt que géographique. Le retour à la définition historique et extensive du roman d'aventures donne ainsi à voir une cohésion au sein de l'ensemble des romans populaires où figure le reporter. En ce qu'il

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 33-35.

⁴ Comme le remarque Jean-Claude Vareille, cité par Matthieu Letourneux, *ibid.*, p. 138.

appartient au personnel du roman d'aventures, le reporter comme héros – que ce soit chez Gaston Leroux, Pierre Souvestre et Marcel Allain, Guy de Téra mond ou Charles Dornac et Jean Ricard – est un personnage d'action qui surmonte une série de mésaventures au péril de sa vie et de celle de ses compagnons, afin de remplir une quête le plus souvent double, répondant à un but journalistique, souvent accessoire et solitaire (effectuer un reportage intéressant), et à un but extrajournalistique (retrouver une personne, arrêter un brigand, rentrer en possession d'un objet) généralement partagé avec d'autres personnages (adjuvants).

Dans un second temps, toutefois, il est utile de revenir à une distinction plus théorique, afin de différencier deux scénarios fictionnels, car les variantes de cette quête (notamment le but extrajournalistique et le groupe des adjuvants), de même que d'autres paramètres comme la nature de l'imaginaire médiatique convoqué, se trouvent modifiés selon l'appartenance du roman à l'un des deux grands types de fictions où figure le reporter. Guillaume Pinson distingue au sein du « scénario du reporter » (par opposition au scénario de l'écrivain-journaliste) « deux grands motifs, l'aventure et l'enquête, motifs tantôt distincts, tantôt entrecroisés⁵ ». En raison de l'extension prise par le terme « aventure » au tournant du siècle, nous préciserons désormais « aventure géographique » pour qualifier le premier motif. L'aventure géographique et l'enquête fondent ainsi deux filons narratifs exploités par les romanciers qui mobilisent des personnages de reporters. Leur apparition n'est pas simultanée et même plutôt en décalage, un phénomène qui s'explique à la fois en regard de l'histoire du reportage, de la diffusion de récits de voyage et d'exploration, et de l'histoire du genre du roman d'aventures. En effet, le petit reporter de fait divers à la Gaston Vassy, qui inaugure la transposition de la méthode enquêtrice dans le journalisme et, de ce fait, fonde la représentation du reporter en enquêteur à partir de l'affaire Troppmann, demeure longtemps un subalterne dévalorisé dans le discours social. C'est pourtant lui qui donnera naissance à la figure fictionnelle du reporter enquêteur, mais avec un décalage important entre l'apparition de l'enquête comme pratique journalistique et celle du reporter comme personnage fictionnel d'enquêteur, qui ne

⁵ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2012, p. 187.

survient, on l'a vu, que vers 1887-1888. À l'inverse, l'invention du reporter fictif au long cours, explorateur et aventurier, se situe très tôt chez Jules Verne, dès les années 1860-1870, à travers un processus qui, depuis *Cinq semaines en ballon* (1863) jusqu'à *L'île mystérieuse* (1874), campe graduellement le reporter aventurier sous les traits d'un correspondant de journal anglo-saxon⁶. Or, la diffusion contemporaine en France des grands récits d'exploration (notamment de l'Afrique) a pu déterminer chez Verne la création de ce type de reporter fictionnel, nourrie par ailleurs par les récits des correspondants de guerre, dont l'apparition dans la presse française remonte à la guerre de Crimée. C'est en 1869 qu'Henry Morton Stanley est envoyé en Afrique centrale par son journal, le *New York Herald*, afin de retrouver l'explorateur Livingstone, perdu depuis plusieurs années. L'exploration est très fortement médiatisée en France, de même que les explorations ultérieures qu'il effectue en Afrique dans les années 1870. Stanley devient la figure emblématique du reporter aventurier américain, dont il allie la part d'homme d'action et la part d'écrivain. Le récit de son expédition est publié en 1873 en français, dans *Le Tour du monde*, sous le titre *Voyage à la recherche de Livingstone au centre de l'Afrique*. Stanley est nommé explicitement par Verne, lorsque ce dernier trace le portrait du reporter Gédéon Spilett dans *L'île mystérieuse* : « Gédéon Spilett était de la race de ces étonnants chroniqueurs anglais ou américains, des Stanley et autres [...] »⁷. Verne cite de même quantité d'autres explorateurs qui ont donné, avant Stanley, de semblables récits de voyage ; il en dresse un imposant inventaire, en ordre alphabétique, dans les premières pages de *Cinq semaines en ballon*⁸. De ces intertextes distincts (faits divers et voyages d'exploration) provient le décalage important entre la genèse des deux grands scénarios fictionnels de l'aventure géographique et de l'enquête. Par la suite, le roman d'aventures géographiques prolifère pendant l'époque des conquêtes coloniales et des explorations, mais, « au début du [XX^e] siècle, avec la disparition quasi totale des zones inconnues, et la colonisation de l'ensemble du globe, les régions lointaines vont cesser de représenter des espaces vierges où toutes les aventures paraissent possibles⁹. » Dès lors, l'aventure

⁶ *Ibid.*, p. 194-195.

⁷ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Paris, Le livre de poche, 2008 [1874], p. 19.

⁸ Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, Paris, Gallimard (folio junior), 1980 [1863], p. 16.

⁹ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures*, *op. cit.*, p. 108.

géographique est en perte de vitesse, au début du XX^e siècle, tandis que le roman d'enquête est en plein essor, bénéficiant de la valorisation de la figure du journaliste enquêteur et de la conversion, plus généralisée qu'au temps de Gaston Vassy, du récit du crime vers celui de l'enquête dans les faits divers de la Belle Époque¹⁰. C'est pourquoi la plupart des romans d'aventures géographiques mettant en scène un reporter appartiennent à la période 1870-1900, tandis que les romans de la veine enquêtrice apparaissent à la fin des années 1880 et culminent un peu plus tard.

Avant d'entrer dans le cœur du sujet, les notions de « roman du reporter » et de « héros » appellent aussi quelques précisions. Le roman du reporter n'est à l'évidence pas un genre ni même une appellation établie et contemporaine de ces œuvres¹¹ ; on l'utilisera pour évoquer l'ensemble des romans populaires, d'aventures, dans lesquels le reporter figure comme héros ou comme l'un des protagonistes principaux. Il faut entendre ici la notion de « héros » de façon souple. À proprement parler, le reporter n'est pas toujours l'actant principal ou la « figure à partir de laquelle s'organise le récit¹² », et ce, même lorsqu'il est à l'évidence un personnage important, comme dans *Belphégor* d'Arthur Bernède, où l'enquête est menée par le détective Chantecoq et où le reporter Bellegarde, poursuivi par la police et contraint à se cacher, est réduit à l'inaction pendant de longues séquences du roman. On ne peut pas affirmer pour autant que Jacques Bellegarde est un personnage secondaire dans l'intrigue de *Belphégor*. Seulement, il partage le prestige de la lutte et de l'action avec d'autres protagonistes. Par ailleurs, parmi les séries romanesques, seules *Les extraordinaires aventures de Rouletabille* prennent pour titre le nom du reporter, tandis que *Fantômas* ou *Malabar* s'articulent autour d'une figure extraordinaire de surhomme, que celui-ci soit un bandit ou un homme de bien, vis-à-vis duquel le reporter se positionne et se définit. Mais ces figures permettent d'éclairer en retour le rôle du reporter comme héros *ordinaire*, antisurhomme, représentant de la démocratie et de la communauté

¹⁰ Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard (1995). Voir le chapitre III, « Portrait du reporter en héros », p. 61.

¹¹ Au contraire de la « *newspaper story* » américaine. Landry Liébart, « La *Newspaper story* aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle : un genre emblématique des relations ambiguës entre littérature et journalisme », dans *COntEXTES* [en ligne], n° 11, 2012, consulté le 13 décembre 2013. URL : <http://contextes.revues.org/540>

¹² Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870-1930, op. cit.*, p. 51. Letourneux reformule l'une des principales fonctions du héros, selon la définition de Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 47-48.

face à l'exceptionnel. C'est à travers cette dimension rassembleuse que le reporter remplit pleinement la seconde fonction du héros tel que le définit Philippe Hamon¹³, en tant qu'incarnation des valeurs idéologiques du texte (voire d'une société). Le reporter est ultimement le personnage qui est le plus près du lectorat de masse auquel se destine le roman, qui est le plus susceptible d'entraîner l'identification du lecteur par sa neutralité apparente et son rôle positif. Son instauration en héros populaire est intrinsèquement liée à la diffusion des valeurs républicaines et des imaginaires (de la nation, de la modernité technique) qu'il incarne admirablement. En cela, il conduit à repenser la notion de héros à l'ère du journalisme de témoignage et de la presse de masse.

a. Deux scénarios fictionnels

Guillaume Pinson a proposé une synthèse des romans du reporter, en France, dans *L'imaginaire médiatique*. On résumera et commentera, dans un premier temps, les grandes lignes du roman du reporter tel qu'il le définit, à travers les points de convergence de deux scénarios (l'enquête et l'aventure géographique) avant de pousser plus loin, dans un second temps, la définition du reporter comme héros fictionnel. Pinson, dans une perspective d'histoire de l'imaginaire du journal au cours d'un XIX^e siècle étendu, définit le roman du reporter en contraste par rapport au scénario du devenir-journaliste, dégageant entre eux des « inversions scénaristiques¹⁴ ». À un processus de journaliste « en devenir », problématique et soulevant des enjeux littéraires, le roman du reporter substitue un état (« être journaliste¹⁵ ») non problématique. Plutôt qu'un héros « faible » au niveau de l'affirmation identitaire, on retrouve désormais un héros « fort », exempt de « turpitude » et de « considérations esthétiques angoissées¹⁶ ». On remarquera que le reporter peut être un « héros faible » au sens où il peut présenter des traits qui vont à l'encontre d'une représentation virile typique, tel Sylvestre Sirupin dans *Les Possédées de Paris*. De même, si les héros de Jules Verne sont des hommes virils et forts, le reporter du roman d'enquête,

¹³ *Id.*

¹⁴ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

comme Rouletabille, est un jeune homme, un adolescent, chez qui l'intellect a valeur de force positive, plutôt que les habiletés physiques. Autrement dit, il faut entendre l'opposition fort / faible, telle que l'amène Guillaume Pinson, moins au niveau de la caractérisation physique et psychologique des personnages que comme un rapport à l'action, que l'on peut observer à travers des traits fonctionnels et modaux¹⁷. Tandis que l'écrivain-journaliste tend vers un but (vouloir) qu'il est contraint d'abandonner (ce sont les illusions perdues), car il ne possède pas le capital (symbolique, social, économique) nécessaire pour réaliser son ambition initiale, parce que le monde lui est hostile, au contraire, le savoir, le vouloir et le pouvoir du personnage de reporter convergent, à travers une série d'actions et de mésaventures surmontées, vers la réussite ultime de sa quête. Dans le cas de productions sérielles comme *Fantômas*, où le bandit parvient toujours à s'échapper, la quête n'est jamais abandonnée pour autant, et la résolution virtuellement reportée à la fin de la série. Caractérisé de manière schématique au niveau psychologique, le héros reporter s'inscrit dans l'histoire principalement en tant qu'actant, tendu vers un but qui entraîne la résolution de l'aventure. Il est pourvu d'une société d'adjuvants dont la composition répond à la spécificité de l'un ou l'autre des deux grands motifs (enquête et aventure géographique). Pinson remarque que le roman du reporter met en scène une « microsociété » qui vit, solidairement, une aventure, tandis que celui de l'écrivain-journaliste décrit plutôt des sociabilités¹⁸. Autre divergence entre le scénario du devenir-journaliste et celui du reporter, le « confinement parisien » (issu du déracinement du jeune homme, venu de la province à Paris) se trouve remplacé par des cadres exotiques, suscitant le mouvement inverse, de Paris vers l'extérieur¹⁹. Ajoutons que le roman du reporter peut également donner comme exotique un dépaysement *social*, entraînant le reporter dans le Paris criminel, les bas-fonds urbains, les prisons, les cabarets et les coupe-gorge. Dans tous les cas, ce cadre s'oppose au cadre réaliste du roman de mœurs. Enfin, Pinson relève une

¹⁷ Ces traits forment, avec les caractéristiques descriptives (« âge, couleur des cheveux, habillement, sexe, comportement, culture, embonpoint, antécédents, taille, etc. »), les traits différentiels du « personnage » comme résultante d'une recomposition établie par le lecteur. Le trait fonctionnel concerne les actions accomplies par le personnage et le trait modal (vouloir, savoir, pouvoir) le caractérise comme actant engagé dans un processus de transformation. Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 2011 [1983], p. 185-186.

¹⁸ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 189.

¹⁹ *Id.*

dernière série d'éléments qui concernent le rapport à l'écriture et la nature de l'imaginaire médiatique convoqué : tandis que le scénario de l'écrivain-journaliste privilégie des enjeux esthétiques qui concernent la littérature et le style, et que le texte journalistique n'y est que rarement « montré » (inséré), le scénario du reporter aborde des enjeux de communication et de médiatisation journalistiques²⁰, à travers lesquels le texte de presse est constamment mis en scène, pastiché, inséré sous forme d'articles fictifs, de titres et de sous-titres, de dépêches, de scènes de transmission télégraphique. Autrement dit, il entretient un rapport mimétique au média et la transposition du code journalistique y est centrale.

Aventurier ou enquêteur, il semble que le reporter ne puisse véritablement devenir héros que dans l'un ou l'autre de ces scénarios fictionnels. C'est que chacun d'eux s'arrime à l'imaginaire social, à des qualités professionnelles que les contemporains reconnaissent au reporter réel, et transpose dans le domaine romanesque une partition qui n'est pas sans fondement dans les pratiques des reporters. Dans les romans de l'enquête, qui mettent en scène un reporter détective, menant ses recherches en parallèle des pouvoirs officiels et reposent sur une poétique de l'énigme à résoudre, du mystère à percer, grâce à la logique et au repérage d'indices, on reconnaît le travail du reporter des faits divers. Le cadre fictionnel y est urbain et le dépaysement, social plutôt que géographique. Dans les romans de l'aventure géographique, on reconnaît plutôt le reporter au long cours – correspondant de guerre, envoyé spécial, grand reporter –, qui privilégie le voyage, le déplacement en zones exotiques et lointaines, l'exploration plutôt que l'enquête. Face à cette configuration gémellaire presque trop évidente transposée du reportage au roman, on peut se demander quel est le rapport de la fiction aux scénographies du reportage dont elle s'inspire. Comment le roman module-t-il la représentation du reporter ? C'est pour répondre à cette question que seront examinés de plus près les deux grands scénarios du roman du reporter, à travers des éléments qui nous paraissent révélateurs des particularités de la fiction et qui, en même temps, feront ressortir les distinctions entre ces deux veines fictionnelles. Les traits différentiels, fonctionnels et modaux des personnages de reporter permettront de faire ressortir les stéréotypes attachés à ce héros ; la microsociété des adjouvants du reporter sera évoquée également, de même que le rapport du reporter à son opposant – bandit masqué,

²⁰ *Id.*

surhomme, savant fou... – qui révèle des structures axiologiques non sans parenté avec celles mises au jour dans le reportage ; enfin, le motif de l'écriture journalistique et les cas de narrations à la première personne seront abordés.

Si les scénarios de l'enquête et de l'aventure géographique dessinent chacun un personnage particulier de reporter avec des traits propres liés à la nature de l'aventure, on peut remarquer d'emblée que les deux scénarios ont en commun de converger, chacun de leur côté, vers un type fixé et bien défini de héros, auquel une poignée de traits différentiels confère la marque de la profession et forme la base d'un caractère stéréotypé facilement identifiable et transférable. Cet ensemble de traits définit un personnage minimal et « préfabriqué », prêt à être déployé dans une action pour laquelle il est taillé sur mesure. Comme le remarquait Umberto Eco au sujet des artifices employés par le roman populaire afin de rencontrer les attentes de son lectorat, les « caractères préfabriqués [sont] d'autant plus acceptables et appréciés qu'ils sont connus, et en tout cas vierges de toute pénétration psychologique, à l'instar des personnages des fables²¹ ». Le héros reporter obéit à une telle définition ; son caractère préfabriqué, non problématique, en fait un personnage consensuel, attendu, au fort potentiel de sympathie et d'identification. Il se décline assez distinctement dans chacun des deux scénarios, qui s'entrecroisent toutefois dans un tronc commun.

b. Le reporter du scénario de l'aventure géographique

Lorsque Jules Verne conçoit le personnage de Gédéon Spilett, paragon du reporter aventurier fictionnel, il est conseillé par son éditeur Hetzel²² et campe le personnage en homme mature, expérimenté. Comme le note Guillaume Pinson, Verne met en valeur la corporéité du reporter²³. Ce dernier est longuement décrit dans un portrait qui place l'accent sur sa force physique, son courage, son expérience et son vécu professionnel :

²¹ Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny ? », dans *De Superman au Surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (Le livre de poche, biblio / essais), 1993, p. 18.

²² Hetzel lui suggère de créer « un homme fort et spirituel en même temps », « un voyageur émérite », « [trempé] d'acier au moral et au physique », dans une lettre de mai 1873, citée par Guillaume Pinson (*L'imaginaire médiatique, op. cit.*, p. 196).

²³ *Id.*

Gédéon Spilett était de la race de ces étonnants chroniqueurs anglais ou américains, des Stanley et autres, qui ne reculent devant rien pour obtenir une information exacte et pour la transmettre à leur journal dans les plus brefs délais. [...] Homme de grand mérite, énergique, prompt et prêt à tout, plein d'idées, ayant couru le monde entier, soldat et artiste, bouillant dans le conseil, résolu dans l'action, ne comptant ni peines, ni fatigues, ni dangers, quand il s'agissait de tout savoir, pour lui d'abord, et pour son journal ensuite, véritable héros de la curiosité, de l'information, de l'inédit, de l'inconnu, de l'impossible, c'était un de ces intrépides observateurs qui écrivent sous les balles, « chroniquent » sous les boulets, et pour lesquels tous les périls sont des bonnes fortunes. Lui aussi avait été de toutes les batailles, au premier rang, revolver d'une main, carnet de l'autre, et la mitraille ne faisait pas trembler son crayon. Il ne fatiguait pas les fils de télégrammes incessants, comme ceux qui parlent alors qu'ils n'ont rien à dire, mais chacune de ses notes, courtes, nettes, claires, portait la lumière sur un point important. D'ailleurs, « l'humour » ne lui manquait pas. Ce fut lui qui, après l'affaire de la Rivière-Noire, voulant à tout prix conserver sa place au guichet du bureau télégraphique, afin d'annoncer à son journal le résultat de la bataille, télégraphia pendant deux heures les premiers chapitres de la Bible. Il en coûta deux mille dollars au *New York Herald*, mais le *New York Herald* fut le premier informé. / [...] Gédéon Spilett était de haute taille. Il avait quarante ans au plus. Des favoris blonds tirant sur le rouge encadraient sa figure. Son œil était calme, vif, rapide dans ses déplacements. C'était l'œil d'un homme qui a l'habitude de percevoir vite tous les détails d'un horizon²⁴.

Gédéon Spilett présente deux grands faisceaux de traits différentiels que nous retiendrons car ils demeureront attachés à tous les types de reporters fictionnels.

D'une part, il possède des qualités professionnelles ou des traits plus spécifiquement associés, dans la fiction comme, plus largement, dans le discours social contemporain, au métier de reporter : la curiosité, l'attrait pour l'information (inédite, inconnue, impossible), un bon sens de l'observation. On connaît bien par ailleurs la caricature des qualités d'enregistrement (sonore et visuel) que symbolisent les deux reporters de *Michel Strogoff* : tandis que Jolivet possède un « appareil optique [...] singulièrement perfectionné par l'usage²⁵ », une rétine particulièrement sensible et aux facultés mémorielles, Blount « paraissait spécialement organisé pour écouter et pour entendre » grâce à son « appareil auditif »²⁶. Facultés d'observation, goût pour l'information, curiosité se retrouvent chez presque tous les héros reporters, en tant que qualités professionnelles qui ne diffèrent pas fondamentalement de l'aventure géographique à l'enquête. Ainsi, Rouletabille « voyait

²⁴ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, op. cit., p. 19-20.

²⁵ Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, Librairie Générale française (Le livre de poche), 2008 [1876], p. 13.

²⁶ *Id.*

tout, flairait tout » et possède « un œil auquel rien n'échappe »²⁷. D'un côté comme de l'autre, le reporter présente un attrait pour le danger, le mystère, la piste à suivre, motivé par une curiosité insatiable. La curiosité est dépeinte de façon récurrente comme un trait « professionnel ». Encore en 1937, dans le cinéroman *Dramatique reportage*, le reporter Steney fait preuve d'une « curiosité professionnelle²⁸ » toujours en éveil, qui l'incite à observer, aux dépens de sa vie, les cérémonies secrètes de la secte des Pénitentes, dans les profondeurs du Nouveau-Mexique : « Malgré le danger certain auquel il s'expose, il veut profiter de cette occasion magnifique d'assister à quelque cérémonie de la secte mystérieuse et il rampe le long des murs, silencieusement²⁹. »

D'autre part, Gédéon Spilett possède, en plus de ses qualités professionnelles, des qualités d'action qui ne sont pas le propre des personnages de reporters, mais caractérisent un certain type de héros du roman d'aventures : le courage, l'intrépidité, le sang-froid, la résolution, l'énergie, la force physique. Spilett est l'ancêtre d'une longue lignée de reporters éminemment « sportifs » (le qualificatif arrivera un peu plus tard) et d'« esprit aventureux³⁰ » : Armand Lavarède sera « élégant cavalier³¹ », séducteur, fort et prompt à la bataille³², Thomas Carlton, dans *La reine s'ennuie*, sera « rompu à tous les exercices de sport³³ » et maîtrisera, avant Tintin, un « uppercut, que lui eût envié le plus académique des boxeurs³⁴ », allié à une « promptitude de décision³⁵ » qui épouse parfaitement la rapidité de l'action narrative du roman d'aventures.

Gédéon Spilett naît donc pourvu de qualités professionnelles et de qualités d'action, à côté desquelles il faut mentionner des attributs. Tel un personnage mythologique, Hermès des temps modernes, le reporter est constamment représenté muni des quelques objets qui lui permettent de pratiquer son métier : en premier lieu le carnet et le crayon, mais

²⁷ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. I, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1988 [1907], p. 45.

²⁸ Jean Vaison, *Dramatique reportage*, Paris, Ferenczi (Le petit roman d'aventures), 1937, p. 5.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ Henri Chabrillat et Paul d'Ivoi, *Les cinq sous de Lavarède*, Paris, Librairie Furne, 1894, p. 12.

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² *Ibid.*, p. 97.

³³ Pierre Decourcelle, *La reine s'ennuie. Grand roman-cinéma contemporain*, dans *Le Matin*, 8 mars 1918.

³⁴ *Ibid.*, 19 avril 1918.

³⁵ *Ibid.*, 11 mars 1918.

également l'appareil photographique, que Spilett manie avec habileté³⁶. Les attributs du reporter sont généralement liés aux qualités professionnelles du personnage. Peuvent s'y ajouter des objets qui symbolisent sa faculté de vision et d'observation : un monocle, ou, selon le scénario, une longue-vue (aventure) ou une loupe (enquête), qui apparentent le personnage, dans le premier cas, à un explorateur et dans le second, à un détective. Le plus souvent, les attributs professionnels sont partagés par les reporters des deux scénarios. Mais les attributs peuvent se rapporter par ailleurs aux qualités d'action du personnage, comme le port d'une arme, fusil de chasse, revolver ou browning, voire « couteau tibétain³⁷ » : l'arme épouse les nécessités de l'aventure ou de l'enquête.

La conduite d'un véhicule, par exemple d'un aérostat (c'est le cas dans *Cinq semaines en ballon*, de Jules Verne, ou dans *Trois reporters à Fachoda*, de Léo Dex) ou, plus tard, d'une automobile ou d'un autogyre³⁸ est un autre attribut important du reporter fictionnel. Le rapport particulier du reporter aux moyens de transport de toutes sortes – véhicules terrestres, aériens, maritimes –, son aptitude à la mobilité, autrement dit, signalent sa fonction de personnage d'action (et la vitesse à laquelle se déroule les péripéties de son aventure), sa qualité d'explorateur ou de voyageur, obligé de se déplacer dans des conditions extrêmes, de traverser les zones non cartographiées de l'Afrique, de faire le tour du monde en un temps limité. Mais il souligne aussi un autre aspect fondamental du personnage : sa modernité ou sa contemporanéité. Les romans du reporter, dont l'intrigue est toujours située dans un monde contemporain de la publication, font grand usage de chronosèmes³⁹ techniques – innovations électriques, prouesses scientifiques⁴⁰ – parmi lesquels se rangent l'utilisation de moyens de transports à la fine pointe de la technologie.

³⁶ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 520-521.

³⁷ Henri Chabrillat et Paul d'Ivoi, *Les cinq sous de Lavarède*, *op. cit.*, p. 310.

³⁸ À l'instar du reporter Fred Antony, dans *Malabar... les mangeurs de forêts* : « Antony, qui avait son brevet de pilote et auquel *Paris-Dépêches* confiait volontiers son autogyre », dans *Le Matin*, 31 octobre 1937-13 février 1938, livraison n° 6.

³⁹ « Le chronosème est un élément du cadre spatio-temporel des fictions qui réfère à une date : roman avec leur date de publication, journal avec la date, représentations théâtrales, événement politique marquant. » Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007, p. 110.

⁴⁰ Qui, tout en prenant appui sur des théories et des inventions contemporaines, font signe vers la science fiction, telles les théories du docteur Flax dans *Le voleur d'enfants* ou les manipulations génétiques de Mosca dans *Malabar... les mangeurs de forêts*.

C'est là une autre manifestation des liens entre l'imaginaire du reportage et l'imaginaire de la technique. Si le reporter de la fin du XIX^e siècle se déplace en ballon et découvre l'ivresse de la navigation aérienne, celui du XX^e siècle est un pilote automobile qui connaît celle de la vitesse, tel Fandor à la poursuite de Fantômas : « brisé par ces pensées, risquant la mort à tous les virages, indifférent au danger de la route, Fandor poussait sa voiture, dévalait les rampes, escaladait les côtes, fonçait à l'allure d'un bolide vers la petite station de Lauterbach. / Arriverait-il à temps ?⁴¹ ». La représentation des moyens de transport est plus prégnante encore dans le scénario de l'aventure géographique, dont l'intrigue est tissée de déplacements successifs. Dans *Les cinq sous de Lavarède*, le héros emprunte ainsi, pour réaliser son tour du monde, divers trains et bateaux, une voiture, un mulet, et même un cercueil (!), tout le suspens de l'intrigue résidant dans le problème du déplacement, à savoir « comment Lavarède fera-t-il pour franchir la prochaine étape sans dépenser plus de cinq sous ? ». La surenchère qui touche l'énumération des moyens de transport employés par Lavarède n'est pas sans écho dans le reportage-événement. Ainsi, Gaston Stiegler, au cours de son tour du monde de 1901, aura emprunté, selon un lecteur du *Matin* particulièrement attentif, « 11 trains ; 3 paquebots ; 2 bateaux à vapeur ; 1 radeau ; 7 voitures (pour aller d'une gare à une autre ou à un embarcadère de paquebot) ; 1 traîneau ; 1 filanzane⁴² » !

À ses qualités professionnelles et actantielles, à ses attributs, le personnage de reporter aventurier joint des adjuvants. Il est rare de retrouver un reporter solitaire, la configuration de l'intrigue du roman d'aventures géographiques appelant plutôt la mise en scène d'une petite société de protagonistes poursuivant de concert un même but, soit les « compagnons de l'aventure » : l'expression, appliquée en 1916 par André Tudesq⁴³ à la confrérie des reporters, provient peut-être à l'origine du roman d'aventures. En ce cas, on assiste à l'importation dans le champ journalistique d'une représentation très romanesque du métier. En 1919, dans *Le fils de la nuit*, l'expression « les compagnons de l'aventure » désigne non pas une société de reporters en mission, mais bien le petit groupe hétéroclite d'amis qui luttent ensemble, au côté du héros, Stelio de Villarès, contre Hugues de

⁴¹ Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Le train perdu*, dans *Fantômas*, t. 1, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1987, p. 267.

⁴² « Le tour du monde en X... jours », dans *Le Matin*, 25 juillet 1901.

⁴³ A. Tudesq, *Les compagnons de l'aventure*, Attinger frères, 1916.

Morenos. Parmi eux, outre Teddy le reporter, on compte Mathias (le vieux serviteur de Stello), Ismaël (un vieux sage) et Hoggar (un Touareg)⁴⁴. Avant cela, le roman de Jules Verne, *L'île mystérieuse*, instaurait une semblable configuration romanesque. Dans son entreprise de colonisation de l'île inconnue sur laquelle il est échoué, Gédéon Spilett est accompagné d'un jeune homme, Harbert, du serviteur Nab, du marin Pencroff et de l'ingénieur Cyrus Smith, ce dernier jouant d'ailleurs un rôle de commandement un peu plus marqué que Spilett au sein du groupe. Toutefois, Spilett et Smith forment une équipe qui dirige la bande et prend certaines décisions en secret, de concert⁴⁵. La composition du groupe de compagnons sert avant tout l'action romanesque, la diversité des péripéties proposées au lecteur et les moyens de les résoudre, de même que les visées de ce genre romanesque. À des personnages sérieux axés sur l'action, la prise de décision et l'apport de connaissance (tels Smith et Spilett), le roman joint une figure de jeune homme propice à l'identification du lecteur (Harbert). En ce sens, la « microsociété » du roman d'aventures géographiques diffère fondamentalement de celle du roman du devenir-journaliste où elle vise, note Guillaume Pinson, à « présenter des modes de sociabilités typiques de la vie littéraire⁴⁶ ». Nous sommes ici non plus dans une logique réaliste, mais actantielle : il s'agit d'ouvrir, à travers des personnages différemment typés et caractérisés, des possibilités narratives, de faire de ces personnages les vecteurs des visées propres au roman d'aventures destiné à la jeunesse. Comme chez Verne, le reporter est parfois entouré d'une société d'amis dans les *Aventures de Rouletabille* ; à la différence que si Gédéon Spilett se fonde dans un groupe, Rouletabille est bel et bien le leader de ses compagnons, signe de l'importance nouvelle acquise par le héros reporter à partir des années 1900. Dans les deux parties de *Rouletabille à la guerre*, qui mènent le héros en Bulgarie puis en Turquie, ce dernier est accompagné de deux adjuvants reporters, La Candeur et Vladimir, et de quelques autres amis :

⁴⁴ L'inscription du reporter au sein d'une compagnie disparate d'adjuvants pose le problème de la distinction entre les cas où ce dernier est un personnage principal et ceux où il est secondaire. En effet, en quoi Teddy est-il un personnage secondaire, tandis que Gédéon Spilett serait un personnage principal ? On peut argumenter que Teddy est au service d'un but qui lui est extérieur (la quête de Stello), qu'il poursuit par amitié et goût de l'aventure, tandis que Gédéon Spilett fait partie d'une microsociété plus égalitaire tendue vers une même quête (coloniser l'île et en découvrir les secrets). En outre, la distinction personnage comique / personnage sérieux est généralement révélatrice de la place occupée dans l'intrigue.

⁴⁵ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁶ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 205.

Quelques heures plus tard, à la nuit noire, un train spécial emportait assez mystérieusement la petite expédition. Elle était composée d'Athanase Khetev, de Rouletabille, du bon géant La Candeur, de cette petite aimable fripouille de Vladimir, de l'ex-garçon de café Modeste et d'un autre géant natif de Transylvanie, le nommé Tondor, valet de chambre de Vladimir Petrovitch⁴⁷ [...].

Les adjuvants de Rouletabille ne sont ni aussi futés, ni aussi perspicaces que lui. Toutefois, ils ont bon cœur et jouent un rôle comique de même qu'un rôle actantiel important dans le roman. Tout se passe en somme comme si le héros du roman d'aventures ne pouvait évoluer seul. L'aventure se vit à plusieurs, nécessités de l'action obligent ; cependant, il en va quelque peu autrement de l'enquête. La distinction fondamentale entre les premières aventures de Rouletabille, dans lesquelles il enquêtait sur les lieux d'un crime, après l'action, et les aventures subséquentes, où il est un acteur placé au cœur du drame, illustre bien la modulation de la société des adjuvants du scénario de l'enquête à celui de l'aventure. Tandis que dans le premier, le reporter agit généralement seul ou en relation de collaboration ou de compétition avec une autre figure enquêtrice (reporter, policier, détective), il est plus typique du scénario de l'aventure qu'il soit accompagné par une série hétéroclite d'adjuvants qui l'aident à surmonter non plus des problèmes de logique, mais des mésaventures dangereuses. Comment Rouletabille, prisonnier du château noir du fourbe Gaulow, pourrait-il délivrer Ivana et soutenir un siège jusqu'à l'arrivée des troupes bulgares, sans l'aide de ses amis ? La multiplication des protagonistes nourrit celle des péripéties et des retournements de situation qui nous font craindre pour la vie du héros et qui constituent le cœur même de l'intrigue.

La façon dont le reporter est caractérisé, au sein de cette microsociété, est révélatrice de ses fonctions narratives. Gédéon Spilett joue bel et bien un rôle directement lié à son métier de correspondant, rôle testimonial qui consiste à « noter les incidents du jour⁴⁸ » dans son carnet. Dans un univers vierge où aucun journal ne parvient, la présence du reporter met en évidence, par défaut, l'absence de médiatisation, dont le manque se fait sentir aux protagonistes : « On parlait aussi du pays, de la chère et grande Amérique. Où en était la guerre de Sécession ? Elle n'avait évidemment pu se prolonger ! [...] Ah ! qu'un

⁴⁷ Gaston Leroux, *Le château noir*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 640.

⁴⁸ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 122.

journal eût été le bienvenu pour les exilés de l'île Lincoln ! Voilà onze mois que toute communication entre eux et le reste des humains avait été interrompue⁴⁹ [...] ! » Ainsi, la fonction journalistique du personnage touche profondément à l'économie narrative, car Spilett permet de mettre en scène la question des problèmes de communication qui semble fasciner Jules Verne. Comme l'a montré Guillaume Pinson, le roman vernien du reporter se caractérise par un important imaginaire de la communication, qui se traduit par l'opposition entre des espaces coupés du monde (ceux où évoluent les protagonistes) et l'espace civilisé, médiatisé, qu'ils ont laissé derrière. Le reporter, dans cette configuration, semble voué à « accentuer les effets de rupture de communication⁵⁰ » : « Chez Verne, les romans de reporters questionnent ainsi poétiquement le pouvoir de l'information, sa capacité – ultimement confirmée – à se jouer des frontières les plus éloignées et des mondes les plus isolés⁵¹. » Le romancier revisite de la sorte le motif de la robinsonnade à l'aune d'un imaginaire de la communication nourri par le développement des moyens techniques de son époque, et fait du personnage de reporter le vecteur d'une mise en fiction de questionnements portant sur la société médiatique.

Le reporter, cependant, ouvre d'autres possibilités narratives, outre celle d'inscrire dans le roman une représentation des médiations journalistiques. Il est un personnage éminemment *polyvalent*, dont les fonctions narratives sont particulièrement étendues. Au sein du roman d'aventures géographiques, Matthieu Letourneux distingue trois types de personnages caractéristiques, soit trois types principaux d'aventurier qui synthétisent les « préoccupations » du genre : « l'aventurier par goût (dont l'archétype est le chasseur), l'aventurier par devoir (par exemple l'explorateur) et le spectateur du monde (incarné par le savant)⁵². » La place du reporter au sein de cette typologie serait en porte à faux entre le chasseur et le savant, car le journaliste « décrit le monde, comme le savant, mais est aussi un homme d'action proche du chasseur⁵³ », précise Letourneux avant d'évoquer les personnages d'Armand Lavarède chez Paul d'Ivoi ou de Claudius Bombarnac chez Jules

⁴⁹ *Ibid.*, p. 384.

⁵⁰ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 198.

⁵¹ *Ibid.*, p. 200.

⁵² Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 97.

⁵³ *Ibid.*, p. 107.

Verne. En effet, on retrouve chez le reporter aventurier le « goût du sport, du jeu et de l'aventure⁵⁴ » que Letourneux attribue au chasseur, mais également le caractère de témoin et d'observateur du savant, qui permet dans le roman de transmettre un discours pédagogique ayant trait à des faits naturels ou humains, dans le cadre d'une littérature destinée à la jeunesse⁵⁵. Mais le reporter aventurier mobilise aussi, en plus des traits du chasseur et du savant, ceux du troisième type d'aventurier, l'aventurier par devoir ou l'explorateur. À l'image du militaire, du diplomate ou de l'ingénieur, que Letourneux évoque comme incarnations d'explorateurs, le reporter n'est pas entièrement libre (ce qu'est le chasseur) ; il relève d'une entité qui le surplombe, son journal. Et s'il n'est pas enrôlé, il sert les intérêts de son pays, caractéristique de l'explorateur⁵⁶. Ainsi, le reporter synthétise de façon frappante des éléments des trois principaux types de héros du roman d'aventures géographiques, ce qui contribue sans doute à expliquer la précocité de son apparition chez Jules Verne. Il permet d'incarner plusieurs dimensions du récit, en se faisant le vecteur de discours explicites et implicites (pédagogique, scientifique, patriotique) tout en participant comme actant important à l'exploration aventureuse. Les premières incarnations du personnage révèlent bien cette proximité entre le reporter et les différents types de héros aventuriers, qui éclaire sa généalogie fictionnelle : Samuel Fergusson, dans *Cinq semaines en ballon*, est principalement un homme de science (le roman débute par sa conférence devant la Société royale géographique), mais il a aussi été le correspondant « le plus actif et le plus intéressant du *Daily Telegraph*⁵⁷ ». Scientifique et reporter, il possède le titre de « docteur » – tout comme l'explorateur Livingstone – et, dans la foulée des explorateurs qui l'ont précédé, cherche à cartographier une partie inconnue de l'Afrique⁵⁸. De plus, il expose à diverses reprises dans le roman ses connaissances scientifiques, géographiques et en matière de navigation aérienne. Tout comme Fergusson, mais déplaçant cette fois le poids vers le métier de reporter, Gédéon Spilett allie à merveille

⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁶ « Le second personnage, l'aventurier par devoir, est un serviteur de l'État, en général un militaire – mais ce peut être un diplomate, un espion ou un grand propriétaire terrien. Il ne voyage pas par goût – ou pas seulement par goût – mais pour servir son pays. Un tel personnage incarne les valeurs militaristes du colon, c'est-à-dire tout à la fois les qualités du soldat (le sens du sacrifice et du devoir notamment), mais aussi un patriotisme inébranlable. » *Ibid.*, p. 99.

⁵⁷ Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31-36.

les caractéristiques du savant, du chasseur et de l'explorateur. En plus d'être comparé à l'explorateur Stanley, il est décrit comme un « chasseur passionné » et doué, la chasse devenant pratiquement pour lui un « métier » afin de nourrir les naufragés de l'île⁵⁹. Enfin, il « n'était pas sans avoir quelque pratique de médecine courante », « savait un peu de tout⁶⁰ » et notamment les propriétés de l'écorce de saule pour faire tomber la fièvre, ce qui lui permet de sauver son ami Harbert⁶¹ qui, une fois guéri, le surnomme « docteur Spilett⁶² ». Un même savoir multidisciplinaire se retrouve chez Armand Lavarède : si ce dernier « avait fait de la médecine, il était aussi ingénieur⁶³ ». Les trois dimensions du reporter aventurier (chasseur, savant, explorateur) font ressortir la polyvalence du personnage qui a sans doute compté pour beaucoup dans sa popularité comme héros fictionnel. Personnage modelable, aventurier professionnel, mais qui jouit d'une liberté très grande, savant et témoin, mais homme d'action d'abord, et nationaliste de surcroît, il peut incarner les dimensions idéologiques et pédagogiques du roman d'aventures. La parenté du reporter et du chasseur n'est pas sans annoncer par ailleurs les propriétés du reporter enquêteur, chasseur de pistes et d'indices.

La veine du reporter aventurier est assez rapidement déportée vers le comique et la parodie. Léo Dex, dont les romans d'aventures coloniales s'inscrivent dans la tradition de Jules Verne, donne naissance au reporter Phocle, évoqué plus tôt. Verne lui-même crée des figures de reporters aventuriers presque parodiques, quoique de manière plus subtile ; il exacerbe ainsi de façon amusante les traits topiques de la figure, principalement dans *Claudius Bombarnac. Carnet d'un reporter* (1892) et, dans une moindre mesure, dans *Le testament d'un excentrique* (1899). Par exemple, Claudius Bombarnac se présente comme un reporter modèle (il se targue d'être un « bon reporter⁶⁴ ») et, en tant que narrateur du roman, se construit un ethos caractéristique de témoin journalistique⁶⁵, mais en même temps se montre à la fois prétentieux et maladroit, s'excusant de faire un « abus de

⁵⁹ Jules Verne, *L'île mystérieuse*, *op. cit.*, p. 153. Voir également p. 234 et 328.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 634.

⁶¹ *Ibid.*, p. 646, 667, 668.

⁶² *Ibid.*, p. 673, 677.

⁶³ Henri Chabrilat et Paul d'Ivoi, *Les cinq sous de Lavarède*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁴ Jules Verne, *Claudius Bombarnac. Carnet d'un reporter*, Paris, Hetzel (Bibliothèque d'éducation et de récréation), 1892, p. 22.

⁶⁵ On y reviendra (*infra*, p. 554-555).

l'égotisme⁶⁶ » tout en étalant son érudition, insistant sur ses facultés d'observation et son exactitude tout en se laissant bernier sur le véritable caractère du bandit Faruskiar jusqu'à la toute fin de l'aventure⁶⁷. En outre, il est en quête d'un bon sujet de reportage qui tarde à se présenter à lui. De même, Harris T. Kymbale, bon perdant dans le jeu de l'oie du *Testament d'un excentrique*, est légèrement tourné en dérision, notamment dans un épisode final, où une méprise lui vaut « les plaisanteries et les lardons de la petite presse⁶⁸ ». Pour ses personnages de reporters fin-de-siècle, hormis la dimension comique, Verne conserve essentiellement les traits fixés dès ses romans fondateurs des années 1860-1870⁶⁹. Parmi les héros des romans d'aventures géographiques, Armand Lavarède, né dans *Les cinq sous de Lavarède* (1893) d'Henri Chabrillat et de Paul d'Ivoi, puis personnage secondaire récurrent de la série des *Voyages excentriques*, est sans doute le principal héritier de Gédéon Spilett, auquel il joint les traits joyeux et français d'Alcide Jolivet. Cependant, après Paul d'Ivoi et Léo Dex s'éteint l'aventure coloniale et géographique liée à l'imaginaire des grands voyages d'exploration et des conquêtes. Quelle sera la postérité du reporter aventurier au début du XX^e siècle ? Son destin est lié à celui du roman d'aventures géographiques, qui décline ou évolue, devant « la disparition quasi totale des zones inconnues, et la colonisation de l'ensemble du globe⁷⁰ ». Le roman d'aventures géographiques se tourne alors vers une logique de « préservation de l'ordre, beaucoup plus proche de ce que l'on rencontre dans les romans d'aventures sociales⁷¹ », explique Matthieu Letourneux. Dans les romans du reporter, cette évolution se traduit par un déplacement du lieu de l'aventure, dont le choix semble subir l'influence de l'actualité, d'une part, et du cinéma, d'autre part. Aux confins africains se substituent, chez Gaston Leroux, des pays européens : Rouletabille partira en Russie (*Rouletabille chez le tsar*, 1912), dans les traces de Gaston Leroux lui-même⁷², puis en Bulgarie et en Turquie (*Rouletabille à la guerre*, 1914), avant de visiter la nation ennemie (*Rouletabille chez Krupp*, 1916-1917) et de revenir en France pour ses

⁶⁶ Jules Verne, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 350.

⁶⁸ Jules Verne, *Le testament d'un excentrique*, t. II, Paris, Hachette, 1933 [1899], p. 236-237.

⁶⁹ Pour Guillaume Pinson, ces reporters plus tardifs appartiennent désormais à une « figure progressivement figée dans la force rayonnante d'un personnage peut-être un peu trop prévisible ». Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 202.

⁷⁰ Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures 1870-1930*, *op. cit.*, p. 108.

⁷¹ *Id.*

⁷² Gaston Leroux, *L'agonie de la Russie blanche*, dans *Le Matin*, 15 mars 1905-10 mars 1906.

dernières aventures. Un peu plus tard, après la guerre, l'imaginaire cinématographique hollywoodien détermine une ré-américanisation du personnage de reporter, à travers des histoires situées dans l'Ouest américain à la manière du film western. *Miss Doon, reporteresse* (1926) se déroule à Los Angeles puis aux alentours d'un petit bled de mineurs, Topaz. Poursuites à cheval, en train, en automobile, guet-apens dans l'auberge du village, batailles, coups de revolver et retournements de situation constituent l'essentiel de l'intrigue imaginée par Guy de Téramond. De la même manière, mais à travers une novellisation cette fois (à partir de *The Fatal Ring*, un film de George B. Seitz, sorti en 1917 aux États-Unis), l'intrigue de *La reine s'ennuie* (1918) de Pierre Decourcelle se déroule principalement aux alentours de New York pour se clore rapidement en Inde. Les villes et les grands territoires sauvages américains, tel un immense décor de cinéma, semblent propices, dans ces fictions, au déroulement ininterrompu de poursuites trépidantes et d'un défilé de coups de théâtre où le reporter tient le revolver et le beau rôle. Le même constat prévaut pour les courts fascicules de roman-ciné, agrémentés de photographies, qui résument en une quinzaine de pages l'intrigue de films américains. *Un beau reportage* (1931) d'Henry Moural reprend l'intrigue du film *Stick to Your Story* (1926) de Harry Joe Brown. Campée à Pittsburg de même que dans une autre ville dont le nom n'est pas mentionné (dans le fascicule à tout le moins), l'histoire raconte comment le reporter Martin Scoop (!) intercepte de façon héroïque une bombe destinée à faire sauter les bureaux de son journal, sur fond de gangstérisme et de lutte politique. À côté de ces transpositions intermédiaires, des récits plus classiques semblent perpétuer, à première vue, l'imaginaire de l'aventure géographique inauguré au XIX^e siècle par Verne, mais lui font connaître en fait un infléchissement important. C'est le cas d'un court roman publié en fascicule, *Dramatique reportage* (1937) de Jean Vaison, qui met en scène un reporter aventurier paraissant issu en droite ligne de Gédéon Spilett, Carl Steney :

Celui-là du moins semblait parfaitement équipé. Il était vêtu en explorateur, bottes de cuir très hautes, culotte de toile épaisse, veste en tissu imperméable, et casque léger qui le préservait de la morsure du soleil tropical. Il avait un fusil en bandoulière et sa ceinture de cuir s'ornait de deux solides revolvers. Sur ses épaules il portait un sac tyrolien rempli avec un soin minutieux à la fois de vivres et de tous les objets indispensables ou utiles. / L'homme était de grande taille, bien bâti, avec de longues jambes et des membres solides. Il paraissait jeune, une quarantaine d'années tout au

plus, et accusait un type américain très net. Le bas de son visage était volontaire et ses yeux décelaient l'énergie. / Et il lui en avait fallu, certes, pour accomplir ce long voyage dans une région aussi inhospitalière⁷³.

De 1873 à 1937, le reporter aventurier est encore un « type américain », un effet de boucle qui, s'il dénote la permanence, en France, d'un imaginaire très fort du reportage comme invention américaine – véhiculé, longtemps après les récits des Stanley et autres explorateurs américains, par le cinéma d'Hollywood –, ne doit pas masquer la note pour le moins « dramatique » dont Vaison couronne le destin du personnage. Steney meurt peu avant la fin du récit, victime de sa curiosité professionnelle. Ce reporter héroïque qui se caractérise par son appareil photographique, grâce auquel il compte capturer des scènes d'une cérémonie indigène secrète, est ultimement trahi, par son outil de travail même, et assassiné. Instrument de révélation et de perte, l'appareil photo du reporter cause l'échec du reportage et la mort du témoin : seul le lecteur assistera, grâce au narrateur omniscient, au déroulement de la cérémonie secrète de la « Marche au calvaire » dans le temple indigène. Le titre du récit, *Dramatique reportage*, tout comme la dernière phrase, soulignent cet échec : « Ainsi devait se terminer le reportage de Carl Steney⁷⁴ », autrement dit, seul le *roman* est apte à raconter la conclusion du reportage ajourné par la mort du reporter. Destin tragique peut-être révélateur d'un tarissement de l'aventure : où trouver désormais le mystère dans un monde entièrement cartographié, arpenté ? Le destin de Steney semble répondre « si loin et de façon si audacieuse que l'on ne peut qu'en mourir ». De manière différente mais significative, l'adaptation cinématographique des *Cinq sous de Lavarède* campant en 1939 l'acteur Fernandel sous les traits du héros de Paul d'Ivoi et d'Henri Chabrillat signale également un déclin du héros reporter : la version cinématographique refuse la fonction de « reporter » à Armand Lavarède, qui est devenu un personnage purement comique, un gouaillier, un poltron et un séducteur invétéré dont les aventures sont en premier lieu rêvées et proclamées avant que d'être vécues⁷⁵. Le temps du reporter aventurier semble quasiment révolu. Vers la même époque, la série *Malabar* poursuit toutefois la veine de l'aventure géographique, notamment dans le volume *Les mangeurs de forêts* (1937-1938), où les protagonistes, dont le reporter Fred Antony, sont entraînés en

⁷³ Jean Vaison, *Dramatique reportage*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁵ C'est miss Aurett qui incarne dans la version cinématographique le rôle de reporter, mais de façon discrète.

Afrique, où ils doivent éclaircir le mystère de l'existence d'étranges pitons géants sis dans une zone désertique. Mais le mystère n'est plus géographique. Dans un continent désormais divisé entre les puissances européennes, il ne peut subsister au-delà des premiers chapitres que grâce à la convocation de la science-fiction et d'un imaginaire de fin du monde imprégné par les tensions politiques contemporaines ; la figure du surhomme est au cœur de ce roman, bien éloigné déjà de *L'île mystérieuse*. Après 1900, l'aventure géographique tend de toutes parts à s'effriter, à s'hybrider ou à se déporter vers le comique et la parodie. En perte de vitesse, le reporter aventurier laisse place à une nouvelle figure héroïque, qui à la fois lui ressemble (parfois se confond avec lui) et se distingue, celle du reporter enquêteur, dont les aventures urbaines seront le plus souvent situées en plein Paris. Deux des trois grandes séries du corpus, *Les extraordinaires aventures de Joseph Rouletabille, reporter* et *Malabar* jouent de cette hybridation entre enquête et aventure. En faisant du héros reporter tantôt un enquêteur aux prises avec des criminels urbains, tantôt un aventurier envoyé en pays étranger, elles montrent que l'aventure et l'enquête constituent deux dimensions essentielles du héros reporter. Cette hybridation, toutefois, marque le déclin du héros aventurier viril, de l'homme mûr façon Gédéon Spilett : il laissera place à une figure plus juvénile et universelle, moulée, semble-t-il, afin de permettre au lecteur de s'y reconnaître.

c. Le reporter du scénario de l'enquête

Le reporter du scénario de l'enquête, depuis René Dangler dans *Que faire ?* jusqu'à Jean Ferral dans *Malabar*, en passant par Isidore Beautrelet de *L'aiguille creuse*⁷⁶, Joseph Rouletabille des aventures du même nom et Jacques Bellegarde dans *Belphégor*, possède, tout comme le reporter aventurier, des traits différentiels se rapportant à sa profession et à sa fonction actantielle. On s'intéressera d'abord aux seconds.

⁷⁶ Isidore Beautrelet n'est pas un reporter professionnel. Il est lycéen au début du roman. Toutefois, on peut le considérer comme un protoreporter, en raison de ses traits différentiels, qui l'apparentent au type du reporter enquêteur, et parce qu'à la toute fin du récit, il publie un article qui explique le mystère de l'affaire d'Ambrumésy : en ce sens, il remplit la mission explicative et la fonction d'agent de médiatisation du reporter. Enfin, il est entouré de l'aura médiatique caractéristique du personnage.

Il a déjà été souligné que le reporter enquêteur donne l'impression d'être constamment le même, soit un homme jeune, intelligent, énergique et sensible. « Douceur, intelligence, jeunesse et héroïsme : la silhouette de Rouletabille, plus tard celle de Tintin, commence à se profiler⁷⁷ » dès 1900 dans le personnage de René Danglars, remarque Guillaume Pinson, tandis que Dominique Kalifa dépeint de la manière suivante le reporter typique du roman d'enquête des années 1900-1910 :

Éternellement jeune, issu d'un milieu social indéterminé, le reporter connaît, sans formation spécifique et par la seule grâce de ses qualités personnelles (intelligence pratique, sens de l'audace et de l'initiative, « esprit inventif et imagination ardente », capacités physiques), une carrière fulgurante qui le mène du petit fait divers criminel au statut prodigieux de grand reporter⁷⁸.

La très grande majorité des romans du reporter axés sur le dépaysement social, l'aventure en milieu urbain et l'enquête mobilisent un même type de reporter, caractérisé par un ensemble récurrent de traits différentiels : le héros est célibataire au début de l'histoire, jeune, talentueux, vif, sensible, intelligent, orphelin et d'origine modeste, mais au futur plein de promesses, au physique engageant, voire séduisant. Il est le plus souvent sportif et alerte. Le reporter de *Paris-Dépêches* Jacques Bellegarde, campé par Arthur Bernède en 1927, « un jeune homme d'une trentaine d'années, au visage énergique, au regard intelligent et profond, aux allures sportives et élégantes⁷⁹ », s'inscrit tout à fait dans ce stéréotype popularisé par les héros de Gaston Leroux et de Maurice Leblanc (que prolongera bientôt, par ailleurs, le héros d'Hergé, Tintin), quoiqu'il soit un peu plus âgé. Il en va de même pour Jean Ferral, dans le premier volume de *Malabar* (1932-1933), qui « était un grand garçon de 26 ans, bien découplé, robuste, vif, intelligent et un tantinet ambitieux⁸⁰ ». S'il possède comme le reporter aventurier des capacités physiques étonnantes, l'enquêteur est d'une virilité plus subtile. Son côté sportif est contrebalancé par sa jeunesse, voire sa douceur, que celles-ci se traduisent par un naturel séduisant, sympathique, par une sentimentalité ou une certaine naïveté, ou encore, au physique, par un visage quasi féminin. Cet ensemble de traits (qui se rapportent tous, en somme, à la

⁷⁷ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 207-208.

⁷⁸ Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang*, op. cit., p. 102-103.

⁷⁹ Arthur Bernède, *Belphégor*, *Grand roman-cinéma inédit d'aventures modernes*, dans *Le Petit Parisien*, 28 janvier 1927.

⁸⁰ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 28 octobre 1932.

jeunesse du personnage) est particulièrement accentué chez Isidore Beautrelet et Joseph Rouletabille : le premier est dépeint comme un « adolescent frêle, aux joues roses de jeune fille, aux yeux candides et charmants⁸¹ » qui « brillaient d'intelligence⁸² », d'« une simplicité franche, un peu naïve⁸³ », tandis que le second, dont la tête est « ronde comme un boulet⁸⁴ », est un jeune homme modeste, un « enfant⁸⁵ » même, encore « imberbe⁸⁶ », à la pensée et à la cervelle étonnantes, « sérieux pour son âge⁸⁷ », « débrouillard⁸⁸ », mais parfois également « gai comme un pinson⁸⁹ ». La jeunesse du reporter peut encore être affirmée dans la relation avec un personnage plus âgé ou plus expérimenté, une figure quasi paternelle de mentor, comme l'est le policier Juve pour le reporter Fandor, dans *Fantômas*⁹⁰, ou le détective Chantecoq, à la fois un modèle, un conseiller, et éventuellement un beau-père, pour le reporter Bellegarde, qui lui voue admiration et reconnaissance, dans *Belphégor* : « Ah ! monsieur Chantecoq, si je ne vous avais pas rencontré sur ma route, j'étais perdu ; car seul je n'aurais jamais pu me défendre contre de si diaboliques machinations⁹¹ », lui confie-t-il. La jeunesse, ou le manque d'expérience, du reporter permet d'abolir la distance entre le lecteur et le personnage de fiction : parce qu'il est peu expérimenté, peu caractérisé en dehors de grands traits stéréotypés, parce que son visage semble encore vierge de toute aventure, le reporter enquêteur apparaît – au contraire d'un Gédéon Spilett – comme l'image du lecteur au seuil du livre, la page blanche sur laquelle on s'apprête à écrire l'aventure. Sa jeunesse est synonyme d'universalité, de potentialité et d'énergie ; elle représente un idéal universel. En ce sens, le reporter s'apparente à bien d'autres héros de la culture de masse et surtout, comme on l'a souligné, aux héros sportifs. Chacun peut se reconnaître en lui, car ses principales qualités

⁸¹ Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, Paris, Le livre de poche, 1964 [1908-1909], p. 110.

⁸² *Ibid.*, p. 24-25.

⁸³ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰ Ce dernier était pour le premier l'« ami qu'il aimait comme un père doit aimer son fils », un « sale gosse » qu'il appelle souvent « mon petit ». Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Les amours d'un prince*, dans *Fantômas*, *op. cit.*, p. 286, 491 et 266.

⁹¹ Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 4 mars 1927.

(intelligence, force, audace), si elles sont infiniment positives, ne sont pas exceptionnelles. Le reporter fictionnel n'est pas un individu privilégié par le sort ou la fortune, mais un jeune homme modeste dont le succès ne dépend, rappelons à nouveau la formule de Dominique Kalifa, que de « la seule grâce de ses qualités personnelles ». En ce sens, le roman du reporter, et particulièrement celui de la veine de l'enquête, est une fiction aux prémisses démocratiques ; Guillaume Pinson écrit avec raison que l'héroïsme du reporter est « un héroïsme humble caractéristique d'un imaginaire médiatique en quête d'effets d'identification⁹² », qui culmine moins dans les romans de l'aventure géographique qu'avec la seconde génération de romans du reporter.

À la jeunesse, le reporter enquêteur allie un second trait qui contribue, comme le premier, à fonder l'universalité, le potentiel d'identification et le principe démocratique propres au personnage : il s'agit de la sympathie universelle et inconditionnelle qu'il éveille. Jean Ferral « inspirait à première vue la sympathie et ne la décevait jamais⁹³ ». Cette sympathie est commune à tous les héros reporters, qu'ils s'attirent celle de leurs adjouvants, du public qui suit leurs aventures ou de leurs ennemis mêmes. Le détective Chantecoq ressent pour Bellegarde « une de ces sympathies sincères, actives et spontanées qui ne demandent qu'à se changer en amitié⁹⁴ » ; Isidore Beautrelet, pourvu d'un « sourire sympathique⁹⁵ », parvient à susciter l'admiration d'Arsène Lupin lui-même, qui affirme : « Dès la première heure, j'ai senti pour toi, pour l'être intelligent que tu es, une sympathie involontaire... de l'admiration...⁹⁶ ». Joseph Rouletabille, dès ses débuts dans la presse, « se fit beaucoup d'amis, car il était serviable et doué d'une bonne humeur qui enchantait les plus grognons, et désarma les plus jaloux⁹⁷ », et le narrateur du roman affirme avoir éprouvé dès leur première rencontre « une grande sympathie⁹⁸ » pour le jeune reporter. Pourvu d'un potentiel inépuisable de sympathie, voué à être aimé, admiré, apprécié pour

⁹² Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 211-212.

⁹³ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 28 octobre 1932.

⁹⁴ Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 12 février 1927.

⁹⁵ Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁷ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁸ *Ibid.*

ses heureuses qualités, le reporter est un héros dans tous les cœurs et un personnage apte à capter l'approbation de tous.

À la jeunesse et à la sympathie, il joint un troisième trait différentiel, lié au premier et détectable dans la série : il paraît éternellement jeune, exempt de vieillissement. Cette étrange faculté est discutable : en effet, les héros n'échappent pas tout à fait à certaines évolutions minimales, qui participent à la vraisemblance, tel le mariage du reporter (il se produit dans les cas de Rouletabille et de Fandor après plusieurs volumes). Par ailleurs, les rappels intra ou extradiégétiques des aventures précédentes produisent un effet de profondeur temporelle, en pourvoyant les héros d'un passé, d'une mémoire. Tout comme le reporter réel publie parfois des anthologies de reportages à composante biographique qui relie vécu individuel et professionnel, histoire personnelle et histoire collective⁹⁹, le reporter fictif compose l'histoire de sa « vie » de papier d'une série d'aventures médiatisées. De la même manière, l'allusion à la célébrité acquise par le héros au fil des mystères résolus l'inscrit dans le temps. Le dernier volume des aventures de Rouletabille, *Rouletabille chez les bohémiens*, est fertile de ces effets vieillissants : on y apprend que Rouletabille est désormais « une force connue avec laquelle chacun doit compter¹⁰⁰ », qu'il s'est « [réfugié] après la mort de sa femme¹⁰¹ » dans une maison faubourg Poissonnière ; on nous rappelle les anecdotes de ses débuts dans la presse, du temps où « le petit Rouletabille, presque un enfant encore, débutait¹⁰² ». Mais en dépit de ces éléments qui le dotent d'un passé, le héros apparaît figé dans le temps, comme s'il pouvait poursuivre à l'infini ses aventures, « éternellement jeune », écrivait Dominique Kalifa. Leroux lui-même était conscient de ce paradoxe, qu'il souligne malicieusement dans *Le château noir* : « — Oh ! Vous paraissez toujours dix-huit ans !... Vous devriez laisser pousser votre moustache ! [dit-on à Rouletabille] — Elle ne veut pas pousser ! avoua le reporter au désespoir : j'ai beau faire, j'aurai toujours l'air du gamin du *Mystère de la chambre jaune*¹⁰³... » Cette

⁹⁹ Celles-ci seront évoquées au chapitre 4.2.

¹⁰⁰ Gaston Leroux, *Rouletabille chez les bohémiens*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. II, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1988 [1922], p. 384.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰² *Ibid.*, p. 321.

¹⁰³ Gaston Leroux, *Le château noir*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. I, *op. cit.*, p. 598.

jeunesse éternelle, cette pérennité du personnage, liée au support, puisqu'elle est dictée par les impératifs de l'écriture sérielle (le héros détenant l'identité de la série et devant réapparaître aventure après aventure), confère au reporter une forme de mythification héroïque. Cependant, en même temps, le vieillissement relatif du personnage, appuyé par des modifications attendues (mariage, célébrité) et une stratification mémorielle, le maintient dans une dimension humaine et vraisemblable. Le reporter, héros en série, apparaît ainsi tout à fait tel un Superman avant l'heure, ce dernier étant, pour Umberto Eco, à la fois humain (en raison de sa double identité de superhéros et de journaliste) et inaltérable :

[...] Superman est un mythe à condition d'être une créature insérée dans la vie quotidienne, dans le présent, apparemment lié aux mêmes conditions de vie et de mort que nous, bien qu'il soit doué de facultés supérieures. Un Superman immortel ne serait plus humain mais divin, et l'identification du public à sa double personnalité (identification pour laquelle fut imaginée sa double identité) échouerait totalement. / Superman doit donc rester inaltérable tout en se consumant selon les modes de l'existence quotidienne. Il a les caractéristiques du mythe intemporel mais n'est accepté que s'il opère dans le monde quotidien et humain de la temporalité¹⁰⁴.

Ce constat est valable pour le personnage du reporter, modelé, comme le superhéros, par les contraintes de la littérature sérielle. Elles ont contribué à son héroïsation en produisant une mythification dans la sérialité, inaccessible à l'aventure isolée¹⁰⁵. En même temps, les petites entorses à cette mythification du personnage maintiennent le héros au sein de l'humanité et permettent, tout comme son potentiel sympathique et sa jeunesse, l'identification du lecteur. Les principaux traits différentiels stéréotypés du reporter enquêteur convergent tous vers ce but.

De même, ses traits professionnels (curiosité, sens aiguisés, intuition, réflexion, logique) tendent en faire une figure démocratique et accessible, car ils apparaissent à la portée de tout un chacun et sont, en ce sens, très peu spécialisés. Chacun en effet possède des facultés de réflexion et peut appliquer une méthode enquêtrice, chacun peut se déguiser, arborer cigarette, canne, carnet ou crayon et s'improviser reporter, mettre en pratique une formule mathématique simple ou relever un indice. Le caractère professionnel du

¹⁰⁴ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 120.

¹⁰⁵ Le même phénomène est à l'œuvre dans un autre média sériel, la bande dessinée, à travers les aventures de Tintin, par exemple.

personnage est très peu affirmée, au profit d'une logique d'amateurisme (mais exempte de toute dimension péjorative), le reporter s'érigeant comme un franc-tireur de l'enquête. Rouletabille comme Beautrelet, prodiges de l'enquête, ne sont-ils pas, à leurs débuts, de tout jeunes hommes quasi sans expérience ? Seuls le talent, les capacités de déduction, l'intuition (ou le flair) et l'expérience de terrain leur permettront de réussir dans le métier. La fiction véhicule ainsi une conception de la profession qui ne s'apprendrait pas dans les manuels, mais par la pratique et grâce à un certain talent inné, tels les savoirs indiciers définis par Carlo Ginzburg¹⁰⁶. Le savoir de l'enquêteur ne s'apprend pas dans une école de journalisme, mais permet néanmoins l'exposé d'une méthode générale ou d'une règle de base sur la manière de relier faits observés et hypothèses. Les romans de la veine enquêtrice sont fertiles en « exposés de la méthode » que l'on peut récapituler ainsi :

Méthode Beautrelet	« [...] je réfléchis d'abord, je tâche avant tout de trouver l'idée générale de l'affaire [...]. Puis j'imagine une hypothèse raisonnable, logique, en accord avec cette idée générale. Et c'est après, seulement, que j'examine si les faits veulent bien s'adapter à mon hypothèse ¹⁰⁷ . »
Méthode Rouletabille	« [...] je ne demande pas aux signes extérieurs de m'apprendre la vérité ; je leur demande simplement de ne pas aller contre la vérité que m'a désignée le bon bout de ma raison ¹⁰⁸ !... » « [...] les marques sensibles avec lesquelles on commet tant d'erreurs judiciaires <i>parce qu'elles font dire ce qu'elles veulent</i> ! Il ne faut point, je vous le répète, s'en servir pour raisonner ! Il faut raisonner d'abord ! Et voir ensuite si les marques sensibles peuvent entrer dans le cercle de votre raisonnement ¹⁰⁹ ... »
Méthode Bellegarde	« Se méfiant de son imagination, qu'il avait très vive, procédant beaucoup plus par analyse que par synthèse, très prudent dans ses déductions, et conservant toujours, dans l'exercice de ses délicates fonctions, un parfait bon sens, en même temps qu'une entière maîtrise de lui-même, il avait pour principe de ne jamais s'emballer et d'étudier à fond tous ses sujets ¹¹⁰ . »
Méthode Ferral	« Pour Ferral, les plus petits détails trouvaient maintenant leur importance : <i>du plus infime d'entre eux pouvait surgir la vérité</i> ¹¹¹ . » « Toutes mes déductions concordent, reprit Ferral. Les faits

¹⁰⁶ *Supra*, p. 91-92.

¹⁰⁷ Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁸ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 175-176.

¹¹⁰ Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 28 janvier 1927.

¹¹¹ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 9 novembre 1932.

	s'enchaînent mathématiquement, avec une logique rigoureuse ¹¹² . »
--	---

Les méthodes Beautrelet et Rouletabille s'apparentent, en tant que décalques de la méthode scientifique : dans les deux cas, il s'agit de formuler d'abord une hypothèse puis de la valider en la confrontant aux faits observés. Les méthodes Bellegarde et Ferral procèdent inversement, par analyse ou déductions à partir des faits observés. Datant de la fin des années 20 et du début des années 30, les romans de Bernède et de Dornac et Ricard sont moins attachés à la filiation du roman de détection à la Conan Doyle, tandis que, visiblement, Leroux et Leblanc s'en inspirent pour forger les méthodes de leurs héros enquêteurs. En effet, Beautrelet et Rouletabille procèdent, tout comme Sherlock Holmes, moins par déduction que par abduction, processus qui consiste à rechercher une loi hypothétique afin d'expliquer un résultat ou un fait curieux, incompatible avec la loi connue¹¹³, puis à vérifier cette loi hypothétique à partir de faits et preuves supplémentaires. Dans tous les cas, le personnage de reporter enquêteur doit faire preuve des mêmes qualités pour parvenir à ordonner les faits, au premier rang desquelles figurent logique, raisonnement et sensibilité sensorielle : « Et ce fut grâce à ce regard qu'il [Ferral] saisit délicatement entre le pouce et l'index un minuscule éclat, une sorte d'écaille de peinture, grise d'un côté et rouge minium de l'autre. Il plaça religieusement cet infime fragment, provenant vraisemblablement d'une pièce métallique peinte, dans son porte-cartes¹¹⁴. » « Quand on est comme moi à la recherche de la plus mystérieuse vérité, on ne laisse rien échapper, ni de ce que l'on voit, ni de ce que l'on entend¹¹⁵ », ajoute Rouletabille. À ces qualités peuvent s'ajouter des savoirs auxiliaires tels que des connaissances de base en mathématiques, en physique, à la portée du lecteur moyen : la loi du carré de l'hypoténuse apprend à Jean Ferral comment s'est échappé de prison le banquier Storagian¹¹⁶, un casse-tête mathématique simple permet à Philippe Guérande de décoder les messages du petit

¹¹² *Ibid.*, 21 novembre 1932.

¹¹³ Sur l'abduction et la méthode de Sherlock Holmes, voir Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, *op. cit.*, p. 155-158.

¹¹⁴ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 30 octobre 1932.

¹¹⁵ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. I, *op. cit.*, p. 124.

¹¹⁶ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 30 octobre 1932.

carnet rouge récolté sur l'un des membres de la bande des Vampires¹¹⁷, etc. Le héros enquêteur professe dans tous les cas une foi dans la capacité des indices, des détails observés, des faits relevés, une fois organisés logiquement, à l'aide de la raison, à faire jaillir la « vérité ». Sa fonction enquêtrice, le relevé d'indices qu'il effectue minutieusement sur le terrain du crime, transposent le positivisme ou l'empirisme naïf associé au reporter comme médiateur de presse.

Les qualités professionnelles (liées à la fonction enquêtrice) du reporter le rapprochent d'autres figures fictionnelles d'enquêteurs : les policiers et les détectives privés. Ceux-ci figurent souvent dans les romans de la veine de l'enquête, à titre d'adjuvants ou d'opposants du reporter. Dans *Fantômas*, Fandor et Juve travaillent main dans la main pour arrêter le bandit masqué. Les rapports sont alors étroits entre reporter et policier : « le jeune homme se voit qualifié de “reporter policier” dans le volume *Juve contre Fantômas*¹¹⁸ », précise Annabel Audureau. Leurs fonctions tendent à se confondre, tandis que s'atténuent leurs particularités, d'autant que le reporter délaisse son travail journalistique pour se concentrer sur l'enquête¹¹⁹. Policiers, détectives et reporters ont en commun les traits déjà évoqués qui favorisent la conduite de l'enquête et la solution de l'énigme (forme physique, courage, intelligence, logique, flair ou intuition). On pourrait y ajouter une grande faculté de déguisement, partagée par reporters et policiers. Dans *Les amours d'un prince*, Fandor adopte deux identités d'emprunt, celles du poète Olivier et de Jacques Bernard, si bien que même Juve le prend pour Fantômas avant d'être détrompé¹²⁰, en plus de se déguiser brièvement en « apache déguenillé » – Juve le juge alors « presque méconnaissable¹²¹ ». Dans *Belphégor*, de même, Jacques Bellegarde doit se déguiser afin d'échapper aux poursuites des policiers. Aidé par le détective Chantecoq qui possède « au

¹¹⁷ Il s'agit de la scène qui ouvre le troisième épisode des *Vampires* de Feuillade, « Le cryptogramme ».

¹¹⁸ Annabel Audureau, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010, p. 70.

¹¹⁹ Fandor a à peu près abandonné la routine du métier et les bureaux de la rédaction, comme le souligne cette phrase d'un de ses collègues de *La Capitale* : « Jérôme Fandor !... Quel dommage que ce garçon-là ait à peu près quitté le journalisme ! On ne le voit même plus ici... Un de ces jours nous apprendrons sa mort... » Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Les amours d'un prince*, dans *Fantômas, op. cit.*, p. 397.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 465.

¹²¹ *Ibid.*, p. 490.

suprême degré l'art de se camoufler¹²² » et un vaste lot de déguisements, « des vêtements et des uniformes de toutes sortes¹²³ », il se cache derrière la moustache, les postiches et le teint bistré d'un conservateur de musée italien. Le motif du déguisement, l'idée d'un reporter-caméléon s'appuient sans doute sur le caractère peu spécifique de l'apparence professionnelle du reporter, personnage polyvalent, « neutre », au départ, qui peut adopter toutes les identités, apparaît comme un acteur capable de se glisser dans tous les métiers, d'endosser toutes les personnalités. Le motif rappelle la pratique du reportage d'identification où l'emprunt d'une identité permet de vivre pour un temps une existence donnée et de s'intégrer clandestinement à un milieu social difficilement accessible. Ainsi, le « flou identitaire » apparaît comme une caractéristique récurrente de la figure du reporter ; elle est tributaire à la fois de l'ouverture de la profession (peu encadrée sur le plan juridique ou pédagogique et peu incarnée, physiquement, puisque le reporter ne porte pas d'uniforme), de pratiques réelles de déguisement (reportage d'identification) et de cas avérés de fraude (on peut penser aux faits divers rapportant des cas d'individus usurpant le titre de reporters pour obtenir des avantages). Dans la fiction, elle se manifeste par cette *polyvalence* du personnage, particulièrement productive sur le plan de l'imaginaire, supérieure à celle du policier (dont le métier comme l'apparence sont plus régulés), mais comparable, par ailleurs, à celle du détective privé.

Par ailleurs, le port d'attache professionnel (et les fonctions particulières qu'il comporte) distingue le reporter d'autres enquêteurs : tandis que le policier doit rendre des comptes à ses supérieurs hiérarchiques et se trouve empêtré dans des procédures formelles qui ralentissent son travail, le reporter s'en rapporte à la direction de son journal et touche à la médiatisation des affaires, là où le détective privé travaille seul. La parenté entre les types d'enquêteurs appelle un véritable choix auctorial : quel enquêteur sera valorisé dans le roman, lequel élucidera le mystère et apparaîtra en héros ? Le contexte culturel joue un rôle dans ce choix, et tend à déterminer une domination du reporter sur les deux autres types d'enquêteur dans l'imaginaire social, et de là dans la sphère romanesque, en France. En plus du flou identitaire que nous venons de cerner, le reporter jouit, par ses fonctions

¹²² Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 7 février 1927.

¹²³ *Ibid.*, 24 février 1927.

réelles, d'un double privilège assurant, selon Dominique Kalifa, son succès : d'une part, il « maîtrise la conduite narrative de l'enquête » et sa diffusion, d'autre part, il « signale [...] [le] droit offert à chaque individu doué de raison de participer à la recherche de la vérité, de produire son interprétation, de discuter celles des autres¹²⁴ ». Ainsi, au total, ses différents traits combinés lui permettent de figurer dans le roman, mieux que le policier ou le détective, l'accessibilité et la démocratisation de l'enquête. Si certains romans (la série *Fantômas*, *Belphégor*, de même que la série *Malabar* dans laquelle les reporters Ferral et Antony collaborent avec les policiers Tigralet et Pinson) présentent des collaborations égalitaires entre reporters et policiers ou détectives, d'autres mettent plutôt en scène une relation de compétition qui se retourne souvent aux dépens des policiers, bons seconds dans la résolution de l'énigme, voire personnages comiques. Dans *Les trois reporters* (1910) de Charles Laurent, la police est représentée, à l'exception du chef de la Sûreté Haillot, fin limier, sous les traits d'une bande de fonctionnaires peu perspicaces, ralentis par les formalités auxquelles ils doivent se soumettre constamment¹²⁵, battus de vitesse par les trois reporters. De même, dans *Belphégor*, la police ne semble présente que pour mettre des bâtons dans les roues au duo Bellegarde-Chantecoq ; elle prétend arrêter Bellegarde, qu'elle soupçonne d'être lui-même le fantôme du Musée du Louvre. Plus que le policier, et plus que le détective privé (qui est très peu représenté dans le corpus), le reporter offre au lecteur une image d'enquêteur dans laquelle se projeter, celle d'un homme jeune, intelligent, sympathique, propulsé par ses capacités propres, par sa volonté, ne disposant que de moyens à la portée de tous et pratiquant un métier encore peu professionnalisé, ne demandant aucune formation particulière. Il offre au romancier une enveloppe ou un ensemble de traits stéréotypés (physiques, psychologiques) qui en font un personnage-type idéal pour le roman d'aventures, tel qu'il se déploie au début du XX^e siècle : héros malléable, polyvalent, démocratique, il est particulièrement apte à jouer dans la fiction un rôle d'« ambassadeur », de figure rassembleuse, équivalent à celui qu'il joue dans la presse.

¹²⁴ Dominique Kalifa, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22, 2004, p. 27.

¹²⁵ Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 7, 11, 22 septembre 1910.

d. Le reporter face au surhomme

Le roman du reporter s'inscrit par une série de rappels intertextuels dans la filiation du roman-feuilleton français et de ses figures emblématiques (Dumas père, Eugène Sue). Un autre élément qui relève de cette filiation, dans le cas des séries *Fantômas* et *Malabar* de même que pour le volume des aventures d'*Arsène Lupin (L'aiguille creuse)*, est l'articulation de la fiction autour d'un personnage central de surhomme, que celui-ci soit un criminel insaisissable (Fantômas, Arsène Lupin) ou un innocent mis aux bancs de la société qui, réhabilité, s'emploiera à faire le bien (Malabar). Umberto Eco, reprenant des hypothèses formulées par Antonio Gramsci, a montré les origines fictionnelles de la figure du surhomme¹²⁶. Avant que celle-ci ne soit théorisée par Nietzsche, elle est d'abord formée dans le roman-feuilleton français de la « première génération¹²⁷ », chez Eugène Sue (Rodolphe de Gerolstein des *Mystères de Paris*), puis chez Alexandre Dumas (le comte de Monte-Cristo). Le surhomme « première génération » est un « juge et justicier, bienfaiteur et réformateur hors les lois¹²⁸ », un personnage princier, un souverain qui « gouverne selon des préceptes de prudence et de bonté », mais se trouve « rongé par un remords incurable et une nostalgie mortelle ». « Foncièrement bon », il est cependant « adepte de la vengeance, il ne répugne pas à la violence » et « est posé comme solution immédiate aux maux de la société » qu'il réforme selon ses propres lois¹²⁹. Le surhomme est le principal rouage, pour Eco, du mécanisme de la consolation propre au roman populaire¹³⁰, qui fonctionne « par répétition de l'attendu¹³¹ » (autrement dit, par lequel tout demeure immuable). Sur le personnage du surhomme se greffent des archétypes connus : vengeur et justicier, il apparaît comme un représentant de la Mission Divine, tant chez Sue que chez Dumas¹³².

Comme le montre Eco, la descendance du surhomme dans la culture populaire, au XX^e siècle, s'incarne dans Arsène Lupin, Fantômas et, plus tard, Superman. Du Rodolphe

¹²⁶ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*

¹²⁷ C'est-à-dire le roman-feuilleton d'avant 1850 ou celui de la « démocratie sociale », la deuxième phase étant celle « des Richepin, Xavier de Montépin [...] et consorts ». La troisième, inaugurée au début du XX^e siècle, est représentée notamment par *Fantômas* et *Arsène Lupin*. *Ibid.*, p. 102-105.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁹ Pour toutes les citations précédentes : *ibid.*, p. 56-57.

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 69-70.

¹³² *Ibid.*, p. 58, 92-93.

de Sue aux héros de Leblanc et de Souvestre et Allain (nous reviendrons à Malabar qui est particulier) se dessine une évolution considérable. Le surhomme vengeur et justicier, volant au secours des êtres démunis, fait place à un personnage sombre, criminel. Bien que *gentleman*, Lupin « n’entend pas redistribuer la richesse, il veut accumuler le pouvoir¹³³ » et devenir « roi du monde¹³⁴ ». En ce sens, il incarne un « désir de puissance¹³⁵ » et une dépense d’énergie qu’Eco rapproche du héros annunzien¹³⁶. *Fantômas*, pour sa part, va plus loin que Lupin dans le domaine du crime : en plus d’être cambrioleur, il fait preuve d’une « amoralité totale. Il tue et vole sans vergogne et sans remords¹³⁷ ». Figures vouées à créer l’effroi du lecteur et participant d’un engouement populaire pour le récit de crime¹³⁸, Lupin comme *Fantômas* proposent au lecteur une figure d’identification inusitée, celui-ci pouvant apporter sa sympathie au bandit masqué. Selon Eco, en effet, ces figures de surhomme proposent « la satisfaction – pas totalement pacifique et, par conséquent, d’autant plus excitante – de prendre le parti du méchant¹³⁹. » Mais est-ce vraiment ou, du moins, *totalemment*, le cas ?

Le lecteur ne prend-il pas également parti pour Isidore Beautrelet, menant son enquête, ou pour Jérôme Fandor tentant de retrouver Hélène et d’arrêter *Fantômas* ? Autrement dit, les personnages de reporters qui se mesurent au surhomme ne présentent-ils pas des modèles d’identification plus proches du lecteur que ne le sont *Fantômas* et Arsène Lupin ? Et les péripéties de l’enquête n’occupent-elles pas une part plus grande de la narration que les moments où le bandit est mis en scène, le lecteur adoptant de ce fait le point de vue de l’enquêteur ? Sans doute, et si la sympathie pour la figure du bandit masqué amène un plaisir illicite qui fait partie intégrante de la force d’attraction de ces récits, le personnage de reporter joue en revanche un rôle important en proposant, face au surhomme, une figure d’homme (tout simplement) ordinaire, ou plutôt de *héros ordinaire*, à laquelle le lecteur peut s’identifier plus intégralement (sans remords), en raison de ses

¹³³ *Ibid.*, p. 102.

¹³⁴ Maurice Leblanc, *L’aiguille creuse*, *op. cit.*, p. 263.

¹³⁵ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁷ Annabel Audureau, *Fantômas*, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁹ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, p. 105.

qualités accessibles, des valeurs consensuelles qu'il véhicule. Ce type de série présente en effet une structure binaire où deux héros se font face, comme ce sera le cas dans les fictions superhéroïques où, au superhéros, s'opposera sa Némésis, le supervilain¹⁴⁰. Tandis que le surhomme, avec ses facultés quasi surnaturelles, incarne l'extraordinaire, la transgression, l'existence hors des lois, le reporter propose un antimodèle, moins flamboyant, mais doté d'un fort potentiel de sympathie : héros démocratique, rassembleur, ordinaire, il collabore avec la police officielle, combat le mal à l'aide de qualités humaines, flattant les prétentions du lectorat à l'enquête, en suggérant que le lecteur, en mettant à profit ses propres facultés cognitives, serait en mesure de résoudre l'affaire, lui aussi.

Héros faillible mais résolu, le reporter se popularise en grande partie comme *adversaire du surhomme*. Toutefois, sa relation avec ce dernier est complexe et ambiguë, si bien que d'adversaires, ils se présentent aussi comme *doubles* inséparables. Cette relation se vérifie dans le couple Beutrelet / Lupin comme dans le couple Fandor / Fantômas¹⁴¹. *A priori*, l'opposition entre Isidore Beutrelet et Arsène Lupin est formulée en termes on ne peut plus explicites : « Ce que j'ai [Lupin] tâché de laisser dans l'ombre, vous l'avez [Beutrelet] mis en pleine lumière¹⁴². » L'un incarne les lumières de la justice et de la vérité, celles de la réflexion également, l'autre les ombres du crime, l'épaisseur des ténèbres où il retourne ultimement : « il [Lupin] partit du côté de la mer, et s'enfonça dans *l'ombre profonde*...¹⁴³ » Tous deux forment un couple que l'on pourrait dire parfaitement « contrasté ». Mais il ne faut pas oublier la *fascination* d'Isidore Beutrelet pour le gentleman cambrioleur. Les lycéens qui étudient avec le jeune protoreporter sont, comme lui, absorbés par les aventures de Lupin et d'avidés lecteurs de romans policiers. « Au lycée, [affirme Beutrelet] nous parlons beaucoup d'aventures mystérieuses, nous lisons des romans policiers où l'on se déguise. Nous imaginons des tas de choses compliquées et terribles¹⁴⁴. » Beutrelet-lecteur (à l'image du lecteur réel, dont il met en abyme les goûts et les fascinations répréhensibles) a même écrit un opuscule détaillant les exploits et la

¹⁴⁰ François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost (dir.), *Mythologies du superhéros. Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Presses universitaires de Liège (ACME 2), 2014.

¹⁴¹ Nous mettons de côté le personnage de Juve pour la clarté du propos.

¹⁴² Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, dans *Je sais tout*, n° 49, p. 736.

¹⁴³ *Ibid.*, dans *Je sais tout*, n° 52, p. 484. Nous soulignons.

¹⁴⁴ *Ibid.*, dans *Je sais tout*, n° 46, p. 446.

méthode de Lupin¹⁴⁵. C'est presque dire qu'il prend le bandit pour modèle. Le motif de la fascination de Beutrelet envers celui qui est à la fois son ennemi et son maître revient à la toute fin du roman, où un véritable dilemme moral se présente au jeune homme. Il s'agira pour Beutrelet de choisir – dilemme qui est aussi celui du lecteur – entre sa fascination à l'égard de l'imaginaire du récit de police, qui l'entraîne « côté Lupin, honte, infamie, déshonneur », et son attirance irrésistible pour la vérité des faits et le « côté Ganimard [personnage de policier], justice, société, morale¹⁴⁶ ». Il serait inexact d'affirmer que tout le potentiel de sympathie du lecteur de *L'aiguille creuse* est dévolu à Beutrelet, comme il serait faux de dire qu'il va tout entier au bandit masqué. Sans doute une partie de l'intérêt du roman provient-elle de cette tension irrésolue entre la justice et le crime, entre deux héros, le reporter et le surhomme, tension qui conduit à la poursuite de la série. Car si le « côté Ganimard » était vainqueur une fois pour toutes, c'en serait terminé des aventures de Lupin, et le lecteur de romans policiers serait au fond bien déçu.

Du côté de *Fantômas*, le personnage de reporter, Jérôme Fandor, est placé dans une semblable position ambivalente vis-à-vis du criminel. Tout débute dans le premier volume de la série, où Fandor, ne possédant pas encore ce nom, mais vivant sous sa véritable identité, Charles Rambert, est faussement accusé de meurtre et poussé à se cacher par Fantômas : « il ne doit sa réhabilitation qu'à l'inspecteur Juve qui, persuadé de son innocence, lui procure une nouvelle identité dont le prénom reprend intentionnellement les premières syllabes du nom de Fantômas : "Fan" alors que la syllabe suivante vient, en quelque sorte, contredire l'aspect obscur du criminel. L'inspecteur lui procure également son emploi de rédacteur à *La Capitale* [...]»¹⁴⁷. » Dès lors, Fandor voue son existence à la lutte contre le bandit masqué. Mais au cours de ses aventures, il se trouve forcé à diverses reprises de le côtoyer de près : d'abord parce qu'il aime celle qui se révélera être nulle autre que la fille de Fantômas, Hélène, un amour qui lui vaut la jalousie du bandit¹⁴⁸. Ensuite parce qu'à travers divers jeux de masques, il est amené, tout comme le policier Juve, à

¹⁴⁵ *Ibid.*, dans *Je sais tout*, n° 47, p. 613-614.

¹⁴⁶ *Ibid.*, dans *Je sais tout*, n° 52, p. 478.

¹⁴⁷ Annabel Audureau, *Fantômas*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁸ Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Les amours d'un prince*, dans *Fantômas*, *op. cit.*, p. 283.

revêtir l'identité de Fantômas¹⁴⁹. Fandor est alors contraint à mener une « existence véritablement effrayante » car, sous cette identité d'emprunt, il s'expose à être confondu, « aux yeux de la police et du public¹⁵⁰ » avec l'assassin. Le reporter est ainsi non seulement l'adversaire, mais le double du surhomme. Fasciné, obsédé par le criminel, vouant tel Fandor sa vie à la poursuite de ce dernier, exposé à être confondu avec lui, ou tenté de le rejoindre, comme Beautrelet, dans les forces du mal, le reporter partage en outre avec le surhomme – ce qui est moins le cas du policier – une célébrité médiatique et une propension à intéresser le public à ses exploits. Il incarne cependant, vis-à-vis de son ennemi extraordinaire, un héros à la fois plus *acceptable* moralement et plus *ordinaire* au niveau de ses qualités et de ses facultés, qui met en abyme, à travers sa poursuite inlassable, l'avidité du lecteur pour de nouvelles aventures, de nouvelles énigmes. Ce n'est qu'en côtoyant les criminels, ou plutôt le Criminel, et en subissant son influence (tout en y résistant) que le reporter incarne le combat du bien contre le mal, de la justice contre le crime, de la vérité contre le mystère, de la démocratie contre l'exceptionnel, de la lumière contre les ombres. En ce sens, la figure du surhomme agit comme un révélateur de la fonction de rassemblement et du faisceau de valeurs (bien, justice, vérité, démocratie) qu'incarne le reporter comme héros fictionnel. La popularité que le personnage atteint entre les années 1900 et 1930 témoigne sans doute d'une forme d'inquiétude sociale. Face à la montée du crime (ou, plutôt, à l'impression collective qu'un tel phénomène a lieu¹⁵¹), face aussi, plus tard, à la montée des régimes totalitaires, le reporter symbolise la défense du *statu quo*, de l'ordre, de la République.

La série, bien oubliée aujourd'hui, de *Malabar* témoigne de cette fonction rassurante et apaisante du reporter comme héros fictionnel. Écrite par Charles Dornac (pseudonyme de Christian-Rodolphe Sauerwein) et Jean Ricard, comprenant sept romans-feuilletons parus

¹⁴⁹ Ainsi, toujours dans *Les amours d'un prince*, Juve croit à tort que Jacques Bernard est la nouvelle identité de Fantômas, mais apprend finalement qu'il s'agissait du reporter. *Ibid.*, p. 465.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 511.

¹⁵¹ La société des années 1900, comme l'a montré Dominique Kalifa, est fascinée par le récit de crime, un phénomène nourri par l'augmentation du nombre des récits de crime dans la presse. Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang*, *op. cit.*, p. 20.

dans *Le Matin* de 1932 à 1939¹⁵², elle met en scène une figure de surhomme bien différente de Fantômas et d'Arsène Lupin, qui préfigure le superhéros des *comic books* américains. Malabar est un surhomme positif, non plus un criminel sans foi ni loi, mais une figure proche de son ancêtre des *Mystères de Paris* : comme Rodolphe, il a un secret qui l'afflige, dans le premier volume, un secret qui le contraint pour l'instant à vivre sous une fausse identité, en « hors-la-loi¹⁵³ », en forçant évadé du bagne. C'était

l'homme [...] qui vivait à sa guise en marge des lois et des usages, qui se flattait de demeurer libre, toutes les forces de la société seraient-elles liguées contre lui, et de qui la défense ou les ripostes avaient affolé le peuple français et anéanti le sommeil des autorités. / Jeune encore, il dressait fièrement la large carrure qui faisait de lui un athlète. Ses traits fins respiraient l'intelligence, l'énergie et une volonté comme exacerbée. Sur eux, aucun stigmate de bassesse ou de vice, mais un pli d'amertume qui creusait sa bouche un peu charnue et dans ses yeux, qu'il avait fort beaux, passait par moments, aurait-on cru, *toute la tristesse, tout le désespoir de la terre*¹⁵⁴.

Malabar présente tous les traits du reporter – jeunesse, intelligence, énergie, carrure athlétique – ce qui en fait son double, mais un double surnaturel et, cette fois, positif. S'il pratique un trafic de drogue criminel dans *Malabar* (1932-1933), il n'est pas un véritable bandit pour autant. Fondamentalement bon, il se refuse à faire couler le sang et lutte contre de véritables et dangereux criminels sans scrupules. Au grand dam de l'autorité officielle, dont il se joue par des moyens impressionnants, il devient vite un héros pour le grand public qui admire ses mauvais tours et ses grands moyens. Surhomme moderne, il manie à merveille la presse et l'utilise pour diffuser ses messages, comme il sait placarder le métro d'affiches géantes proclamant son innocence, à tel point que « le mot "métro" s'effaça momentanément du vocabulaire ; on le remplaça par "Malabar"¹⁵⁵ ». Dornac et Ricard ont pu s'inspirer de Lupin ou de Fantômas, d'autant que Malabar est, dans le premier volume, un personnage ambivalent (il est bel et bien trafiquant de drogue et nargue les forces de l'ordre) ; cependant, il évolue pour devenir un héros complètement positif. Une fois son secret révélé, sa véritable identité est mise au jour : prince de Pelestar, venant du pays

¹⁵² Seule une partie de la série semble avoir été publiée en volume (les aventures subséquentes étant demeurées inédites hors du journal), soit les trois premières aventures : *Malabar*, *L'oiseau de sang* et *Prince rouge*, publiées chez Baudinière, en 1935, dans la collection « Les romans des grands quotidiens ».

¹⁵³ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 1^{er} janvier 1933.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 19 janvier 1933.

¹⁵⁵ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 29 et 30 novembre 1932.

imaginaire de Dravélie, qui est l'une de ses deux patries, avec la France¹⁵⁶, il est de sang royal, comme Rodolphe de Gerolstein. Il est décrit, dès le premier volume, comme un être chevaleresque, énergique, hors du commun. Mais sa dimension surhumaine s'accroît par après, à la suite de sa réconciliation avec la justice. Malabar-Pelestar devient quasiment alors un superhéros (ce pour quoi il lui manquerait peut-être un costume distinctif ou des pouvoirs surnaturels), à la même époque où naît, en Amérique, Superman. Il devient l'allié du gouvernement, qui le consulte¹⁵⁷, l'ami des forces de l'ordre, qui font appel à lui dans les cas les plus désespérés, par exemple pour contrer les projets maléfiques de Mosca, un scientifique fou et mégalomane¹⁵⁸. Il est décrit comme un être extraordinaire, capable de tout, sis au-dessus de la race humaine, un demi-dieu à la « vigueur herculéenne¹⁵⁹ », aux « méthodes très personnelles¹⁶⁰ ». Fred Antony, le héros reporter des *Mangeurs de forêts*, admet sans peine que Malabar, ce « héros des temps modernes¹⁶¹ », « n'appartient pas au commun des mortels, qu'il est au-dessus de l'humanité¹⁶² ». D'honnête bandit traqué par la justice et ne demandant qu'à être réhabilité, il se transforme en défenseur du bien public : « Chaque fois qu'un danger sortant de l'ordinaire menace l'une de mes patries, car je confonds la Dravélie et la France – ayant versé mon sang pour les deux – chaque fois, dis-je, que l'une ou l'autre est en péril je sens renaître en moi un sentiment impérieux qui est, au fond, ma seule raison de vivre¹⁶³. » Dans cette nouvelle configuration romanesque, le surhomme est non plus l'ennemi, mais l'allié du reporter, héros modeste, que celui-ci soit Jean Ferral ou Fred Antony, deux collègues de *Paris-Dépêches*. De tous les personnages, Jean Ferral est d'ailleurs le premier à soupçonner que Malabar n'est peut-être pas le bandit que l'on voit en lui, mais un honnête homme. Le surhomme positif et le reporter deviennent les deux faces d'une même lutte, dirigée contre un unique ennemi. En ce sens, Malabar incarne la quintessence des qualités « reporteresses ». Il a « une vue excellente¹⁶⁴ »,

¹⁵⁶ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar... Les mangeurs de forêts*, dans *Le Matin*, 31 octobre 1937-13 février 1938, livraison n° 75.

¹⁵⁷ *Ibid.*, livraison n° 100.

¹⁵⁸ *Ibid.*, livraison n° 50.

¹⁵⁹ *Ibid.*, livraison n° 102.

¹⁶⁰ *Ibid.*, livraison n° 79.

¹⁶¹ *Ibid.*, livraison n° 80.

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ *Ibid.*, livraison n° 75.

¹⁶⁴ *Ibid.*, livraison n° 86.

défend les intérêts français, est très fort physiquement et se présente comme un agent de rassemblement national hors pair : « Il eût été, à sa volonté, le plus grand apôtre d'une religion ou un tribun irrésistible ; n'avait-il pas rendu une dignité et une conscience à son pays tout en rejetant l'offre d'en être le dictateur¹⁶⁵ ? » Surhomme et antisurhomme à la fois, Malabar incarne paradoxalement l'idéal *démocratique*, à l'instar du reporter. Au contraire de Lupin, nulle ambition mégalomane ne vit en lui. Cet aspect démocratique de Malabar est particulièrement prégnant dans *Les mangeurs de forêts*, où le reporter Fred Antony et Malabar se retrouvent, en compagnie de quelques autres protagonistes, en lutte contre un savant mégalomane, Mosca, qui veut conquérir le monde grâce à une invention horrible. Dans ce roman paru en feuilleton en 1937 et 1938, il est difficile de lire le personnage de Mosca (de nationalité italienne) autrement que comme un Hitler ou un Mussolini en puissance, un « exalté de la pire espèce¹⁶⁶ » :

Vous êtes trop au courant de la vie actuelle, monsieur Foucarède, dit-il [Rinaldi], pour ne pas savoir qu'une bizarre, une fantastique psychose, s'abat actuellement sur le monde, une psychose qui conduit certains êtres à une sorte de supermégalomanie positivement obsédante. Ici des rêves hallucinants, là du désordre, plus loin une sorte d'activité fébrile mais négative, partout une rage constructive qui n'aboutit souvent qu'à la destruction¹⁶⁷.

Malabar (héros extraordinaire) et le reporter (héros ordinaire), jumelés, forment un couple en lutte contre un dictateur en devenir. Ils défendent les intérêts de tous contre la folie d'un surhomme mégalomane. La série *Malabar* montre ainsi, de façon particulièrement nette, en prolongeant jusqu'aux limites de l'extraordinaire la lutte du reporter contre le Mal, les valeurs incarnées par le personnage de reporter, et que nous avons déjà évoquées. Elle met par ailleurs en évidence la fonction d'identification du reporter, ou ce en quoi le personnage de reporter propose au lecteur une forme d'identification *nécessaire* au sein de la configuration narrative du roman du surhomme. Double inversé d'un héros plus grand que nature, il représente l'envers humain, la part d'ordinaire, de quotidien, de possibilité qui permet de susciter l'adhésion du lecteur. Revenons un instant aux remarques d'Umberto Eco au sujet de Superman. Eco explique comment ce superhéros américain, en dépit de ses superpouvoirs, permet au lecteur de s'identifier à lui : c'est parce que Superman « vit parmi

¹⁶⁵ *Ibid.*, livraison n° 82.

¹⁶⁶ *Ibid.*, livraison n° 34.

¹⁶⁷ *Id.*

les hommes sous l'identité mensongère du journaliste Clark Kent ». La trouvaille de cette double identité, selon Eco,

est carrément géniale : en effet, Clark Kent incarne exactement le lecteur moyen type, bourré de complexes et méprisé par ses semblables ; ainsi, par un évident processus d'identification, n'importe quel petit employé de n'importe quelle ville d'Amérique nourrit le secret espoir de voir fleurir un jour, sur les dépouilles de sa personnalité, un surhomme capable de racheter ses années de médiocrité¹⁶⁸.

La double identité de Superman lui permet d'assumer « une “universalité esthétique”, une capacité à nous faire participer, une aptitude à être terme de référence des comportements et des sentiments appartenant à tout un chacun¹⁶⁹ ». C'est exactement la fonction du reporter fictionnel dans le roman du surhomme, de *Fantômas* à *Malabar*. Clark Kent aurait pu, sans doute, avoir un autre métier que le sien dans sa vie civile, mais qu'il soit précisément *journaliste* ne relève pas du hasard ; le choix met en relief la qualité de *héros rassembleur* de ce personnage-type. Les romans que nous venons d'évoquer ont la propriété de faire apercevoir le reporter comme « antisurhomme », représentant fictionnel d'un lectorat démocratique. C'est bien la place qui lui est dévolue dans la majorité des romans du reporter, où il est contraint de partager la scène (avec ses adjuvants comme avec son ennemi), héros faillible, humain, dont la caractéristique la plus essentielle est d'être infiniment *sympathique*. Il incarne dans la fiction, en premier lieu, une fonction d'identification propre à susciter l'adhésion du lecteur et à le mener en avant, d'une enquête, d'une aventure à l'autre ; en cela, il est bien l'équivalent du témoin-ambassadeur, « héros-ambassadeur » fédérant un rassemblement comparable.

e. Le reporter et l'écriture. Travail journalistique et narrations à la première personne

La fonction d'identification, le rôle actantiel et les traits différentiels non professionnels du personnage de reporter tendent à masquer une dimension importante de la figure, telle qu'on la connaît en dehors de la fiction, soit l'écriture et la publication du reportage. Celles-ci ne forment, on l'a vu, que l'un des deux versants du rôle professionnel du reporter, qui consiste en un premier temps à enquêter, à se rendre sur les lieux, à

¹⁶⁸ Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, op. cit., p. 114.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

collecter l'information, avant, dans un second temps, de la transmettre sous forme d'article. Tout comme la scénographie du reportage privilégie l'exposition des démarches du reporter sur le terrain à la mise en scène du moment de l'écriture, le roman d'aventures, centré sur l'action et les péripéties, se nourrit pour l'essentiel de la première phase du travail journalistique, plus apte que la deuxième à fournir un contenu narratif approprié, avec ses déplacements, voyages sur le terrain, enquêtes, filatures et déconfitures. Autrement dit, le roman du reporter s'appuie sur ce qui, dans le reportage, est périphérique (ou censé l'être) : le récit du reportage en train de se faire (la scénographie). Le processus d'héroïsation romanesque va de pair, en ce sens, avec la mise en place de la poétique du reportage : tous deux reposent sur la représentation du journaliste plongé dans l'action, vivant des aventures. Sans scénographie journalistique, le reporter ne fût peut-être jamais apparu comme un héros populaire potentiel, mais inversement, sans la fiction, peut-être la scénographie journalistique n'eût-elle jamais atteint l'ampleur qu'elle connaît dans les reportages des années vingt et trente. Dès lors, la différence fondamentale entre elles réside moins dans l'effet produit que dans le point de vue énonciatif. Tandis que la scénographie du reportage est une mise en scène émanant du reporter, écrite à la première personne, et véhiculant en elle-même une double signification (le reporter est un héros, mais aussi un narrateur qui raconte ses propres aventures, et qui le fait en décrivant les perceptions de ses sens), le roman du reporter, narré le plus souvent à la troisième personne, introduit une distance énonciative qui abolit deux éléments importants de la scénographie du reportage : la corporéité du reporter ou la transmission de son expérience sensorielle (puisque le narrateur raconte les exploits du héros d'un point de vue externe), et la fonction scripturale qui est la sienne (puisque le reporter ne raconte plus ses propres aventures). Autrement dit, ce sont les fonctions de témoignage et de médiatisation propres au journaliste qui sont quasi évacuées, au profit de la représentation d'un personnage d'action. Quasiment, mais pas complètement, cependant : l'écriture journalistique est un motif résiduel dans la plupart des romans du reporter, sans doute en partie pour des raisons de vraisemblance, sans doute aussi car le motif de l'écriture entraîne à sa suite celui de la médiatisation des aventures, qui peut servir de manières diverses la mise en intrigue et la narration romanesques.

i. *Représentations du travail d'écriture journalistique*

Guillaume Pinson a remarqué que le roman du reporter met de côté les problématiques esthétiques liées à l'identité d'écrivain-journaliste¹⁷⁰. Assumant pleinement sa fonction journalistique, c'est généralement avec sérénité et de manière expéditive que le reporter fictif aborde l'écriture. Les romans du reporter conservent toutefois jusqu'en 1910 environ des réminiscences de la problématique esthétique du scénario de l'écrivain-journaliste, mais déjà celles-ci sont détournées et témoignent d'un changement fondamental. Dans *Les Possédées de Paris*, le reporter Sirupin est représenté comme un journaliste angoissé par l'écriture, qui représente pour lui une épreuve difficile :

Enclos dans une cage de verre, annexe au secrétariat de nuit, tous ses cheveux retombés sur le front, ses cheveux au bout de chacun desquels perlait une goutte de sueur, il alignait des lignes, des lignes, entassait des feuilles. / Le tout avec un grand effort, une sorte d'ahanement qui le faisait haleter et le congestionnait. / Car la « copie » n'était pas son fort, au pauvre amoureux de Mlle Myrtille. / Habile à suivre une piste, à mener à bien une enquête, à délier des langues qui auraient bien voulu rester muettes ; infatigable, capable de passer de nombreuses nuits sans dormir, il suffoquait devant l'article à faire, n'ayant pas encore acquis l'entraînement de main, le dédain de l'écriture artiste qui fait les bons informateurs. / Il en vint à bout pourtant, pondit deux colonnes substantielles [...]. / Pour lui, harassé de l'effort de copie, plutôt que de la dépense physique, il s'endormit sur un canapé [...]¹⁷¹.

Le reporter, être de terrain et d'action, est plus habile à mener l'enquête qu'à écrire ; mais ce constat n'est pas vraiment problématique, car l'écriture est une fonction secondaire du personnage. Si elle angoisse et fatigue momentanément le reporter, elle est vite expédiée et ne suscite pas une réflexion esthétique. Au contraire, le reporter, pour adopter le style adéquat, doit plutôt acquérir « le dédain de l'écriture artiste qui fait les bons informateurs ». Si l'on tient compte du côté comique du personnage de Sirupin, le passage apparaît comme un clin d'œil parodique à l'angoisse existentielle de l'écrivain-journaliste, d'autant que le pauvre reporter souffre moins au point de vue mental que physique, « l'effort de copie » le fatigant plus qu'une enquête. Dans un roman paru la même année, *Les trois reporters*, le motif de l'écriture apparaît de même comme une réminiscence du scénario antérieur. Mais le héros Jacques, qui débute dans le journalisme, présente au contraire de Sirupin un talent inné pour l'écriture de reportage. Son reportage paru dans la *Gazette*, « une “tranche de

¹⁷⁰ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 193.

¹⁷¹ Georges de Labryère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 4 mai 1910.

vie” exceptionnellement authentique et particulièrement savoureuse¹⁷² », est apprécié par le rédacteur en chef, le directeur du journal et les collègues reporters : Landrin le qualifie de « chic papier », Mallard affirme que Jacques « a du style », et si Nigel déplore son manque d’orthographe, Landrin ajoute que cela ne prouve qu’une chose : « Qu’on peut avoir du talent sans instruction »¹⁷³. La tâche d’écriture du reporter est perçue comme une capacité innée pour laquelle apprentissage et instructions sont secondaires. Le dialogue sur le style du reportage se poursuit tandis que Mallard évoque une œuvre à laquelle il travaille, le « Manuel du reporter ». Celui-ci serait constitué d’une liste de clichés ou de stéréotypes journalistiques à l’usage des reporters, sorte de répertoire lexical professionnel¹⁷⁴. Autrement dit, pour le reporter, nul besoin d’invention littéraire et de recherche esthétique : il suffirait de se conformer à une écriture formatée par les codes journalistiques, le style et l’orientation de son journal. Les conseils que donne le secrétaire de rédaction du *Day* à Patience, apprentie reporterresse dans *Moderne Américaine* (1907), vont dans le même sens : parcourez, lui dit-il, « les deux éditions du *Day* soir et matin. Observez la manière dont les faits sont présentés, le style, le ton, la couleur du journal. Efforcez-vous de prendre ce style. Renoncez au vôtre¹⁷⁵ ». Le roman du reporter – surtout avant 1910 – demeure en somme assez attaché au motif de l’écriture et du style journalistiques ; cependant celui-ci s’écarte des réflexions esthétiques au profit d’un commentaire qui met en relief les codes de l’écriture de reportage, le caractère stéréotypé de l’écriture de l’information.

D’autres procédés romanesques participent de ce commentaire sur l’écriture journalistique en transposant et en imitant les codes du reportage. Le premier chapitre des *Trois reporters* se présente à la manière d’un fait divers : d’abord par son titre, « Le crime de la rue des Petits-Carreaux¹⁷⁶ », qui imite la titraille de la rubrique des faits divers, avec ses formules récurrentes et attendues ; ensuite par la forme narrative, impersonnelle mais riche en périodismes, qui mobilise des tournures journalistiques – comme l’usage du pronom « on » – et des motifs de la rubrique des faits divers – telle la mise en scène de la

¹⁷² Charles Laurent, *Les trois reporters. Roman contemporain inédit*, dans *Le Temps*, 30 août 1910.

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ Gertrud Atherton, *Moderne Américaine*, traduit de l’anglais par Louis Barron, dans *Le Temps*, 9 janvier 1907.

¹⁷⁶ Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 16 août 1910.

foule curieuse aux abords des lieux du crime : « On parlait d'un crime. Personne pour dire exactement en quoi il consistait ; seulement on montrait la maison où il avait été commis¹⁷⁷. » Le lecteur, au seuil du roman, découvre le crime avec la foule et les policiers. La description de la scène sanglante dans la livraison suivante, participe de même de l'effet « fait divers » que produit l'incipit : « Le corps d'une femme âgée était tout de son long étendu à terre. [...] / Ses cheveux gris épars trempaient en partie dans la mare toute rouge faite par le sang qui avait coulé de sa gorge ouverte. [...] Autour d'elle, tout était en désordre [...]»¹⁷⁸. » À l'imitation du code du fait divers, qui est récurrente dans *Les trois reporters*, perceptible dans d'autres titres de chapitres (« Un grand reportage¹⁷⁹ », « Interrogatoire et dépositions¹⁸⁰ ») ou dans l'insertion de discours spécialisés (rapport de police¹⁸¹, langage médical¹⁸²), s'ajoute un autre procédé qui participe du discours implicite sur le style journalistique : l'insertion d'articles fictifs, de titres ou de sous-titres, avec effets typographiques caractéristiques de la mise en page du journal :

UNE ARRESTATION SANGLANTE

TROIS REDACTEURS DE LA « GAZETTE » REUSSISSENT A S'EMPARER DU MEURTRIER DE
LA RUE DES PETITS-CARREUX

*Les suites d'un article de journal. - Une courageuse servante. - La petite maison de Clamart. - Un repaire d'assassin. - Lutte terrible. - Deux gendarmes blessés, une femme étranglée, une autre poignardée. - La raison sociale « Georges, Louis et Cie »*¹⁸³.

L'insertion d'articles fictifs est un procédé récurrent du roman du reporter sur l'ensemble de la période, et même du côté des adaptations cinématographiques comme celle de Louis Feuillade à partir de *Fantômas*, sans doute car son efficacité narrative est remarquable. Permettant de transmettre de manière vraisemblable des informations importantes, le procédé sert également la médiatisation et l'héroïsation du reporter. Il fait du roman-feuilleton que nous lisons, en bas de page, une fiction qui imite le journal, ou encore, il recrée un journal fictif dans le feuilleton d'un journal réel. L'effet de miroir est renforcé par la description du reportage intradiégétique effectué par Jacques, dépeint

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, 17 août 1910.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 16 septembre 1910.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 18 septembre 1910.

¹⁸¹ *Ibid.*, 20 août 1910.

¹⁸² *Ibid.*, 13 septembre 1910.

¹⁸³ *Ibid.*, 15 septembre 1910.

comme un reportage qui imite le roman : « C'était en vérité, au-dessus du feuilleton du journal, comme un autre roman qui s'ébauchait, roman vécu celui-ci, roman mystérieux et attachant avec "suite aux prochains numéros", péripéties variées en perspective, et points de suspension ingénument savants¹⁸⁴. » Le fait divers fictionnel devient feuilleton, le feuilleton se déguise en fait divers. Si la parenté entre roman-feuilleton et faits divers constitue un *topos* journalistique et romanesque depuis l'affaire Troppmann, elle culmine dans les années 1900, alors qu'elle motive de tels renversements ludiques. Le cas limite de ces innovations romanesques est celui du *Voleur d'enfants* (1906), qui imite dans son entièreté l'énonciation journalistique et se donne pour un « reportage sensationnel » lu en bas de page, « construit quasi exclusivement sur un collage de reportages, de dépêches, de nouvelles de dernière minute et d'interviews, bien sûr tous fictifs¹⁸⁵ ».

Par ailleurs, la recherche de l'originalité esthétique, qui échoue et détermine le malheur de l'écrivain-journaliste, est remplacée par celle du reportage sensationnel, celui-ci étant le véritable gage du talent et de l'ambition du reporter. À une quête dont la valeur symbolique est associée aux logiques du champ littéraire (faire œuvre) se substitue une quête nouvelle, qui répond cette fois à une logique propre à la presse d'information (avoir un *scoop*). Les héros reporters poursuivent généralement un but double : une première quête actantielle (arrêter un criminel, retrouver un objet volé, sauver une dame en détresse, effectuer le tour du monde, dévoiler un mystère) à laquelle se joint une seconde quête, journalistique, accessoire et subordonnée à la première, mais souvent rappelée : « Je ramène à la fois Sabine et un reportage magnifique. C'est quelque chose, ça !¹⁸⁶ » affirme le reporter Jean Ferral. Avant lui, Teddy, dans *Le fils de la nuit*, « écrivait sur son calepin, notant ses impressions, préparant de sensationnels articles et rêvant¹⁸⁷ ». En ce sens, même s'il peut être écrit et publié en cours de route, voire être inséré dans le roman, l'article du reporter est surtout une fin, un but, l'aboutissement vers lequel l'aventure est tendue, celle

¹⁸⁴ *Ibid.*, 30 août 1910.

¹⁸⁵ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 208-209. Voir les p. 208 à 210 sur *Le voleur d'enfants*, de même que l'édition numérique commentée par Guillaume Pinson et Pierre-Olivier Bouchard, Louis Forest, *Le voleur d'enfants. Reportage sensationnel*, dans *Médias 19* [en ligne], mis à jour le 4 avril 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=619>

¹⁸⁶ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar*, dans *Le Matin*, 21 novembre 1932.

¹⁸⁷ Gérard Bourgeois et Jules de Gastyne, *Le fils de la nuit*, dans *Le Matin*, 6 janvier 1920.

de la livraison ultime qui expliquera tout, tel le récit que publie Beautrelet, où tous les détails de l'affaire d'Ambrumésy sont rassemblés, restituant « la vérité sur l'affaire¹⁸⁸ ».

Pour le chef des reporters Pauliard, dans le roman de Charles Laurent, la fonction des reporters est bel et bien double, à la fois celle « d'investigateurs et de narrateurs¹⁸⁹ », une dualité dont témoigne l'importance du motif de l'écriture et de la transposition du code journalistique dans le roman. Il en ira autrement pour la génération de Jérôme Fandor et de Joseph Rouletabille, personnages chez qui la dimension scripturale s'affaiblit. Guillaume Pinson remarque que le héros reporter, avec la mythification croissante dont il est l'objet, tend à se défaire de ses « contraintes professionnelles¹⁹⁰ ». Différents motifs permettent cet affranchissement vis-à-vis de l'écriture de reportage, tels que la rencontre initiale avec la rédaction du journal, par laquelle le héros se voit confié officiellement une mission qui le libère de ses obligations, ou encore la médiatisation du reporter qui réaffirme « les qualités intrinsèques du personnage journaliste tout en le délestant de ses contraintes professionnelles¹⁹¹ ». Au fil de la série, la renommée du reporter croît et, inversement, son lien s'affaiblit avec le métier journalistique et ses tâches quotidiennes. Dans *Les amours d'un prince*, on apprend que Fandor délaisse les bureaux de *La Capitale* : « Quel dommage que ce garçon-là ait à peu près quitté le journalisme ! On ne le voit même plus ici...¹⁹² » Au lieu d'écrire sur Fantômas, Fandor poursuit Fantômas, l'action ayant supplanté l'écriture ; autrement dit, « si Fandor ne fait plus de reportage, c'est qu'il estime avoir d'autres devoirs à remplir¹⁹³ », ceux d'un héros du roman d'aventures. La remarque peut être interprétée au même niveau métatextuel que celle du narrateur chez Leroux qui constatait, rappelons-nous, que la moustache de Rouletabille ne pousserait sans doute jamais ; toutes deux soulignent la fixation du héros dans le moule d'un personnage-type dont certaines caractéristiques — la jeunesse prolongée, l'affranchissement des fonctions journalistiques — sont à la fois peu vraisemblables et conditions de la mythification dans la série des aventures. Elles reposent sur une convention de lecture et sont tributaires d'une sorte de

¹⁸⁸ Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁹ Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 23 septembre 1910.

¹⁹⁰ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁹¹ *Id.*

¹⁹² Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Les amours d'un prince*, dans *Fantômas*, *op. cit.*, p. 397.

¹⁹³ *Id.*

« maturité » du personnage fictionnel. Comme dans *Fantômas*, la représentation de l'écriture journalistique est amoindrie chez Gaston Leroux. Bien que l'on retrouve diverses mentions d'articles écrits par Rouletabille au fil de ses aventures, la plupart sont expéditives (Rouletabille écrit à la hâte, ou ne donne que des articles brefs¹⁹⁴) et constituent une matière narrative beaucoup moins exploitée que dans *Les trois reporters*. Le reporter est devenu assez défini comme personnage-type, comme héros romanesque, pour que cet affranchissement soit naturel ou acceptable pour le lecteur. Cependant, cet abandon partiel ne masquera jamais tout à fait la question de l'écriture de presse et le roman du reporter ne cessera en fait de tenir un discours sur l'écriture journalistique.

Dans l'entre-deux-guerres, le motif de l'écriture journalistique connaît une résurgence et un renouvellement significatifs. Absolument dépourvu de complexes, le héros reporter professe désormais un grand amour pour son métier, qui lui accorde un double privilège, satisfaisant son goût pour l'*aventure* et son amour du *romanesque*. Alors que le grand reportage atteint son apogée, l'hybridation des champs littéraires et journalistiques se traduit par une modification du rapport du reporter fictionnel à l'écriture. Celle-ci n'est plus tellement envisagée comme une écriture stéréotypée, facilement imitable, au service de l'information pure ; elle apparaît plutôt très proche de l'écriture romanesque. Reportage et roman tendent à se confondre, faisant écho à la mixité à l'œuvre au niveau des pratiques et des discours éditoriaux, des poétiques (avec la mise en place du reportage feuilletonesque, fictionnalisé), des trajectoires auctoriales. Le reporter Bellegarde, dans *Belphégor*, qui peut rédiger un article « avec une facilité surprenante et sans la moindre rature¹⁹⁵ », nous livre ainsi une véritable profession de foi pour son métier, qu'il a embrassé après un essai peu concluant comme clerc chez un avoué :

Je rêvais d'une existence mouvementée, de vastes horizons, d'action... et, je l'avoue, aussi de grandes aventures. / Sans cesse, mon imagination était au travail... Que dis-je... en voyage ! Alors je me mis à écrire des contes, des nouvelles, sous ma signature, dans quelques petits journaux sans aucune importance. / Cela ne fut point du goût de maître Dupont du Manoir, mon patron, qui professait pour les hommes de lettres ce dédain non dénué d'une certaine jalousie que j'ai d'ailleurs rencontré assez souvent

¹⁹⁴ Dans *Le mystère de la chambre jaune*, on retrouve ainsi diverses mentions d'articles écrits auparavant ou au cours de l'histoire par Rouletabille, à propos de l'affaire qu'il tente d'élucider (dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 37-38, 41, 86, 90, 136).

¹⁹⁵ Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 29 janvier 1927.

parmi les hommes d'affaires, et il me congédia aussitôt [...]. / Alors, j'entrai comme reporter dans un quotidien du soir. Quelques interviews assez réussis me firent remarquer par le directeur du *Petit Parisien* qui m'attacha à sa rédaction... / – Où vous avez si brillamment réussi, complétait Colette [...]. / – J'ai beaucoup travaillé, affirmait Jacques Bellegarde [...]. / Et puis j'adorais ma profession. Elle m'a valu et me vaut encore des heures inoubliables...¹⁹⁶

Même s'ils constituent le point de départ des ambitions littéraires du reporter Jacques Bellegarde, ce ne sont pas les genres littéraires (contes, nouvelles) traditionnellement pratiqués par l'écrivain-journaliste qui satisferont au final ses rêves d'aventure et son imagination voyageuse, mais le reportage, car le reporter fictionnel désire à la fois *rêver* et *vivre* l'aventure. Dans les années vingt et trente, le motif de l'écriture journalistique s'accompagne d'un discours sur les rapports entre le reportage et le roman, la *vraisemblance* et le *romanesque*. Il entre en résonance avec l'intérêt pour une littérature romanesque *et* vécue, à tout le moins documentée, perceptible, comme on l'a souligné, dans le péri-texte éditorial qui entoure les reportages feuilletonesques à *Paris-Soir* ou celui des romans-reportages de Guy de Téraumont. La prédilection pour l'aventure « romanesque » fondée sur le témoignage et le document, aux dépens de la fiction (qui n'est que vraisemblable) s'affirme, paradoxalement, au cœur même d'une fiction, dans le roman du reporter. Dans ce contexte, le romanesque n'est pas à entendre comme une qualité inhérente au roman (à la fiction), ni comme une caractéristique péjorative liée au « caractère fictif, mensonger¹⁹⁷ » d'un récit, mais, au contraire, comme ce qui, dans un écrit factuel, s'apparenterait au roman non par le partage d'un statut pragmatique, mais par la nature des événements rapportés. Est romanesque ce qui, étant par ailleurs avéré ou réel, sort de l'ordinaire, ce qui relève de l'imprévu, de l'exceptionnel, ce qui captive ou soulève l'émotion, met en branle l'imagination¹⁹⁸. Les genres narratifs de l'entre-deux-guerres sont à la fois imprégnés de cette conception du romanesque et tendus vers la recherche d'une forme d'attestation documentaire, qui semble conférer un intérêt inédit à toute aventure. Le renversement qui substitue à la vraisemblance réaliste le romanesque du réel se manifeste aussi chez les héros reporters de l'entre-deux-guerres, personnages à la fois épris d'aventure, de romanesque, et personnages vivant l'aventure romanesque, qu'ils comptent

¹⁹⁶ *Ibid.*, 23 février 1927.

¹⁹⁷ Voir l'entrée « romanesque », *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne]. URL : <http://atilf.atilf.fr>

¹⁹⁸ *Id.*

restituer sous forme de récit. Ce n'est pas un hasard si les romans du reporter instituent alors une confusion ou une permutation des fonctions « reporter » et « romancier », puisque reportage et roman subissent dans les pratiques une véritable hybridation poétique. Teddy, dans le roman-ciné *Le fils de la nuit*, est dépeint comme un reporter « amoureux du romanesque, passionné d'aventures¹⁹⁹ ». Pour lui, le romanesque est précisément un tissu d'« imprévu » et d'« aventures ». Être lui-même acteur d'événements romanesques le mène tout droit à la jubilation : « Il exultait. Une vraie histoire de brigands ! Et il était l'un des héros de cette histoire ! En aurait-il à raconter dans la salle de rédaction du *Mondial Press* ! Quelle série d'articles en perspective²⁰⁰ ! » Son exaltation est intimement liée au désir de raconter et d'écrire ses aventures. S'il pense tout d'abord faire « un drame en vers avec cette histoire de brigands²⁰¹ », à la *Hernani*, le reporter se ressaisit, à la réflexion, et préfère à la fiction la littérature vécue : « J'ai là la matière d'un roman passionnant, et sous forme de récit de voyage, encore ! / Pas une œuvre d'imagination, ce qui sent le toc trop souvent. Du vécu, mes bons amis²⁰² ! » Dans l'extrait précédent, « roman » et « récit de voyage » semblent se confondre. L'article sera un « roman passionnant », certes, mais un roman factuel, pas du « toc ». Une semblable confusion des genres se retrouve dans *Belphégor*. Au début de l'histoire, on prédit à Bellegarde qu'il finira « dans la peau d'un romancier populaire²⁰³ », et le reporter se perçoit lui-même, au seuil de son enquête, comme « un romancier qui se trouverait en face d'une page blanche²⁰⁴ ». Par la suite, un parallèle continue d'être tracé entre l'aventure vécue par Bellegarde et l'écriture future de cette aventure, qui se donnera à lire comme un roman vécu : « Quel beau livre vécu vous allez bientôt pouvoir écrire²⁰⁵ ! » s'écrie le détective Chantecoq, tandis que dans l'épilogue, le reporter ajoute lui-même : « J'ai vécu, en effet, un roman extraordinaire²⁰⁶ ». Tout comme Teddy et Bellegarde, le reporter Fred Antony dans *Malabar... Les mangeurs de forêt* est un

¹⁹⁹ Gérard Bourgeois et Jules de Gastyne, *Le fils de la nuit*, dans *Le Matin*, 10 janvier 1920.

²⁰⁰ *Ibid.*, 6 janvier 1920.

²⁰¹ *Ibid.*, 15 janvier 1920.

²⁰² *Ibid.*, 19 janvier 1920.

²⁰³ Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 29 janvier 1927.

²⁰⁴ *Id.*

²⁰⁵ *Ibid.*, 13 mars 1927.

²⁰⁶ *Ibid.*, 28 mars 1927.

« amant de l'aventure²⁰⁷ ». Dans la première partie du roman, il constate avec nostalgie que son aventure présente n'est pas aussi riche en potentiel romanesque que les précédentes²⁰⁸. Mais il pourra bientôt se raviser. Les aventures qu'il vivra avec ses compagnons seront si incroyables et si dangereuses qu'elles devront demeurer secrètes. Antony, déprimé de cette censure forcée, est consolé par son collègue Ferral :

— Ce qui me désole, émit à son tour Antony, c'est que nous devons nous montrer d'une sagesse exemplaire dans la rédaction de notre reportage à *Paris-Dépêches*. La conjuration du silence, dira-t-on.

— Bah ! Une fois n'est pas coutume, répliqua philosophiquement Ferral. Et puis j'ai trouvé la solution. Nous en ferons un récit d'aventures. Sous cette forme, on peut publier la vérité. Elle ne gêne personne²⁰⁹.

Et au roman de se clore sur cette déclaration que l'on peut interpréter de façon métatextuelle, tout comme la déclaration finale de Bellegarde dans *Belphégor*, sur la nature romanesque de l'aventure qu'il vient de vivre : l'incorporation du paradigme du « romanesque du réel » dans la fiction participe d'une mise en abyme un peu étourdissante par laquelle l'histoire fictive se donne comme réelle, vécue. Elle produit un effet de boucle en laissant entendre que, peut-être, le « roman extraordinaire » que projette d'écrire Bellegarde, que le « récit d'aventures » projeté par Ferral et Antony serait celui que nous venons de lire. L'investissement du roman du reporter par le paradigme de la littérature vécue est sans doute l'un des éléments qui assurent le caractère ludique (car personne n'est dupe) et fascinant de ce type de fiction qui propose, face à l'aporie que constitue le fait que le reporter soit héros et non plus narrateur, un travestissement amusant : et si le roman était, au fond, le reportage du héros reporter ? Nous aborderons dans la section suivante la manière dont Gaston Leroux, à travers une scène narrative particulière, met lui aussi en place un tel jeu de miroir entre roman et reportage. Ce jeu est par ailleurs nourri par d'autres motifs qui seront étudiés plus loin, notamment par l'intertextualité – interne ou externe à la série – et par la médiatisation du héros.

Les romans du reporter de l'entre-deux-guerres témoignent ainsi d'une nette réconciliation entre littérature et journalisme. La montée d'une littérature d'enquête, à la fin

²⁰⁷ Charles Dornac et Jean Ricard, *Malabar... Les mangeurs de forêts*, dans *Le Matin*, 31 octobre 1937-13 février 1938, livraison n° 10.

²⁰⁸ *Ibid.*, livraison n° 14.

²⁰⁹ *Ibid.*, livraison n° 106.

du XIX^e siècle, qui comprend en son sein le reportage à travers ses diverses formes, mais à laquelle on peut joindre aussi le roman naturaliste, privilégie de plus en plus, au XX^e siècle, des écrits se donnant pour factuels, relevant du témoignage (même fictionnalisé), réconciliant les procédés du roman et la méthode enquêtrice du reportage. À travers le spectre de ses diverses déclinaisons, le reportage apparaît comme un genre à mi-chemin du journalisme et de la littérature. Du côté du roman, le changement est illustré par un discours implicite qui décloisonne l'écriture de presse et l'écriture littéraire et, dès lors, abolit la dichotomie et le malaise de l'écrivain-journaliste.

En définitive, le roman du reporter, tant à travers le scénario de l'aventure que de l'enquête, tend bel et bien à minimiser la représentation de l'écriture journalistique, qui n'est plus l'objet d'une tension problématique. On peut affirmer à nouveau, avec Guillaume Pinson, que « ce n'est pas derrière l'écrivain-journaliste » que se soude la communauté des lecteurs, « mais derrière *l'action* du reporter-témoin²¹⁰ ». Cependant, le héros reporter est aussi, quoique dans une moindre mesure vis-à-vis de ses propriétés actantielles, un être d'écrit, pétri d'imagination et d'ambitions littéraires. Seulement les œuvres qu'il projette appartiennent au paradigme du roman vécu, de l'aventure romanesque, et s'harmonisent avec sa fonction journalistique. Les valeurs littéraires de la fin du siècle (recherche d'un style artiste, original) ont été supplantées, nous dit-il, par celles en provenance de la presse d'information et du journalisme de témoignage : recherche du fait vécu, de l'aventure extraordinaire mais véritable.

ii. *Narrations à la première personne : le reporter narrateur et le confident*

La grande majorité des romans du reporter sont narrés à la troisième personne, par une instance omnisciente (extradiégétique et hétérodiégétique). On peut distinguer deux grands cas où une forme narrative différente est adoptée : lorsque le roman est narré, en tout ou en partie par le personnage de reporter ; et lorsque le roman est narré par un

²¹⁰ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 221.

personnage intradiégétique autre que le reporter. Ce deuxième cas caractérise le roman d'enquête de Gaston Leroux, sans doute héritier de la structure narrative des *Aventures de Sherlock Holmes*.

L'apparition de la voix du reporter dans la fiction survient à la toute fin du XIX^e siècle, au moment où le reportage s'affirme comme enquête de longue haleine, où l'interview connaît une immense popularité, où les expressions « grand reporter » et « envoyé spécial » sont entrées dans le langage commun. C'est dire qu'une forme de reconnaissance sociale octroie une légitimité nouvelle au reporter. À partir des années 1890 et 1900, le reporter apparaît de plus en plus héroïsé dans le reportage même, à travers de grands voyages, des interviews dérobées, des coups éclatants d'audace, des tours du monde, sur le théâtre des guerres. Les scénographies du reportage ont joué certainement un rôle dans la visibilité accrue qu'atteint le reporter non seulement comme journaliste, mais comme personnage fictionnel, et comme *narrateur*. Cette fonction particulière est liée à une promotion sociale et professionnelle ; elle signifie que le reporter est désormais perçu non plus seulement comme un petit chasseur de nouvelles, mais bien en tant qu'auteur, rédacteur à part entière. L'augmentation simultanée de la publication de volumes de reportages participe elle aussi de cette image nouvelle du reporter en écrivain.

Les premières occurrences de récits fictionnels narrés par un reporter datent des années 1890. L'une des premières d'entre elles est la nouvelle de l'écrivain mondain Paul Bourget, « L'âge de l'amour, récit d'un reporter²¹¹ » (1896) ou plutôt récit d'un interviewer. Cependant, elle s'apparente au scénario du devenir-journaliste et ne participe pas de la représentation nouvelle du reporter en héros de l'aventure. C'est du côté de la littérature populaire qu'il faut puiser pour retrouver dans l'œuvre tardive de Jules Verne un premier roman du reporter narré à la première personne, *Claudius Bombarnac. Carnet d'un reporter* (1892). Il sera suivi, beaucoup plus tard, par la publication d'un second roman présentant un reporter narrateur, débuté en 1904, mais remanié et publié par son fils Michel, *L'étonnante aventure de la mission Barsac* (1914). La grande innovation de

²¹¹ Paul Bourget, « L'âge de l'amour, récit d'un reporter », dans *Cosmopolis*, vol. 1, n° 1 (janvier 1896), p. 113-127.

Claudius Bombarnac est que « l'ensemble du dispositif narratif est confié au reporter fictif²¹² ». L'influence du reportage au long cours se fait sentir dans la création romanesque, qui est inspirée par le « voyage de Paul Nadar au Turkestan, dont les échos dans la presse avaient été nombreux²¹³ ». Originellement prévu pour être publié dans *Le Figaro* (mais finalement publié dans *Le Soleil*), le roman de Verne innove par « une forme d'intégration naturelle du "carnet" du reporter fictif dans le support médiatique²¹⁴ ». Toutefois, il ne s'agit pas à proprement parler, ici, d'une transposition du code telle que celle que l'on peut observer dans *Le Voleur d'enfants*, car le récit se donne non pas comme un reportage à l'état final, mais comme « une forme de préreportage, un texte noté sur le vif préparant la rédaction du reportage proprement dit²¹⁵ », remarque Guillaume Pinson ; il s'agit bien du « carnet » d'un reporter (comme le veut le sous-titre), parfois assez près du journal intime. Néanmoins, le texte fictionnel présente de nombreuses caractéristiques narratives qui l'apparentent au reportage : une écriture au présent qui crée, dès les premières pages²¹⁶, une impression de simultanéité entre action et récit ; une abondance d'adresses au lecteur, qui laisse entendre que Bombarnac destine son carnet à un lectorat précis, « les lecteurs du XX^e Siècle²¹⁷ » ; une esthétique de la chose vue et de fréquentes comparaisons, entre les réalités observées et des réalités françaises similaires, vouées à éclairer un lectorat français (ainsi la promenade de Krasnoïa-Gora est comparée aux Champs-Élysées²¹⁸). De plus, le reporter narrateur soigne son ethos comme le font les reporters réels. Bombarnac se présente comme un reporter modèle, voire zélé, reprenant et soulignant à grands traits divers stéréotypes du reportage : il se targue d'effectuer ses notations avec précision²¹⁹, d'interviewer méthodiquement ses compagnons de voyage²²⁰, d'être toujours sur le qui-vive et de ne dormir « que d'un œil et sur une seule oreille²²¹ », de tirer le meilleur parti de toutes les

²¹² Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique, op. cit.*, p. 203.

²¹³ *Id.* Pinson renvoie sur ce fait à Anne-Marie Bernard et Claude Malécot, *L'odyssée de Paul Nadar, 1890*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2007.

²¹⁴ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique, op. cit.*, p. 203.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 204.

²¹⁶ Jules Verne, *Claudius Bombarnac. Carnet d'un reporter*, Paris, Hetzel (Bibliothèque d'éducation et de récréation), 1892, p. 4-12.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 13, 104.

²²⁰ *Ibid.*, p. 14-15.

²²¹ *Ibid.*, p. 22.

heures de sa journée²²², fait étalage de son « érudition latine²²³ » et effectue maintes proclamations de vérité : « Voilà le fidèle récit de ce voyage. J'ai fait de mon mieux pour remplir mes devoirs de reporter tout le long de la route²²⁴ ». La narration se caractérise de plus par une abondance de verbes de perception qui rappellent le point de vue subjectif du reporter.

Jules Verne donne ainsi avec *Claudius Bombarnac* le premier roman entièrement composé comme un pastiche de reportage. Pour la première fois, le point de vue narratif épouse le regard du reporter. La nouveauté du procédé transparaît dans les illustrations de L. Benett qui accompagnent la publication en volume chez Hetzel. La majorité d'entre elles montrent le reporter, comme c'est l'habitude, de l'extérieur²²⁵. En tant que personnage, on le reconnaît facilement d'une illustration à l'autre portant un monocle, une canne, un sac en bandoulière, une moustache, en diverses situations. Ce mode d'illustration, courant dans la « grammaire illustrative » des romans réalistes du XIX^e siècle²²⁶, crée dans ce cas-ci un décalage avec le texte où le reporter n'est pas vu d'un œil extérieur, mais narrateur de sa propre aventure, décalage qui met en relief la facticité du « carnet ». À ce premier type d'illustration s'en ajoute un second qui présente, plutôt qu'une scène rapprochée, un paysage, un panorama, une rue, où ne figure aucun personnage. Comme le premier, il est courant dans la grammaire illustrative du roman réaliste ; il donne à voir le contexte de l'action, appuyant en quelque sorte les descriptions du narrateur omniscient. Toutefois, il est parfois modulé, dans *Claudius Bombarac*, « à la première personne » et offre alors au lecteur d'entrer dans le point de vue subjectif du reporter. L'image semble imiter la forme narrative du texte en épousant le regard du témoin – du moins c'est l'effet produit par le choix de l'extrait mis en légende, lorsque celui-ci comprend le pronom « je » (« Je vois

²²² *Ibid.*, p. 24.

²²³ *Ibid.*, p. 123.

²²⁴ *Ibid.* p. 283.

²²⁵ C'est, à tout le moins, de cette manière que sont constamment mis en scène les personnages dans les illustrations des autres romans de Verne à l'étude, par exemple dans *L'île mystérieuse*, *Michel Strogoff* ou *Le testament d'un excentrique*.

²²⁶ Celle-ci comprend trois types d'images que distingue Marie-Ève Thérénty : le type, la vue (ou le paysage) et la scène. Marie-Ève Thérénty, « Le genre répété : étude de la grammaire illustrative de quelques romans réalistes du XIX^e siècle », dans *Textimage* [en ligne], Le Conférencier, « L'image répétée », n° 1 (octobre 2012). URL : http://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/therenty1.html

passer deux vélocipédistes »²²⁷). Le dialogue des illustrations de Benett et du texte de Verne suscite deux effets contradictoires : les illustrations à point de vue subjectif ajoutent à la dimension mimétique de l'œuvre, celles à point de vue objectif (la majorité d'entre elles) soulignent la facticité de l'imitation, en donnant à voir, à côté du reporter-narrateur, un reporter personnage, objectivé. L'ambivalence indique en creux que cette grammaire illustrative est faite pour accompagner une narration à la troisième personne. Un télescopage semblable des points de vue se produit dans d'autres récits illustrés selon une même grammaire, mais narrés à la première personne, et pas nécessairement fictionnels, comme c'est le cas des récits d'exploration d'Henry Morton Stanley, où le reporter apparaît, tel un personnage, sur les gravures²²⁸.

La forme narrative de *Claudius Bombarnac*, outre son intérêt du point de vue de l'imaginaire médiatique, a ici un effet néfaste sur le rythme de l'œuvre, sur l'enchaînement de l'action. Elle est peut-être en partie cause de l'insuccès relatif du roman²²⁹, puisqu'elle propose au lecteur un récit très différent de la majorité des romans verniens. Une bonne partie de l'œuvre comporte assez peu d'action, celle-ci se rapprochant du récit de voyage avec quantité de descriptions, de faits sur les villes traversées, d'informations géographiques, de commentaires sur les mœurs. Le roman d'aventures est tenu en échec, tandis que Bombarnac ne cesse, au cours de son voyage, de rechercher un sujet de reportage intéressant, de se lamenter de l'absence d'incident et de matière à effectuer un bon reportage. Dès lors, le sujet central du roman, malgré quelques péripéties en cours de route, devient le voyage en lui-même, et surtout sa tranquillité : « Pendant ma promenade, une pensée m'obsède : si le voyage allait s'accomplir sans que j'en pusse rien tirer pour mon journal... La direction m'en rendrait responsable, et elle aurait raison. Quoi ! pas une aventure de Tiflis à Pékin !... Ce serait ma faute, évidemment. Aussi suis-je décidé à tout pour éviter un tel malheur²³⁰. » Bombarnac n'a qu'un seul regret perpétuel : que la réalité ne soit pas à la hauteur de ses espérances. Du malfaiteur qu'il découvre dans sa caisse, il se

²²⁷ *Ibid.*, p. 137.

²²⁸ On y reviendra au chapitre 4.1.

²²⁹ Guillaume Pinson remarque que « l'œuvre n'est pas non plus de celles que la postérité retiendra » (*L'imaginaire médiatique, op. cit.*, p. 203).

²³⁰ Jules Verne, *Claudius Bombarnac, carnet d'un reporter, op. cit.*, p. 43.

lamente : « il n'a pas non plus l'aspect du héros dont je voudrais faire le personnage principal de mon récit²³¹ » et se promet de trouver « les amplifications, antonymies, diaphores, épitases, tropes, métaphores²³² » nécessaires pour remédier à ce triste constat et effectuer un reportage intéressant, « une chronique vibrante et sensationnelle²³³ ». Bien qu'au terme du voyage, le vent ait tourné et que Bombarnac puisse se déclarer « servi à souhait²³⁴ » par les incidents, le lecteur friand de péripéties a pu trouver la route longue. Ce premier roman²³⁵, non plus du « reporter », mais du « reportage », car il se donne à lire comme un pastiche du genre, montre que la narration à la première personne peut poser problème et paraître incompatible avec le roman d'aventures, dont elle ralentit l'action. Tout se passe comme si le roman échouait à faire ce que réussit le reportage : raconter efficacement une aventure du point de vue d'un témoin.

L'étonnante aventure de la mission Barsac, débuté par Jules Verne en 1904 puis remanié par son fils Michel, prend acte de ce problème lié à une narration à la première personne en proposant une forme intermédiaire. Le roman est dans la majeure partie narré par une instance omnisciente. Cependant, trois articles écrits par le reporter, Amédée Florence, sont insérés dans la trame romanesque, où ils maintiennent la mise en scène de la médiatisation de l'expédition et permettent à la voix du reporter d'apparaître²³⁶, procédé typique, comme on l'a vu, du roman du reporter d'après 1900. À la suite d'une interruption des communications entre Florence et son journal, c'est ensuite le carnet du reporter que nous donne à lire, de manière sporadique, le narrateur premier. Ce relais s'effectue à partir du septième chapitre et se trouve motivé dans la diégèse :

L'Expansion française ayant cessé, comme on l'a dit, de recevoir les articles d'Amédée Florence, après le troisième, envoyé par celui-ci le surlendemain de son départ de Kankan, on n'aurait, à dater de ce jour, aucun renseignement touchant la marche de la mission, sans le carnet sur lequel l'habile reporter consignait au jour le

²³¹ *Ibid.*, p. 82.

²³² *Id.*

²³³ *Ibid.*, p. 180.

²³⁴ *Ibid.*, p. 221.

²³⁵ Si l'on excepte *Le Sieur de Va-Partout* de Pierre Giffard qui se distingue, comme on l'a vu, parce qu'il reprend des articles du reporter et se situe à mi-chemin entre fiction et recueil de reportages.

²³⁶ Jules Verne, *L'étonnante aventure de la mission Barsac*, Bibliothèque électronique du Québec (À tous les vents), vol. 772, version 1.0 [prépublié dans *Le Matin*, 1914, en volume chez Hachette, 1919], p. 119, 151, 178-179.

jour ses remarques et observations. Ce carnet, l'auteur du présent récit l'a sous les yeux et ne manquera pas d'y faire, le cas échéant, de larges emprunts²³⁷.

C'est ici la première fois que le « je » du narrateur premier apparaît. Verne reprend le procédé inauguré dans *Claudius Bombarnac*, mais en confinant la voix du reporter au rang de récit enchâssé et ne lui laissant pas la charge de l'entièreté de la narration. Enfin, coup de théâtre final, le narrateur premier révèle, à la fin du roman, n'être nul autre qu'Amédée Florence. Le reporter a eu l'idée d'écrire ce roman, nous dit-il, d'abord « afin d'augmenter sa pécune²³⁸ », ensuite parce qu'il a cru que « s'il racontait tout bonnement des faits véritables, on bâillerait à se décrocher la mâchoire, tandis que ces mêmes faits, racontés sous le voile de la fiction, auraient chance de distraire un instant le lecteur²³⁹. » On semble encore loin, ici, d'être tout à fait entrés dans le paradigme du roman vécu et du reportage romancé, puisque le reporter (et, selon lui, ses lecteurs) préfère encore, somme toute, la fiction aux faits. Par ailleurs, le dévoilement final est aussi le moment d'un commentaire métatextuel de Florence, qui fait ressortir le stratagème employé par Jules et Michel Verne :

Cette façon de passer d'un article de journal à des notes écrites au jour le jour, puis à un récit de forme impersonnelle, cette malice de « blaguer » son style un peu audacieux et d'aller jusqu'à se traiter de brave et spirituel garçon, ces petits coups de patte, ces petits coups d'encensoir, autant de ficelles, de « trucs », de procédés, d'artifices littéraires, pour mieux cacher le véritable auteur²⁴⁰.

Cacher le véritable auteur, c'est mettre à distance la voix du reporter afin de permettre le retour à une forme de narration plus traditionnelle, qui assure le bon déroulement de l'intrigue selon les codes du roman d'aventures. Le dévoilement final n'a d'autre effet sur le récit, en somme, que d'amuser rétrospectivement le lecteur. Il confère toutefois au reporter le titre de « narrateur », sans pour autant que le récit ne s'en trouve modifié. Le compromis satisfait à la fois l'imaginaire médiatique contemporain et la logique actantielle du roman d'aventures.

Hormis les expérimentations de Jules Verne, les récits fictionnels narrés par un reporter connaissent une petite vogue (tout en demeurant minoritaires dans l'ensemble du

²³⁷ *Ibid.*, p. 219-220.

²³⁸ *Ibid.*, p. 791.

²³⁹ *Ibid.*, p. 792.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 793.

corpus) au milieu des années 1900. Vers la même époque où Verne travaille à *L'étonnante aventure de la mission Barsac*, l'écrivain et journaliste mondain Jean Lorrain publie *La maison Philibert* (1904), tandis que deux ans plus tard, Louis Forest publie *Le voleur d'enfants* (1906). Cette dernière œuvre est un récit entièrement mimétique, qui se donne à lire comme un reportage fictif composé par la voix rédactionnelle du journal et celle de trois reporters menant enquête, à travers des articles insérés. *La maison Philibert* présente pour sa part une forme plus simple de narration à la première personne : Jean Lorrain compose son récit à partir d'une structure narrative double typique de ses recueils de récits courts de la même époque (*Le crime des riches* et *L'école des vieilles femmes*, tous deux publiés en 1905) qui entremêlent deux voix : celle d'un narrateur premier, intradiégétique et de narrateurs seconds qui racontent au premier des histoires, que celui-ci récolte et retranscrit. Le dédoublement narratif permet une transposition fictionnelle de la posture du chroniqueur²⁴¹ : le narrateur premier assure la médiation entre une sociabilité orale (les histoires racontées par différents personnages) et une sociabilité de l'écrit (ces histoires retranscrites à l'intention d'une large communauté de lecteurs). Or, cette scénographie lorrainienne, dans *La maison Philibert*, de par la nature du milieu visité – qui n'est plus la mondanité de la Riviera, mais la pègre parisienne – s'apparente plus encore au reportage qu'à la chronique. D'autant que cette scénographie sera également celle, au tournant des années vingt et trente, du reportage des bas-fonds, dans lequel le reporter se présentera, de la même manière, comme une sorte de conteur, récoltant et transmettant des histoires qui lui sont racontées oralement, lors de ses incursions dans les milieux interlopes²⁴². Cette très grande parenté de *La maison Philibert* avec la scénographie du reportage des bas-fonds soulève une interrogation : comment distinguer le roman du reporter écrit à la première personne et le reportage, de même que ses prolongements fictionnalisés (reportage romancé, roman vécu) ? Pourquoi *La maison Philibert* ne se lirait-il pas comme un reportage romancé ? Tout paraît y inviter. Comme dans les reportages futurs de Carco ou de Kessel, le narrateur est une figure ambiguë, extérieure au milieu observé, mais curieuse et

²⁴¹ Sur ce point, voir notre article, « Fiction de la chronique chez Jean Lorrain », dans Laurence Van Nuijs (dir.), dossier « Postures journalistiques et littéraires », dans *Interférences littéraires* [en ligne], n° 6 (mai 2011). URL : <http://interferenceslitteraires.be/nr6>

²⁴² On a évoqué précédemment cette scénographie du reporter en conteur (*supra*, p. 430, note n° 152).

fascinée par celui-ci, adoptant parfois l'argot sans même s'en apercevoir²⁴³. Tel un reporter, il est un témoin, une instance caractérisée par ses sens – un œil qui voit, une oreille qui écoute – plutôt qu'un personnage se définissant d'abord par un rôle actantiel. Il fait œuvre d'enquêteur et s'intéresse à Philibert comme à un « document humain²⁴⁴ ». De plus, *La maison Philibert* est présentée, par l'intermédiaire de Philibert, comme une tentative de dire la vérité sur le milieu de la prostitution, qui jusqu'alors aurait échappé aux journaux, pleins de récits factices sur la traite des blanches²⁴⁵, mettant ainsi en place l'un des *topos* du reportage (renverse les idées reçues pour retrouver une « vérité » nouvelle). À côté de ces éléments qui font de la *Maison Philibert* un protoreportage romancé sur les bas-fonds, d'autres marquent cependant la fictionnalité du texte : d'abord l'identité du narrateur (Jacques Ménard), qui interfère avec la tentation d'interpréter le récit comme le témoignage de l'auteur, ensuite le fait que le narrateur s'efface complètement de certains chapitres, qui échappent et font entorse à la scénographie du témoignage de l'ensemble, introduisant des indices de fictionnalité²⁴⁶. Outre ces éléments textuels, la distinction entre roman et reportage intervient également au niveau du contexte et du cadrage pragmatique du récit. Nulle mention paratextuelle ni insertion dans une collection ne vient affirmer le caractère factuel du récit. On pourrait soutenir que *La maison Philibert*, s'il avait été publié à la fin des années vingt, aurait au contraire probablement été présenté comme un « document », une incursion dans les bas-fonds, un récit vrai. Au début des années 1900, la vogue de la littérature de témoignage ne bat pas encore son plein et Lorrain préfère une mise en fiction à un récit se donnant pour vécu. Toutefois, la structure narrative est telle qu'elle préfigure le reportage des bas-fonds à venir.

Les exemples précédents montrent bien les difficultés et les ambivalences que soulève une narration à la première personne, prise en charge par le reporter, qui construit une scène narrative autour de la restitution d'un témoignage : elle entraîne par la force le roman du côté du reportage, ébranle la structure du roman d'aventures et ralentit la conduite de l'action, chez Verne, tandis que chez Lorrain elle produit un récit très éloigné,

²⁴³ Jean Lorrain, *La maison Philibert*, Paris, Librairie universelle, 1904, p. 305.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁶ C'est le cas des chapitres 23 et 24.

dans sa forme comme dans son contenu, du roman populaire du reporter. Le récit lorrainien, en particulier, est plutôt annonciateur du reportage fictionnalisé de l'entre-deux-guerres, qui supplantera au final ces expérimentations des années 1890-1900 et se donnera, au contraire de *La maison Philibert*, pour factuel, tout en présentant une foule d'indices de fictionnalité.

Un second type de récit à la première personne intervient, toujours dans les années 1900. À travers une habile division des rôles, il met en scène le reporter en tant que héros et enquêteur, et son double (ami ou confident) en tant que narrateur, figurant dans la structure narrative la dualité de la fonction journalistique (enquête et narration), tout en évitant l'écueil du ralentissement de l'action. Cette structure typique des romans de Gaston Leroux, instaurée dès *Le chercheur de trésors* (1903), a fort probablement été inspirée à l'auteur par le roman de détection anglais, référence intertextuelle importante de la série *Rouletabille*²⁴⁷.

En effet, *Les Aventures de Sherlock Holmes* sont narrées par le docteur Watson, « biographe attitré²⁴⁸ » du détective privé. En tant que narrateur²⁴⁹, comme l'a montré Nathalie Jaëck, Watson se caractérise par une volonté de transparence et de transcription fidèle des faits, d'après des documents qu'il consulte, en premier lieu son propre carnet de notes. « [Narrateur] copiste, [...] simple greffier du réel²⁵⁰ », il peut encore transcrire, outre des notes, les propos dictés par Holmes. La narration devient alors « fidèle transcription, *in extenso* et entre guillemets, de la parole du maître²⁵¹ ». Dans tous les cas, Watson est l'instance intermédiaire par laquelle les aventures de Holmes nous parviennent. Une telle structure narrative sert l'efficacité du récit, remarque encore Jaëck, puisqu'elle fait ressortir, à travers l'autodépréciation de Watson, les capacités fulgurantes de réflexion de Sherlock, de même que celles du lecteur qui « jubile de comprendre plus vite que le narrateur²⁵² ».

²⁴⁷ *Infra*, p. 616.

²⁴⁸ Nathalie Jaëck, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Presses universitaires de Bordeaux (*Gulf Stream*), 2008, p. 13.

²⁴⁹ Watson est le narrateur des soixantes aventures de Sherlock Holmes, à l'exception de deux nouvelles narrées par le détective, « L'aventure du soldat blanchi » et « L'aventure de la crinière du lion » (*ibid.*, p. 54).

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

²⁵² *Ibid.*, p. 100.

Enfin, la narration watsonienne tend à instaurer un brouillage entre fiction et réalité. Jaëck parle d'une « superposition » entre ces deux niveaux, mais il s'agit plutôt d'une permutation. Elle se produit par exemple lorsque Watson, en affirmant que les quotidiens « offrent de l'affaire trois versions totalement différentes, trois affabulations sans fondement, et se caractérisent par leur dissociation d'avec le réel, [...] inverse le rapport de réalité, et renforce la mimésis : contrairement à ces fictions erronées, le reportage watsonien coïncide exactement avec la réalité²⁵³ ».

Gaston Leroux, lorsqu'il entame les aventures de son héros reporter, reprend une scène narrative similaire, déjà mise à l'essai dans le *Chercheur de trésors*. Certaines des *Extraordinaires aventures de Joseph Rouletabille, reporter*, sont ainsi narrées par un personnage d'ami et de confident intradiégétique, Sainclair²⁵⁴. Il s'agit des deux premiers volumes de la série, *Le mystère de la chambre jaune* et *Le parfum de la dame en noir*. Toutes les autres aventures sont narrées par une instance omnisciente, à l'exception du *Crime de Rouletabille* (1922), dans lequel Sainclair est de retour. Cette distinction entre les aventures narrées à la première personne et les autres coïncide avec la distinction entre celles axées sur l'enquête et celles où priment l'aventure et le dépaysement (géographique ou social). On peut en déduire que la structure narrative double est appelée par le roman d'enquête et répond à ses visées spécifiques.

Comment se présente donc Sainclair, narrateur ? Il se manifeste dès la première phrase du *Mystère de la chambre jaune*²⁵⁵ et se déclare l'« ami²⁵⁶ » de Rouletabille. Il entreprend son récit quinze ans après l'affaire de la « Chambre jaune » et affirme pouvoir donner sur celle-ci des éclaircissements supplémentaires, car Rouletabille n'aurait pas dit toute la vérité²⁵⁷. D'emblée, il s'institue comme dépositaire de la véritable histoire de Rouletabille, face aux récits incomplets ou inexacts que donnèrent, à l'époque, les journaux

²⁵³ *Ibid.*, p. 102.

²⁵⁴ Son nom est mentionné pour la première fois dans *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter, t. 1, op. cit.*, p. 23.

²⁵⁵ « Ce n'est pas sans une certaine émotion que je commence à raconter ici les aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille. » *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁶ *Id.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

– *Le Temps* et *Le Matin* – dont il cite longuement des extraits²⁵⁸. C’est d’abord par ces articles insérés que l’affaire est exposée, de façon incomplète, au lecteur. La narration de Sainclair partage avec celle de Watson la prétention à détenir la seule version exacte des aventures du héros. Dans le chapitre suivant, Sainclair raconte comment il fit, autrefois, la rencontre de Rouletabille, lorsque ce dernier « était petit reporter²⁵⁹ ». Sainclair « [débutait] au barreau » et rencontrait souvent Rouletabille « dans les couloirs des juges d’instruction »²⁶⁰ ou au « café du Barreau » ; il éprouva tout de suite pour lui « une grande sympathie »²⁶¹. Sainclair s’emploie à présenter Rouletabille à travers ce regard sympathique, en insistant sur l’intelligence et les premiers exploits journalistiques du reporter. Ensuite, nous apprend-il, « je fus chargé de la chronique judiciaire au *Cri du Boulevard*. Mon entrée dans le journalisme ne pouvait que resserrer les liens d’amitié qui, déjà, s’étaient noués entre Rouletabille et moi²⁶². » Sainclair, ami et confident du reporter, le suit dans son enquête : dès le début de celle-ci, Rouletabille vient le voir pour lui faire part de son excitation et de ses réflexions au sujet du crime de la « Chambre jaune », que *L’Époque* lui a confié ; il sollicite en même temps son aide²⁶³.

Chroniqueur judiciaire, en plus d’être avocat, Sainclair se présente, tel que le veut sa fonction journalistique, moins en reporter-enquêteur qu’en scribe. Comme Watson, il se veut avant tout mémorialiste, biographe, greffier : « je ne fais que transcrire des faits sur lesquels une documentation exceptionnelle me permet d’apporter une lumière nouvelle²⁶⁴ », affirme-t-il. Il partage cependant la quête de vérité du reporter, de même que l’habitude d’effectuer des proclamations d’exactitude et de fidélité. Il se défend bien d’avoir cherché à créer, de façon dramatique, une atmosphère, ou encore d’avoir « la prétention d’être un auteur » et se proclame au contraire « fidèle rapporteur »²⁶⁵. Il oppose son travail à celui d’un romancier (assez distinct, en cela, des personnages de reporters aventuriers, amoureux du romanesque) et entretient l’illusion que son récit est réalité. L’abondance des documents

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 16-21.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁰ *Id.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

²⁶² *Ibid.*, p. 23.

²⁶³ *Ibid.*, p. 23-25.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

et sources cités participe de ce même *effet documentaire* : articles de presse, interrogatoires, extraits du carnet de Rouletabille. Chaque fois, Sainclair justifie ou évoque longuement la manière dont il a eu accès à ces documents :

Dans la masse de papiers, documents, mémoires, extraits de journaux, pièces de justice dont je dispose relativement au mystère de la « Chambre jaune », se trouve un morceau des plus intéressants. C'est la narration du fameux interrogatoire des intéressés qui eut lieu, cet après-midi-là, dans le laboratoire du professeur Stangerson, devant le chef de la Sûreté. Cette narration est due à la plume de M. Maleine, le greffier, qui, tout comme le juge d'instruction, faisait, à ses moments perdus, de la littérature. Ce morceau devait faire partie d'un livre qui n'a jamais paru et qui devait s'intituler *Mes Interrogatoires*. Il m'a été donné par le greffier lui-même, quelque temps après le dénouement inouï de ce procès unique dans les fastes juridiques²⁶⁶.

Il est remarquable que documents insérés, proclamations de vérité et adresses au lecteur surviennent presque toujours de façon concomitante. Ces instants où le fil de l'histoire se rompt momentanément, où Sainclair évoque la situation d'énonciation fictionnelle, servent à attester la réalité de son récit, à nous donner à lire, dans un jeu de renversement, la fiction comme un récit factuel. Dès lors, cette scène narrative pose un nouveau pacte de lecture, hybride, qui se situe à mi-chemin entre la vraisemblance réaliste (reposant sur une narration hétérodiégétique) et le romanesque du réel (convoquant la scénographie du témoignage). On pourrait appeler « narration documentaire » cette façon de raconter qui cherche à se donner pour factuelle et exacte, en reproduisant, à l'intérieur d'une œuvre que l'on sait par ailleurs être fictionnelle, des indices de factualité empruntés à des récits comme les mémoires, la biographie, le reportage. Le lecteur sait que cet effet documentaire est factice. Mais tout se passe comme si Leroux avait saisi que désormais, la fascination du public concerne non plus des fictions à la troisième personne se donnant comme fondées sur du document, mais des récits à la première personne, présentant une scénographie du témoignage, même fictionnelle.

La présence de Sainclair comme instance narrative permet en outre d'accompagner le lecteur dans la résolution du casse-tête que lui offre le roman et participe, tout comme les traits différentiels du reporter que nous avons évoqués, de la démocratisation de l'enquête et du potentiel d'identification de l'œuvre. En cela, elle est en adéquation avec les visées du

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

roman d'enquête. En tant que médiateur, Sainclair reconstitue, étape par étape, son parcours cognitif, qui est également le nôtre, en tant que lecteurs : « Je n'ai point hésité à fournir au lecteur tous ces détails rétrospectifs que je connaissais par suite de mes rapports d'affaires avec M. Robert Darzac, pour qu'en franchissant le seuil de la "Chambre jaune", il fût aussi documenté que moi²⁶⁷. » Reproduisant le plan des lieux, avec sa légende, de sorte que « les lecteurs en sauront tout autant pour arriver à la vérité qu'en savait Rouletabille quand il pénétra dans le pavillon pour la première fois²⁶⁸ », il nous donne l'illusion de nous offrir toutes les clefs de la résolution du mystère et nous invite à nous constituer en enquêteurs. S'il est un double du reporter, en ce qu'il met en scène la part témoinnante et écrivante que le héros journaliste (parce qu'il est héros) n'est pas en mesure de prendre en charge, Sainclair est également un double du lecteur. Il avoue candidement des émotions calquées sur celles attendues du lecteur, devant le suspens : « Vous avouerez-vous mon impatience de pénétrer dans le lieu même du crime? J'en tremblais [...]»²⁶⁹. » La métaphorisation de la position du lecteur, récurrente dans le roman d'enquête, se manifeste ainsi non seulement dans la mise en scène de la foule, mais à travers l'identification au narrateur intradiégétique. Comme le docteur Watson, Sainclair offre une image rassurante au lecteur qui a buté contre l'opacité du mystère, valorisante à celui qui l'a dépassé et a deviné la solution de l'énigme, éventualité possible : « Tant mieux si la lumière définitive se fait dans l'esprit du lecteur avant l'heure où elle m'est apparue. Comme il disposera, ni plus ni moins, des mêmes moyens que nous pour voir clair, il se sera prouvé à lui-même qu'il jouit d'un cerveau digne du crâne de Rouletabille²⁷⁰ ». Si Sainclair « [ose] une hypothèse²⁷¹ » que Rouletabille réfute, celle-ci profite au lecteur à qui elle indique un écueil dont il doit se garder.

Le rôle de Sainclair est ainsi celui d'un organisateur, d'un dépositaire, d'une instance surplombante qui organise tous les discours, tout ce qui se dit et s'écrit sur Rouletabille. Survenant *après* l'enquête, la narration de Sainclair rétablit la vérité. L'ami de Rouletabille

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁷⁰ Gaston Leroux, *Le parfum de la dame en noir*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 248.

²⁷¹ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *ibid.*, p. 151.

apparaît comme le médiateur de tous les médiateurs, celui qui trie, parmi leurs discours, le vrai du faux, qui effectue la « revue de presse » des articles consacrés aux aventures de Rouletabille et qui en donne la version définitive. Biographe et « historien exact de l'événement²⁷² » plutôt que reporter, Sainclair se présente comme l'auteur de récits intitulés *Le mystère de la chambre jaune* et *Le parfum de la dame en noir*²⁷³. On retrouve à nouveau cette illusion ludique par laquelle la fiction se donne comme réalité, tandis que Gaston Leroux, inversement, apparaît sous les traits d'un personnage dans ce dernier roman, ceux d'un journaliste qui aurait rencontré Rouletabille, alors petit « pêcheur d'orange », dans le port de Marseille, et aurait écrit un article sur lui²⁷⁴. Le jeu perpétuel de Leroux avec l'illusion référentielle se poursuit et continue de souligner en creux que la littérature d'enquête a sonné – pour un temps, du moins – la fin de la vraisemblance réaliste. C'est cette remise en question qu'ont en commun, ultimement, les différentes mises en scène du reporter en écrivain, en narrateur, en héros dont les aventures sont racontées par un autre témoin. Chaque fois, le roman du reporter problématise les rapports de la fiction et de la réalité, des codes de l'écriture romanesque mis en place par la tradition réaliste et des codes de l'écriture de presse, du journalisme de témoignage, de la littérature d'enquête. Parce que le personnage de reporter apparaît comme le héraut, et le héros, de la presse d'information, il est particulièrement apte à susciter ce questionnement réflexif. En outre, c'est aussi à titre de littérature sérielle que le roman d'enquête met en branle un tel questionnement, selon une prise de distance typique des jeux avec les codes archétypaux et de l'exhibition des procédés susceptibles d'être activés par la littérature « populaire » définie en premier lieu, comme le fait Matthieu Letourneux, par sa sérialité²⁷⁵.

²⁷² Gaston Leroux, *Le parfum de la dame en noir*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, op. cit., p. 245.

²⁷³ *Ibid.*, p. 256.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 215.

²⁷⁵ Matthieu Letourneux, « Secondarité et stéréotypie : la parodie dans le jeu des sérialités », communication dans le cadre du congrès *Médias 19*, « La presse et les journalistes au XIX^e siècle : identités et modernités », Paris, Centre culturel canadien, 8-12 juin 2015.

Autour du reporter. De quelques autres motifs du roman populaire

Le reporter, en tant que figure fictionnelle du roman populaire, obéit aux impératifs d'une littérature sérielle de grande diffusion qui n'échappe pas à une dynamique de reprises et d'échange de motifs stéréotypés, comme le soulignent Ruth Amossy et Anne Herschberh Pierrot à propos du roman policier et d'enquête²⁷⁶. C'est selon ce principe de stéréotypie que se dégagent deux grands motifs du roman du reporter, l'aventure géographique et l'enquête et, avec eux, un « personnage-type » du reporter comme héros populaire. On peut envisager dans le même esprit quelques autres motifs récurrents des représentations du reporter. Ceux-ci n'ont pas l'ampleur de structures narratives, ne sont pas non plus inhérents à l'un ou l'autre des scénarios de l'enquête ou de l'aventure et ne concernent pas spécifiquement les traits ou attributs du héros, mais ils constituent des éléments représentatifs d'une manière d'imaginer le reporter et les dimensions constitutives de son métier. Seront considérés ici les représentations du reporter en relation avec ses collègues, la part faite aux personnages de reporters féminins, la représentation de l'attention médiatique concentrée sur les exploits du reporter, de même que celle des foules et des lecteurs de journaux, la dimension politique du personnage, l'intertexte feuilletonesque et journalistique et les indices de factualité des romans. Ces motifs forment une sorte de halo qui accompagne souvent le personnage de reporter ; ils participent de l'imaginaire médiatique qu'il active. Ils concernent aussi bien les romans où le reporter est un personnage secondaire que ceux où il est un personnage principal. On aura compris que, loin d'être envisagé de manière péjorative, dans ce que sa fixité aurait de réducteur, ou dans son inadéquation avec la complexité du réel, le stéréotype est considéré comme une « représentation sociale, un schème collectif figé qui correspond à un modèle culturel daté²⁷⁷ » et qui, en tant que tel, « [médiatise] notre rapport au réel » et « [exprime] un imaginaire social²⁷⁸ ». En ce sens, les stéréotypes repérables dans les représentations du

²⁷⁶ Ruth Amossy et Anne Herschberh Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin (128 / Lettres), 3^e édition, 2011 [1997], p. 82.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁷⁸ C'est en ce sens que Walter Lippmann entendait la notion de stéréotype (dans *Opinion publique*, 1922). *Ibid.*, p. 29.

reporter sont révélateurs des manières collectives d'imaginer les comportements, les tâches, les pouvoirs liés à cette figure.

a. Le monde journalistique : journal, supérieurs, confrères et consœurs du reporter

Si le reporter fictionnel est un héros, un personnage individualisé, caractérisé, qui se distingue au sein du personnel romanesque et dont la destinée est exceptionnelle, il est parfois également représenté, de manière péjorative, en groupe ou en « armée ». Cependant, on peut distinguer une autre forme de représentation collective qui place, à côté des bataillons de reporters féroces, le reporter en société, parmi les membres d'un corps professionnel, liés par la recherche de la nouvelle sensationnelle et par l'affaire à résoudre, rouages de la grande machine qu'est la presse d'information.

i. *Le reporter et son journal*

De nombreuses scènes romanesques illustrent les interactions entre le reporter et les individus qui composent le personnel de son journal, port d'attache du personnage : rédacteurs et journalistes divers, autres reporters, secrétaire de rédaction, chef des informations, directeur du journal. Le chef des informations occupe une place à part parmi ceux-ci, puisqu'il dirige le service des reporters. Il apparaît par exemple furtivement dans *Les possédées de Paris*, de Georges de Labruyère²⁷⁹ ; de manière beaucoup plus développée, on le retrouve dans le roman *Les trois reporters*, sous le nom de Robert Pauliard, où il permet au héros, Jacques, d'entrer au journal *La Gazette*²⁸⁰, car il a vu en lui un talent inné de reporter. Le chef des informations est généralement représenté sous les traits d'un personnage bienveillant mais autoritaire, qui connaît d'expérience le métier de reporter et en est obnubilé : ainsi Pauliard est avant tout préoccupé par l'article à faire, la nouvelle à poursuivre. Il n'accepte d'aider et d'encourager Jacques qu'en échange de son lot d'articles à publier. Mieux que le reporter, qui prend en charge des fonctions actantielles

²⁷⁹ Georges de Labruyère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 11 mai 1910.

²⁸⁰ Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 23 août 1910.

importantes, le personnage de chef des informations incarne dans la fiction le pôle journalistique du métier : Pauliard est campé aux bureaux de *La Gazette*, où Jacques vient lui demander conseil, et son retour dans le récit donne lieu à une mise en scène de l'activité du journal, dans laquelle Jacques se trouve chaque fois immergé : « Jacques se promenait fiévreusement dans la pièce d'attente au milieu du va-et-vient des reporters, des photographes et des visiteurs²⁸¹. Il serait inexact d'avancer que le roman populaire du reporter abandonne en bloc la représentation des mœurs journalistiques que l'on retrouvait au cœur des romans de mœurs à l'esthétique réaliste de la fin du siècle. Au contraire, il conserve des réminiscences de ce dernier, comme du motif de l'écriture, dans ces scènes situées dans les locaux des grands quotidiens, qui bourdonnent d'une activité quasi ininterrompue, humaine ou mécanique, et dans les explications techniques qui donnent à voir le fonctionnement de la grande presse :

Il [Sirupin] trouva l'équipe de « permanence » à son poste : deux ou trois linotypistes qu'on retenait à tout hasard, chaque nuit, assoupis eux-mêmes près des machines en sommeil. / Le troisième secrétaire de rédaction dormait, lui aussi, dans son fauteuil à bascule. / On n'entendait plus, dans l'immense ruche qu'était l'immeuble de la *Vertu française*, que le halètement de la génératrice d'énergie électrique par quoi se mouvait tout l'organisme de la grande maison d'information universelle. / Les « rouleuses » américaines à cent mille à l'heure (type *Vertu française*) achevaient leur déglutition géante de « papier » tout imprimé et tout compté. / Le million d'exemplaires de la feuille modèle d'information battait ses derniers battements d'ailes, s'envolait sur la province affamée de sa pâture quotidienne : nouvelles étrangères, faits-divers sensationnels, feuilletons suggestifs, propres à émouvoir le cœur romanesque des lectrices fidèles²⁸².

Le reporter, « soldat de l'actualité²⁸³ », est dès lors perçu comme l'un des rouages d'une immense machine bien huilée, une machine à informer, à distraire, à fournir de la copie sensationnelle, dont la puissance est soulignée – « un État dans l'État, une sorte de gouvernement parallèle à l'autre, moins officiel, mais plus près de la foule²⁸⁴ ». Le journal est un véritable organisme qui étend ses ramifications, à l'instar du bureau du rédacteur en chef, d'où se déploie un réseau de communication, « de téléphones, de phonographes et

²⁸¹ *Ibid.*, 31 août 1910.

²⁸² Georges de Labryère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 4 mai 1910.

²⁸³ *Ibid.*, 4 juin 1910.

²⁸⁴ *Ibid.*, 2 juin 1910.

autres appareils aux fils innombrables par où venaient converger là, à toute heure, les nouvelles du monde entier²⁸⁵ ».

Vers la même époque, *Le voleur d'enfants* illustre une autre manière de figurer les relations entre le reporter et sa rédaction, non plus réaliste, mais mimétique. Transposant le mode d'énonciation du reportage, le roman restitue une enquête par la juxtaposition des articles que trois reporters fictionnels, Alain Bernard, Clovis Binard et Aron Barbarus, envoient à leur journal, au fil de leurs découvertes. Les articles sont encadrés et présentés ponctuellement par les commentaires d'une voix rédactionnelle anonyme – seule médiation narrative –, selon le principe du reportage et de la rubrique des faits divers qui peut se présenter comme un récit à plusieurs voix²⁸⁶. *Le voleur d'enfants* donne à voir un dialogue, un échange entre les reporters et le rédacteur en chef ou la voix rédactionnelle anonyme : « Mon cher rédacteur en chef, / J'ai suivi dans notre journal vos angoisses à mon sujet. / J'en ai été très flatté », écrit le reporter Bernard²⁸⁷, ajoutant : « Je vous prie de ne pas publier le nom de la ville d'où je vous écris, afin de ne pas indiquer, même vaguement, la direction dans laquelle je suis parti. » Après que Bernard a révélé avoir fourni une information mensongère quant à l'endroit où il se trouvait, afin de semer les autres reporters, le rédacteur en chef annonce dans le journal du lendemain la sanction prise à son égard : « Nous avons immédiatement télégraphié à Barbarus de conduire toute la caravane des parents [des enfants disparus] à Melchtahl. / D'autre part, nous avons ordonné à Bernard de cesser ses fonctions de reporter sitôt que Barbarus sera sur les lieux et de revenir au plus tôt à Paris²⁸⁸. » L'entrelacement des articles des reporters et des réponses de la rédaction met en scène la tension constante qui unit le reporter à son journal, entre réprimande et glorification. Le reporter doit répondre aux exigences de son journal, faute d'être destitué, mais en revanche celui-ci lui met en valeur ses exploits, son travail d'enquêteur, les dangers rencontrés. En ce sens, la structure narrative du *Voleur d'enfants*

²⁸⁵ *Ibid.*, 4 juin 1910.

²⁸⁶ Sur Gaston Vassy : *supra*, p. 66-67, 73-75, sur le reportage collectif : *supra*, p. 402 et suivantes, sur la voix rédactionnelle : *infra*, p. 689 et suivantes.

²⁸⁷ Louis Forest, *Le voleur d'enfants*, dans *Le Matin*, 6 août 1906.

²⁸⁸ *Ibid.*, 9 août 1906.

met à nu l'interdépendance entre le reporter et sa rédaction, expose la relation *métonymique* sensible, comme on le verra, dans le périphrase éditorial du reportage.

ii. *L'abandon ou l'occultation du reportage*

Outre le chef des informations et le rédacteur en chef, le directeur du journal et le secrétaire de rédaction sont deux autres figures d'autorité fréquemment représentées : reporters obéissants ou insubordonnés se présentent à eux afin d'exposer les résultats de leur enquête ou d'obtenir une autorisation. Ces scènes de rencontre (et parfois de rupture) occupent une place clef dans l'intrigue, car elles ont pour fonction de sanctionner le but poursuivi par le personnage de reporter : en obtenant l'autorisation de couvrir une affaire donnée auprès de son supérieur (ou, à défaut d'autorisation, son renvoi du journal), le reporter devient libre de ses actions. Autrement dit, au niveau narratif, la rencontre du supérieur – ou la visite du reporter à son journal – est parfois le principal point de contact entre le reporter et sa fonction officielle de journaliste, après quoi le reporter se départit de ses obligations professionnelles pour embrasser pleinement l'action. Cet affranchissement du travail journalistique (écriture et transmission d'articles, de dépêches, communications avec le journal, visite aux bureaux de la rédaction), comme nous l'avons déjà évoqué, survient de manière plus prononcée dans les romans d'après 1910, où il est le signe d'une maturité de la figure fictionnelle du reporter, tandis que les romans d'avant 1910 tendent à accorder une place un peu plus grande à la mise en scène du travail journalistique. Outre dans la série *Fantômas*, l'affranchissement du reportage s'observe dans *Le fils de la nuit* : dans la première moitié de l'intrigue, le reporter Teddy accompagne un homme d'affaires, Morenos, afin d'écrire une série d'articles scientifiques au sujet d'une exploitation minière en pays étranger. Mais très vite, ses relations avec Morenos tournent au vinaigre et Teddy lui demande à être libéré de ses fonctions : « Ce qu'on appelle "les affaires" [lui dit-il] ce n'est pas du tout de mon goût, oh ! mais là, pas du tout ! Le reportage scientifique... terrains aurifères, filons... oui, c'est cela, filons !²⁸⁹ » Dès lors, Teddy prend quantité de

²⁸⁹ *Ibid.*, 7 janvier 1920.

notes sur les aventures très romanesques auxquelles il se trouve mêlé, rêvant d'un reportage sensationnel et beaucoup plus intéressant, qu'il publiera à son retour : « *Le Mondial Press* va me lancer ça à grand fracas ! / Je vois d'ici les affiches dont seront couverts les murs !... Avec mon nom en grandes lettres rouges²⁹⁰ ! » Mais le retour ne se passe pas comme prévu et le reporter doit essayer à son arrivée en Europe – qui survient au début du septième épisode, soit environ à la moitié du roman – les remontrances du directeur du *Mondial Press*, qui ne partage pas ses vues sur le reportage et le congédie du journal²⁹¹. À partir de ce tournant, plus aucune allusion n'est faite au travail de reporter de Teddy, qui n'est plus qu'un personnage d'action, un adjuvant dans la quête de vengeance du héros. Le même motif se reproduit avec une conclusion plus heureuse, dans *La reine s'ennuie*²⁹². Le reporter Thomas Carlton s'occupe au début du roman des faits divers. À l'occasion d'un reportage, il se trouve mêlé aux aventures de l'héroïne, Pearl Standish, qu'il sauve d'un incendie criminel. Comme à la demande de celle-ci Tom occulte dans son article certains détails de l'affaire, le secrétaire de rédaction de l'*American Star* juge l'article ennuyeux et destitue le reporter à la « rubrique des entrées et sorties de bateaux dans le port²⁹³ ». Peu après, cependant, Tom, dont le chemin croise sans cesse celui de Pearl Standish, soupçonne l'intérêt de l'affaire dont elle s'occupe et propose au secrétaire de rédaction une autre voie :

Définitivement résolu, le jeune homme se rendit au bureau du journal et fit part à son chef de la détermination à laquelle il venait de s'arrêter. [...] il offrit de se consacrer entièrement à mettre les lecteurs du *Star* au courant de tout ce qui se rapportait à ce captivant mystère.

— Affaire entendue ! conclut le professionnel en lui frappant familièrement sur l'épaule²⁹⁴.

Et c'est alors que Tom Carlton devient véritablement libre de participer à toutes les aventures qui l'attendent en compagnie de Pearl Standish. Seule une mention brève et isolée des occupations sous-entendues de Tom, entre deux péripéties de l'intrigue, entre deux appels à l'aide de Pearl, rappelle sa fonction : « Le jeune reporter était à son journal, au milieu de ses camarades occupés comme lui-même à la confection du numéro du

²⁹⁰ *Ibid.*, 19 janvier 1920.

²⁹¹ *Ibid.*, 31 janvier 1920.

²⁹² Pierre Decourcelle, *La reine s'ennuie*, dans *Le Matin*, 22 février-7 juin 1918.

²⁹³ *Ibid.*, 11 mars 1918.

²⁹⁴ *Ibid.*, 18 mars 1918.

lendemain.²⁹⁵ ». Autrement dit, lorsqu'il n'est pas plongé dans l'action, le reporter est à son journal ; inversement, l'action l'isole et le retire de son milieu professionnel. Tout se passe comme si la fonction de reporter comportait dans ces intrigues un problème à résoudre, nécessitait la recherche d'une façon de la dépasser. Ces abandons du reportage disent au fond une chose étonnante : le reporter fictionnel est destiné, par la nature même de sa profession et de l'imaginaire qui lui est associé, à devenir un héros de l'aventure, mais la description de ses devoirs et tâches professionnels serait incompatible avec le déroulement du roman d'enquête et d'aventure, d'où ces faux-fuyants romanesques qui lui permettent de s'échapper vers l'action pure. Ainsi, c'est en abandonnant son métier que le reporter devient pleinement un personnage d'action. Le motif paraît accentué dans certains romans-cinéma (comme *Le fils de la nuit*) de même que dans la bande dessinée²⁹⁶ : deux médias qui ont en partage l'utilisation de l'image et qui sont peut-être plus attachés encore à la rapidité de l'action. Dans ce contexte, la profession « reporter » devient essentiellement une marque accolée au personnage, entraînant avec elle des attributs donnés (curiosité, courage, capacités de déduction...), sorte de sédiment actantiel somme toute peu spécifique que l'on peut associer, encore une fois, au flou identitaire et à la polyvalence du personnage.

iii. *Confrères*

Au sein de l'équipe de rédaction du journal, les autres reporters se distinguent car ils ne représentent pas, à l'instar des secrétaires de rédaction, directeurs, rédacteurs en chef ou chefs des informations, des supérieurs, mais bien des collègues ou des confrères, partageant les mêmes déboires ou les mêmes buts. De ce fait, la relation de compétition domine ces représentations de groupe – sans exclure pour autant une certaine fraternité, voire une amitié entre reporters –, à travers la recherche du reportage sensationnel, de l'information exclusive. Les confrères sont avant tout compétiteurs, qu'ils appartiennent au même journal, comme Binard, Bernard et Barbarus du *Voleur d'enfants*, ou qu'ils soient envoyés

²⁹⁵ *Ibid.*, 30 mars 1918.

²⁹⁶ Guillaume Pinson remarque un même gommage de l'écriture du reportage dans la série des aventures de Tintin (« Tintin avant Tintin : origines médiatiques et romanesques du héros reporter », dans *Études françaises*, vol. XLVI, n° 2 [2010], p. 25).

par des quotidiens différents. Ils se jouent parfois des tours pendables pour sortir vainqueur de la grande « course à l'information » : c'est Tom Carlton subtilisant « l'automobile découverte » de son confrère du *Messenger*, Bertie Hackett, afin d'être le premier sur les lieux d'un incendie²⁹⁷, ou encore, dans *Michel Strogoff*, le correspondant anglais Harry Blount télégraphiant des « versets de la Bible [...] pour employer le temps et ne pas céder sa place à son rival²⁹⁸ », le Français Alcide Jolivet. Le roman de Verne est le premier à thématiser la course à l'information à laquelle se livrent les reporters, au départ « compagnons de voyage », puis « rivaux » et « ennemis, maintenant qu'ils opéraient sur le champ de bataille²⁹⁹ », mais le motif perdure par la suite. L'imaginaire médiatique du roman populaire est fortement marqué par l'attrait et la recherche du sensationnel, de la primeur : celle-ci semble être le moteur de la grande presse d'information, telle qu'on aime la concevoir depuis l'arrivée du reportage. Dans *Le voleur d'enfants*, la course entre les reporters est redoublée par l'instauration d'un concours intradiégétique : chaque semaine, les lecteurs (fictifs) des « reportages » de Binard, Bernard et Barbarus octroient des points aux reporters en fonction des résultats obtenus par chacun : « Le jour de l'arrestation du coupable [...] celui de ces journalistes qui aura fourni la somme de renseignements la plus intéressante recevra une prime de 25,000 francs. Le public sera juge³⁰⁰ ». Bernard, qui remporte le concours, ne songe pas « sans malice » aux compétiteurs vaincus et à « la tête qu'ils feront, tous [les] confrères³⁰¹ ». L'exemple est intéressant car il pousse à l'extrême, en l'incarnant dans un véritable concours, l'idée de reporters luttant de vitesse, d'énergie et d'ingéniosité pour capturer le meilleur gibier de l'information. Le roman va beaucoup plus loin que le reportage réel dans la diffusion de cette image du reporter engagé dans une course à l'information, une représentation qui coïncide, on le verra, davantage avec celle véhiculée par les agenciers – plutôt que par les envoyés spéciaux – dans leurs Mémoires.

Il est plus rare de retrouver une autre forme de relation entre confrères, reposant sur l'entraide face à un malheur commun, comme c'est le cas dans *Le miracle du professeur*

²⁹⁷ Pierre Decourcelle, *La reine s'ennuie*, dans *Le Matin*, 6 mars 1918.

²⁹⁸ Jules Verne, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, p. 225.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 224.

³⁰⁰ Louis Forest, *Le voleur d'enfants*, dans *Le Matin*, 26 juin 1906.

³⁰¹ *Ibid.*, 10 août 1906.

*Wolmar*³⁰² (1912). Les reporters font front à deux reprises, d'abord afin de revendiquer l'accès à l'information, puis afin d'élucider des événements mystérieux dont ils sont victimes. L'intrigue relate le voyage d'une délégation scientifique envoyée en bateau à la rencontre d'un savant mystérieux, en un point très précis au milieu de l'océan Atlantique. La presse, avide d'être représentée sur le cuirassé officiel afin de pouvoir transmettre par dépêche les développements de la mission, se voit opposer « un refus aussi courtois que formel », les scientifiques désirant « éviter toutes les indiscretions³⁰³ ». N'entendant pas se satisfaire des communiqués officiels, les reporters bafoués cherchent une solution. La course à l'information devient un enjeu collectif, soulève la presse entière et abolit temporairement les rivalités :

À notre époque de reportage intensif, où le lecteur entend être informé aussi rapidement que complètement, il leur était impossible de se contenter des communiqués officiels qui ne diraient que ce qui leur plairait. / Aussi, dans les salles de rédaction, chacun, surexcité par une émulation générale, fit-il assaut d'ingéniosité : l'un proposa de se cacher dans la soute au charbon, un autre de se faire embarquer dans une caisse de boîtes de conserves, un troisième, qui avait servi dans la marine, de soudoyer un matelot et de prendre sa place. / Malheureusement, aucun de ces projets n'était réalisable. [...] Ce fut alors que les directeurs des principaux journaux parisiens se réunirent pour aviser à une situation qui, non seulement menaçait de léser considérablement leurs intérêts, mais encore blessait singulièrement leur amour-propre professionnel. / Il y avait là ceux de l'*Heure parisienne*, de l'*Echo français*, réconciliés dans cette circonstance ; de la *Force*, du *Bien public*, de vingt autres encore. / La presse française tout entière, en un mot³⁰⁴.

Tous revendiquent le droit à la publicité (« il nous appartient de donner à leurs moindres actes la publicité qu'ils semblent fuir. C'est notre droit ; j'ajouterai même, c'est notre devoir³⁰⁵ ! ») et il est décidé qu'un paquebot frété aux frais des différents journaux permettra aux envoyés de la presse de suivre la délégation officielle : « C'était, en outre, l'affirmation éclatante de la puissance de la presse³⁰⁶ ». Ce paquebot, *Le Zèbre*, navigue à une « vitesse exceptionnelle³⁰⁷ » et semble tout désigné pour remplir sa mission à merveille, mais en cours de route, la puissance de la presse est cruellement éprouvée, lorsque le bateau est mis hors d'état d'avancer par une force mystérieuse et

³⁰² Guy de Téramond, *Le miracle du professeur Wolmar*, dans *La Presse*, 20 septembre-13 novembre 1912.

³⁰³ *Ibid.*, 26 septembre 1912.

³⁰⁴ *Id.*

³⁰⁵ *Id.*

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ *Id.*

incompréhensible. Téramond, on l'aura compris, dépeint la presse, ses prétentions et ses reporters non sans une touche satirique dans ce roman. À la course à l'information qui tourne court se substituent alors des moments de fraternisation et de sociabilités, à bord du *Zèbre* où les reporters sont désœuvrés. Ceux-ci fument, discutent, jouent au poker, font connaissance, « au gré de [leurs] sympathies personnelles » : « car, sur notre fragile esquif ballotté par l'Océan, il ne saurait être question ni d'opinion ni de rivalités. / Nous sommes tous les enfants d'une même mère, cette Presse dévoreuse d'hommes et d'énergies et, devant le danger, nous éprouvons le besoin de nous serrer les uns contre les autres et de lutter ensemble³⁰⁸. » Au-delà du regard satirique posé sur la confrérie des reporters, *Le miracle du professeur Wolmar* donne, de manière jusqu'alors inédite dans la fiction, l'image d'un groupe soudé porté par la conscience d'une solidarité professionnelle et, avec elle, par des intérêts communs à défendre. Il est significatif qu'une telle représentation arrive assez tardivement, soit en 1912, alors qu'émergent aussi les bases d'une institutionnalisation du reportage, comme les premiers manuels et essais sur la presse d'information³⁰⁹. La volonté de professionnalisation qui apparaît dans le champ journalistique surgit vers la même époque dans les représentations fictionnelles. Un autre écho s'en observe dans *Les trois reporters* (1910) de Charles Laurent, où le personnage secondaire de Mallard, reporter à la *Gazette*, rédige avec ses collègues un « manuel du reporter »³¹⁰. Ainsi, le roman populaire du reporter n'est pas exempt d'une forme de commentaire – le plus souvent en mode léger ou parodique – sur la profession reporter, sa reconnaissance, ses difficultés, son apprentissage : aux enjeux esthétiques se sont substitués, en somme, des enjeux professionnels.

³⁰⁸ *Ibid.*, 30 septembre 1912.

³⁰⁹ Vincent Jamati, *Pour devenir journaliste. Comment se rédige et s'administre un journal. Mécanique de la presse, principaux cas de reportage, législation*, Paris, Victorion, 1906 ; Alexandre Guérin, *Comment on devient journaliste*, Lyon, Publications universelles illustrées, 1910 ; Auguste de Chambure, *À travers la Presse*, Paris, Th. Fert, Ablouy et Cie, 1914.

³¹⁰ Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 30 août 1910.

Parmi les dizaines de personnages de reporters masculins que l'on peut croiser dans les romans du corpus, la femme reporter occupe une place infime, sans aucun doute inférieure, toutes proportions gardées, à celle qu'elle occupe réellement dans les équipes de rédaction, bien que celle-ci soit étroite. La « reporterresse »³¹¹ n'est l'héroïne principale que de rares oeuvres, dont un roman d'aventures de Guy de Téraumont, *Miss Doon, reporterresse*³¹² (1926) et un autre d'Arthur Bernède, *L'homme aux sortilèges* (1936), où figure Simone Aubin, une « célèbre reporterresse-aviatrice, recordwomen de la hauteur³¹³ ». Avant cela, on la retrouve comme figure secondaire dans *Le miracle du professeur Wolmar* (1912), également de Téraumont, de même que dans *Les possédées de Paris* (1910). Hormis au sein de romans d'amour où la représentation du travail journalistique à proprement parler occupe une place secondaire à côté de l'intrigue sentimentale³¹⁴, la reporterresse fictionnelle apparaît en France non sous la plume d'un auteur français, mais dans *Moderne Américaine*³¹⁵, traduction d'un roman de Gertrud Atherton parue dans *Le Temps* en 1906 et 1907. Ce constat n'est pas étonnant, sachant que le « discours de défense de la prétention de la femme à un journalisme moderne³¹⁶ » émerge beaucoup plus tôt dans les pays anglo-saxons qu'en France.

³¹¹ Le néologisme, selon Marie-Ève Thérénty, a été forgé par Gaston Leroux, alors journaliste au *Matin*, pour qualifier les envoyées de *La Fronde* qui assistaient au procès de Rennes de l'affaire Dreyfus. Marie-Ève Thérénty, « LA chronique et LE reportage : du "genre" (gender) des genres journalistiques », dans *Études littéraires*, vol. XL, n° 3 (automne 2009), p. 120.

³¹² Guy de Téraumont, *Miss Doon, reporterresse*, Paris, Albin Michel (Le roman d'aventures), 1926.

³¹³ Arthur Bernède, *L'homme aux sortilèges*, dans *Paris-Soir*, 24 mai-12 septembre 1936.

³¹⁴ Ce corpus comprend quelques romans dès les années 1890-1900 : *Leur égale* (Paris, Simonis Empis, 1899) de Camille Pert, *Femmes nouvelles* (Paris, Plon, 1899) de Paul et Victor Margueritte, *La rebelle* (Paris, Calmann-Lévy, 1905) de Marcelle Tinayre, ainsi que la pièce de théâtre *La femme seule* d'Eugène Brieux (Paris, *L'illustration théâtrale*, 8 février 1913, représentée en décembre 1912 au Théâtre du Gymnase). Assez distinct du roman d'aventures, il est étudié par Kate Rees, à qui nous empruntons ces exemples (« Entre l'encrier et le pot à colle ». Le reportage et le roman d'amour : un conflit ? », communication dans le cadre du congrès *Médias 19*, « La presse et les journalistes au XIX^e siècle : identités et modernités », Paris, Centre culturel canadien, 8-12 juin 2015).

³¹⁵ Gertrud Atherton, *Moderne Américaine*, traduit de l'anglais par Louis Barron, dans *Le Temps*, 11 décembre 1906-2 février 1907. Le titre original est *Patience Sparhawk and Her Times* (1897).

³¹⁶ Marie-Ève Thérénty, « LA chronique et LE reportage : du "genre" (gender) des genres journalistiques », *art. cit.*, p. 121.

Ainsi, la reporterresse fictionnelle apparaît au milieu des années 1900, à un moment où le féminisme est à l'ordre du jour, dix ans après la fondation de *La Fronde* (1897) de Marguerite Durand, cinq ans après celle du Conseil national des femmes françaises (1901) et alors que la question du droit de vote des femmes est discutée. De fait, le personnage est profondément lié, dans les années 1900-1910, aux enjeux féministes, et ce, en premier lieu chez Gertrud Atherton : *Moderne Américaine* est l'histoire d'une femme du monde new-yorkaise en quête d'indépendance, Patience ou Mrs. Beverley Peele. Celle-ci rencontre par hasard miss Merrien, reporterresse au *Day*, et décide suite à cette rencontre déterminante de quitter son mari et de se faire reporterresse. Elle parvient sans mal – grâce à son charme, à ses relations, à un certain talent et à son instruction – à faire sa place au journal³¹⁷. La raison pour laquelle Patience, dont l'existence était jusque-là luxueuse, renonce à ses privilèges pour habiter une toute petite chambre dénudée de « huit pieds carrés³¹⁸ », comme celle de miss Merrien, et ce, en dépit de la sombre peinture d'un métier « assez dur » et « exténuant » que lui fait son amie³¹⁹, est révélatrice. La recherche d'une « libre et laborieuse existence³²⁰ » l'emporte chez elle sur la vie soumise et dépendante auprès de son mari : en rentrant après son embauche au *Day*, elle « éprouva une singulière sensation d'affranchissement, de libération. Il lui sembla respirer librement pour la première fois de sa vie, prendre possession de son être intime³²¹ ». Le métier de reporter est dépeint par Atherton comme une voie valorisante qui offre à la femme « moderne » une existence indépendante, un moyen ardu, mais honnête et passionnant, de gagner sa vie. Il est curieux que ce soit *Le Temps* qui, parmi tous les quotidiens, ait choisi de publier cette traduction : elle introduit en France une vision américaine et féministe du métier de reporter qui est alors tout à fait inédite du côté du roman, mais qui l'est moins dans la réalité, puisque les reporterresses de *La Fronde* défendent le reportage au féminin depuis 1897 ; leur journal était précisément surnommé « *Le Temps en jupons*³²² ».

³¹⁷ *Ibid.*, 9-11 janvier 1907.

³¹⁸ *Ibid.*, 8 janvier 1907.

³¹⁹ *Ibid.*, 4 janvier 1907.

³²⁰ *Ibid.*, 9 janvier 1907.

³²¹ *Id.*

³²² Marie-Ève Thérénty, « LA chronique et LE reportage : du “genre” (gender) des genres journalistiques », *art. cit.*, p. 120.

À l'opposé, chez Guy de Téra mond, les personnages de reporteresses du *Miracle du professeur Wolmar* permettent d'aborder en filigrane les enjeux féministes, mais dans une optique conservatrice qui obéit à la représentation sexuée traditionnelle du journalisme. Sur le paquebot *Le Zèbre* se trouve deux femmes reporters très distinctes l'une de l'autre :

[...] une longue personne à pince-nez d'or, mince et sèche, attachée à un journal d'émancipation féminine, « The Up to Day Women », et une petite blonde, rieuse, grassouillette et charmante, rédactrice à la « Flèche » (journal entièrement rédigé par des femmes). [...] / Sur la passerelle, notre blonde confrère est très entourée [...] ; coquette et menue, elle a déjà réuni une cour nombreuse et empressée. / Elle a revêtu une longue jaquette rouge, coupée par la courroie d'une jumelle, et planté sur ses cheveux d'or une casquette de yachtwoman du plus gracieux effet. / À cinq heures, dans le salon de lecture transformé en tea-room, c'est elle qui, avec une bonne grâce parfaite de maîtresse de maison, nous sert le thé. / Quant à la rédactrice de *The Up to Day Women*, elle a accaparé, dans un coin, le correspondant du *Deutschland Gazette*, un grand gaillard à lunettes, albinos et flegmatique, et, en passant près d'eux, je l'entends lui dire :

— Tant que vous refuserez aux légitimes aspirations de la femme le droit imprescriptible que possède toute créature humaine...
Je me suis hâté de fuir. / Ça, c'est le féminisme que je ne comprends pas³²³ !

Gaudot, le reporter qui narre ce passage, n'apprécie pas les idées d'émancipation de la « féministe enragée³²⁴ », tandis qu'il admire la blondeur, la séduction et les qualités (traditionnellement féminines) de maîtresse de maison de la reporteresse de la *Flèche*. C'est d'ailleurs celle-ci, devenue reporteresse non par goût, mais par nécessité – la mère abandonnée devant nourrir ses deux fillettes³²⁵ – que Gaudot marie à la fin du roman et préserve de futurs reportages dangereux. Autrement dit, chez Téra mond, le reportage est un métier peu approprié pour une femme ; on l'embrasse soit par nécessité, en dernier recours, soit par féminisme fanatique. *La Fronde* de Marguerite Durand, journal entièrement écrit par des femmes, semble constamment se tenir derrière l'imaginaire du reportage au féminin de ces années. Téra mond adresse à travers l'opposition entre les personnages de reporteresse *féminine* et de reporteresse *féministe* le même reproche que les commentateurs contemporains aux femmes reporters : « *La Fronde* ne sera vraiment intéressante que si les

³²³ Guy de Téra mond, *Le miracle du professeur Wolmar*, dans *La Presse*, 30 septembre-1^{er} octobre 1912.

³²⁴ *Ibid.*, 1^{er} octobre 1912.

³²⁵ *Ibid.*, 4 octobre 1912.

“frondeuses” y sont elles-mêmes, et beaucoup plus féminines que féministes. Qu’elles pensent, sentent et écrivent en femmes³²⁶. »

C’est que dans la tradition française, le métier de reporter, tant par son côté physique, appelant le journaliste sur le terrain, que par son contenu et son style d’écriture, est attaché à des qualités perçues comme viriles :

le reporter est d’abord un homme. [...] Cette vision restrictive du reporter s’explique évidemment par les conditions pratiques d’accès à la profession : le reportage conduit à se déplacer dans des espaces publics – la rue, les cafés, les cabarets – voire à franchir un certain nombre de frontières culturelles, nationales, sociologiques, toutes actions plus difficiles pour les femmes³²⁷.

Au style léger et badin de la chronique, de la causerie³²⁸, s’opposerait l’écriture sérieuse, brute, trempée d’action et d’aventure du reportage. Le secrétaire de rédaction du *Day* conseille Patience à ses débuts : « ni fleurs de style, ni envolées dans le bleu. Si les faits se prêtent à être accommodés de façon humoristique, vous pouvez vous permettre de le faire, pourvu toutefois que vous soyez capable d’imiter le ton plaisant de l’homme et d’éviter le frivole badinage féminin ; – quelques femmes reporters y arrivent³²⁹. » Patience y parvient, mais on la transférera tout de même à la rubrique des « Variétés », « qui conviendraient mieux à son “talent fin et délicat”³³⁰ ». La femme reporter doit non seulement épouser l’écriture dite masculine, mais posséder les qualités d’action de ses confrères reporters : il en va de même pour Myrtille, la jeune héroïne des *Possédées de Paris*, qui est engagée à la *Vertu française* après la disparition du reporter Sirupin. « Courageuse³³¹ », « vaillante³³² », « robuste³³³ », elle entre dans le récit en « figure vivante et agissante³³⁴ », « une flamme de volonté et d’énergie dans son regard d’azur sombre³³⁵ », éprise de mystères et de périls³³⁶.

³²⁶ Victor Charbonne, cité dans Anonyme, « Ce que pensent les hommes », *Le Temps*, 25 décembre 1897, référence tirée de Marie-Ève Thérenty, « LA chronique et LE reportage : du “genre” (gender) des genres journalistiques », *art. cit.*, p. 121.

³²⁷ *Ibid.*, p. 118.

³²⁸ « La chronique, genre mondain et parisien, constitue [...] dans le discours topique, la forme supérieure du journalisme au féminin. » *Ibid.*, p. 117.

³²⁹ Gertrud Atherton, *Moderne Américaine*, dans *Le Temps*, 9 janvier 1907.

³³⁰ *Ibid.*, 11 janvier 1907.

³³¹ Georges de Labruyère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 16 juin 1910.

³³² *Ibid.*, 26 juin 1910.

³³³ *Id.*

³³⁴ *Ibid.*, 1^{er} juin 1910.

³³⁵ *Id.*

Tandis que la pratique du reportage au féminin trace au même moment sa voie propre en inaugurant, à partir de la fin du XIX^e siècle, des formes de reportage qui allient le témoignage sur le terrain avec une écriture empathique ou un journalisme de la compassion³³⁷, le roman populaire – écrit par des hommes – demeure résolument conservateur dans sa manière de mettre en scène la femme reporter, ne prenant pas acte de la pratique. Si la reporteresse fictive devient héroïne du récit, dans *Miss Doon* de Guy de Téraumont – ce qui témoigne tout de même d’une certaine évolution depuis *Le miracle du professeur Wolmar* –, c’est en adoptant les caractéristiques du héros reporter masculin. Américaine, « rude gaillarde³³⁸ » aussi sportive qu’un robuste aventurier, rompue aux exercices physiques et aux escapades depuis son enfance, maniant le browning mieux qu’un gangster de Los Angeles, montant à cheval et conduisant une automobile, elle sort indemne de la succession rocambolesque des scènes de western et des retournements de situation, aux côtés de son compagnon d’aventure, Jim Wescot : poursuites à pied, à cheval, batailles, guet-apens, menaces. Loin de dessiner un modèle spécifique de reportage au féminin, la reporteresse fictive est cantonnée au rôle du reporter masculin : elle appartient comme lui au roman d’enquête et d’aventure. Cette particularité est à la fois révélatrice, d’une part, de la ténacité de la représentation genrée du journalisme et, d’autre part, des stéréotypes forts qui organisent le roman d’aventure et d’enquête. Enfin, elle laisse percevoir également la dimension consensuelle et stéréotypée du reporter comme figure fictionnelle. En outre, malgré cette masculinisation appuyée, la femme reporter demeure une créature vouée à l’amour et au mariage. Symptomatique de l’inadéquation de la femme et du reportage, tel que le conçoit Téraumont, est la substitution qui donne à Miss Doon, au lieu du reportage sensationnel rêvé et poursuivi avec ardeur au départ, comme voie d’accès au grand reportage³³⁹, un mariage final, qui supprime ses ambitions journalistiques : « Et je

³³⁶ *Ibid.*, 26 juin 1910.

³³⁷ Marie-Ève Thérénty, « LA chronique et LE reportage : du “genre” (gender) des genres journalistiques », *art. cit.*, p. 118-124. Voir aussi Marie-Ève Thérénty, « Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d’immersion », dans *Médias 19* [en ligne], Guillaume Pinson (dir.), *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*, mis à jour le 24 mars 2014. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13423>

³³⁸ Guy de Téraumont, *Miss Doon, reporteresse*, *op. cit.*, p. 78.

³³⁹ « Un pareil succès pouvait lui créer une situation nouvelle au *Monde* et plus importante. » *Ibid.*, p. 9.

vois, s'écria-t-elle, la tête de ce brave Harris [le directeur du *Monde*] quand, m'ayant demandé ce que je rapporte d'intéressant, je lui répondrai que c'est un mari³⁴⁰ !... »

v. *Les trois mousquetaires de l'ère médiatique*

La confrérie des reporters est mise en scène, d'une part, à travers des scènes de compétition, qui illustrent la course à l'information et le sensationnalisme de la presse et, d'autre part, des scènes d'entraide, qui témoignent de la prise de conscience d'un « esprit de corps » autour de 1910. Un autre motif fondamental à cet égard, et d'autant plus intéressant qu'il réactive un *topos* du roman-feuilleton populaire depuis Alexandre Dumas, est celui des « trois reporters ». La configuration du trio de reporters est assez fréquemment reprise pour constituer un schéma stéréotypé. On la retrouve au moins dans *Trois reporters à Fachoda*³⁴¹ (1901) de Léo Dex, dans *Les trois reporters* (1910) de Charles Laurent, dans *Les possédées de Paris* de Georges de Labruyère (1912), dans certaines aventures de Rouletabille à partir du *Château noir* (1914), de même que dans *Le voleur d'enfants* (1906) où, cependant, elle est distincte du fait que les trois reporters ne mènent pas leur enquête de concert, mais chacun de leur côté. Supplantant le duo originel de reporters de *Michel Strogoff*, le trio est bien adapté à l'organisation romanesque, car il permet non seulement la parité entre deux personnages d'importance équivalente dans l'intrigue, mais une configuration triangulaire qui institue un héros central, auquel se joignent deux adjouvants. En ce sens, bien que le héros éponyme de *Michel Strogoff* ne soit pas reporter, le roman de Jules Verne mettait déjà en place cette configuration triangulaire : un héros, Michel Strogoff, et deux adjouvants reporters, Blount et Jolivet, qui jouent un rôle d'appoint et apportent une dimension comique, ce qui est, de même, le rôle des adjouvants dans le trio de reporters. Ainsi, Rouletabille, d'enquêteur solitaire, devient au fil de ses aventures un héros entouré par une société d'adjouvants, formant une « petite expédition³⁴² » : « j'emmène avec

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 134.

³⁴¹ Nous laisserons de côté ce roman pour y revenir plus loin, car les trois reporters de Dex ont la particularité de servir un propos politique, en incarnant l'alliance entre trois nations : France, Russie et États-Unis.

³⁴² Gaston Leroux, *Le château noir*, première partie de *Rouletabille à la guerre, Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.* [1^{re} publication dans *Le Matin*, 28 mars-2 août 1914], p. 640.

moi mes deux reporters et nos domestiques³⁴³ », explique-t-il. Seul Rouletabille connaît le véritable but du voyage, tandis qu'il fait croire aux deux autres reporters que celui-ci est de réaliser un reportage « unique au monde³⁴⁴ ». Loin d'être perspicaces et intelligents comme le héros, Vladimir et La Candeur jouent un rôle comique, typique du « duo dans le trio ». Rouletabille, en effet, est souvent exaspéré par les maladresses et les défauts de La Candeur³⁴⁵, reporter dont le roman préféré est... *Les Trois Mousquetaires*³⁴⁶ !

Dans les romans de Laurent et de Labruyère, les deux adjuvants reporters sont par ailleurs des initiés du métier, qui aident le héros principal, nouveau reporter, à mener son enquête. Mallard et Landrin sont, dans *Les trois reporters*, les deux comparses de Jacques Louriau, jeune homme énergique qui poursuit une enquête afin de révéler une erreur judiciaire et devient pour cela reporter, se servant du journal comme d'un « instrument pour la recherche de la vérité³⁴⁷ ». Jacques a un talent inné, des « dispositions³⁴⁸ » pour le reportage, mais il ne connaît pas ses finesses. Son but premier est d'arrêter les bandits qui ont enlevé sa fiancée. Landrin et Mallard, comme lui reporters à la *Gazette*, l'aident à poursuivre cette quête extrajournalistique de justicier et d'amoureux, dans laquelle le reportage est un atout, en personnifiant dans l'intrigue la part « médiatique » de l'opération. C'est-à-dire que ces deux personnages jouent sur le plan narratif un rôle comparable à celui du motif de la rencontre avec le supérieur, en délestant le héros principal de ses obligations journalistiques. Obéissant à une motivation purement professionnelle, au contraire de Jacques, Landrin et Mallard sont de vieux routiers qui incarnent des facettes complémentaires du reporter idéal. Landrin est l'homme d'action par excellence, impulsif, instinctif, adroit et batailleur, un « adepte expérimenté de la *savate nationale*³⁴⁹ », qui se démarque par son courage et son adresse³⁵⁰, de même que par sa capacité de

³⁴³ *Ibid.*, p. 636.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 650.

³⁴⁵ Il le destitue par exemple de sa fonction de secrétaire en raison de son indiscipline. Gaston Leroux, *Les étranges noces de Rouletabille*, deuxième partie de *Rouletabille à la guerre, Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. I, *op. cit.*, p. 874.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 867 et 881.

³⁴⁷ Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 23 août 1910.

³⁴⁸ *Id.*

³⁴⁹ *Ibid.*, 10 septembre 1910.

³⁵⁰ *Ibid.*, 13 septembre 1910.

déguisement³⁵¹. Outre ces caractéristiques physiques et psychologiques, Landrin est préoccupé par l'article à faire. Mû par la quête de l'information, au contraire du héros Jacques, il aide ce dernier dans le but d'écrire une interview sensationnelle³⁵². Mallard, de son côté, est aussi un homme d'action, mais il incarne plutôt le reporter détective, observateur (il porte un monocle pour le style, mais voit très bien), doué pour l'interrogatoire, employant la ruse pour faire parler l'ennemi³⁵³. Perspicace et prompt à la déduction, il se démarque par son « intelligente vigueur », par sa capacité à trouver la piste à suivre : en cela, il est le « guide et le chef³⁵⁴ » des trois reporters. En outre, ce sont Landrin et Mallard qui tiennent le chef des informations de la *Gazette* au courant des avancées de leur enquête en lui adressant des dépêches³⁵⁵. La configuration du trio permet ici de déployer un imaginaire médiatique riche (écriture d'articles, communication avec le journal, fonctionnement du journal et de la hiérarchie du service du reportage) autour du héros et de l'affaire, sans alourdir le déroulement de l'intrigue.

Une même logique est à l'œuvre dans *Les possédées de Paris*, où le reporter Sylvestre Sirupin se trouve mêlé à une affaire mystérieuse en premier lieu car il aime une jeune fille, Myrtille, et non pour des motivations journalistiques. Deux autres reporters de son journal, *La Vertu française*, se joignent à sa quête par amitié, mais aussi en raison de « leur instinct de curiosité professionnelle³⁵⁶ » et pour le reportage à faire, qu'ils n'oublient jamais : ce sont Pierre Gaspard et Léon Gaspard. Les soucis journalistiques des « deux Gaspard » sont mentionnés à plusieurs reprises : ceux-ci se sentent pris en étau entre leur amitié pour Sirupin et leurs obligations professionnelles, apprécient l'aventure mais se préoccupent surtout de l'article à écrire, de « la bonne copie qui est [leur] raison d'être³⁵⁷ ». Ce sont eux, et non Sirupin, qui assurent la fonction d'agents de médiatisation de leurs aventures : ils « tirèrent de tout cela une série d'articles sensationnels qui révolutionnèrent

³⁵¹ *Ibid.*, 16 septembre 1910.

³⁵² *Ibid.*, 16-23 septembre 1910.

³⁵³ *Ibid.*, 4 septembre 1910.

³⁵⁴ *Ibid.*, 13 septembre 1910.

³⁵⁵ *Ibid.*, 10 septembre 1910.

³⁵⁶ Georges de Labryère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 11 juin 1910.

³⁵⁷ *Ibid.*, 11 juin 1910.

Paris³⁵⁸ ». Tous deux se complètent très bien, personnages contrastés comme le sont Mallard et Landrin. L'un a le teint d'un Arabe et « un tempérament de feu », l'autre l'œil d'un Normand et « une grande finesse, voisine de la matoiserie »³⁵⁹. On ne peut s'empêcher de penser aux Dupont et Dupond d'Hergé – bien que ceux-ci soient policiers –, car les Gaspard sont quelque peu bêtes³⁶⁰ et comportent une dimension comique indéniable :

C'étaient les deux meilleurs et les deux plus énergiques reporters de la Maison. / Bien que portant le même nom, ils n'étaient nullement parents. / Ils étaient à la fois inséparables et presque toujours en « pique », par rivalité professionnelle. / Au fond, ils s'adoraient. / Dans la rédaction, on ne les séparait pas l'un de l'autre. À eux deux, ils formaient un « numéro », comme, dans les music-halls, des « duettistes ». Par plaisanterie amicale, on les appelait les « deux Gaspard ». [...] / [C'était] le plus admirable couple de reporters qu'il fût possible de rencontrer³⁶¹.

Dans *Les possédées de Paris* comme dans *Les trois reporters*, la configuration du trio de reporters renforce un parallèle entre deux groupes qui mènent séparément leur enquête : les reporters et les policiers. Le « triangle » journalistique redouble celui de l'enquête officielle, qui allie typiquement au moins trois personnages, le juge d'instruction, le chef de la sûreté et un agent de police, en l'occurrence, dans *Les possédées de Paris*, « le célèbre juge d'instruction Lambert, le chef de la sûreté Méraut [...] et ses sous-verges, le brigadier Sabas et l'inspecteur Nicaise³⁶² ». Leurs apparitions, tout comme celles des Gaspard, entraînent inmanquablement des scènes de compétition comiques et, en ce sens, appuient la parenté entre les adjuvants reporters et les policiers. Tout comme les policiers, les adjuvants reporters constituent des personnages amusants, voire ridicules ou dérisoires, selon une configuration héritée du feuilleton français³⁶³. En ce sens, les trios de reporters constituent un autre exemple de la translation (en mode ludique) des caractères fictionnels entre personnages de policiers et de reporters et témoignent d'un héritage qui entremêle la tradition du roman de police et celle du feuilleton de cape et d'épée à la Dumas.

³⁵⁸ *Ibid.*, 29 août 1910.

³⁵⁹ *Ibid.*, 4 juin 1910.

³⁶⁰ Léon fait figure de bon rustaud du duo. *Ibid.*, 7 juin 1910.

³⁶¹ *Id.*

³⁶² Georges de Labruyère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 28 mai 1910.

³⁶³ Dominique Kalifa, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *art. cit.*, p. 16 et 19.

b. Un héros médiatisé. Articles et lecteurs de journaux, foules, curieux et concours

Les reportages sensationnels, dangereux, ou ceux créés de toutes pièces dans une visée promotionnelle, tels que les ascensions en ballon et les tours du monde, de même que les interviews de reporters, contribuent à centrer l'attention médiatique sur le reporter en tant que héros (non plus médiateur ou témoin), sur ses exploits ou sur les périls qu'il encourt. À ces médiatisations réelles répond, dans les romans du reporter, la mise en scène de la médiatisation suscitée par les exploits du héros fictionnel. Ce motif consacre la dimension publique, démocratique et rassembleuse du personnage ; il est inséparable de la mise en scène de la foule de curieux et de lecteurs qui s'intéressent aux exploits du reporter. Champion de l'opinion, gardien de l'ordre, ce dernier apparaît comme un personnage consensuel, qui incarne les valeurs démocratiques et républicaines, la quête de vérité devenue accessible à tous. Les scènes de médiatisation du reporter symbolisent dans la fiction ce rôle de rassemblement, cette fonction de porte-parole et de témoin-ambassadeur³⁶⁴, en consacrant l'héroïsation de la figure, qui fait éclater la vérité, au péril de sa propre vie.

i. *Articles et lecteurs de journaux*

Elles sont associées à l'un des procédés de transposition du code décrit précédemment et traduisant un rapport mimétique au média, soit l'insertion d'articles fictifs ou encore le pastiche de l'écriture de presse. Ainsi, maints romans du corpus présentent des séquences où la narration est prise en charge par l'extrait d'un journal intradiégétique. Dans la plupart des cas, ces séquences sont introduites de façon minimale par un narrateur omniscient ou s'appuient sur des scènes d'écriture, d'impression ou de lecture du journal, dans lesquelles l'article rédigé ou lu par un personnage est intégré au tissu romanesque, permettant au lecteur de le lire lui aussi, tout en le lui donnant en même temps à *voir*. Le

³⁶⁴ Guillaume Pinson pose un même constat à propos des scènes de médiatisation dans les aventures de Tintin : « Les projecteurs médiatiques qui éclairent le triomphe du héros permettent d'imaginer à même la fiction l'existence d'une communauté soudée dans l'approbation, naguère plus idéologique, désormais réunie autour de valeurs universalistes. » Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 221.

procédé permet d'importer dans le roman la visualité, l'organisation spatiale, les jeux de titraille et de typographie de l'écriture de presse. Ces insertions permettent de médiatiser, entre autres choses, des événements concernant les héros reporters. Dans *Les possédées de Paris*, le procédé revient à trois reprises, la première fois pour annoncer la disparition du reporter Sylvestre Sirupin, enlevé et séquestré par ses ennemis : « ON VOLE DES REPORTERS DANS PARIS / Est-ce un crime... Est-ce un enlèvement ? / Un jeune rédacteur de la "Vertu française" a disparu depuis trois jours. Est-il mort ou vivant ? / À quoi sert la police ? » sont les titres qui coiffent l'article inséré³⁶⁵. La seconde occurrence permet d'annoncer que l'on a malheureusement retrouvé son cadavre carbonisé, et la troisième, de proclamer en grande pompe sa réapparition :

SIRUPIN EST VIVANT !

*Nos lecteurs seront certainement aussi heureux que nous l'avons été nous-mêmes d'apprendre que notre collaborateur Sylvestre Sirupin n'est pas mort. Il est vivant et bien vivant, quoique blessé grièvement par la longue et atroce torture qu'il a subie. / [...] M. Sirupin est en traitement dans une maison de santé de Paris. Le médecin qui le soigne affirme qu'il sera sur pied d'ici à quelques jours. / Nous publierons alors le récit écrit par lui-même de sa tragique aventure*³⁶⁶.

La mort du reporter, annoncée par la presse, est un motif récurrent qui permet chaque fois de souligner d'une part l'héroïsme, le dévouement du personnage tombé au combat, tel un soldat bataillant pour le bien commun et, d'autre part, la stupeur et l'émotion du public devant la disparition d'une figure connue et appréciée³⁶⁷. L'éloge posthume d'Alain Bernard, dans *Le voleur d'enfants*, atteint des sommets de glorification. Le dévoué serviteur des lecteurs du *Matin*, et avec lui tous les reporters, suscitent des louanges dignes d'un généralissime, de la part de son collègue Binard qui rédige l'article :

C'est avec une tristesse mêlée d'une stupeur profonde que nous avons appris aujourd'hui la mort inattendue de notre brave camarade Alain Bernard. / [...] Nos lecteurs regretteront autant que nous-même la disparition de cet esprit sérieux et réfléchi, dont toute l'ambition était de les satisfaire, de ce laborieux, de cet homme brave qui était aussi un brave homme. / Notre profession, si pénible, si fatigante, qui use déjà les tempéraments comme à la meule, compte, en plus grand nombre qu'on ne pense, ses héros et ses martyrs obscurs. / Le grand reportage a ses batailles où s'abattent, tout d'une pièce souvent, les plus nobles d'entre nous. / Alain Bernard a

³⁶⁵ Georges de Labruyère, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 5 juin 1910.

³⁶⁶ *Ibid.*, 28 juin 1910.

³⁶⁷ Ainsi, « [le] public fut en effet ému par [la] disparition » de Sirupin. *Ibid.*, 5 juin 1910.

péri victime de son dévouement à notre métier. / Sa mémoire restera parmi nous. /
Alain Bernard est mort au champ d'honneur³⁶⁸.

De même, la mort de tout le groupe de reporters embarqués à bord du *Zèbre*, que l'on croit disparu en mer, dans *Le miracle du professeur Wolmar*, donne lieu à un article funèbre de *L'Heure française* : « Nos cent cinquante confrères [...] sont tombés au champ d'honneur, victimes du devoir professionnel, dans des circonstances si effroyables [...]. On trouve, dans notre métier aussi, du courage et de l'héroïsme ; et chez nous aussi le devoir professionnel a ses martyrs qu'il faut saluer bien bas³⁶⁹. » Le thème du reporter tombé au combat, véritable « martyr » du journalisme revient comme un *leitmotiv*. Bien entendu, la mort est le plus souvent faussement présumée par un système médiatique prompt à s'emballer et à célébrer ses héros, et le reporter revient à la vie, encore plus héroïque de ce passage outre-tombe. Le motif romanesque de la médiatisation de la mort du reporter, dès lors, peut paraître parodique, puisque son potentiel tragique est vite désactivé, mais on verra que les auteurs ne frappent pas loin de la réalité.

La médiatisation du reporter peut encore avoir lieu dans l'intimité, à travers des scènes de lecture du journal. Ainsi, dans *Belphégor*, le groupe des enquêteurs, c'est-à-dire le détective privé Chantecoq, sa fille Colette et le reporter Jacques Bellegarde, prennent connaissance des derniers développements entourant l'affaire du fantôme du Louvre en lisant le journal après avoir dîné. Ils y apprennent que l'enquête policière suspecte Jacques d'être lui-même le fantôme meurtrier : « Jacques s'empara du journal et lut l'entrefilet suivant : / “L'inspecteur Ménardier a découvert l'identité de l'un des complices de l'assassin du Louvre qui ne serait autre qu'un jeune journaliste connu”³⁷⁰ ». Le plus souvent objet de glorification du reporter, le journal peut aussi, à l'occasion, être l'instrument de sa déchéance publique, temporaire à tout le moins. Tout se passe comme si le destin du reporter, figure médiatique, corps public, était en bonne partie entre les mains de la presse, qui se fait un peu son biographe.

³⁶⁸ Louis Forest, *Le voleur d'enfants*, dans *Le Matin*, 17 août 1906.

³⁶⁹ Guy de Téraumont, *Le miracle du professeur Wolmar*, dans *La Presse*, 28 septembre 1912.

³⁷⁰ Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 2 mars 1927.

Dans la série, par exemple dans les *Extraordinaires aventures de Rouletabille*, la célébrité et la médiatisation du personnage subissent un processus d'accumulation, d'accroissement exponentiel d'un volume à l'autre ; le personnage de reporter, dès lors, est porteur d'un véritable *capital médiatique* qu'on se plaît à rappeler, en évoquant les aventures précédentes. Dans les *Étranges noces de Rouletabille*, le narrateur rappelle la médiatisation du mariage du reporter et la grande célébrité du héros :

On se rappelle de quelle solennité et de quel éclat furent entourées les cérémonies de cette exceptionnelle union. / La direction de *L'Époque* avait convoqué, pour ce grand jour, tout ce qui compte à Paris, dans le monde des lettres, de la politique et des arts. Les amis de Rouletabille, connus et inconnus, ceux qui avaient été mêlés directement aux aventures extraordinaires de son incroyable existence, et ceux qu'il s'était faits simplement par la sympathie universelle que dégageaient ses actions publiques au cours des événements qui ont occupé, ces dernières années, l'Europe et le monde, avaient tenu à apporter leurs vœux aux jeunes époux. [...] / Nous ne reviendrons point sur ces heures officielles dont les carnets mondains retracèrent les moindres détails, pendant huit jours. / La colonie étrangère, surtout russe et balkanique naturellement, envoya des cadeaux qui ne furent pas les moins admirés d'un trousseau à la richesse duquel avaient voulu collaborer des personnages dont les noms sont célèbres depuis la publication du *Mystère de la chambre jaune*, du *Parfum de la dame en noir* et de *Rouletabille chez le tsar*³⁷¹.

Rouletabille soulève une « sympathie universelle » à travers ses « actions publiques » : il est bien le héros de tous, celui de « l'Époque », du monde entier, le héros du jour, bref, le héros *universel*. L'expression « on se rappelle » produit un effet curieux ; indice de publicité³⁷², elle évoque l'énonciation au sein du journal et produit un amalgame incertain entre l'instance narrative, un destinataire intradiégétique qui serait la foule de lecteurs du journal connaissant les exploits de Rouletabille, et le destinataire extradiégétique (le lecteur). Ainsi, elle peut désigner, pour le lecteur réel, le souvenir des aventures précédentes qu'il a lues, tout comme elle fait référence, de manière intradiégétique et pour un lectorat imaginaire (la foule lectrice de journaux), aux articles ayant médiatisé les exploits de Rouletabille. Un parallèle ludique continue de se dessiner : par une agrégation implicite, le roman lu et les volumes précédents des aventures de Rouletabille (dont les noms sont mentionnés en toutes lettres) sont assimilés à une forme de vaste texte

³⁷¹ Gaston Leroux, *Les étranges noces de Rouletabille*, 2^e partie de *Rouletabille à la guerre*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 980.

³⁷² L'indice de publicité inscrit « dans le texte littéraire les petites marques d'une présence médiatique explicite quoique non signalée » (Guillaume Pinson, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal [Socius], 2008, p. 251).

médiatique et fantasmé. Le lecteur des *Aventures de Rouletabille* est invité à imaginer les romans lus comme la synthèse d'un discours médiatique voué à diffuser les aventures du reporter, à la fois commentaire et agrégat des carnets mondains évoqués, des notes³⁷³ et des reportages de Rouletabille publiés dans *L'Époque* ; le lecteur occupe dès lors vis-à-vis du héros reporter la même position de surplomb et d'admiration qui est celle du lectorat imaginaire de ses aventures. C'est dire que l'imaginaire médiatique qui se déploie autour de la figure du reporter transforme la lecture romanesque en lui infusant quelque chose du journal, et invite le lecteur de roman à se glisser dans la peau d'un lecteur de journal fictif.

Quant à sa place dans l'intrigue, le motif de la médiatisation des exploits du reporter apparaît de manière privilégiée en fin de roman, par exemple lors de l'arrestation ou du procès des criminels arrêtés, mais en fait il ponctue aussi les diverses étapes et péripéties, ou encore précède de peu le présent de l'histoire, assurant au personnage de reporter une reconnaissance et une célébrité qui garantissent son succès dans l'affaire en cours. C'est le cas du reporter Norbert Valognes dans *Le bonheur qui passe* (1925) de René Vincy. Valognes, reporter du *Petit Français*, est dès le début de l'intrigue un héros célèbre jusqu'en Amérique³⁷⁴ pour avoir dirigé, tel un Stanley moderne, une mission de secours en Afrique, portée à la rencontre d'explorateurs français menacés³⁷⁵. Cette célébrité lui permet d'obtenir le concours d'un personnage déterminant afin de démasquer le brigand du récit qui se promène à Paris sous une fausse identité. Dans *L'aiguille creuse* de Maurice Leblanc, les mentions de la presse et du lectorat qui suivent l'aventure du reporter Isidore Beutrelet contre Arsène Lupin ponctuent tout le récit, tandis que le journaliste devient petit à petit un héros de plus en plus célèbre : « Du jour au lendemain, Isidore Beutrelet fut un héros, et la foule, subitement engouée, exigea sur son nouveau favori les plus amples détails. Les reporters étaient là. Ils se ruèrent à l'assaut du lycée Janson-de-Sailly, guettèrent les externes au sortir des classes et recueillirent tout ce qui concernait, de près ou

³⁷³ Dans *Rouletabille chez Krupp*, le narrateur évoque les « notes » prises par le reporter, à partir desquelles le récit que l'on lit serait fidèlement reconstitué. Gaston Leroux, *Rouletabille chez Krupp*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. II, *op. cit.*, p. 7.

³⁷⁴ René Vincy, *Le bonheur qui passe*, dans *Le Petit Parisien*, 14 avril-4 juillet 1925, livraison n° 55.

³⁷⁵ *Ibid.*, livraisons n° 14 et 15.

de loin, le nommé Beautrelet [...]»³⁷⁶. » L'opinion publique s'emballe au sujet de Beautrelet. L'excitation de la masse de lecteurs de journaux est portée à un tel comble qu'elle semble mettre en abyme, en un nouveau jeu de correspondance entre les destinataires intradiégétiques et externes, l'excitation du lecteur réel devant les retournements de l'intrigue, d'autant que le déroulement de l'affaire fictive est décrit en termes romanesques : « Jamais l'opinion publique n'avait été surexcitée à ce point par une telle série d'événements précipités, de coups de théâtre inattendus et déconcertants³⁷⁷. » L'excitation de la foule atteindra un véritable paroxysme : « Haletante et secouée d'émotion par cette incroyable histoire, la foule s'était rapprochée peu à peu et maintenant se pressait autour de lui [Beautrelet]. On attendait avec une angoisse frémissante les mots qu'il allait répondre, les objections qu'il allait soulever³⁷⁸. D'une présence immatérielle, d'un lectorat imaginé et abstrait lisant les articles de journaux, la foule prend corps, devient personnage et se presse physiquement autour du reporter dont d'autres journalistes recueillent les propos. On remarquera, à ce sujet, que le héros reporter se mue de médiateur en objet de médiatisation ; il devient la cible des autres reporters, on l'interview – loin d'être une fabulation romanesque, ce statut de héros médiatisé se vérifie bel et bien à partir des années 1900, autour des reportages-événements.

ii. Foules et curieux

La mise en scène des représentants de l'opinion publique en chair et en os, les individus descendus dans la rue et formant la foule constitue ainsi, à côté des articles insérés, le second grand motif qui assure l'héroïsation des personnages de reporters et la représentation de l'intérêt public qui les entoure ; les deux motifs vont souvent de pair. Dans les extraits précédemment cités de *L'aiguille creuse*, il n'est pas innocent que la foule soit ainsi représentée se « rapprochant » et se « pressant » autour de Beautrelet : cette attitude fait penser, toujours dans l'optique du jeu de correspondance et de réflexivité entre

³⁷⁶ Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, dans *Je sais tout*, n° 47, p. 613.

³⁷⁷ *Ibid.*, n° 48, p. 730.

³⁷⁸ *Ibid.*, n° 50, p. 176.

la situation d'énonciation externe et la scénographie de l'œuvre, à la position du lecteur, tenu en haleine par les aventures d'un héros auquel il peut facilement s'identifier, puisque celui-ci est un jeune homme modeste, un héros universel – comme Rouletabille –, au destin exceptionnel, support minimal à la rêverie. En ce sens, le lecteur est tout à la fois *Beautrelet* (auquel il s'identifie) et *la foule* qui l'entoure (dont il partage la réaction). Par ailleurs, si l'on prend la métaphore au mot, la foule qui se *rapproche* et se *presse* autour de *Beautrelet* n'est pas sans renvoyer plus largement, au-delà des lecteurs de Maurice Leblanc, à la manière dont tout reporter a le pouvoir de fédérer de même un rassemblement en se faisant le médiateur d'imaginaires sociaux et de valeurs collectivement partagées, comme on a pu le montrer. On peut comprendre dans cette optique que l'institution du reporter comme héros soit lié au déploiement d'un roman populaire, c'est-à-dire qui partage avec le reportage le fait d'être largement diffusée, de reposer sur les mécanismes de la culture médiatique, d'être destinée à un vaste lectorat que l'on cherche à rejoindre, dont on veut provoquer l'identification en lui proposant une figure consensuelle. *Beautrelet*, comme *Rouletabille*, *Sirupin* ou *Valognes*, est un héros rassembleur, à l'instar des reporters qui, comme *Albert Londres* ou *Séverine*, tentent par leurs reportages d'« intégrer la communauté de [leurs] lecteurs (qui est potentiellement la communauté politique tout entière) : le reporter rassemble son public derrière lui³⁷⁹ », comme le héros reporter rassemble autour de lui, en un même faisceau, l'attention de la foule et des médias intradiégétiques et la sympathie du lecteur réel.

Enfin, la mise en scène des foules et des curieux, notamment dans les romans présentant une intrigue liée à la résolution d'une affaire criminelle, témoigne de la dynamique d'échange et d'emprunt qu'entretient le roman populaire avec l'intertexte journalistique, dans ce cas avec la rubrique des faits divers. *Laetitia Gonon* montre dans son étude sur le fait divers criminel du XIX^e siècle que le crime est mis en spectacle à travers le récit journalistique, donnant lieu à une « description théâtralisée [...] qui présente la foule au spectacle³⁸⁰ », véritable *personnage* des faits divers. De même que dans le roman du

³⁷⁹ Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France (Partage du savoir), 2004, p. 24.

³⁸⁰ *Laetitia Gonon, Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 90. Voir *supra*, p. 85-86, note n^o 161.

reporter, ces foules mettent en abyme « une image de la curiosité du lecteur³⁸¹ » qui, comme elles, trouve dans le crime un événement à commenter. Gonon ajoute que ce poncif du fait divers se retrouve également dans le roman-feuilleton, dès les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Et en effet, le motif s'est profondément ancré dans la tradition romanesque : nul crime n'échappe, pourrait-on dire, à sa médiatisation. La foule, avertie par la rumeur, est presque toujours aussi vive, presque aussi rapide que les reporters à se déplacer près des scènes de crime et d'accidents, qu'elle commente. À l'extrême, elle incarne sur les lieux, à côté du grouillement des policiers et des reporters qui s'affairent déjà, un autre type d'enquête, celle de tout un chacun, celle du grand public : l'enquête démocratisée par excellence. Le roman populaire ne se contente pas d'ériger le reporter en enquêteur et héros universel, il fait figurer la soif d'enquête et de vérité qui s'étend à toute la société et pousse les individus à devenir détectives :

Il y avait foule autour de la villa quand le maire de Clamart en sortit pour aller préparer le pavillon destiné à recevoir Louise. Il était neuf heures du matin ; tout le monde avait lu dans les journaux les récits de l'arrestation opérée la veille au soir, et de toutes parts les curieux s'étaient dirigés vers le théâtre du drame. Les uns cherchaient à terre des traces de la lutte, ou sur les pierres et sur les arbres des éraflures de balles ; d'autres, informés Dieu sait comme [*sic.*], faisaient les importants, racontaient la bataille et se voyaient immédiatement enfermés dans un cercle d'auditeurs avides³⁸².

La foule se dessine ainsi comme un quatrième « personnage » d'enquêteur au tournant du siècle, à côté des policiers, détectives et reporters³⁸³. Lorsqu'elle n'est pas enquêtrice, la foule figure une sorte de psychose ou d'angoisse collective. En tant que personnage métaphorique, elle est un peu telle la jeune fille sans défense que le reporter doit protéger. Sa présence dans le roman, en filigrane, met constamment en relief le fait que notre héros défend le bien commun.

On retrouve le motif de la médiatisation du reporter, à plus petite échelle, dans le roman d'aventure, par exemple chez Jules Verne et Paul d'Ivoi, mais il appartient de façon plus marquée au roman d'enquête et, de manière plus large, au roman de police situé en cadre urbain. On peut voir dans cette prédominance un symptôme de l'influence majeure du

³⁸¹ *Ibid.*, p. 92.

³⁸² Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 21 septembre 1910.

³⁸³ Dominique Kalifa, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *art. cit.*

fait divers criminel dans le déploiement de cet imaginaire médiatique particulier, de même qu'une cause plus prosaïque : l'intrigue se situant à Paris, la foule et les journaux font figure d'éléments constitutifs de la grande ville, tandis qu'ils sont plus rares au cœur de l'Afrique ou du Pacifique. En conséquence, les romans de Verne privilégient plutôt un imaginaire médiatique de la communication. Mais dans l'un et l'autre cas, comme le remarquent Matthieu Letourneux et Guillaume Pinson, et comme l'ont illustré à diverses reprises les renversements ludiques entretenus entre la scène narrative interne et la situation d'énonciation externe des romans, les enjeux de médiatisation permettent au roman de « réfléchir à la société médiatique, ainsi qu'à "une vision médiatique du monde, dans la mesure où la relation au réel, voire la configuration même du réel, sont médiatisées par la presse"³⁸⁴ » ; le « "hors-journal" est à peu près inconcevable³⁸⁵ » dans cet univers ultra-médiatisé, conception qui aboutit à englober en un sens avec lui le « hors-roman », et à donner à imaginer le roman comme un journal.

iii. *Un roman participatif : concours et énigmes à résoudre*

Le roman d'enquête ne se contente pas de mettre en scène la foule enquêtrice : il donne au lecteur l'opportunité d'éprouver ses propres talents de déduction, en lui proposant des énigmes à résoudre, à partir d'indices dispersés dans la trame romanesque. Pionnier du genre, Gaston Leroux teste pour la première fois la formule dans son premier roman, *Le chercheur de trésors* qui, à bien des égards, annonce les *Aventures de Rouletabille*, même sans intégrer de personnage de reporter. Ne se bornant pas à offrir au lecteur des énigmes, Leroux lui propose un véritable jeu de piste : à partir du roman, il est possible de découvrir des « trésors » cachés dans Paris, dont les emplacements peuvent être déduits en lisant le feuilleton chaque semaine. Chaque trésor représente un montant d'argent caché par le journal *Le Matin*. Le lecteur qui le découvre en prend possession. L'intérêt de ce concours est de tracer, à la manière des marques de médiatisation du reporter, un pont entre la

³⁸⁴ Matthieu Letourneux, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux » dans *Le Temps des médias*, n° 14 (printemps 2010), p. 67, cité dans Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 212.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 213.

diégèse et le monde réel : les « trésors » que découvrent les lecteurs correspondent dans l'intrigue aux trésors recherchés par les personnages. C'est du moins ce que sous-entendent diverses notes de bas de page, présentant comme un fait la correspondance entre le monde fictionnel et le monde réel, jouant à ériger le roman en réalité : une note indique ainsi que puisque les personnages de Petito et de Théophraste Longuet n'ont pas eu le temps de trouver l'un des trésors, c'est au lecteur de le faire³⁸⁶ (paradoxalement, la quête des lecteurs entre ainsi en compétition avec celle des personnages, et c'est grâce aux échecs de ces derniers que les premiers parviennent à trouver les trésors...) ; tandis qu'une autre note proclame l'« *histoire historique*³⁸⁷ » et qu'enfin, dans une troisième, le narrateur se présente comme un journaliste du *Matin* qui a lui-même trouvé le « trésor de Cartouche » et l'a remplacé par une médaille du *Matin*, que doit découvrir le lecteur³⁸⁸. Il s'agit bien évidemment d'un jeu dont le lecteur n'est pas dupe – d'autant que le roman est sous-titré « fantastique » –, mais qui introduit dans le roman des indices de factualité déstabilisants. Ainsi, le titre, *Le chercheur de trésors*, peut qualifier autant la quête des personnages que celles des lecteurs du *Matin*. Cet exemple illustre bien, encore une fois, la capacité particulière qu'a le roman d'enquête – et en son sein, le roman du reporter – d'établir une correspondance, voire une substitution, entre réalité et fiction, en interpellant et en suscitant l'identification du lecteur. En outre, l'enquête du *Chercheur de trésors* se veut parfaitement démocratique, accessible à tous, un aspect souligné par des notes du narrateur : « Si l'on en excepte le 3^e trésor qui pose un problème de perspicacité historique que résoudrait un élève de l'école primaire, tous les autres trésors ont conservé les indications de lieux tels qu'ils existent aujourd'hui, de telle sorte qu'on les pourra découvrir sans avoir mis le nez dans une histoire de France. Notre but, en effet, est qu'il y ait des trésors *possibles* pour tout le monde³⁸⁹. » Tout comme Gaston Leroux, Maurice Leblanc reprend quelques années plus tard l'idée du concours de déduction lors de la publication de *L'aiguille creuse* dans *Je sais tout*. Le lecteur des livraisons prépubliées³⁹⁰ est constamment sollicité ; chaque mois, il retrouve un concours qui lui présente quelques énigmes à résoudre, liées à l'intrigue du

³⁸⁶ Gaston Leroux, *Le chercheur de trésors*, dans *Le Matin*, 9 novembre 1903.

³⁸⁷ *Ibid.*, 18 octobre 1903.

³⁸⁸ *Ibid.*, 25 octobre 1903.

³⁸⁹ *Ibid.*, 11 octobre 1903.

³⁹⁰ Sept livraisons dans la revue mensuelle *Je sais tout*, du 15 novembre 1908 au 15 mai 1909 (n° 46 à 52).

roman et dont il s'agit de trouver les réponses qui « se rapprocheront le plus des situations imaginées par l'auteur³⁹¹ » dans la suite du feuilleton. Ce dispositif contribue à faire pénétrer activement le lecteur au sein du mécanisme de réflexion et de logique qui constitue le cœur de l'intrigue et la principale occupation d'Isidore Beautrelet. Le lecteur dispose des mêmes indices que Beautrelet pour tenter de répondre à ces questions et de reconstituer le crime. Par ailleurs, la reproduction, au fil du texte, des indices matériels retrouvés par Beautrelet stimule la réflexion du lecteur, qui ne peut manquer de tenter de décoder, par exemple, la phrase mystérieuse inscrite sur un morceau de papier oublié sur les lieux de l'affaire d'Ambrumésy³⁹². Un amalgame se produit à nouveau : du lecteur au reporter-enquêteur, il n'y a qu'un pas, vite franchi, puisque le roman d'enquête offre bel et bien au premier, plus qu'une simple lecture, un casse-tête à résoudre, une immersion dans le mécanisme de l'enquête.

Les différents motifs participant de la médiatisation du héros reporter et de l'interpellation du lecteur ont au moins trois effets sur les représentations du reporter : en premier lieu, ils consacrent le reporter fictionnel en héros et martyr du journalisme, une héroïsation qui est certes exaltée par la fiction, mais non sans entrer en résonance avec la visibilité médiatique réelle accordée aux reporters ; en second lieu, ils érigent le reporter en héros rassembleur et universel, représentant ultime de l'opinion publique, infiniment sympathique, qui concentre dans sa fonction d'« enquêteur médiatique³⁹³ » la capacité d'enquêter et celle de diffuser les résultats de son enquête³⁹⁴ ; en dernier lieu, ils instaurent un parallélisme entre le lecteur du roman et les lecteurs de journaux intradiégétiques (la foule), entre le roman et les articles intradiégétiques qui évoquent les aventures des héros reporters et, enfin, entre le lecteur et le héros reporter qui, tous deux, sont également enquêteurs. Ces différents éléments semblent interdépendants, dans une large mesure, car nulle part ailleurs que dans le roman d'enquête le reporter n'est l'objet d'une telle

³⁹¹ Selon l'encadré du « Nouveau concours Arsène Lupin » qui accompagne la première livraison de *L'aiguille creuse*, dans *Je sais tout*, n° 46 (15 novembre 1908), p. 456.

³⁹² *Ibid.*, dans *Je sais tout*, n° 47 (15 décembre 1908), p. 616.

³⁹³ Dominique Kalifa, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », *art. cit.*, p. 16.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 26-27.

médiatisation intradiégétique et ne devient à ce point le héros rassembleur qu'est Joseph Rouletabille ou Isidore Beautrelet.

c. Un héros apolitique ?

En abordant le reportage en situation coloniale³⁹⁵, nous avons vu que le reporter, malgré des proclamations d'impartialité, est un témoin orienté, qui observe depuis une position modelée par les présupposés idéologiques de sa nation et raconte à l'intention d'un lectorat donné dont il doit rencontrer les valeurs et les attentes. Dans la grande presse, les positions politiques des reporters tendent à se mouler dans les exigences du journal auquel ils appartiennent, exigences issues en partie de l'ampleur du public à rejoindre et de la relative neutralité de la presse d'information. Le reportage colonial des années 1920, tel qu'on le retrouve dans *Le Matin*, *Le Petit Parisien* ou *Le Journal* par exemple, est très largement consensuel : il présente le colonialisme comme un droit acquis, une mission civilisatrice, véhicule une image de l'Autre en conformité avec la culture coloniale de l'époque, et ne s'autorise à remettre en question que les moyens employés par les représentants de la France au loin, non le principe même du projet colonial. En ce sens, le reporter obéit au rôle du témoin-ambassadeur en rencontrant des valeurs communément partagées par la majorité des Français, qu'il contribue à rassembler autour du plus grand projet de rayonnement international de leur nation.

i. *Un personnage neutre*

Qu'en est-il de la dimension politique des personnages de reporters ? Que fait la fiction romanesque de cet aspect fondamental de la figure ? On pourrait être tenté d'affirmer que le reporter fictionnel est un personnage apolitique. Une telle idée se défend : en règle générale, les héros reporters ne prennent pas explicitement position sur des questions politiques – ils s'en gardent plutôt ! tel Rouletabille lors de son incursion en

³⁹⁵ *Supra*, p. 273 et suivantes.

Russie, refusant de « prendre parti dans des affaires de révolution qui ne regardent pas [sa] patrie³⁹⁶ ». Leurs quêtes répondent au goût de l'aventure, à la fascination du mystère, à l'appel d'une jeune demoiselle en détresse ou d'un reportage sensationnel, et non à un besoin lancinant d'engagement. Si l'on demeure strictement au niveau du seul personnage, en effet, le reporter, avec ses attributs et traits typiques, ne comporte aucune dimension politique évidente. Au contraire, il apparaît, à travers les grands traits différentiels évoqués plus tôt, comme un personnage neutre, aux qualités universelles. Dans la veine de l'enquête, il est fraîchement émoulu de l'enfance, sans famille, sans allégeance, sans opinion politique, sorte de héros vierge prêt à être « modelé » par le roman. Dans le roman d'aventures, la force physique, la détermination et le courage l'érigent en héros. Dans l'un ou l'autre cas, il présente des traits universellement admirés ou considérés comme positifs. Tout le potentiel d'identification du personnage repose sur cette neutralité apparente : le reporter apparaît comme une figure sympathique sans dimension idéologique, un héros non problématique destiné à vaincre dans l'éternelle lutte entre le Bien et le Mal, une page blanche pour l'aventure. Si l'on essaie de voir plus loin, sans aucun doute est-ce là précisément la base même de la politisation implicite du personnage. Par sa capacité à rassembler autour de lui l'intérêt de milliers de lecteurs, le reporter fictionnel transpose la fonction de témoin-ambassadeur du reporter réel dans le roman. Dès lors, il peut lui aussi être l'agent, certes « inconscient », de diffusion de valeurs collectives, sous la plume de l'auteur, qui inscrit dans l'économie romanesque les marques d'un certain parti-pris politique. Par réfraction, le reporter fictionnel – figure neutre dans une intrigue orientée – met en évidence au moins deux grandes fonctions qui ont trait au potentiel de rassemblement du reportage : d'abord, il réitère la fonction d'ambassadeur du reporter réel, en défendant les intérêts de sa Nation, la France ; ensuite, il est le héros républicain par excellence, car il incarne les grandes valeurs républicaines symbolisées dans le roman à travers deux *topoi*, celui du reporter qui dispense les lumières de la civilisation par son déplacement en pays colonial ou inconnu, et celui du reporter qui jette la lumière de la vérité dans les ténèbres du crime et assure le retour à l'ordre social.

³⁹⁶ Gaston Leroux, *Rouletabille chez le tsar*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 393.

ii. *Un héros patriotique. Le reporter et la France*

C'est donc par son inscription dans une économie romanesque que le reporter, en tant que personnage, comporte une dimension politique ; celle-ci est plus diffuse que dans le reportage, dans la mesure où elle est en partie occultée par les traits aseptisés du héros et camouflée par les péripéties romanesques. Or, le roman du reporter apparaît, comme le reportage, informé par des structures axiologiques et des idéologies mises en récit qui, dans une large mesure, se recoupent. Reportages et romans d'aventures ont en partage, en tant que formes narratives, des mécanismes qui leur permettent d'« atteindre une certaine efficacité idéologique » et de véhiculer un discours implicite, intrinsèque, dans « leur structure même³⁹⁷ » :

On le sait, l'identification du lecteur au héros est une invitation à épouser le point de vue du protagoniste ; celui-ci, en quittant notre pays pour affronter des dangers à l'étranger, se fait le porte-parole de la Nation [...] ; ses rivaux sont généralement issus des grandes nations coloniales ou des pays adverses [...] ; et, dans ce système d'opposition, ils incarnent à leur tour la nation ennemie. [...] Ainsi, la pacification sur laquelle débouche toujours la résolution de la crise correspond ici au triomphe du modèle français sur le territoire francisé, autant d'affirmations également des droits de la nation française sur ces régions lointaines³⁹⁸.

Le roman d'aventures géographiques, plus que le roman d'enquête, obéit à cette logique manichéenne qui place le reporter, au cours de ses voyages et tribulations, en ambassadeur de la France, qu'il a à cœur de défendre contre les intérêts étrangers. Les reporters du roman d'aventures sont très souvent présentés comme Français et font preuve de patriotisme en diverses occasions. Armand Lavarède, des *Voyages excentriques* de Paul d'Ivoi, représente le Français moyen, en vertu de la synthèse géographique qu'opèrent ses origines familiales (né à Paris, « d'un père méridional et d'une mère bretonne³⁹⁹ ») ; il est visiblement ému lorsqu'il visite le cimetière français de Sébastopol⁴⁰⁰ et n'hésite pas à faire

³⁹⁷ Matthieu Letourneux, « La colonisation comme un roman. Récits de fiction, récits documentaires et idéologie dans le *Journal des voyages* », dossier *Idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande diffusion*, dans *Belphégor* [en ligne], vol. IX, n° 1 (2010). URL : <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/31216>

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ Henri Chabrilat et Paul d'Ivoi, *Les cinq sous de Lavarède*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 367.

sauter un torpilleur sous-marin français, le *Goubet*, dont s'est emparé le fourbe don José Miraflor afin d'empêcher que ce dernier ne le vende à « l'une des puissances de la Triple-Alliance », l'Italie⁴⁰¹. Dans *La capitaine Nilia*, il aide son cousin, Robert Lavarède, à défendre les intérêts français et égyptiens dans la vallée du Nil, contre les forces anglaises, présentées comme un oppresseur des populations locales⁴⁰². De son côté, Léo Dex présente dans *Trois reporters à Fachoda* les aventures africaines de trois reporters, l'un Français, Victor Olovant, l'autre Russe, Ivan Oursoff, et le troisième Américain, M. Hinley (ce dernier n'a en effet pas de prénom – signe supplémentaire, comme on le verra, de l'antipathie que lui porte Olovant). Se rencontrant par hasard au Caire, tous trois s'aperçoivent que leur mission est la même – en tant que correspondants de guerre, rejoindre les troupes anglo-égyptiennes du sirdar, qui combattent une insurrection derviche – et décident de s'associer. Chacun des reporters se définit par des stéréotypes nationaux, selon le gallocentrisme et l'imagologie qui président à la fin du XIX^e siècle aux représentations de peuples étrangers, « [posant] une harmonie entre les traits de l'apparence physique et un caractère, une “âme” nationale⁴⁰³ ». De mise parisienne mais de physionomie méridionale⁴⁰⁴, Olovant est de tempérament vif, impatient et franc⁴⁰⁵. Il est en outre loquace, gai et plaisant⁴⁰⁶. Oursoff, pour sa part, est « patient et souple comme tous les Slaves⁴⁰⁷ », fidèle et passionné, voire soudainement violent, superstitieux et fataliste⁴⁰⁸. Hinley, enfin, possède « une morgue tout anglo-saxonne », il est « long, sec et maigre », réfléchi, taciturne et flegmatique, aime l'ordre et la correction⁴⁰⁹. Non seulement les trois reporters représentent-ils les traits typiques de leurs compatriotes, mais également, à plus large échelle, les relations entre leurs nations respectives : le « courant d'affection » spontanée qui unit Olovant et Oursoff⁴¹⁰ évoque l'alliance franco-russe, tandis que la

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 380-394.

⁴⁰² Paul d'Ivoi, *La capitaine Nilia*, Paris, J'ai Lu, 1982 [1898].

⁴⁰³ Marc Angenot, « Gallocentrisme et imagologie des peuples étrangers », dans 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le préambule (L'univers des discours), 1989, p. 270-271.

⁴⁰⁴ Léo Dex [pseud. d'Édouard Deburaux], *Trois reporters à Fachoda*, dessins de E. Vavasseur, Paris, Ancienne librairie Furne (Aventures scientifiques), [date inconnue ; 1^{re} édition Paris, Combet, 1901], p. 8.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 22, 13 et 60.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 94, 204.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 7, 15, 8 et 11.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

méfiance persistante d'Olovant à l'égard d'Hinley⁴¹¹ incarne celle du Français envers une possible alliance entre pays anglo-saxons, qui brimerait ses propres intérêts coloniaux en Afrique. Comme le remarque Jean-Marie Seillan, l'intrigue du roman s'organise autour d'un véritable épisode de l'histoire coloniale, la mission Marchand, dans lequel Dex entend redorer le rôle de la France, par la mission confiée au personnage de Victor Olovant :

Il [Léo Dex] imagine que le roi Ménélik avait écrit à Marchand pour lui promettre un secours militaire de cinq mille hommes et chargé un reporter aérostier français, prénommé Victor par défi, de porter cette lettre au glorieux vaincu. Mission impossible, bien sûr, puisqu'une fiction ne saurait renverser le cours d'événements connus de tous, mais compensée par une série de vexations mesquines infligées à l'orgueil anglais dans les marges de l'histoire authentique [...] ; il donne au chapitre X, qui raconte comment Victor parvient à libérer son aéronef retenu au sol au moyen du guide-rope par les hommes du sirdar, le titre revanchard : « Où 50 000 Anglais doivent s'avouer impuissant à arrêter un Français »⁴¹².

Tout comme *La capitaine Nilia* de Paul d'Ivoi, le roman de Dex est un cas exemplaire où le personnage de reporter devient le messager du projet colonial français, à travers une structure romanesque porteuse d'une axiologie très nette : au sirdar et aux Anglais s'oppose le trio de reporters, représentants des puissances occidentales alliées – la Russie et l'Amérique menées par la France –, Hinley se révélant finalement être du côté français. Des trois reporters, Olovant est le chef : lui seul possède le ballon, les connaissances aéronautiques et géographiques permettant de poursuivre l'aventure.

Un tel discours patriotique sous-jacent peut se retrouver également dans des romans où le reporter n'est pas français et où le propos ne touche pas à l'idéologie coloniale. Le reporter est alors pris à son insu au cœur d'une lutte dont le résultat final peut influencer sur le cours de la politique internationale et devient le pacificateur et le gardien des intérêts français. C'est le cas du reporter américain Tom Carlton dans *La reine s'ennuie* de Pierre Decourcelle. Le roman-ciné s'inspire, tout comme *Trois reporters à Fachoda*, de l'actualité, mais l'ennemi à vaincre est alors l'Allemagne, et les intérêts non plus seulement coloniaux. Contrairement au roman de Léo Dex, l'actualité politique se dessine de manière ténue dans *La reine s'ennuie*, où elle est greffée quelque peu artificiellement à l'intrigue :

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 47, 105-151.

⁴¹² Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Karthala (Lettres du Sud), 2006, p. 261-262.

Tom Carlton doit aider Pearl Standish, une riche héritière, à reconquérir un diamant de prix, qu'un aventurier sans scrupule, Carslake, a dérobé en Inde dans un temple hindou. Assez tard dans le roman, on apprend que Carslake agit à la solde des Allemands, afin de créer des ennuis dans les colonies anglaises aux Indes, et de détourner l'attention de la puissance britannique pour mieux lutter contre les autres pays occidentaux alliés :

— Je comprends... Vous comptez que l'Angleterre, en face de ce danger, sera obligée de consacrer ses efforts à la solution d'un tel problème.

— ... Et par conséquent, confirma Carslake, de diminuer d'autant ceux qu'elle est en train de faire en Occident. La guerre européenne ne peut manquer de ressentir le contrecoup de cette décision. L'Amérique, la France et l'Italie, privées en partie du concours puissant que leur apporte leur alliée, verront ainsi diminuer singulièrement leurs chances de succès ; et c'est, entre les mains des nôtres, un formidable atout pour gagner la partie qu'ils ont engagée⁴¹³.

En apprenant ce plan machiavélique, Pearl Standish est en émoi : bien qu'elle soit américaine, la jeune fille affectionne particulièrement la France, « d'un amour presque égal à celui qu'elle portait à son pays », et déteste « cette puissance de proie » pour laquelle agit Carslake⁴¹⁴. Dès lors, elle ne s'en trouve que plus déterminée dans sa lutte contre l'espion allemand. Étrangement, elle ne révèle jamais la motivation de Carslake au reporter Tom Carlton, mais tous deux luttent de concert et, au final, c'est « grâce à eux [que] leur patrie [échappe]⁴¹⁵ » au péril, et avec elle les pays européens. L'enjeu politique de la quête de Standish et du reporter, de même que leur fonction de héros risquant leur vie au service des nations alliées sont appuyés par l'épilogue romanesque : tous deux décident de repousser leur mariage jusqu'à la résolution du conflit et s'engagent, le reporter comme soldat, la riche héritière comme infirmière de la Croix-Rouge⁴¹⁶. Comme l'indique ce roman, le moment de la Première Guerre mondiale apparaît particulier au niveau des représentations du reporter en défenseur de sa nation : le thème est central dans *Rouletabille chez Krupp*⁴¹⁷, dans lequel Rouletabille, caporal, quitte son poste à la demande des dirigeants français qui lui confient une mission : le jeune homme doit sauver Paris, car les Allemands ont kidnappé un scientifique et sa famille afin de lui soutirer le secret d'une découverte

⁴¹³ Pierre Decourcelle, *La reine s'ennuie*, dans *Le Matin*, 12 avril 1918.

⁴¹⁴ *Id.*

⁴¹⁵ *Ibid.*, 4 mai 1918.

⁴¹⁶ *Ibid.*, 7 juin 1918.

⁴¹⁷ Gaston Leroux, *Rouletabille chez Krupp*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. II, *op. cit.*

majeure, une torpille capable de dévaster une cité en quelques instants. Rouletabille se rend donc « chez Krupp », dans la ville d'Essen, et réussit, on le devine, sa mission : « Le lendemain, *L'Époque* paraissait avec une manchette considérable : *Si le miracle de la Marne a sauvé la France, Paris a été sauvé par le miracle de Rouletabille !*⁴¹⁸ »

Si les héros reporters n'expriment pas, par de longs discours, des opinions politiques, leurs actions, à elles seules, s'inscrivent dans une axiologie romanesque porteuse d'un système de valeurs, d'une idéologie. Le reporter apparaît comme un personnage particulièrement apte à incarner les grandes valeurs partagées de la France républicaine, parce qu'il est un héros rassembleur, populaire et sympathique, et à assurer leur transposition dans le roman, parce qu'il suscite l'identification du lecteur. Ambassadeur de sa nation, comme l'est le reporter réel en situation coloniale, le reporter fictionnel devient l'instrument d'une réécriture de l'histoire coloniale favorable à la France dans *Trois reporters à Fachoda*, ou l'opposant de la puissance ennemie à abattre qu'est l'Allemagne, au terme de quatre années de conflit, dans *La reine s'ennuie* et dans *Rouletabille chez Krupp*. Les grands conflits et les rivalités internationales qu'embrasse le héros reporter sont ceux qui mettent en jeu le cœur et l'honneur de la nation, ceux derrière lesquels tout un peuple est rassemblé, uni. En ce sens, la popularisation du héros reporter est liée aux angoisses sociales, aux frayeurs collectives comme on l'a montré, par ailleurs, dans le roman du surhomme, où le reporter lutte contre les plus ténébreux criminels et, plus tard, comme dans *Les Mangeurs de forêt*, les mégalomanes à la conquête du monde.

iii. *Un héros républicain. Les lumières de la civilisation et de la vérité*

La métaphore de la lumière et des ténèbres permet elle aussi d'illustrer la fonction d'ambassadeur de la République du reporter. Jetant les lumières de la civilisation dans les zones lointaines, exotiques et coloniales, et celles de la vérité dans les affaires criminelles, le reporter apparaît bel et bien comme un agent de civilisation et d'ordre social, mieux que ne sauraient l'être les explorateurs ou les policiers. Nul n'est mieux placé que lui pour faire

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

la « lumière », parce que le reporter agit au bénéfice de tous, afin de rendre publiques ses découvertes et ses aventures. Son capital médiatique lui confère une transparence, une luminosité particulière, car il incarne le pouvoir de *révélation* et de *diffusion* de la presse.

La métaphore des lumières de la civilisation apportées au monde colonial traverse toute la culture, tout le projet colonial, dont elle est au fondement même. Symbolisant la civilisation, la démocratie, la liberté, la science, le positivisme, l'esprit logique et mature, opposés à la nature, au mystère, à la sauvagerie, à la naïveté, à l'enfance⁴¹⁹, la lumière synthétise un idéal républicain de progrès : il s'agit de la « nécessaire diffusion des "lumières" de la République à des peuples reçus comme inférieurs biologiquement et culturellement⁴²⁰ ». À bien des égards, le reporter du récit d'aventures se fait l'agent de cette diffusion. Dans *Du Tchad au Dahomey en ballon*, le reporter Phocle accompagne la mission Gœrmain au Soudan ; son but est de maintenir en place un gouvernement favorable aux intérêts français, dont la mainmise est menacée par les troupes du barbare Rabah :

Nous avons un intérêt de premier ordre à ce que Rabah soit battu, car Zobeigh, admirablement conseillé par son secrétaire, le brave Ahmed-Madou notre ami, est très favorable aux étrangers et surtout aux Français, tandis que ce Rabah est un vrai sauvage dont l'avènement au trône de Kouka marquerait l'heure de l'oppression des malheureux Kanouri et le massacre de tous les Européens [dit le commandant Gœrmain]⁴²¹.

Phocle et ses amis désirent préserver les populations locales de la barbarie et des « coutumes atroces » en leur offrant les « progrès de la civilisation »⁴²². Dans *Cinq semaines en ballon* de Jules Verne, c'est plutôt pour les progrès de la science que le docteur et correspondant du *Daily Telegraph*, Samuel Fergusson, désire explorer une zone encore non cartographiée de l'Afrique. Fergusson est décrit par la presse scientifique comme « un Œdipe moderne » qui va « livrer enfin le secret [des] vastes solitudes » de l'Afrique⁴²³. Après les lumières de la civilisation, ce sont celles de la géographie et de la science que jette le reporter en Afrique, cartographiant et dessinant les régions inconnues survolées en

⁴¹⁹ *Supra*, p. 283, citation correspondant à la note n° 52.

⁴²⁰ Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *Culture coloniale, 1871-1931. La France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement (Mémoires / Histoire), 2003, p. 24.

⁴²¹ Léo Dex, *Du Tchad au Dahomey en ballon. Voyage aérien au long cours*, Paris, Hachette (Bibliothèque des écoles et des familles), 1903, p. 57.

⁴²² *Ibid.*, p. 71.

⁴²³ Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 18.

ballon⁴²⁴. Dans *L'étonnante aventure de la mission Barsac* du même auteur, Amédée Florence, reporter de *L'Expansion française*, accompagne une « commission extraparlamentaire chargée par l'administration centrale d'effectuer un voyage d'étude dans la région du Soudan connue sous le nom de “boucle du Niger”⁴²⁵ », sous la direction de Barsac, un spécialiste des questions coloniales⁴²⁶. Leur but est de déterminer s'il convient ou non de créer cinq sièges de députés dans cette région « et [d'] accorder l'électorat, voire l'éligibilité, aux gens de couleur, sans distinction de race⁴²⁷ ». Autrement dit, il s'agit d'apporter les lumières de la démocratie parlementaire au Niger. On pourrait affirmer que la mission originelle, finalement, n'est qu'accessoire, dans au moins deux de ces trois exemples, au déroulement d'une intrigue qui sera marquée par des péripéties qui lui sont peu reliées. Néanmoins, chaque fois le reporter est associé, de près ou de loin, à un projet qui vise à diffuser les avancées de la société « civilisée » et les connaissances occidentales en des contrées sauvages, voire « barbares ». Les intrigues mettent en place la dichotomie observée, de même, dans le reportage colonial : au « nous » collectif et national s'oppose un « Autre » étranger. Le personnage fictionnel ne peut se défaire de la dimension nationale et politique qui caractérise la posture de son homologue réel, il se construit à partir d'elle, au sein d'intrigues qui sont structurées implicitement selon une même axiologie⁴²⁸.

En plus d'être dispensateur des lumières du monde civilisé, le reporter fictionnel est aussi celui qui dissipe les mystères les plus opaques en poursuivant les dangereux criminels et en participant, de ce fait, au maintien de l'ordre social et au jaillissement de la vérité. Ici encore, le stéréotype romanesque n'apparaît pas spontanément ; il va de pair avec le *topos* du dévoilement véhiculé par le reportage à partir de la fin du second Empire (avec le paradigme de Dante et le reportage social), avec la scénographie de l'enquête aussi, qui vient justifier, dans le fait divers, l'appropriation de la démarche enquêtrice en mettant en évidence les succès d'un reporter justicier, policier. Pour Myriam Boucharenc, la

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 103, 148.

⁴²⁵ Jules Verne, *L'étonnante aventure de la mission Barsac*, *op. cit.*, p. 49.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁴²⁷ *Id.*

⁴²⁸ Guillaume Pinson fait remarquer qu'on retrouve aussi dans les premières aventures de Tintin une telle reprise de la posture idéologique et politique du reporter, en vertu de laquelle « le geste du rassemblement s'effectue à travers un décalage très marqué entre le “nous” (Blanc / européen / catholique) et le “eux” (communistes / nègres / capitalistes). » *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 221.

métaphore de la lumière, plus spécifiquement, fait partie intégrante de la scénographie du reportage : elle « tend à faire du reporter une sorte de démiurge, en même temps qu'un héros transgressif, s'aventurant au-delà des "frontières interdites"⁴²⁹ », et participe du *topos* du dévoilement. Le reporter est celui qui invite le lecteur au mystère et à la découverte⁴³⁰, à voir ce qui était auparavant invisible⁴³¹. Du côté du roman, Maurice Leblanc, dans *L'aiguille creuse* exploite tout particulièrement la métaphore filée de la « lumière » qui repousse « l'ombre ». Dès l'incipit, le récit est placé sous le signe de la noirceur et de l'incertitude : le crime initial de l'affaire d'Ambrumésy, qui a lieu dans le premier chapitre (« Le coup de feu »), se déroule dans l'obscurité et la confusion. Il n'est pas *vu*, mais uniquement entendu. Le rôle de Beautrelet sera de « faire la lumière » sur cette affaire en se basant sur les faits et sur sa logique – qui fait office, pour ainsi dire, de lanterne –, pour faire jaillir la vérité du mystère opaque, « des ténèbres les plus épaisses⁴³² » : « Je ne connais pas d'émotion [affirme Beautrelet] plus grande que de voir tous les *faits* qui *sortent de l'ombre*, qui se groupent les uns contre les autres, et qui forment peu à peu la *vérité probable*⁴³³. » Après que la lumière ait jaillit, le récit, en une boucle très cohérente, se clôt par un retour à l'état initial, c'est-à-dire par un retour à l'épaisseur des ténèbres, avec la fuite finale d'Arsène Lupin qui, « partit du côté de la mer, [...] s'enfonça dans *l'ombre profonde*...⁴³⁴ » En définitive, Beautrelet, représentant de la vérité et de la clairvoyance, ne parvient pas à capturer Lupin, représentant du mystère, du crime et des ténèbres du « royaume des ombres⁴³⁵ ». Tous deux forment, on l'a dit, un couple contrasté dont l'opposition est exprimée en termes explicites⁴³⁶. Beautrelet, à défaut d'arrêter Lupin, livre un récit expliquant l'affaire d'Ambrumésy et le mystère de l'Aiguille creuse, récit qui est présenté par le reporter comme une parole de vérité : « Quoi qu'il en soit, telle est la vérité sur l'affaire d'Ambrumésy⁴³⁷. » La quête de la vérité est ainsi la motivation ultime de

⁴²⁹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 127.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 128-129.

⁴³² Maurice Leblanc, *L'aiguille creuse*, dans *Je sais tout*, n° 47, p. 613.

⁴³³ *Ibid.*, n° 46, p. 446. Nous soulignons.

⁴³⁴ *Ibid.*, n° 52, p. 484.

⁴³⁵ *Je sais tout*, n° 48, p. 732.

⁴³⁶ *Supra*, p. 535.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 742.

Beautrelet, elle constitue sa seule morale : « La vérité était trop belle et trop étrange, les preuves qu'il [Beautrelet] en pouvait donner trop logiques et trop concluantes pour qu'il acceptât de la travestir. Le monde entier attendait ses révélations. Il parlait⁴³⁸. » Au final, Beautrelet, parvient à éclairer une part obscure du réel, se mouvant dans l'ombre grâce à sa logique, à sa faculté de vision, à sa « luminosité » propres. Mieux, il fait partager à tous cette faculté de vision en restituant le récit véritable d'une affaire obscure. Le reporter du roman d'enquête incarne ainsi, de manière remarquable, un paradigme du savoir, en vertu duquel la société est envisagée comme un « univers de signes, [...] comme une sorte de cryptogramme qu'un esprit fort et positif peut toujours décoder⁴³⁹ ». Cette faculté d'atteindre, grâce à ses facultés de vision, aux relevés des traces sensibles et à sa logique, une vérité inaccessible à tout autre que lui, vérité qu'il met ensuite en récit au profit de tous, métaphorise la confiance placée dans le reporter, témoin sensible.

Ainsi, aux côtés du reporter du roman d'aventures qui s'inscrit comme agent du projet colonial et dispensateur des lumières de la civilisation et de la science, se tient le reporter du roman d'enquête, lumineux personnage au service de la vérité et de sa diffusion démocratique par la presse. Défendant d'une part une image triomphante de la nation qu'il porte dans son cœur, il aide d'autre part le policier, impuissant, à maintenir l'ordre, à éclairer les faits ou à rectifier l'erreur judiciaire (comme le font les reporters engagés, à l'instar de Jacques Dhur et d'Albert Londres). Héros républicain né avec la presse de masse, le reporter fictionnel n'est pas un personnage qui déstabilise, mais qui fédère ; c'est en ce sens qu'il est politique, parce qu'il incarne les grandes valeurs partagées de la République, un imaginaire du rassemblement et de la démocratie. Les romans du reporter, à travers les représentations stéréotypées de la civilisation, de la vérité et de l'identité nationale qu'ils véhiculent, contribuent au même titre que les reportages à donner forme au « nous » collectif, qui se presse derrière les tribulations d'un *héros-ambassadeur*.

Ce constat laisse entrevoir l'intérêt d'une recherche qui replacerait le héros reporter dans la filiation historique d'une galerie mythologique de héros modernes : contemporain et

⁴³⁸ *Id.*

⁴³⁹ Dominique Kalifa, *L'Encre et le Sang*, *op. cit.*, p. 79.

double du surhomme, le reporter (tout comme le détective⁴⁴⁰) apparaît aussi, à certains égards, comme une préfiguration des superhéros américains nés à la fin des années trente, qui se feront, comme lui, « les défenseurs de l'ordre civique et les champions des démocraties libérales⁴⁴¹ ». La série des *Malabar* constitue un nœud méconnu de cette transition du reporter vers le superhéros, ce dernier dominant l'imaginaire de l'aventure au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois le superhéros conservera des réminiscences de la figure du reporter : on l'a vu dans la double identité de Superman (créé en 1939), journaliste selon son identité civile. On peut verser au dossier, à cet égard, un autre personnage : le Chat (1953), l'un des superhéros français créés en série dans les années 1940 et 1950 d'après les modèles américains, sera, de même, « reporter pour le *London Planet*⁴⁴² ».

d. Le reporter, lecteur et Don Quichotte moderne. Intertextes

Les romans du reporter mobilisent principalement deux grands intertextes. Il s'agit d'abord d'un intertexte journalistique, constitué du journal avec ses nouvelles, ses reportages, ses récits de voyage, ses faits divers, l'actualité qu'il diffuse, du journal donc comme réservoir de motifs et également comme horizon ludique, dont le roman prétendrait être une image renversée, ou à partir duquel il entend parfois réécrire les marges de l'histoire. L'intertexte journalistique, dès lors, est propice à l'insertion d'indices de factualité et au *topos* du « réel plus romanesque que le roman ». Il s'agit ensuite d'un intertexte feuilletonesque. Le roman du reporter s'inscrit dans la tradition du roman-feuilleton français, à laquelle il emprunte motifs et personnages (tels que les trois mousquetaires et le surhomme). Le roman de cape et d'épée à la Dumas, le roman de police à la Gaboriau ou les mystères urbains à la Eugène Sue constituent ainsi des références marquantes qui contribuent à modeler la figure du reporter d'après des héros romanesques antérieurs. Ces deux intertextes nourrissent de plus une représentation du reporter en lecteur

⁴⁴⁰ Voir Natacha Levet, « Sherlock Holmes, du surhomme au superhéros », dans François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost (dir.), *Mythologies du superhéros*, op. cit., p. 69-81.

⁴⁴¹ Mathieu Bélisle, « Le superhéros à l'ère du soupçon : L'exemple de Superdupont », dans *ibid.*, p. 149.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 151.

– de récits de voyage, de reportages, de romans – qui alimente le jeu de miroir entre le texte et le hors-texte, de même que le discours sur les liens entre journalisme et littérature.

i. L'intertexte journalistique

L'intertexte journalistique du roman du reporter est incroyablement foisonnant. Il apparaît tout d'abord sous la forme de références à des textes de presse qui véhiculent eux aussi un imaginaire du voyage, des lointains exotiques et des grandes expéditions, au premier chef des récits de voyage et des reportages. Tout se passe comme si le reporter fictionnel suivait les traces des témoins et voyageurs qui l'ont précédé dans les lieux visités au fil de ses aventures : ainsi le narrateur évoque-t-il lors du passage de Rouletabille en Allemagne le reportage de Jules Huret, qui a déjà donné la description de l'hôtel où le héros descend⁴⁴³. Le procédé est frappant dans les romans de Jules Verne, chez qui les récits de voyage et d'exploration sont constamment rappelés : les personnages imitent et complètent les trajets des explorateurs réels, qui ont servi de modèles à la formation de la figure du reporter aventurier. Le docteur et correspondant Samuel Fergusson, dans *Cinq semaines en ballon*, vise à « rattacher entre elles » les explorations « du docteur Barth en 1849, celle des lieutenants Burton et Speke en 1858 »⁴⁴⁴ dont les itinéraires sont longuement détaillés, tandis que les protagonistes de *Michel Strogoff*, en Sibérie, marchent dans les pas de deux voyageurs, Mme de Bourboulon et M. de Russel-Killough⁴⁴⁵. Tout comme Verne, Paul d'Ivoi et Henri Chabrillat font de leur héros Lavarède un amateur des récits de voyage et d'exploration, dont il a pu prendre connaissance au cours de son travail de journaliste⁴⁴⁶. Lorsqu'ils ne sont pas explicitement mentionnés, les grands explorateurs et notamment la figure d'Henry Morton Stanley, demeurent en arrière-plan de l'imaginaire du reporter aventurier, encore en 1937, alors que Jean Vaison nomme le héros de son *Dramatique*

⁴⁴³ Gaston Leroux, *Rouletabille chez Krupp*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. II, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁴⁴ Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, *op. cit.*, p. 31-32.

⁴⁴⁵ Jules Verne, *Michel Strogoff*, *op. cit.*, p. 281-282.

⁴⁴⁶ Paul d'Ivoi et Henri Chabrillat, *Les cinq sous de Lavarède*, *op. cit.*, p. 278, 335.

reportage « Steney »⁴⁴⁷. Enfin, l'intertextualité peut devenir un procédé parodique, qui met en évidence la surabondance ou le caractère stéréotypé de certains reportages et récits de voyage. Dans *Claudius Bombarnac*, le reporter lit et cite dans son carnet de notes des extraits d'un récit de voyage de Mme de Ujfalvy-Bourdon⁴⁴⁸, des « écrivains de la *Nouvelle Revue*⁴⁴⁹ » à propos de l'Asie centrale, et d'autres encore, bien qu'il confie par ailleurs : « Je me défie habituellement des impressions de voyage⁴⁵⁰. » Parmi l'abondance de ses références, Bombarnac évoque la mode des tours du monde en énumérant quelques-uns d'entre eux, clin d'œil amusé et légèrement moqueur de Verne aux imitateurs de Phileas Fogg : « Après mistress Bisland, qui a fait ce fameux tour en soixante-treize jours, après miss Nellie Bly, qui l'a fait en soixante-douze, après l'honorable Train qui l'a fait en soixante-dix, cet Allemand [le baron Weisschnitzerdörfer] prétend le faire en trente-neuf ?⁴⁵¹ »

L'intertexte journalistique est non seulement un répertoire de récits qui saturent l'imaginaire du roman du reporter, mais également un réservoir où puiser des intrigues romanesques. Cette affirmation ne se vérifie nulle part mieux que dans le roman de police, qui s'inspire avidement des faits divers et des grandes affaires criminelles. Par exemple, le roman *Que faire ?* s'arrime à la culture judiciaire de l'époque en transposant au cœur de la fiction les affaires Pranzini, ou le « triple assassinat de la rue Montaigne » et Prado, ou l'affaire de « l'assassin X... », qui ont successivement marqué l'opinion publique des années 1887 et 1888⁴⁵². Lors de l'instruction, certains pans de l'affaire Pranzini avaient paru obscurs, dont une rumeur voulant qu'un « petit homme brun » ait été le véritable assassin, et Pranzini seulement le complice de ce dernier. *Que faire ?* table sur cette tache aveugle de l'instruction : le reporter René Danglars, au début du récit, tente de retrouver ce petit homme brun qu'il croit coupable. Ainsi, la fiction prétend remodeler la mémoire

⁴⁴⁷ Jean Vaison, *Dramatique reportage*, op. cit.

⁴⁴⁸ Jules Verne, *Claudius Bombarnac*, op. cit., p. 131, 148, 155.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁵² On trouvera dans notre introduction au roman *Que faire ?* une analyse plus détaillée de ce parallèle, qui s'appuie sur des récits contemporains, tels que *Les mémoires de M. Goron* (1897-1898). Guillaume Apollinaire, Henry Desnar et Eugène Gaillet, *Que faire ?*, commenté par Mélodie Simard-Houde, *Médias 19* [en ligne], mis à jour le 5 juillet 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=5090>

médiatique et judiciaire en prenant pour point de départ une rumeur, une piste abandonnée et en suggérant que, peut-être, tout ne s'est pas passé ainsi qu'on l'a dit. *Que faire?* ouvre donc une brèche sur une autre version possible d'une affaire classée. En outre, le roman entremêle à cette première affaire une seconde, l'affaire Prado qui, ayant eu lieu environ au même moment, impliquait un assassin aux identités multiples, Stanislas Prado y Ribo, dit comte Linska de Castillon, dit Haro de Mendoza, dit enfin « l'assassin X... ». Les deux meurtres ont paru semblables aux magistrats et ont été rapprochés par la presse, pendant l'instruction de Prado, en 1888. Le parallélisme réel entre ces deux affaires a pu être le déclencheur de l'opération d'alchimie à laquelle se sont livrés les auteurs de *Que faire ?* Secouant les pièces du puzzle et entremêlant les pistes, le roman suggère que le véritable coupable du triple assassinat de la rue Montaigne, soit celui attribué à Pranzini, serait en fait le marquis d'Alamanjo, personnage qui, dans le roman, transpose le célèbre assassin Prado. En définitive, le fameux petit homme brun ne serait nul autre que ce dernier. Ce type de reprise fictionnelle, qui produit une version contrefactuelle d'un événement réel, suscite une réflexion intéressante sur la nature de la rumeur, sur la formation d'une version unanimement reçue de l'événement et celle d'une mémoire collective, en régime médiatique. Il est remarquable que ce soit le reporter Danglars qui soit le principal instigateur de cette version contrefactuelle de l'événement. Dans ce contexte, le reporter est érigé, à nouveau, en dispensateur d'une vérité ultime ; il répare les erreurs judiciaires, fait condamner le coupable et restitue l'histoire « vraie » (du moins dans le domaine romanesque).

Sans donner lieu toujours à de tels développements, l'actualité apparaît souvent en filigrane des romans du reporter, qui se déroulent toujours dans un présent que l'on peut situer à peu près à l'époque de la publication. Le roman du reporter est généralement un « roman contemporain » qui multiplie les allusions à des événements, à des thématiques d'actualité, à des inventions récentes, à des journaux existants⁴⁵³. Il intègre, on l'a dit, des chronosèmes, telles les inventions techniques, qui permettent de situer assez précisément

⁴⁵³ Le roman du reporter participe en partie de la vogue du roman contemporain des années 1880-1900, et même un peu au-delà, pendant lesquelles ce sous-titre est récurrent. Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 115.

l'époque de l'intrigue. Dans les cas où l'imaginaire médiatique se fait le plus présent, par exemple chez Gaston Leroux, ou encore dans *Que faire ?*, de même que dans *Le voleur d'enfants*, on peut véritablement qualifier le roman de « fiction d'actualité » au sens où l'entend Marie-Ève Thérénty, c'est-à-dire comme une fiction qui puise dans l'actualité des thèmes et des motifs, dont le récit se déroule dans une époque contemporaine de la publication et qui entretient « une intertextualité avec la matière du journal⁴⁵⁴ ». Dans *Le voleur d'enfants*, outre la transposition dans l'intrigue d'événements qui sont médiatisés en même temps que le feuilleton paraît dans le journal, on retrouve ainsi un renvoi explicite à l'affaire Dreyfus, lorsque l'accusation du docteur Flax dans les médias suscite la polarisation de l'opinion en deux camps :

Ce matin, la capitale s'est réveillée, divisée en deux camps égaux : les flaxistes et les antiflaxistes. [...] / La *Lanterne* réclame l'arrestation immédiate des personnes désignées dans l'acte d'accusation des savants. On a, dit-elle, arrêté bien des inculpés sur lesquels pesaient des charges moindres. / L'*Humanité* observe qu'il faut être très prudent. On risque, dit le journal de M. Jaurès, de faire renaître une sorte d'affaire Dreyfus médicale. / L'*Echo de Paris* est nettement laxiste. *Nous ne pouvons croire*, lit-on dans ce journal, *que les accusations portées contre le plus célèbre chirurgien de la terre soient exactes*. [...] / Le *Figaro* est du même avis [...] tandis que le *Gaulois*, au contraire, est opposé au professeur. / Le *Temps* réserve son opinion⁴⁵⁵.

Cet extrait illustre à merveille divers éléments par lesquels le roman d'actualité cherche à produire un effet de réel en s'arrimant à l'intertexte journalistique. La polarisation extrême de l'opinion donne lieu à la reprise d'une forme lexicale (flaxistes / antiflaxistes) importée de l'affaire Dreyfus. Le rappel de ce grand événement d'actualité et la mention de « M. Jaurès » situent l'intrigue dans un contexte historique précis, entre la fin des années 1890 et le présent de la publication (1906). Par ailleurs, le fait que le texte que nous lisons soit un reportage fictif, du reporter Barbarus, est en soi une forme de transposition de l'écriture journalistique qui produit, elle aussi, un effet de réel, d'autant que Barbarus se livre ici à un exercice très fréquent dans la presse : la revue de presse. Qui plus est, celle-ci s'appuie sur des noms de journaux réels, et va jusqu'à imaginer quelles seraient les positions de ces journaux, à partir de leur orientation idéologique effective. Ainsi, on le voit, « [l']allusion au journal, dans un mouvement spéculaire, est une autre manière de

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁵⁵ Louis Forest, *Le voleur d'enfants*, dans *Le Matin*, 25 juillet 1906.

dater, de contextualiser la nouvelle. Le journal, objet daté et donc datant, permet par mise en abyme d'être à la fois dans le texte et hors du texte. Il assure un point d'ancrage et un effet de réel global⁴⁵⁶ ».

L'intertexte journalistique participe ainsi de ce jeu constant de renversement, de miroirs truqués entre la fiction et le monde réel, que nous avons vu à l'œuvre déjà à travers maints procédés. Il contribue à la reconfiguration de la vraisemblance romanesque, dans un roman qui fait mine de ne pas vouloir être une fiction mais est obsédé par le « romanesque »⁴⁵⁷. Tout le paradoxe de la vraisemblance du roman du reporter réside dans la formule du « romanesque du réel », héritée du reportage, puisqu'à ce « réel » cette fois ne correspond plus, comme dans le texte journalistique, un monde référentiel, mais bien un monde fictionnel. Tous ces personnages, lecteurs de récits de voyage et de reportage, « entretiennent l'illusion » – si l'on peut se permettre de parler ainsi – de ne pas être eux-mêmes des êtres de papiers, et de vivre des aventures plus romanesques qu'un roman. Dans *La reine s'ennuie*, lorsque Carslake parvient à fuir, déguisé en vieillard, au nez des détectives, Pearl demande à son comparse, l'Araignée :

— C'est donc vrai que les bandits se griment et se métamorphosent à leur guise ?... Je croyais qu'on ne voyait cela que dans les romans !...

— Il se passe chaque jour mille choses dans une capitale auxquelles le public refuserait de croire si on les lui faisait voir sur un théâtre, ou si on les lui contait dans un roman⁴⁵⁸.

Le reporter Teddy, dans *Le fils de la nuit*, réalise le cas extrême de ce personnage illusionné, « amoureux du romanesque, passionné d'aventures⁴⁵⁹ ». Au cœur de l'action, avant d'agir, il « [appelle] à lui tous ses souvenirs de lectures romanesques⁴⁶⁰ ». Si Teddy veut vivre l'aventure, c'est pour pouvoir la raconter dans ses reportages, pour être, lui aussi, le héros d'un roman vécu, d'une « vraie histoire de brigands⁴⁶¹ ». Le reporter fictionnel, Don Quichotte de l'ère médiatique ? L'image éclaire indéniablement une facette de la

⁴⁵⁶ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 111-112.

⁴⁵⁷ Matthieu Letourneux pose un constat similaire sur les romans de Gaston Leroux, obsédés par la question de la vraisemblance (« L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans des Gaston Leroux », art. cit., p. 63).

⁴⁵⁸ Pierre Decourcelle, *La reine s'ennuie*, dans *Le Matin*, 28 avril 1918.

⁴⁵⁹ Gérard Bourgeois et Jules de Gastyne, *Le fils de la nuit*, dans *Le Matin*, 10 janvier 1920.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, 25 février 1920.

⁴⁶¹ *Ibid.*, 6 janvier 1920.

figure et, après tout, Leroux écrivait à propos de Rouletabille : « Et Rouletabille court jusqu'au fond de cette sombre aventure comme un Don Quichotte moderne, qui, plus heureux que l'ancien, a une vraie dame à sauver⁴⁶² ! » Il semble incontestable que le reporter, dans les romans où il figure comme personnage important, draine avec lui un imaginaire du média qui comprend une certaine façon, très journalistique et « reporteresque », de concevoir le vraisemblable et le romanesque. Tandis que le reportage recherche le romanesque du réel, le roman du reporter se donne comme un réel moins vraisemblable et plus romanesque que le roman. Cette transposition des valeurs, si elle ne conduit pas le reporter fictionnel à la folie, nous mène du moins peu à peu vers la forme hybride du roman-reportage, où la question du vraisemblable se dilue dans l'ambivalence générique.

ii. *L'intertexte feuilletonesque*

Les nombreuses références romanesques semées dans les romans du corpus inscrivent, tout comme l'intertexte du récit de voyage, le reporter dans la filiation de héros et d'intrigues populaires. Elles montrent les attaches fictionnelles de la figure du reporter et les héritages romanesques au confluent desquels elle s'élabore. Ces filiations jouent un rôle important dans la valorisation symbolique du héros romanesque et, au-delà, imprègnent plus largement l'imaginaire social du reporter⁴⁶³.

Dans les années 1860 et 1870, Jules Verne, nous l'avons vu, donne l'impulsion à l'imaginaire du reporter aventurier, du côté de la fiction, en s'inspirant des récits de voyage et d'exploration qui sont diffusés dans la presse de son époque et médiatisent les exploits des grands explorateurs. Il crée de la sorte le parangon fictionnel du reporter aventurier et devient lui-même, pour qui Dumas est un « précurseur génial du reportage à toute

⁴⁶² Gaston Leroux, *Le château noir*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 643.

⁴⁶³ Il y aurait matière à creuser la manière dont les reporters eux-mêmes convoquent l'intertexte du roman d'aventures, qui forme l'horizon mythique de leur profession, le reconduisent ou, au contraire, le tournent en dérision. On apportera un exemple de circulation du roman au reportage à propos des reportages-événements, au chapitre 4.1.

vapeur⁴⁶⁴ », une référence romanesque pour la génération suivante d’auteurs, lorsqu’elle reprend le reporter comme héros. Gaston Leroux mentionne à plusieurs reprises l’œuvre de Verne dans *Les aventures de Rouletabille* de même que, plus largement, le roman d’aventures, qui constitue pour lui l’un de deux principaux pôles de référence. Dans *Rouletabille chez le tsar*, Gaston Leroux, qui lance son héros en Russie, évoque comment le reporter parvient à déjouer son ennemi en prenant exemple sur les héros de Verne : « Rouletabille, qui avait vu jouer *Michel Strogoff*, lui lança un “service du Tsar” qui le rendit immédiatement docile comme un mouton⁴⁶⁵. » Dans *Rouletabille chez Krupp*, l’un des personnages, sceptique, compare l’invention diabolique (la torpille) du professeur à un élément tout droit sorti d’un roman de Verne : « Mais c’est une histoire de Jules Verne que vous nous racontez là, mon cher savant... Je l’ai lue quand j’étais au collège : cela s’appelle *Les cinq cents millions de la Béguin !*⁴⁶⁶ » Il s’agit, pour Gaston Leroux, de dévoiler ses sources, de se situer dans une tradition romanesque, d’indiquer à son lecteur une manière de le lire et d’inscrire de même son héros reporter dans une galerie de prédécesseurs. Dans *Rouletabille chez les bohémiens*, Hubert, l’un des opposants de Rouletabille, est un grand lecteur de roman d’aventures : « Hubert n’avait rien d’un bibliophile. Sa bibliothèque se réduisait à fort peu de chose et les derniers romans d’aventures, les relations de voyage, quelques revues de sports en faisaient tous les frais⁴⁶⁷. » La bibliothèque d’Hubert serait-elle celle du « lecteur modèle » ou du « lecteur implicite »⁴⁶⁸ de Leroux ? On peut le supposer, dans la mesure où les types de textes évoqués dans l’extrait, tous de grande diffusion, sont précisément ceux qui ont contribué à donner naissance au reporter comme héros romanesque et qui sont susceptibles d’intéresser un lectorat masculin moyen à qui se destinent les romans de Leroux.

⁴⁶⁴ Jules Verne, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶⁵ Gaston Leroux, *Rouletabille chez le tsar*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. I, *op. cit.*, p. 579.

⁴⁶⁶ Gaston Leroux, *Rouletabille chez Krupp*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. II, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶⁷ Gaston Leroux, *Rouletabille chez les bohémiens*, dans *ibid.*, p. 286.

⁴⁶⁸ Ces notions, similaires, renvoient aux théories de la lecture, qui conçoivent le lecteur comme une instance idéale, inscrite dans la structure du texte. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l’italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (Le livre de poche), 1985 [1979], p. 71 ; Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Sedes (campus / lettres), 1999 [1997], p. 184.

À côté du roman d'aventures (et du roman vernien), le second ensemble romanesque que convoque le roman du reporter concerne la veine policière et judiciaire, avec, du côté de la littérature anglophone, Edgar Poe et Conan Doyle érigés en maîtres du roman de détection, et du côté français, Émile Gaboriau. Dans *Le mystère de la chambre jaune*, la comparaison de l'intrigue avec les problèmes similaires soulevés par Conan Doyle dans *La bande mouchetée*, et par Edgar Poe dans *Le double assassinat de la rue Morgue*, est à la fois un clin d'œil ironique et un hommage rendu aux prédécesseurs, un moyen de comparer Rouletabille à Sherlock Holmes, et une occasion de surenchérir sur le caractère incroyablement surprenant et mystérieux de l'affaire, « même dans le domaine de l'imagination⁴⁶⁹ ». La mention est un indice de factualité comme ceux abordés précédemment : affirmer que l'affaire de la chambre jaune est la plus surprenante que le narrateur ait jamais rencontrée, même dans le domaine de l'imagination, c'est traiter l'intrigue inventée comme si elle était réelle, plus réelle que celles de Poe et de Doyle. D'autres mentions intertextuelles dans ce roman sont prises en charge par Rouletabille lui-même, qui évoque ses prédécesseurs et compare sa propre méthode à la leur. Leroux y joue à nouveau du renversement entre fiction et réalité, car Rouletabille ne se considère pas du tout sur le même plan que les enquêteurs fictifs de la littérature, ces « agents littéraires » dont il aurait lu les aventures :

Je me trouve plus abject, plus bas dans l'échelle des intelligences que ces agents de la Sûreté imaginés par les romanciers modernes, agents qui ont acquis leur méthode dans la lecture des romans d'Edgar Poe ou de Conan Doyle. Ah ! agents littéraires... qui bâtissez des montagnes de stupidité avec un pas sur le sable, avec le dessin d'une main sur un mur ! « À toi, Frédéric Larsan, à toi, l'agent littéraire !... » Tu as trop lu Conan Doyle, mon vieux !... Sherlock Holmes te fera faire des bêtises, des bêtises de raisonnement plus énormes que celles qu'on lit dans les livres...⁴⁷⁰

Le motif du héros lecteur de romans produit un curieux effet, plus frappant encore que celui du héros lecteur de récits factuels, car il fait pénétrer dans la fiction une seconde fiction désignée comme telle : le héros fictionnel lit les aventures d'autres héros de la littérature, mais en les considérant comme fictifs, c'est-à-dire appartenant à un autre plan (imaginaire) que celui où il se trouve lui-même. Du coup, le héros semble repousser ses prédécesseurs

⁴⁶⁹ Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. 1, *op. cit.*, p. 1. Voir aussi p. 52.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 119.

dans la fiction et affirmer sa propre réalité. Le procédé est récurrent chez Leroux qui nous présente Rouletabille en grand lecteur de romans policiers : « si l'on ne retrouve pas Odette » songe le reporter dans *Rouletabille chez les bohémiens*, « c'est pour la raison simple que les bohémiens *ne la cacheront pas* !... Ils n'ont pourtant pas lu Edgar Poe, mais ils sont au moins aussi forts que l'auteur de la *Lettre volée*, cette lettre que l'on cherchait partout et qui était exposée à tous les regards...⁴⁷¹ » De même, Onésime Coche, dans *L'épouvante*, s'interroge : « Diable [...], serais-je tombé sur un Monsieur Lecoq en chair et en os⁴⁷² ? » Ces représentations du reporter en lecteur de romans policiers ont le double effet de brouiller les cartes entre le monde de la fiction et le hors-texte, et de donner à voir un horizon de références qui contribue à expliquer la genèse du héros. En évoquant sa « parenté » romanesque, le reporter nous parle de ses origines. À l'inverse de Gaston Leroux, d'autres auteurs préfèrent toutefois intégrer sans remous le clin d'œil intertextuel au monde fictionnel, à l'instar des trois auteurs de *Que faire ?*, où le personnage de policier est incarné par M. Eugène Lecocq, « chef de la brigade chargée de la poursuite des criminels⁴⁷³ », ou encore comme Arthur Bernède qui donne, dans *Belphégor*, un personnage de « roi des détectives » nommé Chantecoq⁴⁷⁴ : Eugène Lecocq et Chantecoq rappellent tous deux le célèbre policier fictif, l'enquêteur Lecoq mis en scène par Émile Gaboriau dans *L'affaire Lerouge* (1863).

Le troisième grand pôle romanesque convoqué dans les romans du reporter est celui des mystères urbains tels que les a lancés Eugène Sue avec *Les mystères de Paris*. Outre des mentions ponctuelles, par exemple l'évocation du « chourineur » dans *Les trois reporters*⁴⁷⁵, certains romans présentent des péripéties ou des personnages qui reprennent les grands motifs popularisés par le mystère urbain : descente dans les bas-fonds de la ville, héros noble qui se déguise pour sauver la veuve et l'orphelin, enfants perdus et retrouvés. Il s'agit moins des romans d'enquête et d'aventures que des feuilletons où le reporter est

⁴⁷¹ Gaston Leroux, *Rouletabille chez les bohémiens*, dans *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, t. II, op. cit., p. 317.

⁴⁷² Maurice Level, *L'épouvante*, Paris, Éditions du monde illustré, 1908, p. 118.

⁴⁷³ Guillaume Apollinaire, Henri Desnar et Eugène Gaillet, *Que faire ?*, dans *Le Matin*, 19 février-24 mai 1900. Pour le personnage de Lecocq, voir les chapitres 28, 29 et 35.

⁴⁷⁴ Arthur Bernède, *Belphégor*, dans *Le Petit Parisien*, 4 février 1927.

⁴⁷⁵ Charles Laurent, *Les trois reporters*, dans *Le Temps*, 9 septembre 1910.

personnage secondaire, où s'entremêlent intrigues criminelles, amoureuses et familiales. Dans *Casse-cœurs* de Jules de Gastyne, le héros principal, le mystérieux et excentrique prince d'Acante, ressemble en tous points au Rodolphe d'Eugène Sue, auquel il est explicitement comparé, et réactive le scénario du prince déguisé⁴⁷⁶. Le roman comprend maintes descriptions des bouges parisiens et de l'armée du crime, de même que le motif de la jeune fille arrachée à sa famille dès son enfance, ayant vécu dans les taudis de la ville sans connaître son identité, à l'instar de Fleur-de-Marie. Le reporter apparaît comme une figure greffée après coup au personnel romanesque de ces romans qui réinventent et réorganisent les épisodes et personnages du feuilleton original.

Enfin, à partir des années 1900, le foisonnement des romans du reporter entraîne des effets d'échos et de reprises ; tout un réseau intertextuel se tisse non plus seulement en filiation avec des romans antérieurs, mais entre des romans contemporains ; ce réseau renvoie de plus au dehors, à l'intertexte journalistique. Par exemple, le personnage du criminel levantin, à l'identité floue ou multiple, que l'on a vu, à travers *Que faire ?*, inspiré des affaires Pranzini et Prado, et que l'on peut lire comme un protosurhomme (à la manière d'Arsène Lupin ou de Fantômas), est repris dans plusieurs romans, comme *Casse-cœurs* : le personnage de criminel, Casse-Cœurs ou Maxime Auber, mène une double vie en changeant d'apparence, à l'image du marquis d'Alamanjo. Il possède une retraite sombre et isolée, la Tour-Noire, située sur les falaises de Bretagne, au bord de la mer, qui fait penser à l'Aiguille creuse d'Arsène Lupin. De même, dans *Le bonheur qui passe* de René Vincy, le dangereux bandit Marc d'Escalères, forçat évadé, se fait passer à Paris pour un homme du monde sous une fausse identité, Horace d'Estalondes⁴⁷⁷. Autre exemple, le motif du criminel réformé et transformé en surhomme grâce à l'intervention chirurgicale d'un docteur génial (mais proche du savant fou) apparaît dans *Le miracle du professeur Wolmar*, dans *Que faire ?* et dans *Le voleur d'enfants*, autant de romans qui s'inspirent des théories des phrénologues, de l'anthropométrie judiciaire et véhiculent un imaginaire partagé des relations entre crime et science. Subissant l'influence du roman d'anticipation et de la pensée scientifique et positiviste de l'époque, le roman du reporter se trouve ainsi lié à

⁴⁷⁶ Jules de Gastyne, *Casse-cœurs, grand roman inédit*, dans *La Presse*, 5 décembre 1908.

⁴⁷⁷ René Vincy, *Le bonheur qui passe*, dans *Le Petit Parisien*, 14 avril-4 juillet 1925.

l'une des grandes lubies du siècle finissant, « siècle de la science⁴⁷⁸ » et du progrès par la science. À nouveau, comme nous l'avons vu au sujet de l'idéologie coloniale, le reporter est placé au cœur d'intrigues articulées autour d'un autre grand idéal républicain⁴⁷⁹. Le perfectionnement humain pour garantir la paix sociale, nous dit Flax dans *Le voleur d'enfants*, pour créer une nouvelle race d'hommes tous également parfaits, nous dit Cornélius dans *Que faire ?* : nul doute que les deux docteurs professent implicitement des valeurs républicaines. Il est cependant significatif que les ambitions scientifiques démesurées de ceux-ci, tout comme le seront celles de Mosca dans *Les mangeurs de forêt*, en fassent des personnages sombres et inquiétants ; en ce sens, ces romans témoignent d'une inquiétude qui problématise la foi dans le progrès par la science.

⁴⁷⁸ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 321.

⁴⁷⁹ « L'argumentation républicaine consiste [...] à montrer qu'il y a corrélation absolue, interrelation causale entre le progrès démocratique, issu de 1789, le progrès social garanti par la République et les progrès scientifiques et techniques ». *Ibid.*, p. 324-325.

Le reporter au cinéma

Le reporter en tant que héros fictionnel populaire est en premier lieu un personnage romanesque (d'un point de vue chronologique et quantitatif), d'où la place que nous avons accordée dans ce chapitre à l'étude des romans du reporter. Cependant son portrait serait incomplet si l'on omettait le média cinématographique, qui joue après 1910 un rôle non négligeable dans la popularisation de la figure. Ce rôle se traduit moins par une production cinématographique française originale, qui mettrait en scène un héros reporter, que par diverses procédures transmédiatiques d'adaptation, de novellisation et d'influence du roman au film, du film au roman, à l'intérieur de l'espace culturel français, ou en provenance du cinéma hollywoodien.

Le personnage du reporter gagne l'écran principalement grâce aux diverses adaptations des aventures de Rouletabille et des romans de la série *Fantômas*, qui connaissent deux vagues, la première à l'époque où le cinéma, muet, se développe en lien avec la littérature populaire. Maurice Tourneur réalise ainsi en 1913 et 1914 des adaptations des deux premiers tomes des aventures de Rouletabille ; elles seront suivies en 1922 par *Rouletabille chez les Bohémiens* d'Henri Fescourt ; tandis que Louis Feuillade adapte les premiers titres de la série *Fantômas* juste avant la guerre. La deuxième vague est motivée par l'arrivée du cinéma parlant, et se traduit par les deux films de Marcel l'Herbier qui, au début des années trente, adapte les premières aventures de Rouletabille, de même que par une troisième aventure du célèbre reporter, inédite celle-là, *Rouletabille aviateur* (1932), réalisée par Étienne Szekely. À la même époque, les romans de Souvestre et Allain seront repris en France pour la réalisation de *Fantômas* (1932) de Paul Féjos, en version parlante⁴⁸⁰. À ces adaptations, on pourrait ajouter celle, plus tardive, des *Cinq sous de Lavarède* (1939) par Maurice Cammage, cependant le héros Armand Lavarède n'est plus reporter dans ce film comique : il se contente d'être « globe-trotter », tandis que la fonction journalistique échoit discrètement (le motif est très peu appuyé) à miss Aurret, qui accompagne en voyage le héros et médiatise ses aventures. Dès lors, ce film n'appartient

⁴⁸⁰ Nous pourrions encore évoquer les adaptations étrangères de ces romans, notamment dans le cas de *Fantômas*, qui est repris, en Belgique, par Ernst Moerman, et aux États-Unis, par Edward Sedgwick.

pas pleinement au corpus, puisque la représentation du reporter y est presque occultée, et témoigne du déclin du reporter comme héros de l'aventure géographique. D'emblée, le cinéma lui préférera de loin la figure de l'enquêteur, un choix d'autant plus prononcé que, du côté Rouletabille, on adapte à deux reprises *Le mystère de la chambre jaune* et *Le parfum de la dame en noir*, qui sont les deux aventures les plus purement policières du héros, et qu'on laisse presque entièrement de côté le reste de la série.

En dehors des adaptations, les créations originales occupent une part assez pauvre du corpus cinématographique, mais confirment cette prédilection pour la veine de l'enquête. On compte à ce titre *Les Vampires* (1915-1916) de Louis Feuillade, un film en dix épisodes qui présente bien des parentés avec l'univers fictionnel de *Fantômas*, à l'exception qu'un seul personnage d'enquêteur y tient la vedette, le jeune reporter Philippe Guérande, et non plus le duo policier / reporter. Un peu plus tard s'ajoutent *Le fils de la nuit* (1919-1920), un roman-ciné écrit par Jules de Gastyne et réalisé par Gérard Bourgeois pour la société Éclair, *Le fantôme du Moulin-Rouge* (1925), un film de René Clair, où le reporter Jean Degland est joué par Albert Préjean, et enfin un autre roman-ciné original, *Belphégor* (1927) d'Arthur Bernède. Parmi ces créations originales, seul *Le fils de la nuit* appartient à la veine de l'aventure géographique.

Une recherche dans la base de données en ligne IJPC (*Image of Journalist in Popular Culture*), ciblant les productions de provenance française, permet d'ajouter à ces titres, sous toutes réserves⁴⁸¹, trois autres films. Le premier est *Drôle de drame ou l'étrange aventure de docteur Molyneux* (1937), une comédie de Marcel Carné d'après une adaptation d'un roman de J. Storer Clouston par Jacques Prévert. Le second, *L'incorruptible* (1937), qui raconte l'histoire d'un journal du même nom, est réalisé par Carlo Rim en collaboration avec Alexandre Esway, d'après un scénario original, dans lequel figure un personnage de jeune reporter, Bastien, incarné par Pierre Brasseur. Le troisième, enfin, également diffusé en 1937, est *Naples au baiser de feu*, une comédie romantique d'Augusto Genina d'après

⁴⁸¹ Vu l'étendue de notre corpus, et la difficulté d'accès à ces films, il nous a été impossible de les consulter tous dans le cadre de cette recherche, et nous ne pouvons évaluer dans les trois cas suivants ni l'importance qu'y tient la représentation du reporter, ni ses caractéristiques. Nous laissons de côté également les films où figurent des personnages secondaires ou anonymes de reporter.

un roman de Marcel Achard et Auguste Bailly adapté par Ernesto Grasi et Henri Jeanson, dans lequel figurerait un reporter photographe. La fin des années trente semble ainsi marquer un regain d'intérêt, au cinéma français, pour les personnages de journalistes et le monde journalistique, que l'on peut expliquer sans doute par l'influence des *newspaper movies* américains.

Il ressort de ce survol que le reporter au cinéma est moins représenté au sein de fictions originales françaises que d'œuvres issues de phénomènes de migrations transmédiatiques et interculturelles. On distingue trois principaux types d'œuvres où figure le reporter : – les adaptations de romans français au cinéma, – les novellisations de films français ou étrangers, dans ce dernier cas principalement américains, – et la diffusion de films américains. Les deux derniers types concernent l'importation en France d'un imaginaire américain de la presse, tandis que les deux premiers constituent deux formes différentes de rapports entre littérature et cinéma.

a. L'adaptation de romans au cinéma : l'exemple de Fantômas

À l'exception d'une courte scène comique originale d'Henri Gambart, *Little Moritz, reporter photographe* (Pathé, 1911), qui met en scène les difficultés d'un reportage sportif⁴⁸², la présence du reporter dans le cinéma français date de 1913, année où elle est inaugurée par le film de Maurice Tourneur qui adapte la première des aventures de Joseph Rouletabille, *Le mystère de la chambre jaune*, et par les adaptations de *Fantômas*, réalisées par Louis Feuillade pour la société Gaumont, en 1913 et 1914. On s'attardera sur ces dernières, qui ont sans conteste nourri et prolongé la popularité de la série romanesque de Souvestre et Allain. Pour Annabel Audureau, celles-ci auraient même assuré la véritable naissance du mythe de Fantômas⁴⁸³ en lui offrant une ampleur inédite via la diffusion en salles. Au nombre de cinq (*Fantômas, à l'ombre de la guillotine, Juve contre Fantômas, Le mort qui tue, Fantômas contre Fantômas* et *Le faux magistrat*), ces films muets en noir et

⁴⁸² Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1894 à 1914*, Bures-sur-Yvette, Éditions Henri Bousquet, 1994-2004, cité par Fondation Jérôme Seydoux [en ligne]. URL : <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/9747-little-moritz-reporter-photographe>

⁴⁸³ Annabel Audureau, *Fantômas, op. cit.*, p. 107.

blanc ont remporté dès le départ un « vif succès populaire⁴⁸⁴ » et permis à Gaumont de concurrencer Pathé et ses adaptations de *Rocambole*, *Éclair* et celles de *Zigomar*⁴⁸⁵. Assez fidèle aux textes originaux, Feuillade effectue néanmoins certaines modifications scénaristiques atténuant ce que l'on considère alors comme immoral dans les romans, notamment certaines scènes de crime⁴⁸⁶. En outre, les sinueuses intrigues romanesques doivent être résumées habilement, puisque les films ne durent en moyenne qu'une soixantaine de minutes, excepté pour le troisième épisode d'une durée d'une heure trente.

Il est intéressant d'évoquer l'impact de l'imaginaire médiatique romanesque sur les procédés cinématographiques employés par Feuillade lors de l'adaptation. Afin d'assurer les raccords entre certaines scènes, Feuillade use d'un stratagème qui lui a sans doute été inspiré par le roman-feuilleton des années 1900 et par les romans *Fantômas* eux-mêmes : l'insertion d'articles de presse montrés en gros plan à l'écran lui permet à diverses reprises de transmettre une information narrative de manière intradiégétique, sans avoir recours à l'insertion d'un carton entre deux scènes. La dernière occurrence de ce procédé montre le manuscrit d'un article rédigé par le reporter Fandor (52 : 26). Après avoir écrit quelque temps, dos à la caméra, le reporter donne à lire son article à Juve. Un gros plan sur la page manuscrite permet de déchiffrer le titre, « Évasion de Fantômas » et le sous-titre, « L'inspecteur Juve ne s'avoue pas vaincu / par Jérôme Fandor ». Le policier semble satisfait de sa lecture, et Fandor le quitte après avoir soigneusement plié son manuscrit ; le spectateur devine qu'il se rend sans doute à son journal pour le faire publier. Les adaptations de Feuillade demeurent ainsi très fidèles à l'imaginaire médiatique du roman du reporter, en mettant en scène la médiatisation de l'affaire criminelle par la presse et par le personnage de reporter. Le réalisateur se sert du motif pour intégrer habilement des informations narratives capitales pour la compréhension de l'histoire, limitant l'usage des raccords caractéristiques du cinéma muet. Cette innovation contribue à la modernité de ces adaptations où, par ailleurs, comme le remarque Audureau, Feuillade pose un regard sur la ville modulé par les innovations techniques et les moyens de transport (voiture, métro,

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 109-110 et p. 125-127.

train)⁴⁸⁷ ; une telle représentation se trouve en adéquation avec les romans où, on l'a vu, Fandor est caractérisé par son rapport à la vitesse et aux moyens de transport modernes comme l'automobile et, plus largement, avec l'imaginaire de la technique convoqué par la figure du reporter.

L'importance du personnage de reporter est variable d'un film à l'autre : tandis qu'il occupe dans *Fantômas, à l'ombre de la guillotine*, un rôle de second plan, il collabore avec Juve dans le deuxième épisode, *Juve contre Fantômas*, et devient l'enquêteur principal dans le troisième opus, *Le mort qui tue*. Incarné par Georges Melchior (né en 1888), Fandor se présente à l'écran comme un homme jeune, grand (en comparaison avec les autres acteurs) et athlétique, contrairement à Juve, qui est plus trapu et paraît plus âgé. Portant une canne, un chapeau melon, tenant une cigarette à la main, le reporter ne se distingue pas vraiment de son aîné par des marques professionnelles, hormis dans les rares scènes où on le voit écrire. Dans *Juve contre Fantômas*, le personnage est présenté par un raccord comme « ami et collaborateur occasionnel et bénévole, Jérôme Fandor, reporter à *La Capitale* » (3 : 07). L'adaptation réitère la complémentarité et la parenté du reporter et du policier, qui subissent ensemble les assauts de Fantômas et de ses complices. Lorsqu'il crée *Les Vampires*, peu après, Louis Feuillade inscrit son nouveau film à épisodes dans la continuité de *Fantômas*, en racontant l'affrontement entre une bande de bandits masqués, dont le chef adopte diverses identités au fil des épisodes, et une figure enquêtrice de jeune reporter intelligent, curieux, sympathique. Cependant il supprime alors le personnage du policier. Le choix de faire du reporter le héros central a pu être dicté par la prévalence de celui-ci dans l'imaginaire contemporain de l'enquête, ou par la volonté de proposer un héros jeune et attachant. Dans tous les cas, il est révélateur du pouvoir d'attraction et de la malléabilité qui lui sont propres.

À la suite de Louis Feuillade, d'autres cinéastes adapteront *Fantômas* dans les années vingt et trente, mais les adaptations de 1913 ont eu une importance et un impact particuliers en raison de leur caractère novateur et de leur grande popularité. Parmi les premières, elles ont importé vers un nouveau média la figure fictionnelle du reporter, à une époque où le

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 119.

cinéma commençait tout juste à puiser ses intrigues dans la littérature de grande diffusion, participant ainsi à construire le caractère intersémiotique de cette figure populaire. En tant que tel, le reporter compte parmi les premiers héros fictionnels (dans la foulée inaugurale de Nick Carter⁴⁸⁸, détective privé) qui témoignent des migrations transmédiatiques favorisées par le développement de la culture médiatique. Du journal au roman, du roman à l'écran, il est un héros plastique, en adéquation avec les développements techniques contemporains. Un second phénomène en témoigne : la transposition par écrit de scénarios filmiques.

b. La novellisation

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, un phénomène en plein essor, la novellisation, marque profondément les relations entre roman et cinéma. Elle prend la forme dans ces premiers temps du « roman-cinéma », « roman-ciné » ou encore « ciné-roman » (l'appellation « roman-ciné » semble prédominer au départ, mais l'usage en voudra autrement). Ce dispositif intermédiatique joue un rôle important pour la diffusion dans l'entre-deux-guerres des fictions du reporter : nous dénombrons (sans doute de façon partielle) au moins six romans-ciné parmi les vingt œuvres du corpus appartenant à cette période, soit près du tiers d'entre elles.

On peut distinguer deux types de novellisations parmi les œuvres qui nous intéressent. Le principe du premier, appartenant à la période du cinéma muet (jusqu'à la fin des années 1920), consiste à projeter au cinéma un film par épisodes, de façon hebdomadaire, et à publier simultanément en feuilleton, dans un grand quotidien, tel que *Le Matin* ou *Le Petit Parisien*, une version novellisée (transposée par écrit) de chacun des épisodes diffusés en salle, formant un roman éventuellement repris en volume chez un éditeur. Dès 1915, Pierre Decourcelle inaugure cet usage en novellisant, pour *Le Matin*, *Les*

⁴⁸⁸ En janvier 1907, la publication par l'éditeur allemand Eichler de brochures hebdomadaires racontant les aventures de Buffalo Bill et de Nick Carter inaugure en France la vogue du *serial*. Elles seront adaptées à l'écran par Victorin Jasset pour la société de production Éclair, à partir de juillet 1908. Stéphane Benassi, « La novellisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu », dans Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 96-97.

Mystères de New York à partir du film de L. Gasnier⁴⁸⁹. La publication en journal ne comprend pas de photos du film, contrairement à la reprise en volume qui est le plus souvent illustrée. Dès lors, « de 1916 à 1929, trois cent trente et un films à épisodes – dont cent onze français – s’abattent sur la France⁴⁹⁰ », issus de l’alliance, en 1914, entre le magnat de la presse américaine, Hearst, et le producteur Charles Pathé. Comme le remarque Charles Grivel à la suite de Francis Lacassin, cette avalanche suscite une riposte française avec la création de la « Société des cinéromans » (1919) à laquelle collaborent Gaston Leroux et Arthur Bernède⁴⁹¹. Dans ce contexte, le bénéfice du roman-ciné est double, profitant à la fois, dans un intérêt commercial, au film dont il prolonge la durée de vie, et au public, auprès de qui il remplit une visée explicative, « [annonçant], [expliquant] et [complétant] le film muet en palliant, grâce au texte, la pauvreté de son message linguistique⁴⁹² ». En regard de ces fonctions particulières, et puisque la publication du texte écrit accompagne et prolonge la diffusion en salle du texte iconique, on peut considérer, à la suite de Stéphane Benassi, ces deux parties comme « un tout, une œuvre transmédiatique globale⁴⁹³ ». Cette position est d’autant plus cohérente que le roman-ciné désigne alors non seulement le texte imprimé issu d’une « forme fictionnelle sérielle ou feuilletonesque transmédiatique », mais aussi « un mode industriel de production de la fiction plurielle »⁴⁹⁴. En 1918, Pierre Decourcelle fait paraître selon ce mode *La reine s’ennuie* dans *Le Matin*, une novellisation d’un film américain muet (*The Fatal Ring* de George Brackett Seitz) qui met en vedette l’actrice féminine Pearl White, alors très en vogue (elle jouait également dans *Les mystères de New York*), dans le rôle de Pearl Standish, comparse du reporter. Cette œuvre est à notre connaissance le premier roman-ciné du reporter. Elle est reprise en volume à la Renaissance du Livre, en 1919, dans la collection « Les romans cinéma », accompagné d’illustrations en noir et blanc extraites du film. Le volume est publié en quinze fascicules hebdomadaires formant un ensemble de 360 pages. C’est selon ce même

⁴⁸⁹ Article « cinéroman », extrait du *Dictionnaire mondial des littératures* [en ligne], Larousse, consulté le 10 janvier 2014. URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/cineroman/172438>

⁴⁹⁰ Charles Grivel, « Photocinématographique de l’écrit romanesque », dans Jan Baetens et Marc Lits (dir.), *La novellisation. Du film au livre, op. cit.*, p. 29.

⁴⁹¹ *Id.*

⁴⁹² Stéphane Benassi, « La novellisation des fictions plurielles ou la recherche du temps suspendu », *loc. cit.*, p. 98.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 98.

principe que Gérard Bourgeois et Jules de Gastyne publient *Le fils de la nuit* en 1919 et 1920 dans le même quotidien, œuvre qui sera également reprise à la Renaissance du livre, en douze fascicules regroupés et illustrés. Cependant, le film est cette fois une création originale française, réalisée par Bourgeois pour la société Éclair. De même, *Belphégor* est une création originale d'Arthur Bernède, publiée en feuilleton dans *Le Petit Parisien* en 1927. La diffusion en salle suscite un engouement prolongé par le roman, comme en témoigne un article du même quotidien daté du 20 janvier, évoquant la salle « bondée du plancher au cintre » pour la première représentation du film réalisé par Henri Desfontaines⁴⁹⁵.

Un peu plus tardivement dans les années 1920 apparaît le second type de roman-ciné, exploité entre autres aux Éditions modernes, sous la forme d'un court fascicule qui résume en peu de pages (cela peut varier d'une quinzaine, voire d'une cinquantaine à une centaine de pages au maximum) l'intrigue d'un film, accompagnée de photos. Tandis que le premier type de roman-ciné racontait l'intrigue de façon extensive et proposait un produit dont la longueur était celle d'un roman-feuilleton moyen, dont la lecture demandait un certain investissement et, effectuée indépendamment du visionnement du film, donnait accès à une histoire suffisamment développée pour être lue en elle-même, le second type de roman-ciné est beaucoup plus bref et ne peut donner qu'une idée vague ou assez simpliste de l'intrigue originale. Cette différence témoigne du rôle nouveau que joue le roman-ciné vis-à-vis du public : avec l'apparition du cinéma parlant, ses fonctions d'explication et de prolongement s'effacent pour laisser place à une vocation plus commerciale. Après avoir analysé un roman-ciné de ce type datant de 1930, publié dans la collection « Ciné-volume » de Ferenczi, Charles Grivel constate que l'objet se destine à l'évidence à un lecteur ayant vu le film, ou en ayant entendu parler, ce dernier « [constituant] le véritable embrayeur du récit à lire », et tous les éléments paratextuels (images, réclame, légendes, titres) y renvoyant⁴⁹⁶. De plus, le roman-ciné seconde génération ne fonctionne pas sur le mode feuilletonesque comme le premier, mais offre au lecteur, en une livraison, un « roman complet », mention

⁴⁹⁵ La fortune médiatique de *Belphégor* (et, avec elle, du personnage de Jacques Bellegarde) est fascinante ; elle s'étend jusqu'au début du XXI^e siècle, à travers de multiples adaptations pour le cinéma et la télévision.

⁴⁹⁶ Charles Grivel, « Photocinématographique de l'écrit romanesque », *loc. cit.*, p. 33.

qui semble nécessaire (et paradoxale), sur la couverture, tant l'épaisseur du volume paraît la contredire. Trois œuvres du corpus appartiennent à ce deuxième temps du roman-ciné, *Un reportage à l'américaine* (1928) de Max Alfort, *Un beau reportage* (1931) d'Henry Moural, que nous avons déjà évoqué brièvement et qui est novellisé à partir d'un film américain, de même que *Le reportage tragique* (1935), anonyme celui-là. Le roman-ciné des Éditions modernes (maison où paraissent les deux premiers) est, il importe de le souligner, intrinsèquement lié à l'imaginaire hollywoodien et diffuse en France des histoires se déroulant dans les villes et les grands territoires américains, tirées de westerns et de films de gangsters. On peut citer au hasard parmi le foisonnant catalogue des années 1930 *Le supplice des Rocheuses* (n° 381), *Le champion de l'Arizona, roman-ciné-cow-boy* (n° 385) ou encore *Gangsters contre gangsters* (n° 386). Dans cette optique, le roman-ciné du reportage, seconde génération, issu de *newspaper movies* américains, véhicule de même un imaginaire hollywoodien de la presse, imprégné de tensions politiques, de gangstérisme et de la recherche du meilleur *scoop*.

Presque tous les éditeurs de l'entre-deux-guerres créeront des collections de roman-ciné, et des publications périodiques comme *Cinéma romanesque* de Gallimard et *L'Illustration* se mettront de la partie⁴⁹⁷. Le roman-ciné, en proie à une véritable « frénésie éditoriale⁴⁹⁸ » suscite pendant cette période la parution de plus de 10 000 titres, puis décline après la guerre. Un tel engouement marque très nettement l'accélération des migrations narratives entre les différents supports médiatiques, qui ne fera que s'accroître jusqu'à nos jours⁴⁹⁹.

c. La diffusion de films américains et la transmission d'un imaginaire

Outre via le roman-ciné, le public a bien sûr accès aux nombreux films américains diffusés dans les salles françaises, parmi lesquels, sans doute, une recherche minutieuse et patiente permettrait de découvrir maintes fictions du reportage. La presse demeure à cet

⁴⁹⁷ Article « cinéroman », extrait du *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse, *op. cit.*

⁴⁹⁸ *Id.*

⁴⁹⁹ Jan Baetens et Marc Lits, « La novellisation : au-delà des lieux communs », dans *La novellisation. Du film au livre*, Presses universitaires de Louvain, 2004, p. 18.

égard une source parfois révélatrice (quoique hasardeuse) en permettant de toucher du doigt l'accueil et les critiques de ces fictions aujourd'hui difficilement accessibles, voire disparues, dont l'existence nous est révélée à travers encarts publicitaires et articles de presse. Le film américain *The Cub Reporter* (1922) est ainsi projeté au Gaumont Palace, en janvier 1924, sous le titre *Diavolo reporter*, une « fantaisie comique » annoncée dans *Le Matin* du 18 janvier 1924, en page quatre. Dans *Le Petit Parisien* du 15 avril 1927, on retrouve une publicité pour *Reporter endiable*⁵⁰⁰, un film mettant en vedette l'acteur américain Monty Banks et projeté au Caméo. Le 22 février 1937, *Le Matin* présente une critique du film *Aventure à Manhattan*, du réalisateur américain Edward Ludwig. Ce « film policier » initialement intitulé *Adventure in Manhattan* (1936) raconte selon Gilbert Bernard l'« odyssee d'un reporter, spécialiste de romans criminels et d'une fille blonde ». Parmi les films américains présentant des personnages de reporter, on compte encore *Un envoyé très spécial*, projeté en France fin 1938, réalisé par Jack Conway cette même année sous le titre *Too Hot to Handle*, et mettant en scène Clark Gable dans le rôle du reporter Chris Hunter. Toujours en 1938, *Le mystère du Radio X* (titre original : *Behind de Headlines*) de Richard Rosson « nous emmène dans les coulisses de la T.S.F. et du journalisme américains », avec « la concurrence qui existe entre un radioreporter et une demoiselle reporter » enlevée par des gangsters puis « sauvés par son confrère et les ondes »⁵⁰¹. Année faste, 1938 voit également la diffusion du film *Le joyeux reporter* (titre original : *Riding on Air*), évoqué dans *Le Matin* du 8 août 1938, rubrique « Les spectacles », dans lequel Joè-E. Brown incarne le personnage éponyme, Elmer Lane : « Correspondant à Claremont d'un grand quotidien, Elmer Lane, rédacteur d'une feuille locale, poursuit un double but : l'achat du journal qu'il rédige et son mariage avec la jolie Berry Harrison. / Le papa Harrison et un reporter rival viennent, comme il se doit, mettre tous les bâtons dans les roues. » Le reporter parviendra néanmoins à « écrire un reportage sensationnel » et à « épouser Betty ». Cette énumération donne un aperçu de l'importance du cinéma américain pour l'imaginaire médiatique français des années 1920 et 1930, qu'il nourrit et informe de manière distincte, à travers des fictions qui, au contraire des romans d'aventures et films français, sont ancrées dans le milieu journalistique. En ce sens,

⁵⁰⁰ Nous n'avons pu retrouver le titre original de ce film.

⁵⁰¹ Gilbert Bernard, dans *Le Matin*, 5 mai 1938.

l'imaginaire médiatique hollywoodien est constitué par des films un peu plus près du roman de mœurs français d'avant 1900 en ce qu'ils se positionnent, comme *newspaper movies*, en héritiers des *newspaper stories*⁵⁰², un genre littéraire qui place en son cœur la figuration des journalistes et de leur milieu professionnel. En outre, le reporter ne s'y inscrit pas dans la logique sérielle qui est celle des *Extraordinaires aventures de Joseph Rouletabille, reporter* ou de *Fantômas*.

Un dernier exemple, enfin, illustre l'une des façons dont le cinéma a pu être le vecteur de certaines représentations américaines du reporter, en inspirant à un auteur français un roman qui se donne à lire comme prolongement et parodie des *Aventures de Tom Sawyer*. En 1938, le roman de Marc Twain est adapté à l'écran aux États-Unis par Norman Taurog, d'après un scénario de John V.A. Weaver. Le film est diffusé en France à l'été 1938. Quelques mois plus tard, à partir du 5 décembre 1938, le romancier Pierre-Gilles Veber (qui, par ailleurs, est journaliste et scénariste pour le cinéma) fait paraître en feuilleton dans *Le Matin* le roman *Les demoiselles Virevire*. Dans cette œuvre, Veber s'inspire du monde fictionnel des *Aventures de Tom Sawyer*, sans doute remis au goût du jour par la diffusion de l'adaptation américaine⁵⁰³, en reprenant le personnage du petit garçon, mais en faisant de lui un reporter. La transposition a pu être suggérée par le fait que le personnage original de Sawyer possède plusieurs traits associés au héros reporter de la tradition romanesque française, tel que nous l'avons décrit dans les pages précédentes, et qui ont pu en faire, aux yeux de Veber, un protoreporter : jeunesse, caractère sympathique (voire comique), amour de l'aventure, courage, absence de fortune, etc. Tom Sawyer est un enfant, un très jeune homme, qui incarne la liberté et le goût d'aventure de l'enfance. Comme le note Claude Grimal dans son introduction aux *Aventures de Tom Sawyer*, le garçon se caractérise, outre son irrévérence, par les traits suivants : « débrouillardise, amour de l'escapade, goût pour la bagarre, désir de se faire remarquer, cœur d'artichaut⁵⁰⁴ ». Face à l'aventure et au danger, il « sait faire preuve de sang-froid et d'un bon sens nécessaire à

⁵⁰² Landry Liébart, « La *Newspaper story* aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle : un genre emblématique des relations ambiguës entre littérature et journalisme », *art. cit.*, p. 4.

⁵⁰³ La vogue se poursuivra l'été suivant, avec la diffusion en France d'une seconde adaptation américaine, *Tom Sawyer détective*, réalisé par Louis King, comme en témoigne un article du *Matin*, le 22 août 1939.

⁵⁰⁴ Claude Grimal, « Introduction », dans Marc Twain, *Les aventures de Tom Sawyer*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 33.

sa survie [...] il révèle son vrai courage⁵⁰⁵ », et devant l'amour, il « se montre galant, sensible, compatissant, ingénieux, hardi⁵⁰⁶ ». En outre, Tom Sawyer est orphelin. Source de comique et personnage exempt d'une véritable complexité psychologique⁵⁰⁷, il se présente comme un protagoniste sympathique et un héros d'aventures. Le personnage partage un autre trait fondamental avec le reporter, ce côté un peu Don Quichotte et rêveur : à ses aventures vécues, Tom combine des aventures imaginaires, possède un goût pour le théâtre et un besoin d'admiration, et « s'imagine alors soldat, chef indien, justicier, s'inventant un destin qui suscite admiration ou terreur⁵⁰⁸ ». On pourrait encore évoquer à l'appui la représentation de Saint Petersburg, qui apparaît dans le roman comme une ville entourée de « contrées sauvages », de « Territoires, peu civilisés »⁵⁰⁹, ce qui n'est pas sans évoquer les contrées lointaines ou dangereuses visitées par le reporter. Enfin, Tom Sawyer deviendra également, dans un roman subséquent de Twain, *Tom Sawyer, détective*, figure enquêtrice. Tout se passe donc comme si les traits du héros de Twain, réactivés assez fidèlement par la diffusion de l'adaptation de 1938, motivaient chez Veber un travail de création fusionnant le jeune héros américain et la figure du reporter telle qu'elle a été construite par une série de fictions en France, pour donner le personnage de Tom Sawyer, reporter facétieux des faits divers au *Michigan Herald*, chargé par le directeur de son journal de mener l'enquête sur le meurtre d'un magnat de la pègre, Little Frog Joseph, tenancier du dancing le *Cinderella's*. La transposition a la vertu de mettre à nouveau en lumière les traits caractéristiques du héros reporter, qui sont partagés avec le Tom Sawyer original. Dans le roman de Veber, le reporter est sans cesse qualifié de manière à accentuer sa jeunesse : « Sawyer, mon petit⁵¹⁰ », « jeune homme⁵¹¹ », « ce gamin⁵¹² ». Pas riche, un peu débraillé, craignant les araignées mais non les gangsters de Chicago⁵¹³, curieux des « spectacles humains » que l'on contemple dans les gares⁵¹⁴, il laisse voir, sous la parodie,

⁵⁰⁵ *Id.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹⁰ Pierre-Gilles Veber, *Les demoiselles Virevire*, dans *Le Matin*, 9 décembre 1938.

⁵¹¹ *Id.*

⁵¹² *Ibid.*, 18 décembre 1938.

⁵¹³ *Ibid.*, 22 décembre 1938.

⁵¹⁴ *Ibid.*, 27 décembre 1938.

la silhouette bien connue que nous avons étudiée jusqu'ici. Le feuilleton de Veber, qui se veut éminemment comique (une publicité du *Matin* le qualifie de « roman humoristique »⁵¹⁵), offre ainsi une macédoine improbable où se rencontrent divers scénarios romanesques (du roman d'aventures, du roman du reporter, du film de gangsters, du vaudeville), à la croisée des médias (du roman et du cinéma) et des cultures (de la France et des États-Unis). Ce métissage témoigne de la position particulière de Veber, écrivain-journaliste-scénariste à plusieurs facettes, et de l'influence majeure qu'a en France (au-delà d'un individu) le cinéma hollywoodien, influence accrue à partir des années 1930 et remarquable dans le domaine de la fiction populaire. Il illustre ainsi une dernière forme de circulation, celle d'un monde fictionnel franchissant les frontières médiatiques et nationales. Les différents processus d'adaptation, de novellisation, et de transposition que nous avons évoqués jouent un rôle fondamental au sein de la production populaire du début du xx^e siècle. L'exemple du roman-ciné montre à lui seul qu'il est difficile de penser la littérature populaire (et dès lors, ses héros) en vase clos, et qu'il est nécessaire au contraire de tenir compte des circulations transmédiatiques afin d'établir le portrait un peu plus juste d'un imaginaire qui, lui, ne connaît pas les frontières que peuvent nous imposer les disciplines.

Cette plongée dans les scénarios fictionnels qui ont donné naissance à la figure du reporter comme héros a pu faire entrevoir, de manière assez nette, diverses formes de circulation entre le reportage et ses fictions. Depuis la constitution d'un type de microfictions et d'un personnage secondaire, entré dans le répertoire du roman populaire dans les années 1880, jusqu'à celle d'un héros enquêteur et aventurier, la fiction dialogue sans cesse avec les autres discours sur le métier, avec les scénographies et axiologies du reportage, avec les intertextes qui leur sont communs. Aux côtés du reporter *témoin-ambassadeur*, médiateur de presse, la fiction place un *héros-ambassadeur*, médiateur fictionnel d'un rassemblement comparable. En couplant aux moyens du récit (qui sont aussi ceux du reportage) les moyens de la fiction, que l'on a décrits à travers trois procédures réflexives, le roman travaille l'imaginaire social, *thématise*, *transpose* et *métaphorise* un imaginaire du reporter et de la presse. La troisième procédure, surtout, a permis de mettre

⁵¹⁵ *Le Matin*, 4 décembre 1938.

en relief les axiologies du reportage que le roman partage et fait culminer, en les transposant dans des intrigues sérielles : double du surhomme, dispensateur des lumières civilisatrices, cartographe et arpenteur du monde inconnu, gardien de l'ordre et de la justice, le reporter incarne admirablement un imaginaire de la République idéale. Autour de ce héros démocratique, éternellement jeune et infiniment sympathique se groupent les foules et les lecteurs.

Si l'on voulait aller plus loin, il y aurait un travail intéressant à effectuer en mettant plus précisément en lien les romans étudiés avec les pratiques scripturales et les postures de leurs auteurs. Que Florian Pharaon ait été reporter a sans doute participé à motiver l'écriture d'un des premiers romans du reporter, mis à part ceux de Jules Verne, à s'écarter du scénario de l'écrivain-journaliste. De même, le fait que Gaston Leroux ait été reporter a sans doute contribué à moduler la scène narrative de ses romans d'enquête et à informer la vision ludique de la communication médiatique qu'il met en place dans la série des *Rouletabille*. Toutefois, bien des auteurs du corpus ont été feuilletonistes, romanciers populaires et scénaristes plutôt que reporters, tels Jules Verne, Guy de Téraumont, Pierre Souvestre, Marcel Allain, Arthur Bernède, Pierre Veber. En ce sens, l'imaginaire du reporter qu'ont en partage le grand reportage et ses fictions est en bonne partie exogène à la profession. Il est plus largement le produit d'une culture médiatique ; il s'élabore à la croisée du journal et du livre, notamment dans ces productions intermédiatiques que sont le roman-feuilleton et le roman-ciné. Il est associé aux contraintes de ces supports, un fait que l'on a mis en lumière autour des grandes séries romanesques, où la lutte toujours à finir du reporter et de son double surhumain détermine la mythification du personnage, sa fixation dans un type qui connaîtra une grande popularité et des migrations intermédiatiques.

La quatrième et dernière section qui va suivre permettra de prolonger cette étude en se penchant sur de tout autres formes de représentations héroïques, assez diverses, mais à travers lesquelles le reporter apparaît chaque fois, hors de la fiction, sur une *scène médiatique* propice à la transformer en héros et en écrivain. Ces mises en scène permettront d'interroger l'effet de retour des représentations fictionnelles sur les postures médiatiques des reporters, car elles constituent bien souvent, comme on le verra, un carrefour, un lieu de passage.

IV. Le reporter médiatisé

Les différents types de représentations qui seront traitées ici ont *a priori* peu de choses en commun – en effet, le reportage-événement, l'interview, les souvenirs ou la nécrologie de reporter constituent autant de formes qui se distinguent tant par leur mode d'énonciation que par leurs visées, leur poétique, leur périodicité ou leur support (les souvenirs se distinguent à cet égard par la publication fréquente en volume). Pourtant, elles concourent toutes à véhiculer un imaginaire du reporter en héros, à l'instar des œuvres fictionnelles, mais dans des représentations factuelles, cette fois ; chacune se rapporte à un reporter réel, identifié, et, en ce sens, chacune est susceptible de venir scander, à un moment ou à un autre de sa carrière, la construction de la posture journalistique d'un reporter.

C'est là leur principal point commun que de réorienter significativement l'éclairage médiatique : de *témoin* professionnel, le reporter y devient *héros* – il se trouve placé sous le feu des projecteurs, au centre de l'attention. Ces productions offrent un pendant aux représentations fictionnelles en déplaçant comme elles le regard de l'événement médiatisé vers son médiateur, son acteur, celui qui crée l'événement, y participe par ses actions et ses aventures ou mésaventures. On comprendra ainsi le choix de traiter ici du reportage-événement, qui aurait pu trouver place parmi les variations scénographiques et poétiques du reportage, mais qui semble mieux ancré dans la présente partie, en tant que reportage où le héros-reporter joue un rôle fondamental dans le déroulement de l'action. À bien des égards, les représentations médiatisées du reporter, telles qu'elles se constituent notamment par le biais de l'énonciation éditoriale, sont un lieu de relais des représentations fictionnelles. Formant une sorte de zone tampon entre fictions et reportage, elles encadrent le second, en présentant avec les premières de nombreux points communs, tant dans le point de vue énonciatif adopté, surplombant, que dans les stéréotypes et l'imaginaire de l'aventure qu'elles reconduisent.

Ces représentations et postures sont de diverses origines, et l'on a voulu mettre en évidence leur partition entre deux groupes : les premières (interviews, caricatures,

énonciation éditoriale, auxquelles s'ajoutent la médiatisation du reporter dans le cadre du reportage-événement ou celle qui survient lors de sa mort) sont *allographes*, c'est-à-dire le fruit d'une négociation entre le reporter et d'autres acteurs de la presse (critiques, journalistes, dessinateurs, photographes, voix rédactionnelle), tandis que les secondes (la part du reportage-événement prise en charge par le reporter lui-même et les souvenirs) sont *autographes* (ou actoriales), issues du reporter lui-même, qui y est davantage maître de sa posture. Les termes « allographe » et « autographe » sont à entendre dans l'extension du sens que leur accorde Gérard Genette dans *Seuils* : la préface allographe est celle dont le destinataire est « toute autre (tierce) personne¹ » que l'auteur du texte qu'elle présente ; de même, la *posture allographe* relève d'un tiers. À l'inverse, la *posture autographe* (ou actoriale) est celle qui, comme la préface du même nom², est construite par l'auteur lui-même, à l'intérieur des textes qu'il signe, comme les recueils de souvenirs et les reportages. Ainsi, cette opposition ne suit pas le même sens que celui que lui confère la philosophie de l'art de Nelson Goodman³, qui différencie « des arts *autographes* (où la distinction entre l'original et la copie est significative) et des arts *allographes* (où cette distinction ne tire pas à conséquence pour le statut esthétique de l'œuvre)⁴ ». Néanmoins, elle en reprend un peu l'esprit puisqu'elle permet, comme chez Goodman, de penser la question de l'« original » (en l'occurrence, la posture autographe), du « faux » et de la copie (la posture allographe). Elle met en évidence la circulation et la construction collective de la posture journalistique qui, d'une part, est prise en charge par le reporter lui-même, au sein de ses écrits et, d'autre part, lui échappe bien souvent – peut-être faudrait-il dire le plus souvent – dès lors que s'en empare la presse, où l'énonciation éditoriale oriente toujours le reportage. Il est à noter que Genette emploie le couple allographe / autographe non seulement pour distinguer les destinataires de la préface, mais aussi de l'épitéxte public. Au sein de l'épitéxte autographe, il propose une seconde distinction, entre un régime « autonome » et un régime « médiatisé » ; dans le second cas, l'auteur s'adresse au public par « le truchement d'un questionneur ou interlocuteur », à l'instar de l'interview. Genette précise que celle-ci est un

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil (points / essais), 2002 [1987], p. 182.

² *Ibid.*, p. 181.

³ Dans *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, 1968.

⁴ Jan Baetens, « Autographe / allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. LXXVI, n° 70 (1988), p. 194.

épitexte « doublement médiatisé : par la situation d’interlocution, où les questions, d’une certaine manière, déterminent les réponses, et par l’opération de transmission, qui donne au médiateur, et à l’appareil médiatique dont il dépend, un rôle parfois très important dans la formulation finale des “propos recueillis”, dépossédant à proportion l’auteur de la maîtrise de son discours – mais non tout à fait de sa responsabilité [...]»⁵. » La remarque nous semble très juste ; toutefois il apparaît que l’insertion de l’interview au sein de l’épitexte autographe (quoique médiatisé) minimise l’intervention du médiateur. Pour notre part, nous avons préféré y voir une posture allographe, tout comme dans le cas de l’énonciation éditoriale. Comme on le verra, la négociation de la posture à l’œuvre dans l’interview de reporter est particulièrement délicate, car elle est tributaire du modèle littéraire de l’interview d’écrivain. Le rôle de l’auteur de l’interview et du lieu de publication dans cette négociation entre les propos et l’attitude réels (mais pour nous insaisissables) du reporter interviewé et l’image qu’il en restitue apparaît fondamental.

Il sera intéressant à cet égard de confronter postures autographes et allographes afin de voir en quoi elles s’appuient l’une sur l’autre ou au contraire se distinguent ou révèlent certaines frictions. Au final, toutefois, la posture d’un reporter est tissée de ces deux dimensions qui s’entrelacent et s’accompagnent tout au long de son parcours, jusqu’après sa mort ; elle constitue bien le « processus interactif » que décrit Jérôme Meizoz⁶.

Alors que nous avons considéré principalement, jusqu’ici, le versant textuel de la posture (c’est-à-dire l’ethos), tel qu’il se déploie dans la scénographie du reportage, à travers la mise en scène du corps, des sens, de l’identité, de la méthode enquêtrice, de l’écriture et du travail journalistiques, ou par le déploiement d’axiologies, nous attacherons ici davantage d’importance à ses prolongements médiatiques et à son paratexte, en dehors du reportage même (mis à part le cas du reportage-événement), que ce soit dans ses marges les plus proches, c’est-à-dire dans l’espace environnant du journal, ou dans ses échos plus lointains, en volume, ou encore dans les pages des hebdomadaires littéraires comme *Les*

⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op .cit., p. 358-359.

⁶ Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 83. *Supra*, p. 19.

Nouvelles littéraires ou *Le Journal littéraire*, où les visages et propos rapportés de reporters trouvent place.

Le corpus en question est d'ampleur relativement plus restreinte que les précédents, mais tout aussi fondamental dans le processus d'héroïsation de la figure du reporter. Cependant, au contraire des fictions du reporter ou des reportages eux-mêmes, il nous a semblé que les interviews, les caricatures, les souvenirs, les reportages-événements et les hommages posthumes constituaient davantage les symptômes ou les conséquences, plutôt que les causes premières, de l'accession du reporter au statut de héros et de figure populaire, comme autant de manifestations de la reconnaissance qui lui est échue dans les champs journalistique et littéraire. Cela ne signifie pas qu'elles n'ont pas d'action sur les représentations du reporter, tout au contraire, mais simplement qu'elles surviennent dans un second temps, à partir des années 1890 et 1900, et en opérant, comme on l'a mentionné, un relais entre fictions et reportages. À cet égard, les Gaston Vassy, Pierre Giffard et Jules Verne du reportage ont de longtemps précédé un Gaston Stiegler – auteur de l'un des premiers tours du monde journalistique, en 1901 – ou un Francis Ambrière – auteur d'une série d'interviews de reporters, parue dans *Gringoire* en 1929 ; sans doute fallait-il pour que ceux-ci surviennent que les premiers se soient employés, d'ores et déjà, à instituer le reporter en héros, en témoin et en narrateur de l'information, à travers l'imaginaire intégré par le roman d'aventures, l'instauration des scénographies du reportage et la défense de ce genre journalistique.

Les représentations médiatiques autour du reportage consacrent l'aboutissement du processus d'héroïsation du reporter, et c'est aussi pourquoi nous avons choisi de les placer au terme de ce parcours, de manière à boucler la boucle. Des premières enquêtes de Gaston Vassy jusqu'aux souvenirs et aux articles nécrologiques, nous aurons suivi un itinéraire, de la naissance du reporter jusqu'à sa consécration – perceptible dans le geste rétrospectif de narrer sa carrière en se posant comme témoin de l'histoire – et jusque dans sa mort. Ce dernier motif nous a semblé d'autant plus incontournable qu'il est, par essence, exclu aussi

bien du reportage lui-même que de ses fictions⁷ : le reporter ne meurt pas – il survit à son aventure pour la raconter. Or, il n'est pourtant pas invincible, et lorsque survient cette mort – surtout si elle survient en devoir –, la presse, les confrères, se chargent de poursuivre la narration et de parachever le destin du héros de l'information, donnant à voir une forme d'autocélébration de la profession. Enfin, le corpus abordé ici, dans son hétérogénéité, présente une autre caractéristique hybride qui motive le choix de le garder pour la fin. Il fait converger à la fois des caractéristiques du reportage et de la fiction : le reporter y est *toujours* un héros, mais aussi parfois un narrateur, un auteur, un témoin ; il est envisagé à la fois comme un personnage, un acteur médiatisé dont la silhouette est croquée par un œil extérieur, et un « je » qui s'exprime, notamment dans l'interview et l'énonciation éditoriale du reportage-événement, où s'entrelacent les voix du reporter et de ceux qui prennent en charge sa médiatisation. En créant une scène médiatique expressément destinée à la mise en valeur d'un héros, les productions étudiées ici mettent en évidence la dimension spéculaire de l'imaginaire médiatique véhiculé par la presse. Elles participent à la fois de l'entreprise d'autopromotion à laquelle se livre constamment la presse de la Troisième République et d'un esprit de corps professionnel entre journalistes. En ce sens, nous verrons que la médiatisation du reporter par le journal est intimement liée à l'autopromotion de la presse et à l'invention d'un langage éditorial à cet effet.

⁷ Sauf à titre factice – on peut se rappeler la fausse mort de Sylvestre Sirupin dans *Les possédées de Paris*. *Supra*, p. 587.

CHAPITRE 4.1 POSTURES MÉDIATIQUES ALLOGRAPHES – QUAND LA POSTURE ÉCHAPPE À SON AUTEUR

Le reporter interviewé

Accompagnant souvent la réception d'un prix littéraire, la parution d'un volume ou s'insérant dans le compte rendu littéraire de ce dernier, l'interview du reporter est sans doute le lieu par excellence où se trouve véhiculée une posture en porte-à-faux entre champs littéraires et journalistiques. Elle s'inscrit, à de rares exceptions près, dans l'ombre de l'interview d'écrivain, bien établie dès les années 1890 ; elle en reprend le moule, la scénographie, le questionnaire. Ceux qui en bénéficient habituellement sont les plus grandes vedettes du genre, écrivains « ascendant¹ » reporter, plutôt que l'inverse, de Jules Huret à Francis Carco, Roland Dorgelès, Maurice Dekobra, Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan, Henri Béraud, dont les noms s'inscrivent dans les pages et rubriques littéraires des journaux quotidiens, ou dans celles des hebdomadaires de la vie littéraire. L'importance de la médiatisation d'un Albert Londres, à cet égard, est exceptionnelle si l'on considère que ce dernier, mis à part ses premiers essais de poésie, n'a écrit aucune fiction romanesque et n'a publié que des reportages en volume. De manière générale, les reporters publiant leurs enquêtes en volume sont toutefois également représentés – mais de façon nettement moins importante – au sein du corpus d'interviews, à l'instar de Maryse Choisy ou d'Édouard Helsey. Dès lors, la représentativité des reporters est révélatrice du rôle joué par la publication en volume et la reconnaissance du champ littéraire dans l'accession à cette forme de visibilité médiatique. Les reporters interviewés dont il sera question ici ne sont pas les moindres représentants du métier, mais ceux qui ont entretenu une pratique mixte, une posture plus près des lettres que du journalisme. Il apparaît que la visibilité immense qui leur est accordée, et qui laisse dans l'ombre la masse des confrères, a contribué à

¹ Nous faisons référence aux catégories décrites par Myriam Boucharenc, qui distingue « l'écrivain ascendant reporter » (« veillant à la séparation des plumes » ou ayant pratiqué roman et reportage de manière alternative) et « le reporter ascendant écrivain » (le « faux frère », qui nourrit des ambitions littéraires et « tente d'accéder à la carrière littéraire par la petite porte du journal » sans toujours y parvenir, à l'instar de Ludovic Naudeau, de Paul Bringuier, d'Édouard Helsey, dont la postérité fut plus « volatile », ou qui publie en volume, tout en demeurant principalement en terrain journalistique, à l'instar d'Albert Londres ou d'Andrée Viollis). Voir Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 108, 116-117, 98, 103, 104.

diffuser dans l'entre-deux-guerres une image du grand reporter en écrivain qui ne coïncide pas avec la pratique de la majorité des reporters.

Tout comme l'interview permet de s'interroger sur « l'attitude de l'écrivain face au nouveau régime de l'information à la fin du XIX^e siècle² », celle du reporter, inversement, met en jeu l'attitude des interviewés – et peut-être encore davantage celle des interviewers – face aux rituels médiatiques du champ littéraire. De part et d'autre, l'interview révèle une tension entre presse et littérature soit, dans le cas qui nous occupe, une volonté de mimer les codes de mise en scène médiatique de l'écrivain ou, au contraire, d'inventer une scénographie de l'interview mieux adaptée à la valorisation de l'objet « reportage », comme tentera de le faire Francis Ambrière. De même que « le statut de l'écrivain modifie considérablement la nature du genre de l'interview³ », le statut de reporter fait dévier ses enjeux habituels : il introduit une dimension spéculaire (l'interviewer est lui-même un type de reporter) et met en jeu des mécanismes de légitimité. Tandis que le prestige de l'écrivain, dans l'interview, est susceptible de rejaillir sur l'interviewer, il semble que la transaction s'effectue parfois (mais pas toujours) en sens inverse dans le cas du reportage : on peut lire sous cet angle, dans les années 1920, l'inscription d'écrivains-reporters dans la série « Une heure avec... » de Frédéric Lefèvre. Paradoxalement, l'interview, qui a désacralisé l'écrivain pour que se substitue à lui son image médiatique⁴, peut se donner comme un outil de consécration littéraire pour le reporter, en lui imprimant une semblable image, calquée sur celle de son homologue prestigieux.

a. Dans l'ombre de l'écrivain

On ne s'étonnera pas que l'histoire du reporter interviewé soit liée à celle de l'interview qui fait, entre 1870 et 1890, la lente conquête de sa légitimité, au cours d'une période de transition où l'hybridation avec la poétique du portrait littéraire est courante. Mais tandis que les grands écrivains, hommes de lettres ou chroniqueurs, dans cette

² Matine Lavaud et Marie-Ève Thérénty, « Avant-propos », dans Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty (dir.), dossier « L'interview d'écrivain », dans *Lieux littéraires. La revue*, n° 9-10 (juin 2006), p. 8.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

tradition, font très tôt l'objet d'interviews isolées, dès les années 1880, puis d'enquêtes d'interview, dans les années 1890⁵, il n'en va pas de même pour les reporters, qui se situent essentiellement du côté des interviewers. Si les reporters font l'opinion et dispensent la gloire⁶, rappelons-le, c'est à titre de médiateurs de presse, en prenant l'interview et en sélectionnant les interviewés, non en exprimant leur propre opinion. Puisque l'interview gagne en légitimité en bénéficiant du prestige des individus interviewés, il est concevable que le reporter ne soit pas apparu comme une figure susceptible de répondre à cette visée. L'interview du reporter, tout au contraire, aurait pu constituer le comble du reportage, un véritable morceau de bravoure et, si nous n'en connaissons pas d'exemple éclatant, il n'est pas impossible qu'il en existe ; celui-ci aurait pu avoir valeur de manifeste en faveur de l'interview et du reportage.

Néanmoins, certaines exceptions se remarquent, à l'égard d'écrivains-reporters ayant publié des volumes et bénéficiaires d'une forme de reconnaissance littéraire. Mais de façon générale, le constat d'une grande absence s'impose. Il en va de même du côté de la pratique déclinante mais pérenne des recueils de portraits de contemporains, qui ne font place que timidement, non sans une certaine réticence, à des figures de journalistes connus pour leur pratique du reportage ou de l'interview. Cette occultation quasi complète témoigne de ce que le reporter ne possède pas encore, dans les années 1890, la légitimité et le prestige de ses collègues journalistes, chroniqueurs, polémistes, critiques⁷. En 1894, Adolphe Brisson, dans ses *Portraits intimes*⁸, ne laisse place à aucun reporter, mais évoque une foule d'écrivains-journalistes, tels Francisque Sarcey, Alphonse Daudet, Aurélien Scholl, tandis que Jules Bertaut sera plus généreux, quelque dix ans plus tard, dans ses portraits critiques

⁵ On peut penser aux enquêtes sur la littérature évoquées plus tôt, mais aussi aux interviews d'écrivains, assez fréquentes pour avoir donné lieu à des recueils, comme dans le cas d'Émile Zola : Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990. L'exemple est extrême – Zola serait « l'homme le plus interviewé du XIX^e siècle » selon Martine Lavaud – mais néanmoins représentatif de la fréquence des interviews d'écrivains (Martine Lavaud, « Enquête sur un genre vivant : l'interview nécrologique », dans Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty (dir.), dossier « L'interview d'écrivain », *loc. cit.*, p. 128).

⁶ *Supra*, p. 111.

⁷ Pierre Giffard fait exception, qui prend place parmi les « Maîtres du journalisme », à l'occasion d'un portrait laudatif : Anonyme, « Les maîtres du journalisme (XVII). Le cher confrère », dans *La Presse internationale*, n^o 11 (5 août 1898), p. 167-169.

⁸ Adolphe Brisson, *Portraits intimes*, Paris, Armand Colin, 1894.

de *Chroniqueurs et polémistes*⁹, en plaçant Brisson lui-même, avec Jules Huret, aux côtés de Jules Cornély, de Jean de Bonnefon, de Laurent Tailhade ou de Léon Daudet. Et encore, Bertaut professe un amour pour le moins mitigé du reportage, craignant que celui-ci n'éclipse la polémique et la littérature du journal : « Dans vingt ans, la critique du journalisme ne trouvera comme sujets que des reporters et des photographes. Ce sera peut-être suffisant pour le public, ce ne le sera plus pour les lettres¹⁰ », note-t-il dans son avant-propos. S'il loue Brisson et Huret, il les distingue de la masse des reporters comme journalistes pratiquant un reportage littéraire, bien que pas encore suffisamment « artiste », à son avis : « Est-ce beaucoup demander que de rêver cette forme de reportage enfin littéraire et qui ne serait pas le vrai reportage tel que l'entend et le pratique M. Jules Huret, mais une notation plus artiste, plus développée, supérieure comme manière et comme valeur ? M. Adolphe Brisson s'est contenté de la surface [...]»¹¹. » La posture de reporters qui se dégage de ces deux portraits est résolument tirée du côté de la littérature, si bien que l'insertion des deux reporters au sein du recueil peut être lue comme une tentative d'assimilation. Le volume d'interviews et de portraits d'Adolphe Brisson dont il est question¹² est décrit comme l'œuvre littéraire et spontanée d'un flâneur curieux ; il s'agirait moins d'interviews que de « visites¹³ » ou, à tout le moins, d'une forme d'« interview à la française¹⁴ », loin des « phrases sèches et insipides qu'un reporter banal eut glanées¹⁵ ». La posture de Brisson s'éloigne ainsi de celle du reporter pour se rapprocher de celle de l'homme de lettres, tandis que Bertaut le qualifie de « metteur en scène¹⁶ » ou choisit de le comparer à l'auteur dramatique, au romancier¹⁷. Jules Huret subit un traitement semblable ; bien qu'il le qualifie de « grand reporter¹⁸ », Bertaut souligne l'« adresse littéraire¹⁹ », la clarté du style, la précision photographique des notations, la composition et l'harmonie qui

⁹ Jules Bertaut, *Figures contemporaines. Chroniqueurs et polémistes*, Paris, E. Sansot, 1906.

¹⁰ *Ibid.*, p. II-III.

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹² *Promenades et visites* (Armand Colin, 1899), quatrième tome de la série des *Portraits intimes* évoqués précédemment.

¹³ Jules Bertaut, *Figures contemporaines. Chroniqueurs et polémistes, op. cit.*, p. 119.

¹⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹ *Id.*

président à l'écriture de l'*Enquête sur l'évolution littéraire*²⁰. Il loue les qualités stylistiques et littéraires de Huret de manière à justifier le positionnement du reporter au sein de la galerie d'hommes de lettres et de journalistes dessinée par son ouvrage, tout en maintenant, paradoxalement, un discours mitigé sur le reportage, qu'il oppose à l'art²¹. Au final, Huret et Brisson sont inclus au sein du groupe des écrivains-journalistes et hommes de lettres aux côtés desquels ils figurent, tout en continuant de porter, malgré cette promotion, les « stigmates » du reportage ; il semble que la réticence de Bertaut à les accueillir sans réserve dans son ouvrage découle de son propre positionnement dans le champ littéraire, en tant qu'historien et critique littéraire, plutôt que reporter²². Toutefois, malgré cet écart critique maintenu entre le portraitiste et ses modèles, le choix d'intégrer précisément les figures de Brisson et de Huret – eux-mêmes portraitistes, interviewers – et non celles de reporters ayant pratiqué d'autres types d'enquête, indique la dimension spéculaire qui soutend le portrait ou l'interview de reporter ; elle participe à la légitimation du reporter-interviewer et détermine en partie le passage de l'autre côté du miroir, du rôle d'interviewer ou de portraitiste à celui de portraituré. Bien que l'exemple des portraits critiques de Jules Bertaut s'éloigne quelque peu de l'interview à proprement parler, il traduit des enjeux de positionnement qui sont encore perceptibles dans les entrevues de l'entre-deux-guerres, même s'ils se déclinent alors différemment et soulignent le prestige croissant du reporter comme *écrivain*. D'emblée, les portraits de Jules Huret et d'Adolphe Brisson indiquent que portraits et interviews de reporter s'inscrivent dans l'ombre de la critique littéraire, du grand portrait littéraire, puis de l'interview d'écrivain.

Dans l'entre-deux-guerres, la majorité des interviews de reporters construisent ainsi une posture bien plus littéraire qu'enquêtrice ou journalistique, qui reprend, de façon mimétique, la scénographie et le questionnaire de l'interview d'écrivain. Il n'est peut-être pas tout à fait juste de parler de « mimétisme », dans la mesure où il s'agit, inversement, d'une intégration de la figure du reporter aux mécanismes médiatiques du champ littéraire,

²⁰ *Ibid.*, p. 129-131.

²¹ *Ibid.*, p. 142-143.

²² Au moment de la parution de *Chroniqueurs et polémistes*, il est déjà l'auteur d'une biographie de Marcel Prévost (Paris, E. Sansot, 1904). Il publie la même année *Balzac anecdotique, choix d'anecdotes recueillies et précédées d'une introduction par Jules Bertaut* (Paris, E. Sansot, 1906).

à l'espace rédactionnel et aux conventions de l'interview d'écrivain, telle qu'elle se déploie dans les pages littéraires de la presse quotidienne et celles des hebdomadaires spécialisés, comme les *Nouvelles littéraires*²³ ou, dans une moindre mesure, du *Journal littéraire*²⁴. Dans tous les cas, la médiatisation du reporter intervient fréquemment, selon une logique du champ littéraire, à l'occasion de la parution d'un volume, *a fortiori* d'un roman – et non, comme l'on pourrait s'y attendre, à la suite d'une enquête journalistique réussie²⁵. Si elle ne motive pas l'interview, la publication pourra, à tout le moins, être signalée parmi les échos et actualités littéraires²⁶, ce qui pose de même la figure de l'écrivain-reporter comme acteur du monde des lettres.

Toutefois, l'entrée du reporter sur la scène littéraire, via la scénographie de l'interview d'écrivain, et le choix de médiatiser de manière privilégiée des événements considérés comme littéraires (telles la parution d'œuvres fictionnelles en volume ou la remise de prix littéraires²⁷) introduit une certaine distorsion dans la posture des interviewés, de même que le fait la reprise d'un questionnaire littéraire (sur les auteurs lus, les influences, la littérature contemporaine, les projets à venir), qui paraît parfois peu adapté à l'interviewé. Cette distorsion se fera plus ou moins marquée, plus ou moins tenable ou estompée, selon le rapport de force qu'entretiennent effectivement les pratiques du reportage et de la littérature chez le reporter concerné. À cet égard, les catégories (écrivain ascendant reporter, reporter ascendant écrivain) distinguées par Myriam Boucharenc, même

²³ Principal hebdomadaire littéraire de l'entre-deux-guerres, dirigé par Frédéric Lefèvre de 1922 à 1949. Pierre-Marie Héron, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », dans Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty (dir.), dossier « L'interview d'écrivain », *loc. cit.*, p. 149.

²⁴ Paris, 1924-1926.

²⁵ Sauf exception, comme dans le cas des reportages-événements qui, par le battage médiatique qu'ils suscitent, sont particuliers à cet égard.

²⁶ Par exemple dans un entrefilet annonçant la parution d'*Un mois chez les filles*, de Maryse Choisy, dans la rubrique « Nouvelles des lettres », dans *Paris-Soir*, 14 mars 1928, p. 5. En quelques lignes, Choisy est qualifiée de « poète », de « romancière », de « grand reporter » et de « femme de lettres ». Le format du volume et l'emplacement de l'entrefilet campent Choisy du côté de la littérature. Remarquons également qu'il s'agit sans doute d'une réclame déguisée insérée à la demande du libraire. Ce type de publicité relève, selon Marie-Ève Thérénty, « autant de l'exercice auctorial qu'éditorial ». Ainsi, il est possible que Choisy ait pris part à sa rédaction. Les qualifications contradictoires qui lui sont accolées peuvent se rapporter à la fois à l'ambivalence de son statut auctorial et au langage typique de la réclame éditoriale, qui « définit quasiment tout ouvrage comme somme de qualités contradictoires » afin de « séduire le maximum de public » (Marie-Ève Thérénty, « La réclame de librairie dans le journal quotidien au XIX^e siècle : autopsie d'un objet textuel non identifié », dans *Romantisme*, n° 155 [2012], p. 91 et 93).

²⁷ Par exemple Jean Marèze, « À bâtons rompus. Un entretien avec Dorgelès, nouveau "Goncourt" », dans *Paris-Soir*, 22 novembre 1929, une et p. 3.

si elles demeurent floues, paraissent justes dans la mesure où elles trouvent écho dans l'ambivalence, les écueils ou les succès des interviews de reporters. La position des reporters sur le spectre presse / littérature peut ainsi se mesurer, bien souvent, à l'aune de l'échec ou de l'adaptation réussie du moule de l'interview d'écrivain ; tous les reporters n'entrent pas aussi aisément dans le rôle, soit qu'ils ne s'y conforment pas, soit qu'il plaise à l'interviewer de jouer sciemment du décalage entre les figures du reporter et de l'écrivain.

Ainsi, Jean Botrot présente « Édouard Helsey romancier », à l'occasion de la parution d'*Amm Stramm Gramm*, une œuvre permettant d'apprécier les « qualités imaginatives et psychologiques²⁸ » de l'auteur. L'article n'occulte pas, cependant, le métier de reporter d'Helsey ; il s'y attarde au contraire et présente l'auteur comme un « praticien vagabond ». Or, de manière très significative, l'entrevue téléphonique sollicitée avorte, car Botrot ne parvient pas à joindre le reporter, en perpétuel déplacement :

– Allo, M. Édouard Helsey ? / Une voix de femme répond – celle de Mme Dussane, la brillante secrétaire du Français, épouse d'Édouard Helsey, devant Dieu et Molière. / – Mon mari est à Rome, cher monsieur. / Bon. On re-téléphone quinze jours plus tard : / – Allo, M. Édouard Helsey ? / Encore la voix de Mme Dussane : / – Cher monsieur, mon mari est à Strasbourg. [...] On se résigne et l'on attend un mois pour décrocher de nouveau le téléphone : / – Allo, M. Édouard Helsey ? / – Désolée, monsieur... Il est à Buca... / – Rest, madame. Mais, enfin votre mari déteste donc Paris, sacrebleu ?²⁹

L'anecdote est symbolique : le travail du *reporter* Helsey fait échec à l'interview du *romancier* Helsey. On a bien affaire ici à une posture « de reporter ascendant écrivain », celle d'un auteur qui demeure en premier lieu reporter, tout en faisant incursion dans le monde des lettres en publiant un premier roman et en se présentant, temporairement, mais de façon problématique, comme « romancier »³⁰. De manière semblable, une interview d'Albert Londres, en 1924, par Benjamin Péret, maintient une posture mixte qui fait obstacle à la pleine réalisation de l'interview d'écrivain. Péret adopte une scénographie classique, avec un questionnaire littéraire, tout en les faisant dévier. À la représentation attendue du domicile ou du bureau de l'écrivain, antre sacralisé de la création littéraire, où

²⁸ Jean Botrot, « Édouard Helsey romancier », dans *Paris-Soir*, 2 janvier 1928, p. 2.

²⁹ *Id.*

³⁰ Après avoir publié, outre ses articles journalistiques dans la presse, des volumes de reportage : *Les aventures de l'armée d'Orient*, Paris, La Renaissance du livre, 1920 ; *Au pays de la monnaie de singe. Voyages en Allemagne. 1913-1923*, Paris, Albin Michel (Les grands reportages), 1924.

les objets servent à révéler des traits de l'« identité authentique » de l'écrivain et son « labeur solitaire et acharné »³¹, se substituent l'appartement peu habité du reporter, l'inventaire d'objets qui évoquent l'hybridité de sa posture : la « malle-armoire », « le casque colonial » et le « browning » côtoient « les feuillets d'un manuscrit [entassés] sur sa table »³². Si Albert Londres « se repose en écrivant le récit de ses randonnées, dans un petit appartement meublé, confortable et silencieux », c'est bien fugitivement, « [entre] un voyage en Grèce et un autre Dieu sait où »³³. De même, les questions de l'interviewer portent en bonne partie sur la littérature moderne, les lectures et les projets de Londres. Or, les réponses de ce dernier l'éloignent de l'écrivain et contribuent à le positionner comme un grand voyageur, non comme un homme de lettres : il se dit peu qualifié pour parler des auteurs contemporains, qu'il connaît mal, et affirme ne « [songer] qu'à voyager ». En outre, « le seul livre visible dans ce logis » est « *Vingt forçats*, de Merlet », qui rappelle à l'interviewer les dernières enquêtes du reporter, aux bagnes de Cayenne et de Biribi. La pauvreté littéraire de la pièce renvoie en creux, par symétrie inversée, au motif de la riche bibliothèque de l'écrivain, qui donne lieu, dans la scénographie classique de l'entrevue, à l'évocation des modèles, des livres de chevet et des lectures, et qui figure la culture littéraire de l'auteur, son ancrage dans la tradition prestigieuse des lettres. Or, interrogé sur ses références littéraires, Londres ne cite que quelques écrivains voyageurs (Conrad, Stevenson, Kipling) et affirme ne pas apprécier le surréalisme. Les motifs typiques de l'interview d'écrivain, convoqués par Benjamin Péret, produisent un effet ambivalent : ils ne confirment pas la coïncidence de la posture d'Albert Londres avec celle de l'écrivain, mais accusent au contraire un écart avec les représentations attendues d'un représentant des lettres. Toutefois, cet écart ne paraît pas véhiculer une connotation péjorative, il singularise Albert Londres et l'inscrit dans une lignée d'écrivains voyageurs.

³¹ Marie Carbonnel, « Le grand spectacle de la littérature : réflexions autour de trois enquêtes génériques », dans Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty (dir.), dossier « L'interview d'écrivain », *loc. cit.*, p. 262-264. Celle-ci renvoie à Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire : la nation*, Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.

³² Benjamin Péret, « Albert Londres m'a dit... », dans *Le Journal littéraire*, 4 octobre 1924, p. 5.

³³ *Id.*

À l'inverse, une autre interview menée par Benjamin Péret, qui survient quelques mois plus tard, avec Pierre Mac Orlan³⁴, dessine nettement une posture d'auteur plus près de la littérature, en conformité avec les attendus de l'interview d'écrivain, celle de « l'écrivain ascendant reporter ». Reprenant une scénographie et un questionnaire semblables à ceux appliqués à Albert Londres, elle présente Mac Orlan comme l'auteur de romans, de contes et de nouvelles, sans évoquer la pratique du reportage. L'entrevue se situe non dans un appartement encombré d'objets de voyage, mais dans un lieu littéraire, aux bureaux des éditions de la Renaissance du livre, où Mac Orlan paraît « avoir [...] une position prépondérante³⁵ ». Ce dernier évoque son rapport à l'écriture en terme de vocation (tandis que celle de Londres paraissait être le voyage). Seuls les noms des auteurs cités infléchissent, discrètement, la posture de Mac Orlan vers le reportage ou, du moins, vers la littérature de voyage, parmi lesquels Roland Dorgelès, Paul Morand, Henri Béraud et Rudyard Kipling. Mais, au final, la posture de Mac Orlan apparaît bien comme celle d'un écrivain, d'un romancier poursuivant une vocation littéraire avec succès.

Un autre exemple éclatant de la réalisation réussie de l'interview d'écrivain est donné par Frédéric Lefèvre, qui interviewe Joseph Kessel, « journaliste et romancier », pour *Les Nouvelles littéraires*, en 1925³⁶. L'entrevue a lieu à la suite de la parution des *Rois aveugles*, le « dernier roman » de Kessel. D'entrée de jeu, Lefèvre professe son admiration pour l'auteur : il aurait passé une « bonne partie de la nuit » tenu en haleine, à lire le roman en question. Dans ce registre déférent, qui n'empêche pas l'interviewer de mettre en valeur sa propre érudition littéraire, notamment à travers citations et évocation de ses lectures critiques³⁷, Lefèvre déroule un questionnaire qui vise la recherche de confidences sur la genèse de l'œuvre. L'entretien de Kessel, dans cette optique, correspond tout à fait aux principes du genre que défend Lefèvre. En tant qu'interviewer, celui-ci, comme l'a montré Pierre-Marie Héron, cherche à « «éclairer l'œuvre par le dedans», en demandant à un auteur les renseignements de genèse qu'il est seul à pouvoir donner, en le poussant à se situer par

³⁴ Benjamin Péret, « Pierre Mac Orlan m'a dit... », dans *Le Journal littéraire*, 27 décembre 1924, p. 6.

³⁵ *Id.*

³⁶ Frédéric Lefèvre, « Une heure avec M. J. Kessel, journaliste et romancier », dans *Les Nouvelles littéraires*, 13 juin 1925, p. 6.

³⁷ Sur l'éthos de Lefèvre comme interviewer et son « complexe de l'érudition critique », voir Pierre-Marie Héron, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », *loc. cit.*, p. 152-156.

rapport à ses prédécesseurs et contemporains, en l'interrogeant sur sa vision du monde, son « attitude fondamentale en face des grandes questions de l'existence »³⁸ ». Il défend par ailleurs une conception de la « vie-œuvre » où l'homme et l'écrivain se confondent³⁹. Que l'auteur en question soit reporter ne change rien à l'affaire. Certes, Kessel est présenté comme romancier *et* journaliste, et il se caractérise, d'une part, par la mise en avant d'une expérience de voyageur, d'aventurier. Celle-ci est visible dans la première partie de l'interview, où les propos rapportés de Kessel donnent une biographie condensée de sa vie : naissance en Argentine, enfance en Russie, engagement militaire pendant la guerre, premiers voyages. Mais d'autre part, la majeure partie de l'interview (environ les deux tiers) se concentre sur Kessel romancier. La posture de voyageur se retranche bien vite derrière celle de l'écrivain ; à la jeunesse voyageuse se substitue la « sensibilité⁴⁰ » littéraire, aux aventures, les « idées⁴¹ » sur la littérature. Le fait est d'autant plus étonnant que l'image médiatique de Kessel – telle qu'elle se donne à lire dans ses propres reportages comme dans les photographies qui les accompagnent – est d'ordinaire davantage celle d'un « baroudeur », d'un aventurier, que d'un homme de lettres sensible et pétri de littérature⁴². Néanmoins, Kessel vu par Lefèvre s'exprime sur le romantisme ambiant, la psychologie chez Tolstoï et Dostoïevsky, ses nombreuses influences littéraires (Shakespeare, Conrad, Heine, Maupassant, Stendhal, etc.), en particulier sa vénération pour Proust (« Proust, pour moi, c'est la Bible⁴³ »). Contrairement aux propos d'Albert Londres dans l'entrevue de Péret, ceux de Kessel témoignent d'influences littéraires diverses qui ne permettent pas de situer ce dernier dans une lignée précise d'écrivains voyageurs ou reporters ; Kessel se contente d'affirmer son désir d'écrire « pour tous » et non pour une « élite » – c'est peut-être le trait qui, dans toute l'entrevue, rappelle le plus le reportage. Car Lefèvre ne pose aucune question à Kessel sur le journalisme. Il ne l'invite pas – comme d'autres

³⁸ *Ibid.*, p. 151. Sur la méthode et le schéma typique des interviews de Lefèvre voir aussi Catherine Helbert, « Frédéric Lefèvre et Les Nouvelles littéraires », dans *Fabula / Les colloques* [en ligne], « Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ? », mis en ligne le 17 février 2012. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1455.php>

³⁹ Pierre-Marie Héron, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », *loc. cit.*, p. 151.

⁴⁰ Le mot est de Kessel. Frédéric Lefèvre, « Une heure avec M. J. Kessel, journaliste et romancier », *art. cit.*

⁴¹ *Id.*

⁴² Voir Paul Aron, « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la “bobine” en littérature », dans *COnTEXTES* [en ligne], n° 8 (2011), mis en ligne le 15 janvier 2011. URL : <http://contextes.revues.org/4710>

⁴³ *Id.*

interviewers le font face aux écrivains-reporters⁴⁴ – à s’exprimer sur l’influence du reportage dans sa conception de l’écriture romanesque, et ce, curieusement, en dépit du fait que l’interviewé mentionne que *Les rois aveugles* est un roman documenté, inspiré en partie par des témoignages oraux. En somme, l’adoption de la posture de l’écrivain, quitte à occulter celle du reporter, dans cet entretien, n’apparaît nullement problématique. Elle semble parfaitement assumée par Kessel, acceptée, voire favorisée par Lefèvre – quel qu’ait pu être le rôle de l’un et de l’autre dans l’établissement du texte. Elle est renforcée, de plus, par l’insertion dans la prestigieuse⁴⁵ série « Une heure avec... », aux côtés d’écrivains reconnus : au cours de l’année, Lefèvre s’entretient notamment avec Thomas Hardy, Lucien Romier, Edmond Jaloux, Marcel Prévost, Paul Claudel, Henri Barbusse, Henri Ghéon, Paul Souday, Tristan Bernard, etc. À la manière de l’intégration, par Jules Bertaut, des figures de Jules Huret et d’Adolphe Brisson dans la galerie des chroniqueurs et polémistes les plus influents de leur époque, celle de Kessel dans la série de Lefèvre consacre le reporter comme écrivain, non sans marquer un certain dédain envers la pratique journalistique, ne serait-ce que dans son occultation. On peut interroger dans le même sens le fait que l’entretien de Kessel ne soit pas recueilli dans les volumes publiés chez Gallimard : seul écrivain-reporter interrogé au cours de l’année 1925, avec Gaston Leroux⁴⁶, il fait partie des dix-huit interviewés qui n’auront pas l’honneur de figurer dans l’un des volumes de Lefèvre, tandis que quatorze autres entretiens seront recueillis dans le troisième ou le quatrième tome d’*Une heure avec*, publiés respectivement en 1925 et 1927⁴⁷.

Le reporter, pour s’instituer comme *écrivain* dans l’espace médiatique, doit ainsi se conformer au moule des scénographies attendues de l’interview d’écrivain. Les interviews apparaissent en même temps comme un moyen et une fin, l’occasion de modeler la posture

⁴⁴ Par exemple Pierre-Jean Launay, « Francis Carco... et le “milieu” », dans *Paris-Soir*, 4 mai 1932.

⁴⁵ Quoique décriée par certains, qui reprochent à Lefèvre des « retouches » aux propos rapportés et à ses propres répliques. Pierre-Marie Héron souligne que la pratique de l’interview par Lefèvre est assez variable et peu éthique. Cependant la campagne « anti-Lefèvre » ne prendra son élan qu’en janvier 1926, après l’entrevue de Kessel. Pierre-Marie Héron, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », *loc. cit.*, p. 149, 153-156.

⁴⁶ Frédéric Lefèvre, « Une heure avec... Gaston Leroux, journaliste et romancier », dans *Les Nouvelles littéraires*, 2 mai 1925. L’entrevue sera recueillie dans le quatrième tome des entretiens (Gallimard, 1927).

⁴⁷ Cependant, ce facteur n’a pu être suffisant à lui seul dans la décision d’écarter Kessel du volume, puisque Lefèvre a précédemment recueilli d’autres entretiens d’écrivains-reporters, principalement dans le premier tome (1924), où l’on retrouve Henri Béraud, Francis Carco, Roland Dorgelès et Pierre Mac Orlan. Peut-être Lefèvre recherche-t-il une cohérence entre les entretiens recueillis dans chaque tome.

d'auteur en renforçant le pôle « écrivain » au détriment du pôle « reporter » (plus rarement l'inverse), et le sceau qui atteste l'entrée de l'écrivain-reporter dans le panthéon des lettres. Cette seconde dimension est particulièrement forte dans le cas de la série d'interviews, comme celle de Lefèvre, qui reconstitue une galerie métaphorique et prestigieuse d'hommes de lettres, où l'écrivain-reporter est admis. Enfin, certaines scénographies plus connotées de l'interview d'écrivain vont également accentuer la dimension de consécration ou de reconnaissance en jeu, comme celle de « l'écrivain en vacances⁴⁸ » – si l'on admet que pour s'intéresser à l'écrivain en vacances, il faut préalablement que celui-ci bénéficie d'un minimum de prestige et de visibilité sur la scène littéraire. On a pu en relever quelques exemples dans *Paris-Soir*, où la saison estivale est propice au reportage mondain qui traque les célébrités dans les lieux de villégiature. On s'attardera à une entrevue de Roland Dorgelès par A.-G. Leroux⁴⁹, en 1932, qui présente l'écrivain-reporter méditant, dans la solitude de la montagne (un « coin perdu où il s'est retiré »), sur ses projets d'œuvre à venir. Outre la description de la perspective « grandiose et reposante » par Leroux, le paysage est donné à voir dans une photographie qui représente l'envoyé de *Paris-Soir* aux côtés de Dorgelès, devant la montagne ; tous deux sont campés dans le paysage des vacances, où la nature splendide appuie le « naturel » de l'intimité recherchée avec l'écrivain, et sa grandeur muette, la solitude méditative de ce dernier. On se trouve bien dans le scénario décrit par Barthes, d'autant que l'énonciation éditoriale active en grande pompe le motif de l'écrivain « faux vacancier », éternel travailleur, « proie d'un dieu intérieur qui parle en tous moments, sans se soucier, le tyran, des vacances de son médium⁵⁰ ». En effet, Dorgelès à la montagne, comme l'indique le double sous-titre de l'article, est tourmenté par ses projets à venir et doit se retenir d'écrire : « “Deux romans, deux idées différentes se battent et se mêlent en moi” / “Je suis tenté d'écrire bien que je ne sois venu ici que pour réfléchir” ». L'article de Leroux active le processus de singularisation et de mythification de l'écrivain, être inspiré dont la vocation est impérative⁵¹. L'effet est conforté par la déférence marquée de Leroux, qui interpelle le

⁴⁸ Telle que l'a décrite Roland Barthes dans *Mythologies*, Paris, Seuil (points / essais), 1970 [1957], p. 29-32.

⁴⁹ A.-G. Leroux, « *Paris-Soir* en vacances : Roland Dorgelès travaille... devant la Grande Chartreuse », dans *Paris-Soir*, 16 août 1932, p. 3.

⁵⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 30-31.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

« prince des lettres » en l'appelant « Maître ». Le travail de reporter, quant à lui, est rejeté dans un passé lointain que l'écrivain semble se remémorer, à l'arrivée de Leroux, avec un brin de nostalgie bienveillante : « Roland Dorgelès sourit. / Il n'a pas oublié le temps où il courait aussi sur les routes de France pour un grand journal. » L'interview consacre ainsi l'écrivain qui a réalisé sa vocation, qui s'est élevé du rang de modeste reporter aux cimes de la littérature (...et de la montagne). Elle témoigne de l'intérêt potentiel du lectorat pour l'intimité de l'homme de lettres, traqué jusque dans sa retraite solitaire – de chasseur, l'ancien reporter est devenu proie.

b. L'interview en voyage de Francis Ambrière

Comme on l'a vu à propos des entretiens de Frédéric Lefèvre, le statut de l'interviewer joue un rôle dans la nature de la transaction métonymique à l'œuvre et les choix scénographiques opérés. Lefèvre, afin d'intégrer une figure d'écrivain-reporter comme Kessel dans le format des livraisons de « Une heure avec... », lui fait subir un traitement littéraire répondant aux attentes du lectorat des *Nouvelles littéraires* familier avec la série. Le cas de Kessel est frappant, car les pratiques du reportage et du roman sont toutes deux d'importance équivalente dans son œuvre, et la posture d'écrivain contraste avec celle d'aventurier, de voyageur affichée par ailleurs. Cependant, une même remarque s'applique aux « écrivains ascendant reporter » interviewés par Lefèvre, tels Francis Carco (30 décembre 1922), Roland Dorgelès (7 juillet 1923) ou Pierre Mac Orlan (3 février 1923). Seuls Henri Béraud (31 mars 1923) et Gaston Leroux (2 mai 1925) affichent fièrement l'influence du journalisme dans leur œuvre – non sans que leur posture, par ailleurs, soit orientée vers la littérature, dans le premier cas en posant Béraud comme acteur du monde des lettres, romancier et grammairien intransigeant à l'origine d'une querelle de chapelle avec André Gide, dans le second, en mettant à l'avant-plan les ambitions littéraires, les premiers essais de littérature, le motif de la bibliothèque de l'écrivain, la conception du roman d'aventures de Leroux.

L'interviewer ne possède pas, dans ce cadre, l'ethos d'un envoyé spécial en chasse de ses interviewés (comme l'était A.-G. Leroux interviewant Dorgelès à la montagne). Même s'il affiche une déférence envers les écrivains rencontrés, divers procédés le posent

comme l'égal de ces derniers. Lefèvre évoque des rencontres paisibles, qui ont lieu dans un cadre intime. Comme le faisaient les premiers interviewers et portraitistes qui, afin de légitimer leur pratique, préféraient la qualification de « visite » ou de « conversation » à celle d'interview, Lefèvre adopte le mode de l'« entretien⁵² », qu'il souhaite intimiste. Il soigne ainsi son ethos de critique littéraire, non seulement dans la liberté et l'intimité affichées avec les grands écrivains, mais aussi – on l'a mentionné – en exposant son érudition littéraire. Une relation spéculaire se tisse alors entre interviewé et interviewer. Au cours des « heures » de Lefèvre, ce sont deux férus de littérature qui se rencontrent dans un tête-à-tête où les postures du critique et de l'écrivain oblitérent la part potentielle du reporter (qu'il s'agisse de Lefèvre-interviewer ou de l'écrivain-reporter à ses côtés).

À l'inverse, les entrevues de reporters réalisées par des reporters sont susceptibles de décliner cette dimension spéculaire sur le mode de la valorisation du métier en détournant la scénographie de l'interview d'écrivain, voire en l'abandonnant, au profit d'une autre conception de l'interview et de la posture médiatique du reporter. Ce constat est valable même pour des entrevues également publiées dans *Les Nouvelles littéraires*, telle celle d'« Albert Londres, prince des reporters⁵³ », effectuée par Andrée Viollis en 1925. Viollis semble consciente du contexte où s'insère l'article et joue avec certains lieux communs des représentations d'écrivain, sans pour autant chercher à faire de Londres autre chose qu'un reporter. Elle transpose la représentation de l'écrivain « prince des lettres » dans le champ journalistique, comme l'indique le titre attribué à Londres, « prince des reporters » et la première phrase de l'article : « Si, à l'exemple de la gent des poètes, le peuple vagabond et anarchique des reporters s'avisait de se donner un prince, sans doute la plupart des votes iraient-ils à Albert Londres. Car tous le considèrent comme un maître⁵⁴. » Au moment de donner le portrait physique du « prince », Viollis souligne que celui-ci renverse les représentations courantes, notamment fictionnelles, du reporter : « Malgré moi, comme tout le monde, naïvement, je l'imaginai un peu en reporter de cinéma : face rasée, carrée,

⁵² Pierre-Marie Héron, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », *loc. cit.*, p. 152. Sur la conversation comme modèle utopique de l'interview, à la fin du XIX^e siècle, et la recherche d'une relation d'égalité avec l'interviewé, voir aussi Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty, « Avant-propos », *loc. cit.*, p. 14-15.

⁵³ *Les Nouvelles littéraires*, 5 septembre 1925, une.

⁵⁴ *Id.*

regard en vrille, voix brève, costume anglais aux multiples poches, revolver et, naturellement, machine à écrire. Le parfait globe-trotter à la Paul Morand. » Or, le profil de Londres se révèle à Viollis plus proche de celui d'un rêveur, d'un poète, comme on pourrait imaginer un Rimbaud reporter :

[...] j'avise un homme immobile, jambes allongées, mains au fond des poches. Les traits minces, encore affinés par la barbe blonde en point, les yeux rêveurs sous le large chapeau de feutre, il regarde d'un air lointain, un peu dégoûté, tantôt le plafond et tantôt ses souliers. Puis, enlevant son chapeau, il découvre un grand front d'idéaliste, fuyant hors d'un collier de cheveux en brouillard frisé, et s'évente avec douceur en bâillant⁵⁵.

Dans le contexte des *Nouvelles littéraires*, il semble que l'insistance de Viollis à faire ressortir la nature poétique d'Albert Londres puisse s'interpréter comme une manœuvre de valorisation qui emprunte aux représentations canoniques de l'écrivain. Toutefois, l'article – au contraire de l'interview précédemment décrite de Benjamin Péret – présente de façon décomplexée l'œuvre enquêtrice du reporter. Celui-ci n'est pas interrogé sur ses préférences littéraires ou ses lectures, mais bien sur ses enquêtes, ses voyages, sur les motifs de sa carrière journalistique. Londres va jusqu'à affirmer qu'il « déteste écrire ». Il prend parti en faveur du reportage, qu'il dit avoir défendu toute sa carrière durant contre « le chœur des gendelettes et des critiques [qui] braillait [...] : “Le reportage ? De la littérature ? Jamais !” ». L'entrevue se conclut sur une proclamation enthousiaste d'amour envers sa profession : « L'admirable métier que le nôtre ! Ma vieille valise en peau de cochon, ma couverture de voyage... Et le monde est à moi ! » La prise de position est remarquable puisqu'elle se situe précisément au sein de l'hebdomadaire par excellence des « gendelettes et des critiques ». Elle signale le chemin parcouru, la légitimité acquise par le reportage dans le champ littéraire, avec une certaine audace ; pour lui donner voix, il fallait peut-être que l'interviewer soit précisément reporter et non critique littéraire. On imagine moins bien, en effet, les mêmes propos tenus par l'un des interviewés de Frédéric Lefèvre.

À l'exemple d'Andrée Viollis, et de manière plus convaincante encore, Francis Ambrière tente, quelques années plus tard, de soustraire l'interview de reporter à l'ombre de l'interview d'écrivain. Tout à l'opposé de celle d'un Lefèvre, la poétique de l'interview

⁵⁵ *Id.*

de Francis Ambrière sera calquée sur le mouvement du « voyage », comme l'indique le titre choisi pour la série de livraisons parues dans *Gringoire*, en 1929 : *Voyage au pays des grands reporters*. De mai à septembre 1929 seront interrogés Maurice Dekobra (24 mai), Roland Dorgelès (31 mai), Louis Roubaud (7 juin), Pierre Daye (12 juillet), Albert Londres (19 juillet), Andrée Viollis (2 août), Édouard Helsey (16 août), Louis-Charles Royer (30 août) et Titaÿna (13 septembre). Au moment de la publication, Francis Ambrière a tout juste vingt-et-un ans⁵⁶, il n'est pas très connu, ni dans le monde de la presse, où il débute, ni dans celui des lettres. Il a publié trois ans auparavant un volume de poésie⁵⁷ et vient de donner un roman⁵⁸. N'ayant rien à défendre et tout à gagner, il se trouve dans une situation fort différente de celle de Frédéric Lefèvre. Son ethos est celui d'un jeune homme inexpérimenté, humble, témoignant une admiration certaine aux grands écrivains-reporters qu'il rencontre, qui se « [paient] sa tête⁵⁹ » ou le traitent paternellement : « Et vous, jeune homme, avez-vous voyagé ? / - Je... / - Il faut voyager, affirme-t-il [Roland Dorgelès] avant que j'aie pu répondre⁶⁰. » Il n'est pas improbable qu'en effectuant cette série d'interviews, Ambrière ait voulu se poser lui-même comme reporter, d'où la mise en valeur d'une conception de l'interview comme voyage et aventure, le choix d'un titre qui rappelle une formule stéréotypée du reportage. À l'instar de celle de Frédéric Lefèvre, sa relation aux interviewés est spéculaire, mais pose chacun comme reporter-interviewer, voyageur, aventurier, plutôt que comme écrivain ou critique littéraire. Plusieurs des interviewés rapporteront des anecdotes de leurs débuts dans le journalisme qui relatent, précisément, la réalisation d'interviews. Le procédé renvoie implicitement à la situation d'Ambrière, par exemple lorsque Maurice Dekobra narre les maladresses de sa première interview – alors que l'interview de Dekobra est justement la première de la série d'Ambrière :

Ma première interview fut celle du professeur allemand Delbrück, il y a vingt-cinq ans. J'en avais dix-neuf, et je parvins à forcer une consigne très sévère pour joindre le savant. Mais quand arriva le moment de lui poser des questions, je me sentis interdit :

⁵⁶ Francis Ambrière est le pseudonyme de Charles Letellier (1907-1998).

⁵⁷ *Parmi les fleurs et la lumière...*, Lyon, Éditions du Fleuve, 1926.

⁵⁸ *Le mal d'être homme*, dans *Les œuvres libres*, n° 95 (mai 1929), Paris, Fayard.

⁵⁹ C'est l'impression que lui fait Édouard Helsey, qui refuse d'épouser le rôle de l'aventurier intrépide. *Gringoire*, 16 août 1929.

⁶⁰ *Gringoire*, 31 mai 1929.

je le regardai stupidement, sans rien dire. Ce fut lui qui m'interviewa ! Il me demanda mon âge. J'étais très mortifié et très content⁶¹.

Dès lors, Ambrière apparaît lui-même comme un jeune apprenti, sorte de Rouletabille débutant en quête de *scoop* qui vient, admirativement, interroger les maîtres du reportage, afin de suivre leurs traces. Cet ethos de l'interviewer est propice à la valorisation du métier de reporter et à la construction de postures de reporters qui s'écartent du moule littéraire.

De plus, les morceaux de ce « Voyage » particulier, s'ils rappellent, par l'adoption d'un squelette fixe, la forme de l'interview d'écrivain, s'en distinguent par le contenu de leur questionnaire et de leur scénographie. D'une part, les livraisons se déclinent toutes selon un schéma récurrent qui n'est pas sans parenté avec le format codifié des interviews de Lefèvre. Le questionnaire est particulièrement stable, formé de blocs que l'on retrouve d'une livraison à l'autre : chaque reporter expose, à peu près dans l'ordre, ses débuts dans le journalisme, quelques souvenirs de voyage marquants (ceux-ci forment le cœur de l'interview), son opinion sur le reportage et ses projets de reportages ou de voyages prochains. D'autre part, comme on le voit, il n'est pas question pour Ambrière d'interroger les interviewés sur leurs goûts littéraires ou sur la littérature contemporaine. Sur le fond, l'interviewer prend le contre-pied des entrevues d'écrivain et s'emploie à conférer aux reporters une posture de grands voyageurs, d'aventuriers intrépides. Devant Dekobra, il s'enquiert d'entrée de jeu : « Naturellement, vous avez fait le tour du monde ? » avant de demander au reporter d'en relater la « plus forte impression »⁶². De même, interrompant les « blagues » de Roland Dorgelès, il lui pose la question cruciale : « Avez-vous beaucoup voyagé⁶³ ? » Tous les interviewés apparaîtront de la sorte comme d'éternels voyageurs ; Louis Roubaud a « couru le monde entier⁶⁴ », tout comme Pierre Daye (« Tant de voyages en si peu d'années n'ont pas altéré sa bonne humeur⁶⁵ »), à qui il demande de raconter un « souvenir bien terrible, bien horrifiant⁶⁶ » pour ses lecteurs. À tel point qu'Ambrière se montrera déconfit et incrédule lorsqu'Édouard Helsey refusera d'entrer dans ce rôle, de

⁶¹ *Gringoire*, 24 mai 1929.

⁶² *Id.*

⁶³ *Gringoire*, 31 mai 1929.

⁶⁴ *Gringoire*, 7 juin 1929.

⁶⁵ *Gringoire*, 12 juillet 1929.

⁶⁶ *Id.*

tirer de ses souvenirs de voyage des effets dramatiques : « Vous savez, dit froidement le reporter, qui a lu dans ma pensée, ne comptez pas sur moi pour faire du chiqué⁶⁷. » Helsey, contrairement aux autres interviewés, se montre critique vis-à-vis du reportage. Il reconduit un discours qui rappelle celui de l'écrivain-journaliste de la fin du XIX^e siècle : « – Vos souvenirs de reporters vous aident beaucoup ? / – Pas le moins du monde : ils me gênent. Et le métier de reporter est un gagne-pain absorbant. Certainement, à voyager, on acquiert une foule de connaissances qui échappent aux gens sédentaires. Mais quelle mauvaise école de style pour un romancier ! On apprend à écrire vite, à bâcler, à se contenter d'à-peu-près⁶⁸. » Le refus d'Helsey est évocateur, il est l'exception qui confirme la règle. À ce titre, il met en évidence le déplacement des enjeux qu'Ambrière fait subir à l'interview : on se rappelle l'interview avortée de *Paris-Soir*, dans laquelle le voyage d'Helsey tenait en échec l'interviewer désireux de l'interroger sur son dernier roman. À propos du même, la logique est ici inversée : les habits dans lesquels Ambrière veut faire entrer ses reporters ne sont pas ceux de l'homme de lettres, mais bien ceux du globe-trotter. Ambrière se montre conscient de la fausse note que l'interview d'Helsey introduit dans son enquête et, pour régler la question, nous quitte sur l'image d'un Helsey dont les regimbades et le cynisme seraient une posture d'emprunt, tandis que derrière ce masque, le « véritable » Helsey serait bien le reporter escompté, passionné par le journalisme : « Imperturbablement, je note, et je sens posé sur ma nuque un regard qui jubile. Mais je relève doucement la tête, cependant qu'Helsey se réenveloppe de fumée : / – Diogène manqué, lui dis-je, vous ne m'avez pas eu. / ... Quand j'abandonne Helsey à son article, c'est son véritable visage que j'ai vu : celui de l'homme grave et passionné, du reporter enthousiaste quoique réfléchi [...]»⁶⁹. » Ambrière dénonce, en pointillé, le caractère factice des réserves de l'écrivain-reporter vis-à-vis du reportage, sa fausse pudeur littéraire. On serait bien en peine ici de déterminer qui, d'Helsey ou d'Ambrière, « joue » un rôle.

La manière dont Ambrière remodèle la scénographie de l'interview œuvre également à accentuer la posture des interviewés en voyageurs et, en miroir, à conférer au travail de

⁶⁷ *Gringoire*, 16 août 1929.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Id.*

l'interviewer la forme d'une aventure dangereuse ; l'interview y devient littéralement *voyage*. Comme on a pu le voir à propos de la mise en scène de l'appartement d'Albert Londres, la bibliothèque et les livres sont à l'écrivain ce que la mappemonde, le casque colonial, la malle sont au reporter : les attributs d'une conception de la littérature et de la genèse de l'œuvre (qu'elle passe par l'inscription dans un héritage littéraire ou la découverte aventureuse du monde). Le choix de donner à voir les uns ou les autres – choix qui relève sans doute à la fois de l'interviewé, qui peut organiser préalablement les lieux, et de l'interviewer, qui sélectionne ce qu'il décrit – est révélateur de la posture recherchée et de l'imaginaire qui l'accompagne. Ambrière l'a bien compris et s'emploie à donner une image de l'intérieur des reporters qui accentue leur posture de voyageurs : au-dessus de la tête de Dorgelès, « une mappemonde de verre abrite une ampoule électrique, et c'est le monde qui va éclairer notre entretien⁷⁰ » remarque d'emblée l'interviewer. Dans une autre livraison, le décor d'Andrée Viollis lui apparaît « échappé de quelque somptueux conte oriental », de sorte que la visite de l'appartement se transforme en itinéraire en pays exotique : « Pour la joindre, il me faut traverser des pagodes en miniature, contourner des sculptures étranges sous l'œil impassible de Bouddhas songeurs et subir dans une sorte de long couloir, les grimaces et les sourires cruels d'une double rangée de dignités asiatiques⁷¹. » L'interviewer réalise lui-même le « voyage au pays des grands reporters », en mettant pied dans ces intérieurs qui apparaissent comme autant de contrées lointaines. Auprès de Titaÿna, dans les locaux de la revue *Jazz*, les objets exotiques se marient aux signes de la modernité, sous l'aura d'énergie que dégage la reporter : le bureau est « spacieux, sévère et charmant. Des masques tahitiens ne jurent pas avec les meubles, d'un modernisme sobre et de bon goût. Jeune, élégante, combative, l'œil et la chevelure d'un noir ardent, Titaÿna respire l'énergie et la passion de l'aventure⁷². » L'appartement de Maurice Dekobra révèle quant à lui une étrange disposition : « Ce voyageur est si peu fait à nos habitudes, qu'il ne saurait dormir autrement qu'en car de luxe ou sur mer. Aussi a-t-il

⁷⁰ *Gringoire*, 31 mai 1929.

⁷¹ *Gringoire*, 2 août 1929.

⁷² *Gringoire*, 13 septembre 1929.

eu l'originale idée de faire aménager chez lui un wagon Pullman, une cabine de paquebot, un petit temple hindou et un bar⁷³. »

L'interview de Dekobra, première de la série, est sans aucun doute celle qui réalise le mieux la scénographie de l'interview comme voyage. Elle apparaît programmatique, même si Ambrière n'a pas su, par la suite, maintenir à cette intensité le tracé de l'interview en mouvement, en aventure. La posture de voyageur s'y transmet de l'interviewé à l'interviewer par la mise en scène d'un déplacement incessant : débutée dans un taxi, la conversation se poursuit dans l'immeuble des Messageries, où Ambrière traque son reporter. Là, tous deux restent coincés dans un ascenseur défectueux, métaphore de l'aventure : « Je me demande un instant si je ne suis pas en train de vivre quelque épisode d'un roman à... la Dekobra. Prisonniers dans cet ascenseur ! Si nous allons rester comme ça longtemps, lequel de nous mangera l'autre ? Déjà nous échangeons des regards féroces⁷⁴... » Libérés, ils doivent à nouveau se déplacer « en coup de vent » : « Escalier, taxi, banque. Le manège recommence. Escalier, salon, escalier, taxi⁷⁵. » Ils échangent des propos en cours de route, avant de « [toucher] au port, je veux dire à l'appartement de Maurice Dekobra⁷⁶ ». L'interview se clôt tandis que Dekobra entreprend la lecture de son courrier, « sans interrompre sa marche ». La mise en scène de ce mouvement perpétuel sert autant la représentation littérale d'un reporter voyageur, en constant déplacement, que, par contrecoup, celle de l'interviewer, qui en subit momentanément l'influence : « J'abandonne cet homme-bolide à son mouvement. / Quand je me retrouve dans la rue, animé par la vitesse acquise, les passants me semblent marcher à pas de tortue, il me faut quelques instants pour retrouver le rythme normal⁷⁷. »

À l'immobilité hiératique du grand auteur enclos en sa bibliothèque, Ambrière oppose le mouvement étourdissant du reporter qui parcourt la ville, le monde. À l'écrivain imprégné de références littéraires, il substitue le globe-trotter et sa mappemonde, dont les voyages sont une source intarissable d'anecdotes aventureuses. L'image de l'interviewer,

⁷³ *Gringoire*, 24 mai 1929.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ *Id.*

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Id.*

lui-même apprenti voyageur, apprenti reporter, s'accorde à ce déplacement. En outre, à l'habituel panthéon des « écrivains ascendant reporters », Ambrière ajoute des figures moins proches du monde des lettres (Pierre Daye, Louis Roubaud, Édouard Helsey, Louis-Charles Royer, Titaïna). Il s'ensuit un réinvestissement de l'image médiatique du grand reporter, propre à valoriser le travail journalistique non comme œuvre littéraire, mais comme aventure. Le renversement opéré est d'autant plus remarquable que certains des interviewés, comme Maurice Dekobra ou Roland Dorgelès, présentent ailleurs une posture résolument plus classique d'écrivain ; Ambrière nous entraîne loin du « Dorgelès méditant à la montagne » de *Paris-Soir* ou de celui que campe Frédéric Lefèvre dans les *Nouvelles littéraires* en 1923, qui montre une certaine distance face à ses débuts de reporter, reprochant aux critiques de les lui rappeler sans cesse, se défendant de « [voir] en reporter⁷⁸ ». Cet écart révèle tout ce que doit l'image du reporter interviewé aux choix de l'interviewer, au contexte de publication (rappelons que *Gringoire* est un hebdomadaire de reportage). Il montre que la posture médiatique est infiniment modelable, ses contours, fluctuants. À cet égard, l'image du reporter en écrivain qui se dégage du corpus d'interview est associée aux lieux exogènes que constituent la presse littéraire spécialisée, les rubriques et pages littéraires des journaux quotidiens ; ceux-ci agissent comme une scène médiatique accordant visibilité et légitimité aux acteurs littéraires. L'interview de reporter s'y inscrit dans la tradition de l'interview d'écrivain et consacre les vedettes du reportage comme auteurs, achevant le processus amorcé dans les années 1890. L'enquête d'Ambrière, dès lors, peut se lire comme une tentative de subversion du genre, qui n'en participe pas moins à la valorisation de la figure du reporter, mais le fait dans un registre différent, beaucoup plus proche des représentations qu'entretiennent les reporters eux-mêmes dans la scénographie de leurs enquêtes, et plus intrinsèque à la profession. Le reporter vu par ses pairs n'est pas le reporter vu par la critique littéraire, c'est-à-dire celui pour qui le journalisme a été le moyen de réaliser une vocation de romancier. Au-delà d'une disparité des représentations, il s'agit aussi d'une disparité dans la représentativité des acteurs : la très grande majorité des reporters de la presse sont exclus de cette image de l'écrivain ascendant reporter, vedette des lettres, qui demeure associée à un tout petit nombre d'élus –

⁷⁸ Frédéric Lefèvre, « Une heure avec M. Roland Dorgelès », dans *Les Nouvelles littéraires*, 7 juillet 1923.

Carco, Dorgelès, Dekobra, Mac Orlan, Kessel, Leroux, voire Londres, Helsey, Viollis, Béraud : il s'agit bien de ceux dont les noms ont été retenus par l'histoire littéraire. Même l'enquête originale d'Ambrière ne parvient pas tout à fait à renouveler les membres de ce cercle fermé, au point où le jeune interviewer sent le besoin de justifier ses choix que l'on peut dire conventionnels, dans la première livraison : « J'entends d'ici le lecteur pointilleux : / – Dekobra, reporter ? Jamais de la vie, c'est un romancier ! / Je vous en prie, pas de chicane. Un reporter est un voyageur qui raconte ce qu'il voit ; un écrivain qui voyage est toujours plus ou moins reporter⁷⁹. » Si la remarque peut être perçue comme une tentative d'affirmer l'hybridité de la posture d'écrivain-reporter et de découvrir la perméabilité des pratiques, elle peut aussi être prise, à rebours, comme le symptôme de la prégnance, dans le domaine de l'interview, de l'image de « l'écrivain ascendant reporter », telle qu'elle est importée des lettres.

⁷⁹ *Gringoire*, 24 mai 1929.

L'iconographie du reporter

De même que l'interview du reporter est indissociable de l'histoire de l'interview comme genre journalistique, l'iconographie du reporter s'accorde sur l'histoire de l'intégration de l'image par la presse ; elle évolue à mesure que la photographie s'implante et acquiert une place d'importance dans les journaux quotidiens, où elle participe de l'élan vers l'actualité et le reportage⁸⁰. Aux dessins du *Journal* représentant Ludovic Naudeau ou Jacques Dhur dans les années 1890-1900, à ceux du *Matin* médiatisant l'arrivée de Gaston Stiegler à Paris, après son tour du monde de 1901, se substituent les portraits photographiques pris sur le terrain, dont on retrouvera des exemples dès la guerre russo-japonaise. Dans l'entre-deux-guerres, c'est essentiellement la photographie qui transmet l'image d'Albert Londres ou de Joseph Kessel, campés en aventuriers, vêtus de tenues de circonstance. À côté des images du reporter, acteur de l'événement, identifié, heureusement, par les légendes – car la photographie reproduite par similitravure est souvent de mauvaise qualité, les traits des individus représentés quasi invisibles – une autre série se profile, hiératique et picturale, celle des visages fixés en médaillon ou dans un cadre rectangulaire. Une partition assez nette des postures iconographiques fait ainsi écho à celle observée dans le corpus d'interview : tandis que l'iconographie accompagnant le reportage place le plus souvent l'accent non sur le visage, mais sur le *corps* et son immersion dans un paysage, dans une situation d'action, celle des interviews et critiques littéraires relève du portrait classique, immobile, montrant le visage, parfois le buste, posés de face ou avec un angle d'un quart, en studio dans le cas des photographies. Ce sont les deux grandes manières de mettre en scène le reporter par l'image, auxquelles s'ajoutent aussi, de manière plus discrète, d'autres déclinaisons, telle la pose de l'écrivain à sa table de travail. Du studio aux contrées exotiques, l'iconographie du reporter fait montre du même pouvoir mythifiant que celle de l'écrivain⁸¹, oscillant toutefois entre une mythologie de l'*écriture* et une mythologie de l'*aventure* ; une ambivalence qui dit bien, tout comme celle

⁸⁰ Pascal Durand, après Adeline Wrona, a cerné cette interrelation entre le développement de la presse d'information, celui de l'interview et l'évolution du portrait photographique d'écrivain dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », dossier « Le portrait photographique d'écrivain », dans *COnTEXTES* [en ligne], n° 14 (2014), mis en ligne le 01 janvier 2014. URL : <http://contextes.revues.org/5933>

⁸¹ Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, « Introduction », dossier « Le portrait photographique d'écrivain », *loc. cit.*

de l'interview, l'hybridité d'un écrivain qui le devient parce qu'il est d'abord un témoin et un héros. La particularité du reporter, comme écrivain témoignant d'une expérience vécue, ressort admirablement dans ces représentations visuelles, et déploie très concrètement, dans le registre de l'aventure, l'idée romantique d'une « continuité miraculeuse susceptible de s'établir, par des métonymies en chaîne, du corps de l'écrivain à l'œuvre fusionnant cet Idéal et cette idée⁸² », traduite par le portrait photographique d'écrivain à partir du XIX^e siècle.

C'est en premier lieu dans la presse qu'il faut rechercher les représentations visuelles du reporter puisque, dans l'entre-deux-guerres, les volumes laissent le plus souvent tomber l'iconographie qui accompagne la prépublication. Un même constat vaut pour la période précédant la Première Guerre mondiale, mais peut être lié à d'autres causes : les premiers volumes de reportage, plus luxueux, intègrent parfois les images⁸³ ; on constate cependant que les paysages, panoramas et tableaux de mœurs y sont largement privilégiés sur la mise en scène d'un reporter campé dans l'action, à quelques exceptions près. Dès lors, c'est plutôt du côté des romans illustrés de gravures d'après dessins, au premier plan ceux de Jules Verne chez Hetzel, et de certains récits d'exploration, comme les traductions des récits africains d'Henry Morton Stanley, qu'il faut rechercher une filiation iconographique, l'origine d'une mise en scène iconique d'un reporter-explorateur plongé dans l'action. Si les postures des reporters réels sont l'objet des pages qui suivent, on ne pourra se passer de faire ressortir l'héritage des poses de Gédéon Spilett ou de Claudius Bombarnac, ou la manière dont l'explorateur américain du *New York Herald* a pu durablement emblématiser une silhouette et un « uniforme » qui perdurent jusqu'aux années trente. De même, dans la veine de l'enquête, les diverses figurations de Joseph Rouletabille fixent une autre silhouette de reporter, telle que nous l'avons décrite, plus jeune, sans marque distinctive, non plus revêtue du casque colonial, de la chemise de coutil et des bottes cavalières, mais d'un complet en tweed ; il incarne un autre reporter, discret et passe-partout, celui qui, habillé en civil, comme un monsieur respectable, parcourt non les lointains coloniaux, mais la ville.

⁸² Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *art. cit.*

⁸³ *Supra*, p. 151.

On pourrait remettre en question la dimension « allographe » de certaines de ces représentations visuelles, telles les photographies qui accompagnent les reportages : en effet, certaines ont pu être prises par les reporters eux-mêmes, sinon ceux-ci ont pu, du moins, contribuer à sélectionner les clichés à joindre à l'article. Elles nous semblent pourtant à leur place dans cette section dans la mesure où interviennent, le plus souvent, les choix d'un photographe de studio ou d'un reporter-photographe accompagnateur, d'un dessinateur, enfin, d'une rédaction. Chaque fois, la posture se trouve négociée, tout comme dans l'interview, au cours du processus qui mène de l'image que le reporter transmet (ou croit transmettre) de lui-même en prenant la pose jusqu'à celle qui en est captée et sélectionnée pour publication.

Bien que le recueil⁸⁴ de ce corpus particulier puisse laisser croire à une abondance inépuisable de portraits et de photographies de reporters, il ne faut pas s'y laisser berner : la vérité est qu'à quelques exceptions près, le reporter est somme toute assez peu représenté par l'image. Néanmoins, il l'est de temps à autre, et cela est suffisant sans doute pour que le lecteur contemporain ait pu avoir une image mentale assez précise de *qui* était Ludovic Naudeau, *a fortiori* Albert Londres ou Joseph Kessel, qui comptent parmi les reporters les plus « visibles ». Comme les interviews, les images du reporter distordent les représentations par une lacune de représentativité : les grands reporters vedettes des rédactions ont une visibilité beaucoup plus forte que la masse des reporters qui demeure, au final, étrangement dépourvue de visage, dont la présence physique n'est reçue qu'à travers les confidences sensibles du corps, tel un étrange fantôme dont on connaît intimement les sensations, du dedans, mais non l'apparence.

Cette *méconnaissance* de l'apparence du reporter réel est une distinction fondamentale avec le reporter fictionnel qui, lui, est décrit physiquement par le narrateur du roman, donné à voir par le film. Elle explique la prégnance des représentations fictionnelles dans le domaine de l'image, et le constat étonné – quoique sans doute un peu forcé, puisqu'elle-même, en tant que reporter, correspond assez peu au personnage-type de la fiction –, que Viollis établit en apercevant Albert Londres, en présence, pour la première

⁸⁴ Que l'on trouvera dans l'annexe illustrée.

fois, ne retrouvant pas en lui le « reporter de cinéma⁸⁵ » attendu. Cette attente, que Viollis attribue, on l'imagine, à son lectorat, peut aussi découler du fait que l'on connaît peu ou mal, effectivement, l'aspect d'Albert Londres⁸⁶. L'impact des illustrations fictionnelles se laisse pressentir, par ailleurs, dans leur caractère fortement stéréotypé, révélé par la juxtaposition des images : dessins et gravures tracent un type nettement défini de reporter que rencontrent parfois – mais toujours de manière imparfaite – les représentations de reporters réels. L'écart que nous venons de décrire semble indiquer que le geste même de donner à voir le reporter au lecteur, dans la presse écrite s'entend, relève un peu de la fiction, à tout le moins d'un choix éditorial signifiant – ce geste est bien *allographe*, et comme étranger au texte du reportage, à sa scénographie ; il introduit le regard omniscient d'un observateur extradiégétique, à côté du texte à la première personne que constitue le témoignage journalistique. La rédaction des légendes accompagnatrices des photographies et dessins accentue ce changement de point de vue, cet effet extradiégétique, en laissant place à la voix rédactionnelle qui décrit la scène, évoque le témoin à la troisième personne : c'est « notre collaborateur Albert Londres (X.) s'entretenant avec des “pégrions” au camp de Dar-Bel-Hamrit⁸⁷ », nous dit la rédaction du *Petit Parisien*. Ce mode d'énonciation, objectivant, est le plus fréquent dans la presse quotidienne, tandis que les volumes de reportage de la fin du XIX^e siècle reprennent parfois un extrait du texte à la première personne en guise de légende⁸⁸, à la manière des romans illustrés. Mais de manière générale, prises en charge par la voix surplombante de la rédaction, les images du reporter relèvent du paratexte et de l'énonciation éditoriale, au même titre que d'autres manifestations, comme le chapeau et la titraille.

⁸⁵ Andrée Viollis, « Albert Londres, prince des reporters », dans *Les Nouvelles littéraires*, 5 septembre 1925.

⁸⁶ L'affirmation peut étonner, on y reviendra.

⁸⁷ Annexe illustrée, ensemble n° 2, image n° 78 (tous les n° d'images suivants, jusqu'à indication contraire, renvoient à la numérotation continue des ensembles 1 et 2 de l'annexe).

⁸⁸ Comme dans le cas de la légende suivante, qui accompagne un dessin montrant Félix Dubois, de dos, tandis qu'un domestique fouille dans sa malle : « Jusqu'à un caméléon qui est venu rouler sa bosse dans ma malle ». Image n° 35.

a. Visages liminaires et portraits auctoriaux

Il semble approprié d'entrer dans l'iconographie du reporter par la périphérie, à travers les portraits réalisés en studio et, dans une moindre mesure, les portraits dessinés qui transmettent, dans un cadre rectangulaire ou ovale, une image classique du reporter posant, l'air sérieux, grave ou calme, le regard parfois tourné vers le hors-champ, en costume, cravaté⁸⁹. Centrés sur les traits du visage, incluant parfois le buste, plus rarement toute la personne, et posés (ou croqués) de face ou avec un angle d'un quart de tour, ils accompagnent souvent les interviews, les portraits écrits et les nouvelles littéraires (parution de volume, obtention d'un prix)⁹⁰, mais sont aussi parfois placés au seuil de l'enquête en volume ou, plus fréquemment encore, dans la presse, avec l'annonce ou la première livraison du reportage⁹¹.

Dans la plupart des cas, ces portraits liminaires ou frontispice sont dépourvus de tout signe distinctif assurant la reconnaissance d'un métier, ou pour le dire autrement, celle d'un « agent symbolique » ou d'un « personnage », qui incarnerait le Reportage, comme l'écrivain peut, par ailleurs, incarner la Littérature⁹². Leur dénuement, leur sérieux, leur caractère officiel (davantage dans le cas des photographies de studio que des dessins) renvoie, de manière plus large, à un certain statut social, tels les portraits d'écrivains de Nadar décrits par Pascal Durand, où s'observe moins une *hexis* corporelle *littéraire* qu'une *hexis* témoignant de « l'appartenance à différentes fractions plus ou moins hautes de l'élite sociale et culturelle⁹³ ».

C'est au contexte où ils prennent place que revient le rôle de retirer le « reporter » de la série des reporters pour l'inscrire dans celle des écrivains, comme dans le cas des portraits dessinés publiés dans *Les Nouvelles littéraires* ou *Le Journal littéraire*⁹⁴, selon le

⁸⁹ Annexe illustrée, voir l'ensemble n° 1.

⁹⁰ Annexe illustrée, ensemble n° 1, première série.

⁹¹ Annexe illustrée, ensemble n° 1, deuxième série.

⁹² En tant qu'« agent proprement symbolique incarnant une institution telle que la littérature, les arts, la science, etc. ». Il s'agit de la troisième instance de la figuration photographique de l'écrivain identifiée par Pascal Durand, à côté de la personne (l'individu) et de la personnalité (l'agent du champ littéraire). Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *loc. cit.*

⁹³ *Id.*

⁹⁴ Images n° 3 à 5.

même principe sériel qu'y adopte l'entretien. Une page de caricatures du *Journal littéraire* (1924) est particulièrement révélatrice de cet agrégat⁹⁵ ; elle prend la forme d'une mosaïque où l'on retrouve Francis Carco, Albert Londres, Pierre Mac Orlan et Henri Béraud aux côtés d'écrivains les plus divers, Pierre Benoît, Jean Giraudoux, Abel Hermant, Paul Valéry, les Goncourt ou Clément Vautel. Ainsi, l'iconographie du reporter participe, tout comme l'interview, de l'introduction du reporter dans la société des écrivains. L'image a certainement dans ce cas une fonction de légitimation, malgré que son dénuement (en terme de marqueurs symboliques) ne renvoie pas explicitement au métier d'écrivain-reporter ; c'est ce dénuement même qui, dans *Les Nouvelles littéraires*, assure l'aplanissement des distinctions entre écrivain et reporter, puisque la plupart des interviewés subissent un traitement iconographique semblable dans la série d'interviews de Frédéric Lefèvre⁹⁶. De manière assez étonnante, de par l'inflexion qu'il fait subir à la scénographie de l'interview d'écrivain, le *Voyage au pays des grands reporters* de Francis Ambrière reprend les principes iconographiques présidant aux entretiens de Frédéric Lefèvre : les reporters portraiturés par dessin dans cette enquête ne présentent aucune marque distinctive de leur métier⁹⁷ ; les illustrations semblent n'avoir pour fonction que de donner à voir les traits d'un visage. La diversité des illustrateurs⁹⁸ confère par ailleurs un certain éclectisme aux portraits dessinés : ainsi le portrait de Pierre Daye laisse voir le buste du reporter, qui porte un manteau et semble se promener, une cigarette à la bouche, avec une certaine nonchalance ; il est assez éloigné de celui d'Albert Londres par Ferjac, où seule la tête du reporter est représentée, sans même son chapeau habituel, ce qui lui confère une nudité et un caractère abstrait qui contraste assez avec la pose de Daye. Toutefois, dans l'ensemble, une cohérence émerge : les portraits ne mettent pas en scène le reporter sur le terrain ou « en contexte », mais nous présentent son visage. Ces portraits de visages désincarnés semblent signifier que l'on s'intéresse non au reporter comme héros, ni même comme témoin de l'événement, mais bien comme auteur : ce sont pour ainsi dire sa *singularité*

⁹⁵ Image n° 15.

⁹⁶ Et plus généralement les individus médiatisés dans *Les Nouvelles littéraires*, où l'on retrouve fréquemment de tels petits portraits en vignette, dessinés ou photographiés.

⁹⁷ Images n° 6 à 12.

⁹⁸ Pour sept reporters portraiturés, on compte quatre dessinateurs différents, d'après les signatures visibles, soit celles de Paul Ferjac, H. Lemaire, Claude Bills et d'un illustrateur qui signe « B. ».

(traduite par l'identité des traits de son visage), ses pensées immatérielles, ses idées, voire ses paroles, et non ses actes ou sa fonction de témoin qui sont considérés. L'absence de marques symboliques du métier « reporter » ou « écrivain » est éloquente – elle contraste avec l'insistance que met Ambrière à faire raconter aux interviewés les péripéties de leurs voyages et nous rappelle à nouveau que l'interview d'Ambrière est tributaire du modèle de l'interview d'écrivain.

En dépit de leur simplicité, ces portraits accompagnateurs de l'interview, de la critique littéraire et de l'extrait de volume de reportage publié dans la presse⁹⁹ ont donc une fonction symbolique, activée essentiellement par le contexte dans lequel ils s'inscrivent. Cette fonction permet la reconnaissance du « personnage » d'écrivain-reporter par l'insertion du portrait dans un espace où il est habituellement réservé à l'écrivain ; dès lors, ils « [inscrivent] le sujet dans une logique de légitimation icônisante¹⁰⁰ ». Les portraits frontispices des volumes de reportage partagent cette fonction symbolique, dans la mesure où ils s'insèrent de même dans une tradition préexistante, celle de l'édition littéraire. La gravure, puis la photographie (à partir des années 1860-1880) sont couramment employées pour illustrer les volumes :

Placé en ouverture du volume, le portrait gravé de l'écrivain a toujours été présent dans le livre et en constitue souvent l'illustration minimale, voire incontournable dans le cadre d'œuvres complètes. Sa valeur documentaire permet l'identification et la légitimation du texte qu'il introduit. Il fonde à lui seul l'auctorialité de l'écrivain. / Fort de cette tradition éditoriale et profitant du fait que le portrait est le genre photographique le plus répandu, le portrait photographique de l'écrivain se glisse subrepticement dans le livre, avançant sous le masque de deux usages établis de la culture visuelle¹⁰¹.

Le portrait frontispice tend à instituer de même le reporter en écrivain, en convoquant son image comme le sceau de son auctorialité. On a cependant retrouvé très peu d'exemples de cet usage dans le corpus de volumes précédant la Première Guerre mondiale¹⁰², en l'occurrence seulement deux, ce qui relativise le prestige du reporter contemporain comme

⁹⁹ Les images n° 13 et 14 accompagnent respectivement les publications d'un extrait de *Vent de sable* de Joseph Kessel et d'une critique littéraire des *Comitadjis ou le terrorisme dans les Balkans* d'Albert Londres.

¹⁰⁰ Jean-Pierre Bertrand, « Esquisse d'un protocole de lecture du portrait photographique d'écrivain », dans dossier « Le portrait photographique d'écrivain », *loc. cit.*

¹⁰¹ Hélène Védrine, « Portraits de masques et de fantômes », dans dossier « Le portrait photographique d'écrivain », *loc. cit.*

¹⁰² Tel qu'étudié précédemment, voir la bibliographie, *infra*, p. 809-812.

auteur – en effet, aucun des volumes de Jules Huret ne comporte d’illustration, et même certains volumes illustrés, comme le voyage au Canada d’Henri de Lamothe (1879) ou le tour du monde de Gaston Stiegler (1901), se passent de portrait frontispice. Les deux cas concernés sont néanmoins intéressants : il s’agit d’abord de Félix Dubois¹⁰³, dont le portrait photographique apparaît en tête de l’ouvrage *Tombouctou la mystérieuse*, en 1897 (Flammarion), tandis qu’il était absent du premier volume du reporter, *La vie au continent noir*, publié chez Hetzel en 1893. À l’instar des portraits photographiques du premier ensemble, celui de Dubois présente le caractère statique, voire hiératique, de la pose en studio ; le reporter est habillé convenablement, son expression est sérieuse, un peu rêveuse, ou encore absorbée, puisque son regard se porte vers le hors-champ. Il est très proche d’un portrait contemporain de Pierre Giffard¹⁰⁴, publié en 1898, avec la biographie du reporter rédigée par un journaliste anonyme, dans *La Presse internationale*. Ce dernier présente le même cadrage, la même orientation du regard, une pose semblable (quoiqu’avec un angle léger du corps, tandis que Dubois est posé de face et tourne seulement sa tête). Par ailleurs, ces deux portraits peuvent à leur tour être comparés à celui, fort similaire, d’un autre reporter au long cours, l’un des plus célèbres reporters américains de la fin du XIX^e siècle, Henry Morton Stanley, tel qu’on le retrouve en frontispice de la traduction française d’*À travers le continent mystérieux*, en 1879¹⁰⁵ (dans ce cas, il s’agit d’un portrait gravé, probablement d’après photographie). Comme les images du premier ensemble, ces trois portraits ne comportent aucun indice se rapportant au métier de reporter, d’explorateur ou d’écrivain. Ceux de Stanley et de Dubois ne peuvent être envisagés que dans leur rapport à la tradition du portrait frontispice et font apparaître l’investissement symbolique qu’ils produisent, en présentant au lecteur le reporter en *auteur*, selon les codes éditoriaux en usage et, *a fortiori*, selon une image peu spécifiée, générique, de l’auteur. On peut soupeser la signification de ce choix en comparant leurs portraits à celui de Charles Victor-Thomas, qui ouvre le volume recueillant sa correspondance de la guerre russo-japonaise quelques années plus tard, en 1905¹⁰⁶. Cette fois, l’auteur est incarné sous les traits du correspondant

¹⁰³ Image n° 16.

¹⁰⁴ Image n° 2.

¹⁰⁵ Image n° 17.

¹⁰⁶ Image n° 18.

de guerre, en devoir – le lieu de la prise de vue n'est pas précisé, mais le cadre est naturel, on aperçoit en arrière-plan une tente. Victor-Thomas est en habits de terrain – il porte les bottes cavalières et un uniforme qui s'apparente à celui des deux militaires aux côtés desquels il figure. On remarque à son bras gauche un brassard, que l'on devine être celui du correspondant de guerre, tandis que la légende nous rappelle le statut d'ex-officier de cavalerie qui est le sien. Tout, dans ce portrait en frontispice, contribue à situer l'auteur comme un homme de terrain, un témoin professionnel, plutôt qu'un écrivain posant à la ville. Au lieu d'un plan rapproché du buste et du visage, le photographe choisit un plan général, qui campe les individus portraiturés de pied en cap, accentuant ainsi leur corporéité et leur inscription dans un paysage. Si le portrait frontispice continue de sceller l'auctorialité de Victor-Thomas « auteur » de la correspondance que l'on va lire, il privilégie une figure d'auteur-témoin sur les lieux – l'investissement symbolique ne se situe pas du côté des lettres, mais du reportage, et le « personnage » incarné par Victor-Thomas est bien le Reporter (et, de manière plus précise encore, le Correspondant de guerre). Cet exemple est assez inhabituel : le portrait s'apparente aux photographies de reporter habituellement intercalées à l'intérieur du reportage et s'éloigne d'autant du corpus de portraits liminaires et épitextuels qui privilégient, comme on l'a dit, une image d'auteur plus classique, centrée sur le visage. Un compromis entre ces deux types de portrait serait celui d'Arthur Lynch¹⁰⁷, correspondant du *Journal* au Transvaal en 1900, que le quotidien publie à au moins deux reprises¹⁰⁸. Il présente l'envoyé spécial en tenue de terrain – chapeau et uniforme militaires – mais dessiné seulement à partir du buste, de profil, et sur un fond blanc.

En plus de leur portée symbolique, les portraits liminaires occupent une autre fonction, celle d'assurer une *présentation* ou encore une identification référentielle du reporter, à l'instar des portraits des figures de l'actualité publiés dans la presse. Destinés à une circulation et à un usage publics, les portraits font connaître au lectorat les traits du reporter, dévoilent son visage, conformément au statut d'« image mnémonique » que l'on

¹⁰⁷ Image n° 1.

¹⁰⁸ En plus de l'occurrence notée dans l'annexe, le portrait est publié le 23 novembre 1901, à l'occasion de « L'élection d'Arthur Lynch » comme député de Galway, en Irlande.

attribue au portrait photographique, tributaire par excellence de l'illusion de transparence ou d'objectivité de la photographie¹⁰⁹. Ils relèvent ainsi en partie de la photographie d'identité, où l'identité serait à mi-chemin de la « personne », soit de la physionomie de l'individu, et de la « personnalité » ou de l'identité professionnelle, selon la terminologie de Pascal Durand. Cependant, le journal quotidien n'a pas pour habitude de donner à voir tous les journalistes qui participent à sa composition ; dès lors, la transposition de l'usage du portrait liminaire du volume au reportage publié dans la presse, à partir des années 1890, semble indiquer que cette fonction de présentation est liée au statut particulier du reporter, comme journaliste-témoin. Lorsque le portrait accompagne la première livraison du reportage, ou encore une publicité qui le précède de quelques jours, il nous semble qu'il y intervient aussi une fonction d'*attestation* : la présentation du portrait du reporter par l'énonciation éditoriale prépare et redouble la fonction d'attestation de la scénographie du reportage. Non seulement le témoignage à la première personne est-il garant de la présence sur le terrain, mais le portrait, au préalable, place le témoin sous la protection de la rédaction, comme si le journal disait : « Voici à quoi ressemble *notre* envoyé, un témoin fiable ». Les portraits liminaires ancrent l'écriture dans une identité déterminée non seulement par le sceau de la signature, mais par la personne physique ainsi rendue visible, comme une preuve supplémentaire. En ce sens, plus qu'une autre, l'auctorialité du reporter est indissociable de sa corporéité, et comme on le verra, la fonction d'attestation du portrait joue également dans les images paratextuelles qui donnent à voir tout le corps du reporter sur le terrain. Corps et visages de reporters s'entendent également comme les signes de la « transparence illusoire d'une icône qui prétend s'instaurer en preuve de cette présence à soi¹¹⁰ » ; ils font planer sur le récit à la fois le visage emblématisant la voix narrative qui s'y exprime (l'auteur) et le corps attestant du caractère vécu de l'aventure racontée (le témoin).

¹⁰⁹ Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », dans Philippe Arbaïzar (dir.), *Portraits, singulier pluriel. 1980-1990*, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 9. Plus encore, « très longtemps on n'a cessé de l'accuser d'être incapable d'aller au-delà d'une simple reproduction des apparences, et donc de n'être qu'un portrait pictural déchu, car amputé de sa force transfigurative et de sa puissance de révélation d'une intériorité essentielle située au-delà de l'apparaître corporel », *ibid.*, p. 11.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

De la sorte, ils instaurent une continuité entre l'expérience sensible du témoin, « l'énonciation du nom propre [...] [et] la personne qui l'énonce¹¹¹ ».

Comme dans la majorité des exemples précédemment évoqués, les portraits liminaires publiés dans la presse sont pour la plupart de petits portraits rectangulaires, parfois ovales, présentant le buste et le visage, dépourvus de signes distinctifs et non contextualisés. On en a observé des exemples à partir des années 1900, tels les portraits de Gaston Stiegler¹¹² et de Ludovic Naudeau¹¹³, respectivement publiés dans *Le Matin* et *Le Journal*, qui s'apparentent tout à fait à ceux de Félix Dubois ou de Pierre Giffard. Celui de Naudeau accompagne l'une des premières lettres que le reporter envoie depuis le théâtre de la guerre russo-japonaise, en février 1904, une position qui confirme sa double fonction de présentation (d'identification) et d'attestation, au seuil de la correspondance. De même, les différents portraits collectés – d'Albert Londres, d'Henri Béraud, de Blaise Cendrars ou de Joseph Kessel¹¹⁴ – se situent avec la première livraison du reportage ou peu avant celle-ci (en guise d'annonce de la publication prochaine).

Il est intéressant de s'attarder à quelques variations du portrait paratextuel. Le portrait de Gaston Stiegler¹¹⁵, au contraire des autres, n'est pas placé au seuil du reportage, mais à son terme : il accompagne divers articles consacrés à la médiatisation du retour de reporter à Paris, après son tour du monde. Dans ce cas, le portrait sert à diffuser le visage d'un héros, au terme de l'aventure, ce dont témoigne la place exceptionnelle qui lui est accordée, en une, sur la largeur de deux colonnes. Il s'inscrit dans l'ensemble paratextuel du reportage-événement, que nous évoquerons plus loin, un type de reportage qui déploie toutes les ressources de l'énonciation éditoriale pour véhiculer une image du reporter en héros. Autre cas particulier, le portrait liminaire d'Albert Londres qui précède le début de la publication de son reportage en Afrique, en 1928¹¹⁶, campe le reporter sur le terrain, parmi les « Noirs du Congo », selon la légende. L'effet d'attestation est décuplé puisque le

¹¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹² Image n° 20.

¹¹³ Image n° 19.

¹¹⁴ Images n° 21 à 28. Seul le portrait des collaborateurs de *Détective* (n° 25) n'accompagne aucun reportage spécifique, mais il joue un semblable rôle de présentation, en tête du premier numéro de l'hebdomadaire.

¹¹⁵ Image n° 20.

¹¹⁶ Image n° 23.

portrait donne la preuve de la présence du reporter sur le terrain. Il est permis par le mode de publication feuilletonesque du reportage de Londres, inséré dans *Le Petit Parisien* alors que le reporter est déjà de retour. Toutefois, le petit format et la mauvaise qualité de reproduction de la photographie contreviennent à l'identification des traits du reporter, un brouillage qui a été souvent entretenu par le « prince des reporters ». Londres semble en effet s'être employé, tout au long de sa carrière, à réduire au minimum la diffusion de son visage, comme on le verra à travers divers autres exemples.

Enfin, deux autres portraits, d'Albert Londres¹¹⁷ et de Joseph Kessel¹¹⁸, illustrent une scène plus rare, mais à forte portée symbolique, celle du reporter en train d'écrire. Dans les deux photographies, le reporter assis à sa table de travail, crayon en main, regarde l'objectif, comme si le photographe avait interrompu un instant la rédaction du reportage, tandis que la situation d'écriture mise en scène est renforcée par chacune des légendes. Le dispositif surdétermine l'auctorialité établie par le portrait liminaire, en donnant à voir le reporter dans la seconde phase de son travail, celle de l'écriture, et en faisant apparaître le « personnage » de l'Écrivain-Reporter. Derrière Kessel se découpent sur le mur les continents d'une mappemonde, figurant le voyage qui a précédé l'écriture et semble veiller à présent sur elle. Le lieu devient, comme dans l'interview et le portrait photographique d'écrivain, l'« extension ou [l']extériorisation tout ensemble décorative et symbolique [du] génie intérieur¹¹⁹ ». Le choix de cette posture, dans le cas de Kessel, s'explique par la nature du reportage publié : *Mes hommes d'aventure*, bien qu'il soit présenté par l'énonciation éditoriale comme un « grand reportage » nouveau, ne résulte pas d'une enquête inédite, mais consiste en une compilation de souvenirs de reportages antérieurs. Le reporter est dans la posture du mémorialiste ou du reporter autobiographe qui convoque ses souvenirs et rassemble une anthologie de ses reportages, alors que sa carrière est déjà avancée (nous sommes en 1937). Dans le cas de Londres, rien ne motive apparemment le choix de cette mise en scène. En 1922, le reporter n'est pas encore le « briseur de chaînes » rendu célèbre par son enquête au bagne et n'a publié aucun volume de reportage. Peut-être

¹¹⁷ Image n° 22.

¹¹⁸ Image n° 28.

¹¹⁹ Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *loc. cit.*

la photographie vise-t-elle justement à ériger le reporter en auteur, ou peut-être encore la pose est-elle appelée par la nature de son travail : Londres séjourne depuis déjà six mois déjà en Asie, nous indique le sous-titre de l'article, ce qui le rapproche davantage du correspondant que de l'envoyé spécial. Enfin, cette photographie tranche nettement avec les portraits habituels d'Albert Londres, qui présentent une constance remarquable : de 1920 à 1932, le reporter est portraituré à diverses reprises¹²⁰ en studio, avec son éternel chapeau de feutre. Par contraste, le portrait de 1922 apparaît intimiste – Londres est en chemise et sans chapeau – et, de ce fait, il se rapproche de la représentation de l'écrivain dans son intérieur, incarnant la littérature en acte¹²¹.

b. Paysages, plans et attributs du corps en action

À l'opposé des portraits épitextuels et liminaires posant le reporter en auteur, dont l'horizon de référence est, comme on vient de le voir et à quelques exceptions près, le portrait d'écrivain, on retrouve les dessins et photographies qui illustrent la phase enquêtrice du travail du reporter, insérés au fil du reportage duquel ils constituent le péritexte iconographique. Au contraire du portrait en studio ou du visage dessiné et flottant abstraitement sur un fond vide, le portrait du reporter en enquêteur ou en explorateur délaisse le visage pour mettre en avant tout le corps du sujet. Il fait souvent appel à des plans plus larges que le portrait classique, qui permettent de situer le corps en contexte, dans un lieu ou un paysage – à l'instar du portrait de Charles Victor-Thomas évoqué précédemment.

Il peut s'agir d'un plan d'ensemble, qui accorde une place prépondérante à l'environnement, à la topographie du paysage, tout en y situant le reporter et d'autres individus, à l'instar d'une photographie de *Marchés d'esclaves* (1930), qui montre la caravane de Kessel traversant un paysage désertique et rocailleux¹²². On y devine – plutôt qu'on y distingue vraiment – le reporter, qui se trouve probablement sur la monture située

¹²⁰ Images n° 3, 14 et 21.

¹²¹ Telle que la popularise le photographe Dornac dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Pascal Durand, « De Nadar à Dornac », *loc. cit.*

¹²² Image n° 29.

légèrement à l'avant-plan. La légende, comme le cadrage, insiste sur le lieu, sur son caractère dangereux : il s'agit de la « zone interdite » des monts Mobbla, au bord de la mer Rouge. Voilà le cadre situé pour le récit qui va suivre, le reporter portraituré parmi ses compagnons d'aventure.

Beaucoup plus fréquemment, le reporter apparaît sur une vue en plan général, qui le montre de pied en cap, positionné au premier plan de l'image, un cadrage qui permet d'accorder une plus grande importance au sujet et à son action, sans négliger l'environnement où il se trouve¹²³. On peut en citer de multiples exemples, gravés ou photographiés, d'Henry Morton Stanley¹²⁴ à Félix Dubois¹²⁵, Albert Londres¹²⁶ et Joseph Kessel¹²⁷. Le format peut servir à fixer un portrait de groupe, frontal ou du moins statique (Kessel, Dubois), mais est souvent employé pour illustrer une action, comme la colonne en marche de Stanley¹²⁸ ou l'interrogatoire des forçats, au bagne de Biribi, par Albert Londres¹²⁹ que l'on voit en train de noter quelque chose dans un carnet. Dans ces derniers cas, il ne s'agit plus seulement de portrait, mais de scènes narrativisées, qui racontent un morceau de l'enquête ou du voyage en train de se faire – elles participent pleinement de la scénographie du reportage, tout en y introduisant une modulation énonciative : le reporter y est un héros, un acteur perçu de l'extérieur, par une instance extradiégétique. En ce sens, ce mode d'illustration s'apparente nettement à la grammaire illustrative du roman d'aventures contemporain, qui campe le plus souvent les personnages en action. On peut voir par exemple les dessins d'Adrien Marie qui illustrent le premier reportage en Afrique de Félix Dubois¹³⁰ : les légendes placées sous les images, extraites du récit du reporter, indiquent à quel épisode précis l'action se rapporte. De dos dans les deux exemples, Dubois est représenté comme un héros en train de vivre un incident de l'aventure qu'il raconte. On peut comparer ces derniers à profit à diverses illustrations tirées des romans de Jules Verne,

¹²³ Duc, *L'art de la composition et du cadrage*, Paris, Fleurus (Idées), 1992, p. 71. Nous suivons la typologie des plans établie dans cet ouvrage, qui peut par ailleurs présenter des variations d'un auteur à l'autre.

¹²⁴ Images n° 30, 31, 37 et 38.

¹²⁵ Images n° 32, 35 et 36.

¹²⁶ Image n° 34.

¹²⁷ Image n° 33.

¹²⁸ Image n° 30.

¹²⁹ Image n° 34.

¹³⁰ Images n° 35 et 36.

publiés chez Hetzel (tout comme *La vie au continent noir*). Elles présentent de semblables plans généraux illustrant des scènes d'action où figure le personnage de reporter, notamment dans *L'île mystérieuse*¹³¹ et *Claudius Bombarnac*¹³². Ce type de composition, où le sujet est absorbé dans une action, se trouve détourné du spectateur et semble « inconscient » d'être l'objet d'une représentation, produit un effet de fictionnalisation dans le reportage de Dubois, où l'illustration d'Adrien Marie partage les codes de vraisemblance de l'illustration romanesque. L'image semble avoir été saisie au vol par un tiers, et bien qu'Adrien Marie ait effectué le voyage avec Dubois, on peut soupçonner la scène d'être reconstituée, comme le permettent le dessin et la gravure. Il s'agit d'un type de composition intimement lié au média employé, dont on retrouve également des exemples dans les récits d'Henry Morton Stanley, également illustrés de gravures¹³³. Il est caractéristique de la fin du XIX^e siècle. À partir du moment où la gravure est supplantée par l'instantané photographique, celui-ci se chargera de prendre le relais et de saisir le reporter « en action » (comme le montre l'exemple précédent d'Albert Londres à Biribi). Mais dans les années 1890-1900, la photographie est encore le plus souvent statique. Ainsi, dans le reportage en Mandchourie de Ludovic Naudeau (1904-1905), aucune image ne met en scène le reporter en action ; les photographies du reporter sont posées, le sujet fait face à l'objectif et se sait à l'évidence portraituré¹³⁴. Il faudra attendre l'entre-deux-guerres, pour que la photographie ressaisisse le sujet en action – cependant elle le fera de manière moins fictionnalisante que la gravure en privilégiant des scènes clés de la scénographie de l'enquête à la mise en scène d'un sujet absorbé dans une action héroïque.

Le portrait de pied en cap est parfois de format plus restreint que le plan général, recentré sur la personne du reporter (tout en continuant de montrer son corps entier), de sorte que l'on perd le décor alentour. Il a alors pour fonction d'illustrer une corporéité pure et non plus une action. Dans le domaine fictionnel, on peut penser au portrait de Gédéon Spilett¹³⁵ par Férat, qui se situe au début de *L'île mystérieuse* : le reporter semble opposer

¹³¹ Image n° 39.

¹³² Image n° 40.

¹³³ Images n° 37, 38.

¹³⁴ Images n° 41 et 67.

¹³⁵ Image n° 49.

au vent qui soulève son manteau son courage et sa volonté, qu'illustrent son torse bombé. L'angle choisi par Férat, légèrement en contre-plongée, accentue la stature imposante du héros. Les objets qui l'entourent et jonchent le sol symbolisent les attributs du correspondant de guerre, de l'aventurier – le canon, le fusil de chasse – et le constituent en type. Plus discret, un cadavre allongé dont on aperçoit le bas du corps semble signifier que Spilett foule le champ de bataille en vainqueur triomphant, après la guerre. Sans donner nécessairement dans une telle grandiloquence, le portrait de pied en cap du reporter vise de même à inscrire la corporéité du héros dans l'image, de manière à illustrer une forme d'immersion corporelle, un « état du corps » lié à la présence sur les lieux, à valeur d'attestation.

Ce peut être en le montrant faisant l'essai d'un moyen de transport lié à la nature du terrain visité, comme Albert Londres « en tipoye¹³⁶ » ou à bord d'un bateau de pêcheur de perles¹³⁷, Joseph Kessel¹³⁸ ou Ludovic Naudeau à cheval¹³⁹ ou à bord d'un train¹⁴⁰ (ce dernier exemple est dessiné). La photographie se rapproche ici de la scénographie de l'immersion corporelle, dans la mesure où elle donne à voir une expérience physique du reporter. Cependant, elle le fait selon des modalités qui sont plus proches du roman hétérodiégétique que de l'énonciation du reportage. La mise en scène du reporter en mobilité est d'ailleurs un *topoi* de l'illustration du roman de reportage, qu'il s'agisse de ballon¹⁴¹, de bateau¹⁴², de randonnée pédestre¹⁴³ ou équestre¹⁴⁴, ou – plus moderne – de bicyclette¹⁴⁵.

Le plan général illustre aussi l'immersion corporelle lorsqu'il montre le reporter empruntant des habits inhabituels : c'est Ludovic Naudeau « en tenue d'hiver¹⁴⁶ », Paul

¹³⁶ Image n° 64.

¹³⁷ Image n° 70.

¹³⁸ Image n° 71.

¹³⁹ Image n° 67.

¹⁴⁰ Image n° 82.

¹⁴¹ Image n° 53. On se reportera aussi aux illustrations de *Cinq semaines en ballon* (1863) de Jules Verne, qui constituent pour la plupart des vues panoramiques où flotte le ballon du docteur Fergusson, en plein ciel.

¹⁴² Image n° 54.

¹⁴³ Images n° 47, 50, 52.

¹⁴⁴ Image n° 55.

¹⁴⁵ Image n° 51. Sur le rapport du reporter aux moyens de transport, voir *supra*, p. 311-317, 512-513.

¹⁴⁶ Image n° 41.

Bringuier en aviateur¹⁴⁷, Albert Londres en « costume du pays¹⁴⁸ », Jean Barois drapé dans un burnous ou une sorte de robe d’Afrique du Nord¹⁴⁹, Joseph Kessel portant un chapeau mou du Yémen, avec des culottes courtes¹⁵⁰. Les photographies reconstituent de manière ostentatoire une véritable garde-robe du reporter, qui décline la scénographie de l’immersion corporelle en mode iconographique : chaque tenue contribue à dévoiler les conditions exceptionnelles du voyage, le froid éprouvé par Naudeau en Mandchourie, la chaleur « torride » du pays des pêcheurs de perles visité par Londres, les vents affrontés par Bringuier-aviateur en plein ciel de l’Atlantique.

À travers ces portraits se déclinent aussi des types de reporter, qui évoluent avec le temps. À la fin du XIX^e siècle, le reporter au long cours, qui est aussi à demi explorateur et découvreur de l’Afrique, a une apparence très codifiée par le dessin et la gravure, fixée moins par Gédéon Spilett, chez Verne, qu’autour d’Henry Morton Stanley, dont Dubois apparaît, quelque trente ans plus tard, presque comme le jumeau¹⁵¹ : casque colonial, bottes cavalières, chemise ceinturée à manches longues, auxquels se joignent le fusil de chasse, l’arme de poing, parfois l’appareil photographique. À la même époque, les illustrations du roman d’aventures géographiques *Trois reporters à Fachoda*, de Eugène Vavasseur, reprennent ce type dans les trois silhouettes de Victor Olovant, Ivan Oursoff et M. Hinley. Si, comme on l’a vu, les reporters se distinguent, dans les descriptions qui en sont données, par leurs caractères éminemment « nationaux », leur apparence, telle que la véhicule l’illustration, est frappante par sa gémellité¹⁵². On trouve également une illustration contemporaine du type de l’explorateur dans un article de Carel du Ham, qui suit la prépublication d’un extrait du reportage de Dubois à Tombouctou dans le *Supplément littéraire* du *Figaro*, en juillet 1895¹⁵³. Indiquant aux lecteurs désireux de suivre les traces de Dubois des conseils pratiques sur le « bagage de l’explorateur », l’article illustre et décrit la tenue du parfait explorateur, qui est autrement dit, dans ce contexte, un succédané de

¹⁴⁷ Image n° 42.

¹⁴⁸ Image n° 43.

¹⁴⁹ Image n° 44.

¹⁵⁰ Image n° 66.

¹⁵¹ Comme le montre la comparaison des images n° 30, 32, 36 à 38.

¹⁵² Images n° 52 à 55.

¹⁵³ Image n° 45.

Dubois lui-même : « L'explorateur doit donc choisir des effets blancs et, s'il va dans les pays chauds, adopter une toile légère, coutil blanc ou toile de coton. [...] Ce costume doit comprendre un veston court se rapprochant un peu de la tunique courte des officiers, et une culotte ample pour les étapes à cheval¹⁵⁴. » Il s'agit presque d'un « uniforme » tant il est fixé. Le parallèle avec la tunique des officiers est parlant ; il indique que le reporter explorateur s'apparente par ailleurs au correspondant de guerre qui, lui-même, est proche des silhouettes de militaires qu'il côtoie, comme le montre le portrait de Charles Victor-Thomas¹⁵⁵. Cet uniforme bien défini est aussi celui que reprendra Hergé dans la première aventure coloniale de Tintin, *Tintin au Congo*¹⁵⁶, et que dessinera, avant lui, Grey, caricaturant Albert Londres au bain dans *Le Journal littéraire*, en 1924¹⁵⁷. La parenté entre les deux derniers exemples est frappante et permet d'affirmer que le reporter en situation coloniale est sans doute celui qui possède l'identité iconique la mieux définie sur une période très longue, de Stanley à Tintin. Cependant, sa silhouette évolue légèrement dans l'entre-deux-guerres. Si, en 1932, Jean Perrigault¹⁵⁸ rappelle encore le reporter explorateur de la fin du XIX^e siècle (cravate exceptée), Kessel abandonne bottes cavalières et chapeau colonial, pour le décliner sur un mode plus décontracté, avec chemises et culottes courtes¹⁵⁹. C'est aussi, soulignons-le, le cas de Tintin, dont l'apparence hésite entre la caricature de Londres citée précédemment et le portrait de Kessel au Yémen¹⁶⁰.

L'image du reporter en explorateur des lointains exotiques n'épuise pas pour autant l'iconographie du reporter, même si elle en constitue un massif important. Avec l'émergence du héros enquêteur, dont Rouletabille est le représentant fictionnel le plus populaire¹⁶¹, apparaît un autre type de héros, plus jeune, voire féminin, imberbe, moins caractérisé par des prouesses physiques qu'intellectuelles, ce dont témoigne le traitement iconographique de son corps. À la force impérative de Gédéon Spilett, à l'uniforme de

¹⁵⁴ Carel du Ham, « Le bagage de l'explorateur », dans le *Supplément littéraire du dimanche du Figaro*, 27 juillet 1895, p. 4.

¹⁵⁵ Image n° 18.

¹⁵⁶ Image n° 62. Nous n'avons pu reproduire les dessins de l'édition originale en noir et blanc (1931), mais les vêtements de Tintin explorateur y sont à peu de choses près les mêmes.

¹⁵⁷ Image n° 63.

¹⁵⁸ Image n° 68.

¹⁵⁹ Images n° 71 et 77.

¹⁶⁰ Image n° 66.

¹⁶¹ Images n° 56 à 59.

l'explorateur colonial, se substitue un costume civil plus discret, où nul insigne n'affiche désormais l'appartenance du héros au groupe des reporters. Les aventures du héros se trouvent beaucoup moins « incarnées » dans les vêtements et attributs qui habillent le corps représenté, comme le montrent les illustrations de la première édition en volume du *Mystère de la chambre jaune* (Lafitte, 1910), où Rouletabille apparaît comme un jeune homme vêtu d'un costume et d'un chapeau ordinaires¹⁶². Ce sont les actions mises en scène – mener son enquête, relever des traces de pas – qui renvoient au rôle d'enquêteur. La même remarque prévaut pour une couverture de *L'Illustration* parue lors de la prépublication du roman, en 1907¹⁶³, sur laquelle le héros semble scruter, soucieux, quelque sombre mystère à déchiffrer – seuls sa posture attentive et son regard donnent un indice de la nature de son rôle héroïque, exprimé par la légende (« Joseph Rouletabille, reporter »). Cette image, par ailleurs, témoigne d'une forme d'anglicisation de l'identité graphique de Rouletabille, qui porte un complet en tweed et qui, dans la page frontispice de l'édition de 1910, est également muni d'une pipe, à l'instar de son cousin Sherlock Holmes¹⁶⁴, objet auquel s'ajoutera une casquette sur la couverture de *Rouletabille chez le tsar*¹⁶⁵.

L'émergence de la figure de l'enquêteur au début du XX^e siècle annonce l'élargissement des représentations iconographiques du reporter, dont l'image s'assouplit et se modernise dans l'entre-deux-guerres. Il serait plus exact encore de parler d'une *banalisation* de la figure qui, en dehors du reportage en terrain exotique, se décline dans les habits de la vie de tous les jours : complet, paletot, casquette ou béret – le reporter est un individu ordinaire, générique, sans uniforme professionnel¹⁶⁶. D'ailleurs, Londres en Afrique correspond davantage à un civil ordinaire¹⁶⁷ qu'à l'explorateur que voit en lui le

¹⁶² Images n° 57 et 58.

¹⁶³ Image n° 59.

¹⁶⁴ Sur la création collective et l'évolution de l'identité graphique de Sherlock Holmes, voir Natacha Levet, « Sherlock Holmes, du surhomme au superhéros », dans François-Emmanuel Boucher, Sylvain David et Maxime Prévost (dir.), *Mythologies du superhéros. Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Presses universitaires de Liège (*ACME 2*), 2014, p. 69-81.

¹⁶⁵ Gaston Leroux, *Rouletabille chez le tsar*, 2^e partie, *Le secret de la nuit*, Paris, Tallandier, 1921.

¹⁶⁶ Images n° 72 à 75, 85 à 88.

¹⁶⁷ Images n° 64 et 78.

caricaturiste Grey¹⁶⁸, ou celui que Kessel semble se plaisir à incarner. À ce sujet, Paul Aron note avec justesse qu'à la posture de Kessel en baroudeur, Londres oppose la « silhouette d'Européen moyen¹⁶⁹ » – le reportage chez les pêcheurs de perles est exceptionnel à cet égard, en présentant le reporter dans un costume exotique. L'image générique du reporter en citoyen ordinaire, qui est encore celle des journalistes aujourd'hui (mis à part les correspondants de guerre), accroît la dimension fondamentalement démocratique de la figure. Avant Rouletabille, on peut la faire remonter aussi, dans la fiction vernienne, aux personnages d'Harry Blount et d'Alcide Jolivet qui, au milieu de leurs aventures, présentent les vêtements et l'apparence ordinaires de deux reporters à la ville¹⁷⁰, tout comme Claudius Bombarnac¹⁷¹.

La fiction s'est amusée à mettre en scène cette dualité du reporter « à la ville » et du reporter « dans l'aventure exotique », qui participe du caractère infiniment malléable du héros : dans *Trois reporters à Fachoda*, les reporters, avant de débiter véritablement leurs aventures sur le continent africain, portent des vêtements civils ordinaires¹⁷², tout comme Tintin change de vêtements selon les circonstances, apparaissant ainsi, dans *Tintin au Congo*, d'abord sous un paletot, puis dans un costume brun, avec ses fameuses culottes de golf, avant d'adopter le temps d'un album l'uniforme de l'explorateur colonial¹⁷³. De la même manière, au gré de ses aventures et de ses voyages subséquents, il figurera tour à tour sous les habits du Soviet (*Tintin au pays des Soviets*), du cow-boy (*Tintin en Amérique*), du Japonais (*Le lotus bleu*), de l'Écossais (*L'île noire*), de l'astronaute (*On a marché sur la lune*), etc., l'adoption de ces différents costumes se trouvant thématiquement de manière récurrente dans l'intrigue¹⁷⁴. La multiplicité des tenues, qui est ainsi un thème privilégié de l'iconographie du reporter, nourrit l'image du héros protéiforme, adaptable, caméléon que nous avons déjà évoquée à propos des personnages fictionnels et qui rappelle par ailleurs le

¹⁶⁸ Image n° 63.

¹⁶⁹ Paul Aron, « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la "bobine" en littérature », *art cit.*

¹⁷⁰ Image n° 48.

¹⁷¹ Images n° 46 et 47.

¹⁷² Image n° 54.

¹⁷³ Images n° 60 à 62.

¹⁷⁴ Principalement dans les premiers albums. Voir *Tintin au pays des Soviets* (Castermann, 1999 [1930], p. 17) ; *Tintin en Amérique* (Castermann, 1971 [1945], p. 16) ; *Le lotus bleu* (Casterman, 1974 [1946], p. 12).

principe du reportage d'identification, où elle est poussée à ses limites. L'iconographie peut d'ailleurs être un outil pour le reportage d'identification, où elle vient appuyer la transformation subie par le reporter, illustrant un « avant » et un « après », comme le montre le montage photographique pour l'annonce de la publication de *Je suis un gueux* par Georges Le Fèvre, dans *Le Journal*¹⁷⁵. En ce sens, le reporter est à la fois tout et n'importe qui, il s'*adapte* aux circonstances, parfois militaire, aviateur, explorateur, gueux, prince arabe, souvent simplement homme ordinaire, monsieur respectable en complet-cravate.

À côté du portrait en pied, on retrouve enfin, principalement dans l'entre-deux-guerres, une foule de photographies en plan moyen (comme celle de Le Fèvre), qui rapprochent davantage le spectateur du sujet, dont la silhouette est saisie partiellement, à partir des mollets ou des genoux, de la mi-cuisse (il s'agit dans ce cas précis du « plan américain » qu'invente simultanément le cinéma hollywoodien) ou de la taille. Il rend le portrait plus vivant, la proximité déplaçant le point de mire de la pose rigide de tout le corps vers l'attitude et l'expression du sujet. L'évolution des cadrages privilégiés par l'illustration du reportage se rapporte à celle des modes de représentation visuelle, et comme les gravures des aventures de Dubois et de Stanley auraient pu illustrer un roman de Jules Verne, le portrait d'Étienne Michel frayant péniblement son chemin dans les carrières souterraines de Paris¹⁷⁶ ou de Joseph Kessel adoptant l'attitude frondeuse de l'aventurier¹⁷⁷ au bord de la mer Rouge renvoient plutôt aux codes du cinéma d'aventures. Désormais, la photographie est apte à mettre en scène le reporter en action, comme le montrent aussi l'image d'Harry Grey, se faisant dépouiller de son arme, à l'entrée de la « Carcel », prison de Barcelone¹⁷⁸, qu'il s'apprête à visiter, celle de Londres, de dos, accoudé négligemment à un parapet, en train d'interroger les forçats de Biribi¹⁷⁹ ou d'un interviewer recueillant des propos de passantes¹⁸⁰, autant de représentations favorisées par la pratique du reportage en duo, particulièrement liée à l'éclosion des hebdomadaires illustrés de la fin des années

¹⁷⁵ Image n° 76.

¹⁷⁶ Image n° 74.

¹⁷⁷ Image n° 77. Sur la posture de Kessel en « écrivain baroudeur », voir Paul Aron, « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la “bobine” en littérature », *art. cit.*

¹⁷⁸ Image n° 73.

¹⁷⁹ Image n° 78.

¹⁸⁰ Image n° 85.

1920. Si le reporter photographe est souvent invisible, en revanche il peut capter les gestes de son collègue reporter effectuant son enquête.

La photographie vient relayer la scénographie du reportage en proposant des gestes, des scènes, des motifs à valeur d'attestation, qui ponctuent habituellement la scénographie du reportage écrit. On peut voir ainsi un réinvestissement du paradigme de Dante dans le court reportage d'Étienne Michel, qui visite les carrières souterraines de Paris : le photographe Hug Block met en scène le reporter alors qu'il passe péniblement entre deux murs, figurant par l'image l'épreuve que subit le corps du reporter éprouvé en situation. Un autre moment souvent capté est celui de « l'entrée », qu'il s'agisse d'une visite de prison, comme celle d'Harry Grey citée précédemment, ou d'une interview : Philippe Soupault pose pour Lucien Vogel alors qu'il tient d'une main la poignée de la porte du domicile de Hitler¹⁸¹, s'apprêtant à y entrer – moment canonique, s'il en est, de l'interview.

L'image sert enfin à illustrer le cadre d'une rencontre, d'un entretien ; il semble qu'elle est particulièrement appelée par l'interview et le fragment d'interview inséré dans un reportage plus long. Elle place alors le reporter en situation d'interlocution, permet de baliser le contexte de la rencontre ou, minimalement, d'attester que celle-ci a bien eu lieu. On en retrouve de multiples exemples, à commencer par la scène mythique de Stanley rencontrant Livingstone en Afrique¹⁸², à laquelle la poignée de main de Joseph Kessel et d'Henry de Monfreid semble renvoyer en filigrane¹⁸³, en passant par l'expérience d'« interview photographique » du *Figaro*¹⁸⁴, jusqu'aux interviews des reporters de *Vu*¹⁸⁵ et de *Détective*¹⁸⁶. Au tournant du siècle, le dessin se saisit lui aussi de ce moment clé de la rencontre ou de la conversation, comme on peut le voir dans les illustrations de reportage de Ludovic Naudeau¹⁸⁷ et de Jacques Dhur¹⁸⁸. Il est remarquable que la posture de l'interviewer présente une discrétion qui lui est propre : généralement représenté avec un

¹⁸¹ Image n° 88.

¹⁸² Image n° 31.

¹⁸³ Image n° 71.

¹⁸⁴ Images n° 79 à 81.

¹⁸⁵ Images n° 85 à 87.

¹⁸⁶ Image n° 75.

¹⁸⁷ Image n° 82.

¹⁸⁸ Images n° 83 et 84.

angle de trois quarts qui ne laisse voir qu'une partie de son profil¹⁸⁹, l'interviewer est sans doute le plus effacé des reporters.

Mais cette *discretion* n'est pas non plus le propre de l'interviewer et il appartient en partie à chaque reporter de régler son seuil de visibilité médiatique ; en ce sens, les postures de reporter transmises par l'iconographie sont tributaires d'une négociation constante où le sujet a son rôle à jouer. L'exemple d'Albert Londres, que l'on peut opposer à celui de Joseph Kessel, est particulièrement révélateur de la singularité du rapport de chacun à l'iconographie. Paradoxalement, l'image de Londres est celle, très visible, d'un reporter invisible. Le grand reporter le plus célèbre des années vingt voit son image fréquemment diffusée, que ce soit au sein des hebdomadaires littéraires ou de la presse quotidienne, par la photographie, mais aussi par le dessin et la caricature. Or, que voit-on au final d'Albert Londres ? Les portraits liminaires publiés dans la presse présentent une constance que nous avons soulignée ; à l'exception du portrait de l'écrivain au travail, publié dans *Excelsior*, les portraits en studio¹⁹⁰ montrent une image très figée du reporter, au fil des années, avec son éternel chapeau, sa barbe, son visage à l'expression posée et un peu mélancolique. Quant aux photographies qui accompagnent les reportages de Londres, elles ont presque toujours un caractère évasif que n'explique pas à elle seule la mauvaise qualité de la reproduction photomécanique : ici le visage est comme étrangement effacé et l'on ne peut y distinguer ne serait-ce qu'une tache qui indiquerait la position des yeux, comme chez les individus figurés à ses côtés¹⁹¹ ; là, le reporter est relégué au dernier plan du groupe de personnes qu'il interroge et vu de profil seulement¹⁹². L'effet de cette dernière image est décuplé sur une autre photographie du même reportage¹⁹³ où Londres, indique la légende, se tient derrière la ligne de forçats, en compagnie du « capitaine Étienne » et de son « adjudant ». Or, d'après les chapeaux, les vêtements et la posture des trois individus partiellement visibles à l'arrière-plan, Londres semble être celui qui se situe à gauche, c'est-à-dire celui dont la silhouette est presque entièrement masquée par l'homme du centre

¹⁸⁹ Images n° 79 à 85.

¹⁹⁰ Images n° 3, 14 et 21.

¹⁹¹ Image n° 23.

¹⁹² Image n° 34.

¹⁹³ Image n° 89.

– au point où l'on n'aperçoit plus qu'un fragment de son chapeau, un pan de son manteau et une partie de sa botte. Cette occultation du reporter est d'autant plus étrange que la légende s'applique à nous signifier sa présence sur le cliché. Enfin, sur le portrait en plan moyen où il interroge les prisonniers¹⁹⁴, Londres est, significativement, placé de dos ; sa présence est confirmée par un « X. » ajouté sur l'image, comme dans l'une des photographies précédentes¹⁹⁵. Ainsi, les photographies des reportages invitent le lecteur à un travail de décryptage : où est Albert Londres ? à quoi ressemble-t-il vraiment ? En l'absence d'indication, lorsque l'énonciation éditoriale n'est pas explicite comme dans les exemples précédents, l'effet inverse se produit parfois, et l'on reste songeur devant un visage soudainement dévoilé : serait-ce Londres – ou un forçat au regard également mélancolique – que l'on aperçoit à la droite de ce portrait de l'enquête au bagne¹⁹⁶ ? Au total, sur douze enquêtes dépouillées¹⁹⁷, seules *À Biribi avec les « pégrîots »*, *Quatre mois parmi nos Noirs d'Afrique* et *Aux pays torrides des pêcheurs de perles* comportent des photographies du reporter, auxquelles on peut ajouter un portrait en pied de petit format publié par *Le Petit Journal* en 1915¹⁹⁸ et le portrait de Londres à sa table de travail, publié par *Excelsior* en 1922. Cette discrétion, qui contraste avec la célébrité du reporter, qui semble même aller croissante avec elle, a sans doute contribué à la construction de l'aura mythique du reporter, processus que bouclera sa mort tragique et mystérieuse. Elle nous semble tout à l'opposé de la visibilité que se sont appropriés d'autres reporters, comme l'a fait très tôt Ludovic Naudeau et, plus tard, Joseph Kessel, tandis qu'un Jacques Dhur apparaît plus proche de la discrétion d'Albert Londres¹⁹⁹. Celle-ci est à mettre en relation, enfin, avec l'autodérision du « prince des reporters » et l'ironie qu'il affiche à l'égard de la geste héroïque du

¹⁹⁴ Image n° 78.

¹⁹⁵ Image n° 34.

¹⁹⁶ Image n° 90. L'ambiguïté de ce personnage ressemblant étrangement au reporter semble balayée par la légende (« Les bagnards repris installés au bout du bateau »), mais elle réapparaît à la lecture de l'article, dans lequel Albert Londres raconte s'être rendu lui-même au « bout du bateau » pour discuter avec les forçats.

¹⁹⁷ Les enquêtes dépouillées qui ne comportent pas de photographie d'Albert Londres sont les suivantes : *Notre enquête au bagne* (1923) (si l'on rejette le portrait sur le bateau, *id.*), le reportage sur le Tour de France (1924), *Chez les fous* (1925), *Un défi pour la France en Syrie* (1926), *Les journées révolutionnaires de Lisbonne et de Porto* (1927), *De France en Argentine* (1927), *L'évasion de Dieudonné* (1927) et *Le drame de la race juive* (1929), de même que la totalité des livraisons publiées pendant la Première Guerre mondiale, à l'exception d'un portrait dans *Le Petit Journal* en 1915 (voir note suivante).

¹⁹⁸ Image n° 65.

¹⁹⁹ Images n° 83 et 84.

reportage, par exemple dans l'épisode déjà commenté de la chasse au tigre en Indochine²⁰⁰. L'absence d'Albert Londres sur la photographie qui accompagne ce récit – un portrait de chasse qui laisse toute la place au guide du reporter, Fernand Millet – est un autre exemple de son effacement. Sans refuser pour autant toute mise en scène de soi et de son corps, Londres s'écarte significativement des *topoi* de l'iconographie du reporter, au contraire de Joseph Kessel²⁰¹, qui active pleinement la posture de l'explorateur, de l'aventurier, tout en déployant parallèlement celle de l'écrivain. La posture iconographique d'Albert Londres apparaît ainsi cohérente avec son ethos, tel qu'il se déploie au sein de ses reportages en présentant un décalage avec le type de l'aventurier ou du grand reporter en voyageur intrépide²⁰².

Au final, le corpus iconographique est particulier en ce que les postures de reporters s'y constituent, encore plus que dans le reportage même, il nous semble, en relation avec un horizon de représentations très typées, formées dès les années 1870, d'une part, dans les gravures des romans d'aventures géographiques et, d'autre part, dans celles des récits d'exploration d'Henry Morton Stanley, qui apparaît alors en France comme l'icône du reporter-explorateur américain, le « roi des reporters²⁰³ », et connaît une très grande célébrité relayée par la presse. Le caractère hétérodiégétique de la mise en scène de soi par l'image, qu'il s'agisse de dessin ou de photographie, comporte une dimension fictionnalisante qui favorise le rapprochement entre l'iconographie fictionnelle et l'iconographie du reportage. Avant l'introduction de la photographie dans la presse, la gravure et le dessin inventent une représentation du reporter sur le terrain, en héros de l'action, qui sera reconduite dans l'entre-deux-guerres par la mise en scène du corps du

²⁰⁰ *Supra*, p. 234-235. L'épisode de la chasse au tigre n'est pas qu'un hapax ; il est emblématique de la posture décalée affichée par Albert Londres : ce dernier choisit de le recueillir dans le volume de souvenirs de journalistes, *Une heure de ma carrière. Souvenir et interviews* (Paris, Baudinière, 1926, p. 171-183).

²⁰¹ Sur le cas de Kessel, nous renvoyons à nouveau à Paul Aron, « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la "bobine" en littérature », *art. cit.*

²⁰² Sur le rapport ambivalent de Londres à l'aventure et à l'héroïsme tel que le révèle l'ethos construit dans ses reportages mêmes, et la « parodie d'une certaine idéologie de l'aventure moderne », perceptible dans son ironie comme dans l'autodérision qui imprègne ses autoportraits en « enquêteur naïf », voir Sophie Desmoulin, « Albert Londres par lui-même », dans Julien Bellarbre, Amir Biglari, Sophie Desmoulin *et al.* (dir.), *Regards croisés sur l'identité et l'altérité dans les sciences de l'homme et de la société*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011, p. 236-242.

²⁰³ Louis de Meurville, « Le roi des reporters », dans *Le Gaulois*, 11 mai 1904, une.

reporter. Comme on l'a vu, la photographie relaie la scénographie du reportage en mode hétérodiégétique et, de ce fait, joue un rôle d'attestation similaire tout en accentuant, cependant, l'image du reporter en acteur de son récit. Le corps y devient preuve et incarnation, support concret d'une identité auctoriale et prolongement matériel de ces marques textuelles que sont la signature et la voix narrative.

L'identité iconographique ainsi constituée, à la croisée de la presse et du roman, nourrira après la Seconde Guerre mondiale d'autres représentations et transpositions transmédiales de la figure du reporter. Le temps du roman d'aventures illustré de gravures étant révolu, il reviendra notamment aux héros (et héroïnes) reporters de bandes dessinées de se faire, après Tintin, le relais de cet imaginaire visuel de l'aventure, dans la seconde moitié du siècle : on pense à Guy Lefranc, Jacques Flash, Marc Darcier, Jeannette Pointu ou Seccotine.

À plusieurs reprises, nous avons considéré le rôle clé que joue l'énonciation éditoriale telle que l'a définie Emmanuel Souchier – c'est-à-dire en tant que cette « livrée graphique » qui constitue la matérialité ou l'habillage du texte, son « image »²⁰⁴. Les éléments qui en relèvent, dans la presse, sont d'au moins quatre ordres différents : on peut y ranger à la fois des éléments textuels (titrairie, chapeaux, mentions éditoriales et légales qui encadrent le reportage, titres et numérotation des pages, etc.), visuels (choix typographiques, blancs, traits et encadrés, disposition du texte, des illustrations, des autres articles sur la page), matériels (format, papier, couleurs, procédés de reproduction) et spatiaux (relatifs aux espaces, pages et rubriques du journal, à leur signification, leur alternance, leur découpage).

Ainsi, au fil de notre analyse, a été mise en évidence, par exemple, la manière dont l'énonciation éditoriale permet un cadrage générique du reportage au seuil de la lecture, en distinguant au sein du journal des espaces et des pages dévolus respectivement à l'actualité, à la fiction ou au reportage feuilletonesque. L'énonciation éditoriale a encore été appréhendée par le biais des mentions qui encadrent le reportage, mentions professionnelles (« envoyé spécial », « correspondant particulier ») ou de moyens de communication, qui affichent de manière ostentatoire et dans un geste autopromotionnel la *rapidité* toujours plus grande avec laquelle l'information parvient au lecteur, l'ampleur des moyens déployés pour assurer une couverture médiatique complète, les dangers inhérents au reportage. Ces mentions prolongent hors du reportage même différents motifs de sa scénographie, qu'il s'agisse de l'immersion corporelle du témoin ou de l'exhibition des moyens de communication. En regard de la diversité des fonctions et manifestations de l'énonciation éditoriale, on ne s'étonnera pas que celle-ci soit un lieu fondamental pour la figuration du reporter. C'est plus précisément de cet aspect dont il sera question ici ; l'énonciation éditoriale sera abordée comme l'interface où se noue la relation du reporter à sa rédaction, le lieu où apparaît un télescopage des voix, celui où se dévoile, enfin, une transaction entre l'autorité du journal, le prestige du collaborateur reconnu, ou celui conquis par le reporter-

²⁰⁴ Emmanuël Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », dans *Cahiers de médiologie*, n° 6 (1998), p. 137-145.

héros, et l'autopromotion qui en découle. Trop souvent laissée de côté dans les études sur le reportage, cette interface constitue pourtant un cadre de lecture indispensable pour ressaisir le processus d'héroïsation du reporter et ce qui fonde sa spécificité parmi les autres journalistes, en tant que témoin-ambassadeur et acteur de son récit.

a. Formules stéréotypées d'une relation métonymique

Emmanuel Souchier a mis en avant, dans son article fondateur, la dimension collective, polyphonique de l'énonciation éditoriale, expression qui recouvre la « pluralité des instances d'énonciation intervenant dans la constitution du texte²⁰⁵ ». Cependant, le cas de la presse met peut-être davantage encore en relief la collectivité énonciative, dans la mesure, d'abord, où le reportage n'y est jamais présenté *seul* – il se trouve entouré d'une masse d'écrits de divers genres et participe de l'objet polyphonique qu'est un numéro de périodique –, ensuite, où il n'est jamais non plus *indépendant* – car, même de façon minimale, la rédaction se charge toujours d'introduire et d'encadrer l'article, ne serait-ce que par l'établissement d'un titre, voire de tout un jeu de titraille, dont la hiérarchisation et la signification sont intimement liées à la composition typographique. Or, le titre – et, par extension, tous les éléments paratextuels qui constituent le seuil du reportage – est, dans le journal, un espace fortement investi par la voix rédactionnelle.

Dans cet espace peut s'instaurer un écart vis-à-vis de la narration à la première personne du reportage, lorsque le titre choisi « objectifie » le reporter, c'est-à-dire lorsqu'il y fait référence à la troisième personne et le présente au lecteur en « objet » du récit, avant même que ce récit ne permette au reporter de s'affirmer – à la première personne – comme sujet. En ce sens, l'énonciation éditoriale est susceptible de participer, tout comme l'iconographie, à la mise en scène hétérodiégétique du reporter transformé en héros, en acteur : « Pour la première fois un reporter a assisté au pèlerinage musulman dans la ville sainte interdite de La Mecque. Ce reportage sensationnel, qu'aucun journaliste n'avait encore réussi, l'envoyé spécial de "Paris-Soir", Jean Barois, est parvenu à la mener à bien »

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 140.

peut titrer *Paris-Soir* en 1936²⁰⁶, reprenant un mode d'énonciation objectifiant mis en place dès la fin du siècle précédent.

En effet, cet investissement du titre par la voix rédactionnelle, ce décalage énonciatif, s'invente au tout début de la période historique qui nous occupe. Avant d'en décrire l'évolution, on peut préalablement s'interroger sur la source et la nature de cette voix un peu abstraite qui s'exprime dans l'énonciation éditoriale. Comme on l'a dit, il s'agit bien de la voix de la « rédaction » (ou de l'équipe de rédaction), voix anonyme, collective, qui serait littéralement, en vertu d'une première métonymie, celle du *journal* lui-même : la voix du *Figaro* ou du *Journal*, par exemple, derrière laquelle on devine, certes, en première instance, celle d'Hippolyte de Villemessant ou de Fernand Xau, voire celle de leur rédacteur en chef et secrétaire de rédaction, mais qui refuse de se singulariser comme appartenant à un individu. Il s'agit d'une voix qui dit « nous », qui ne signe pas (ou alors signe du nom du journal), qui encadre, présente, sélectionne, organise. C'est elle qui s'exprime notamment dans les textes programmatiques, dans les annonces et dans le paratexte des articles. L'anonymat de cette voix, qui recouvre une instance collective, est fondamentalement différent de l'anonymat du rédacteur qui ne signe pas, car cet anonymat est ce qui fonde son autorité. En tant que voix abstraite émanant du journal, la voix rédactionnelle surplombe et fédère toutes les autres, un peu à la manière – sur une échelle plus vaste – dont la voix du rubricard fédère celles des collaborateurs de la rubrique des faits-divers. Ce faisant, elle peut instaurer différents rapports énonciatifs aux voix des collaborateurs. En effet, l'entrelacs de la voix éditoriale et de la voix du reporter dans le paratexte (titrairie et chapeaux) prend différentes formes, instructives sur les enjeux de la relation qui unit l'envoyé spécial à sa rédaction. Il nous semble que ces rencontres et télescopages des voix sont fortement liés au genre du reportage et témoignent de la fonction toute particulière du reporter comme témoin-ambassadeur. Cela apparaît, par exemple, par comparaison avec le dispositif éditorial de la chronique. Il s'agit là d'une hypothèse à confirmer, mais le paratexte de la chronique semble beaucoup plus mince et plus dégagé de la voix surplombante de la rédaction que celui du reportage, une différence qui tiendrait d'abord aux statuts du chroniqueur et du reporter : le premier offre un commentaire à titre

²⁰⁶ *Paris-Soir*, 15 avril 1936, une.

personnel, tandis que le second est l'*envoyé*, le témoin-ambassadeur de sa rédaction, qu'il représente, avant que d'être, plus largement, celui du lectorat du journal. En ce sens, l'examen de l'énonciation éditoriale révèle aussi l'étape intermédiaire qui permet au reporter de se positionner comme l'ambassadeur d'un vaste bassin de lecteur : en premier lieu, il est le représentant de son journal.

Rien n'affirme mieux ce statut que la formule stéréotypée qui fait se confondre le déplacement du reporter et celui de son journal, et que l'on peut schématiser tout simplement comme suit : « *Le* [nom du journal] à [nom de l'endroit visité] ». Renversement de la mention liminaire du Premier-Paris (« *Paris, le* [date] »), qui ancrerait l'énonciation dans la capitale, cette nouvelle formule la délocalise au contraire, tout en opérant, au seuil du reportage, une seconde métonymie : à celle assimilant la voix rédactionnelle anonyme à la voix du journal s'ajoute celle-ci, associant le journal à son envoyé. On en a observé une première occurrence en 1874 dans *Le Figaro* – qui n'est sans doute pas véritablement « la » première de ce type, mais peut-être l'une des premières : « Figaro à Chislehurst²⁰⁷ ». Elle intitule un reportage d'Alfred d'Aunay sur des cérémonies bonapartistes. Quelques jours plus tard, on en retrouve une seconde occurrence pour désigner la critique d'un opéra-bouffe auquel assiste, à Bruxelles, Jules Prével : « Figaro à Bruxelles²⁰⁸ ». Bien qu'il nous soit impossible d'affirmer que ces exemples inventent véritablement la formule, cela ne serait pas improbable. *Le Figaro* de Villemessant est, comme on l'a vu, le lieu d'une intense innovation médiatique à cette époque. De plus, le caractère personnifiant du nom du journal (puisque celui-ci désigne un personnage fictionnel) a pu favoriser l'adoption de cette formulation qui fait du reporter une sorte d'avatar de Figaro – et, par extension, du *Figaro*. Le fait que la formulation adoptée par *Le Figaro* soit « Figaro à... » et non « “Le Figaro” à... » va dans le sens de cette interprétation. Ce type de titre devient rapidement assez fréquent dans *Le Figaro*, à la fin des années 1870, tandis que la première occurrence que nous avons notée pour *Le Gaulois* date de 1880²⁰⁹. *Le Journal* en fera lui aussi abondamment usage. Toutefois, tandis qu'en

²⁰⁷ *Le Figaro*, 18, 19 mars 1874.

²⁰⁸ *Le Figaro*, 24 mars 1874.

²⁰⁹ M. V., « Le Gaulois à Madrid », dans *Le Gaulois*, 9 janvier 1880.

1874 « Figaro à Chislehurst » ou « Figaro à Bruxelles » constituent le titre unique des reportages de d'Aunay et de Prével, cette formulation se range peu à peu, avec le développement de la titraille et l'invention de l'enquête de longue haleine, à la place de surtitre permanent, tandis qu'un titre variable désigne individuellement chaque livraison²¹⁰.

C'est là un nouveau langage rédactionnel qui s'invente autour de la pratique du reportage et érige le reporter, par la métonymie, comme le représentant de son organe de presse. Un rôle semblable est joué par les mentions liminaires « de *notre* correspondant », « de *notre* envoyé spécial », qui apparaissent elles aussi dans ces mêmes années : l'emploi de l'adjectif possessif affirme l'appartenance du reporter à sa rédaction, une relation qui n'est pas exhibée dans le cas de la chronique (on ne voit jamais, en effet, une mention telle que « de notre chroniqueur »). C'est que cette relation a partie liée avec la fonction de témoin du reporter ; par la mise en avant de l'association reporter / rédaction, l'énonciation éditoriale insère le témoin dans un dispositif qui le légitime, qui vient, tout comme le portrait liminaire, le présenter au lecteur et lui apposer le sceau approbateur de l'autorité du journal. Ce dernier garantit l'exactitude du témoignage de son envoyé, associe sa crédibilité à la sienne. Le reporter n'est pas un témoin indépendant qui s'exprime dans les pages d'un journal, mais un témoin qui *appartient*, littéralement – c'est ce que le « notre » exprime – à la rédaction d'un journal. Cette appartenance détermine la force de rassemblement du témoin, telle que la décrit Géraldine Muhlmann, et fondera durablement le rapport du reporter au journal auquel il se rattache. Pour preuve, dans l'entre-deux-guerres, ces deux types de formules métonymiques acquièrent un caractère encore plus systématique. Lors des insurrections syriennes de 1925, tous les grands quotidiens adoptent un semblable intitulé, et l'on peut suivre tour à tour *Le « Petit Journal » en Syrie*²¹¹, *Le « Journal » en*

²¹⁰ Par exemple : Ludovic Naudeau, *Le « Journal » en Mandchourie* [autres formulations aussi adoptées au fil des livraisons : *Le « Journal » à Port-Arthur*, *Le « Journal » en Extrême-Orient*], dans *Le Journal*, 23 janvier 1904-10 mars 1905.

²¹¹ Georges Suarez, 17 novembre-1^{er} décembre 1926.

Syrie²¹², *Le « Matin » en Syrie*²¹³. Seul *Le Petit Parisien* se démarque sensiblement à cette occasion²¹⁴. Et la formule est d'ailleurs encore en usage dans les médias de nos jours.

Ces formules métonymiques sont également liées à l'émergence de la pratique de la signature. Dans la majorité des cas, les articles intitulés « *Le [nom du journal] à [nom de lieu]* » sont signés, attribués à un reporter désigné par son nom civil. On peut les opposer aux correspondances particulières, souvent anonymes ou, lorsqu'elles sont régulières, signées par des pseudonymes, dont un intitulé typique serait « *Lettres de [nom de lieu]* », par exemple « *Lettres d'Algérie*²¹⁵ », « *Lettres d'Allemagne*²¹⁶ », « *Lettres d'Espagne*²¹⁷ », « *Lettres de Bruxelles*²¹⁸ ». Cette coïncidence fait ressortir la nécessité d'attester le témoignage de l'envoyé spécial.

Enfin, la formule métonymique indique aussi, d'une part, que le reportage est toujours, dans une certaine mesure, *autopromotion*, et pensé dès ses origines comme tel. Par son déplacement, l'envoyé spécial rend palpables les moyens et la dépense du journal qui le finance. En retour, c'est une part du prestige de l'enquête sur le terrain que s'arroge le journal en affichant son nom dans le titre, en lieu et place de celui du reporter, à tel point que le décalage produit est parfois comique : ainsi, lorsque Ludovic Naudeau ravitaille des matelots capturés par les Maures au cap Juby, en 1903, *Le Journal* titre « Les matelots captifs secourus par le “Journal”²¹⁹ ». L'effet de la formulation métonymique est ici décuplé par le fait qu'il ne s'agit plus seulement de signifier un voyage métaphorique que ferait le quotidien, à travers la figure de son reporter, mais bien une action – évidemment impossible dans la distance. Le lien entre cette relation métonymique et l'autopromotion de la presse se trouvera davantage exemplifié lorsque nous aborderons le « reportage-événement », dans la section suivante.

²¹² Titre des reportages d'Édouard Helsey (2 septembre-1^{er} novembre 1925) et de Joseph Kessel (13-18 mai 1926).

²¹³ Représenté par Henry de Korab, 15 décembre 1925-10 janvier 1926.

²¹⁴ L'enquête d'Albert Londres s'intitule *Un défi pour la France en Syrie* (10 novembre 1925-12 janvier 1926).

²¹⁵ Signées Saint-Genest, dans *Le Figaro*, 1878.

²¹⁶ Anonymes, dans *Le Temps*, 1872.

²¹⁷ *Id.*

²¹⁸ Signées Perkéo, dans *Le Figaro*, 1878.

²¹⁹ *Le Journal*, 31 août 1903.

D'autre part, l'adoption de la formulation « *Le* [nom du journal] à [nom de lieu] » dénote en même temps une forme de pudeur, comme s'il eût été impossible (ou peut-être plus justement *insignifiant*, dans la mesure où la formule prend sens par la métonymie qu'elle contient) d'inscrire en toutes lettres le nom du reporter dans le titre de l'article. Elle dit aussi la prééminence, dans les premiers temps du reportage, de l'information sur la valorisation du reporter en héros, perceptible dans le titre, cité précédemment, par lequel *Paris-Soir* annoncera, en 1936, l'entrée de Jean Barois à La Mecque. Or, à la fin du XIX^e siècle, lorsqu'ils n'adoptent pas la formulation métonymique, les titres se caractérisent par une relative sobriété et une économie de signes. Ils donnent dans bien des cas l'indication d'un lieu, dans une structure syntaxique brève et simple, adoptée tant par le reportage en situation coloniale, la correspondance de guerre, le reportage portant sur une forme d'exotisme social, le reportage mondain, bref par tout type d'enquête : « En plein faubourg²²⁰ », « La misère à Paris²²¹ », « Dans la mine²²² », « Au fond d'une mine²²³ », « Les Anglais au Caire²²⁴ », « En Nouvelle-Calédonie²²⁵ », « La crise en Angleterre²²⁶ », « L'hiver en Russie²²⁷ », « À l'île du diable²²⁸ », « Huit jours en Bosnie²²⁹ », etc. – parfois encore (essentiellement à partir des années 1890) en adoptant la formulation « Chez... » : « Chez les gueux. Une nuit à l'asile²³⁰ », « Chez l'Empereur de Chine²³¹ », « Chez les Liégeois²³² », « Chez les anarchistes²³³ ».

La donne va changer dans l'entre-deux-guerres, avec la complexification de la mise en page, sa plus grande visualité et l'ampleur prise par les jeux de la titraille, dont les niveaux se multiplient (surtitres, titres, sous-titres multiples, chapeaux), donnant lieu à

²²⁰ Henry Leyret, *En plein faubourg*, dans *Le Figaro*, 23 mai-20 juin 1894.

²²¹ Marcel Édant, *La misère à Paris*, dans *Le Gagne-Petit*, 2 avril-27 mai 1886.

²²² Ludovic Naudeau, « Dans la mine », dans *Le Journal*, 30 novembre 1901.

²²³ Jules Vallès, *Au fond d'une mine*, dans *Le Figaro*, 16-17 novembre 1866.

²²⁴ C. Fontal, *Les Anglais au Caire*, dans *Le Figaro*, 21 septembre, 13 novembre 1882.

²²⁵ Anonyme, *En Nouvelle-Calédonie*, dans *Le Figaro*, 7, 17 mars 1874.

²²⁶ W., *La crise en Angleterre*, dans *Le Gaulois*, 11-13 juin 1880.

²²⁷ Fervacques, *L'hiver en Russie. Notes de voyage*, dans *Le Figaro*, 9 janvier-2 mars 1874.

²²⁸ Jean Hess, *À l'île du diable*, dans *Le Matin*, 27 octobre-2 novembre 1898.

²²⁹ Émile Berr, *Huit jours en Bosnie*, dans *Le Figaro*, 19 juillet-2 août 1894.

²³⁰ Bertie Henri Clère, « Chez les gueux. Une nuit à l'asile », dans *Le Journal*, 5 janvier 1893.

²³¹ Jean Hess, *Chez l'Empereur de Chine*, dans *Le Journal*, 9 février-10 août 1900.

²³² Émile Berr, *Chez les Liégeois*, dans *Le Figaro*, 22-23 mai 1894.

²³³ Henri Viard, « Chez les anarchistes », dans *Le Journal*, 17 octobre 1892.

diverses variations typographiques. Si l'on met de côté pour l'instant la visualité de ce dispositif et si l'on demeure au niveau de l'analyse textuelle, on peut remarquer l'apparition (à côté de la permanence de formules classiques axées sur l'énoncé d'un lieu ou la métonymie) d'intitulés présentant des formules métaphoriques et stéréotypées. Celles-ci, qui apparaissent de manière privilégiée dans le reportage feuilletonesque, comme surtitre permanent, de livraison en livraison, activent un intertexte romanesque, connotent par exemple l'aventure, l'exotisme géographique : « La vie héroïque d'une poignée de Français dans le Yunnan. Les pirates du rail²³⁴ », « Far West 1936²³⁵ », « Marchés d'esclaves²³⁶ », « Les trafiquants de la mer Rouge²³⁷ », « Avec les chasseurs de fourrures²³⁸ » ; l'exotisme social : « Les derniers mohicans de Paris²³⁹ », « Les gangsters de la maffia²⁴⁰ », « La jungle de Paris²⁴¹ », « Les cendrillons de la haute couture²⁴² », « Les gosses en marge²⁴³ », « La ronde des enfants perdus²⁴⁴ » ; ou bien l'inconnu, le mystère, le dessous ou l'envers des apparences : « Balkanie ! De la politique, du mystère, de la mort²⁴⁵ », « Dans l'Espagne mystérieuse une race s'éteint²⁴⁶ », « Quelques aspects inconnus de l'Amérique²⁴⁷ », « "Paris-Soir" dans l'Europe inconnue²⁴⁸ », « Les mystères de Lyon²⁴⁹ », « Les secrets d'Hollywood²⁵⁰ », « Les ciseleurs de l'onde. Dans les coulisses de la T.S.F.²⁵¹ », « Bas-fonds de Marseille²⁵² », « Londres secret²⁵³ », « Nuits de Montmartre²⁵⁴ », « Les secrets de

²³⁴ O.-P. Gilbert, dans *Paris-Soir*, 21-31 août 1936.

²³⁵ Paul Coze, dans *Paris-Soir*, 19-28 février 1936.

²³⁶ Joseph Kessel, dans *Le Matin*, 26 mai-14 juin 1930.

²³⁷ Marcelle Prat, dans *Paris-Soir*, 13-18 juillet 1936.

²³⁸ Jean Allouche, dans *Paris-Soir*, 29 avril-13 mai 1932.

²³⁹ Jean Marèze, dans *Paris-Soir*, 22 février-2 mars 1928.

²⁴⁰ Blaise Cendrars, dans *Excelsior*, 19 avril-14 mai 1934.

²⁴¹ René Daix, dans *Paris-Soir*, 16-21 octobre 1923.

²⁴² Alexis Danan, dans *Paris-Soir*, 19-23 février 1928.

²⁴³ R. Archambault, dans *Paris-Soir*, mars-9 avril 1929.

²⁴⁴ Alexis Danan, *Paris-Soir*, 14-30 mai 1936.

²⁴⁵ Renée Bateau, dans *Vu*, n° 329 (4 juillet 1934).

²⁴⁶ Richard Élie, dans *Paris-Soir*, 22-28 novembre 1932.

²⁴⁷ Joseph Kessel, dans *Paris-Soir*, 6-13 août 1936.

²⁴⁸ Antoine E. Zischka, dans *Paris-Soir*, 3-19 septembre 1932.

²⁴⁹ Pierre Scize, dans *Paris-Soir*, 24 septembre-3 octobre 1936.

²⁵⁰ Blaise Cendrars, dans *Paris-Soir*, 31 mai-13 juin 1936.

²⁵¹ Jean Kolb, dans *Paris-Soir*, 21-24 mai 1929.

²⁵² Henri Danjou, dans *Déetective*, n° 43 (22 août 1929)-n° 48 (26 septembre 1929).

²⁵³ Jacques Dyssord, dans *Déetective*, n° 34 (20 juin 1929)-n° 40 (1^{er} août 1929).

²⁵⁴ Joseph Kessel, dans *Déetective* (deux séries : n° 52 [24 octobre 1929]-n° 56 [21 novembre 1929] et n° 62 [2 janvier 1930]-n° 67 [6 février 1930]).

la Mecque, ville interdite²⁵⁵ ». D'autres encore transmettent l'idée de voyage, de route, d'itinéraire, qui pose d'emblée le reporter en globe-trotter, en explorateur : « Sur les grandes routes de l'Europe centrale²⁵⁶ », « Un voyage au pays des soviets²⁵⁷ », « Au pays de l'Ersatz. En auto à travers la Ruhr²⁵⁸ », « De la Baltique à la Mer Noire²⁵⁹ », « De France en Argentine par la voie des airs²⁶⁰ », « À travers l'Afrique inconnue²⁶¹ ».

À travers la complexification des niveaux de la titraile et des formulations, diverses relations sont susceptibles de se nouer entre la voix rédactionnelle et celle du reporter, principalement par le biais des sous-titres qui vont s'allongeant et se multipliant. La une de *Paris-Soir*, dans les années trente, qui privilégie l'image et la titraile en renvoyant aux pages intérieures le texte des articles, en fournit maints exemples. Outre la relation métonymique « *Le* [nom du journal] à [nom de lieu] », qui tend à confondre sous une même bannière, dans l'énonciation éditoriale, le reporter, la voix rédactionnelle et le journal, on retrouve plusieurs autres formes d'énonciation. Celles-ci font intervenir de manière distincte le reporter dans la titraile, en le constituant d'une part en héros sans lui céder le privilège d'être l'énonciateur de l'intitulé (a) ou, au contraire, d'autre part, en s'effaçant pour lui permettre d'être cet énonciateur, soit que le titre soit rédigé tout entier à la première personne (b), soit que le titre contienne une phrase à la première personne, ce dernier cas instaurant une coprésence énonciative, car la voix rédactionnelle et celle du reporter se trouvent juxtaposées (c) :

- a) « Une de nos collaboratrices, Mme Huguette Garnier, devenue Lucie Robichon, se présente, en qualité de femme de chambre, dans un bureau de placement²⁶² »

« L'envoyé spécial de "Paris-Soir" arrive au camp des rebelles brésiliens²⁶³ »

²⁵⁵ Jean Barois, dans *Paris-Soir*, 15-24 avril 1936.

²⁵⁶ Louise Weiss, dans *Le Petit Parisien*, 19 septembre-29 novembre 1920.

²⁵⁷ Henri Béraud, dans *Le Journal*, 6 septembre-6 octobre 1925.

²⁵⁸ Albert Londres, dans *L'Éclair*, 13 avril 1923.

²⁵⁹ Andrée Viollis, dans *Le Petit Parisien*, 19 janvier-avril 1927.

²⁶⁰ Paul Bringuier, dans *Le Journal*, 23-27 mai 1929.

²⁶¹ Edmond Tranin, dans *Le Petit Parisien*, à partir du 14 juin 1925.

²⁶² *Excelsior*, 17 septembre 1919.

²⁶³ Titre d'un article d'Antoine E. Zischka, dans *Paris-Soir*, 25 septembre 1932.

« En avion au-dessus de Santiago pendant la révolution chilienne. Comment notre envoyé spécial participa à un “jet de tracts” sur la ville en état de siège²⁶⁴ »

b) « Je suis un gueux²⁶⁵ »

« J’ai volé à 600 à l’heure sur le plus rapide croiseur de combat français²⁶⁶ »

« Mon tour du monde en 80 jours²⁶⁷ »

c) « Pour la première fois un journaliste pénètre dans la Mecque. Par la porte d’Orient j’ai quitté Djeddah, ville libre pour entrer sur la terre interdite²⁶⁸ »

Le cas (a) accorde la prééminence à la voix rédactionnelle, qui chapeaute le reportage, objectifie le reporter et l’érige en héros, en traçant un microrécit de l’aventure. Dans le cas (b), certainement plus rare, on assiste au contraire à un effacement complet de la voix rédactionnelle, tandis que celle du reporter investit la titraille, ce qui peut être le signe du prestige du collaborateur (par exemple dans les cas de Jean Cocteau et de Georges Le Fèvre), dont la voix acquiert une indépendance. Enfin, le dernier cas (c) peut aussi se décliner sur un mode implicite, si le sous-titre présente une phrase qui, logiquement, ne peut émaner que du point de vue subjectif du témoin, sans pour autant que le « je » apparaisse : « Pour la première fois un journaliste pénètre dans la Mecque. Une rumeur dans l’immense foule prosternée : C’est Ibn Saoud ! Et une auto fermée passe, rapide, emportant, accroché à la portière, un garde rouge et or, revolver au poing²⁶⁹ ». La voix du reporter et celle de la rédaction s’y télescopent, de manière plus ou moins apparente, en maintenant une part d’indétermination quant à l’origine de l’énoncé. Cette coprésence révèle, comme la formule métonymique, l’ambivalence énonciative de la titraille, lieu stratégique où les intérêts du reporter et de sa rédaction se rencontrent, soit qu’apparaisse une *hiérarchisation* des voix, soit un *fondue* de celles-ci.

Car de manière générale, la voix du reporter s’affranchit difficilement de la tutelle de la voix rédactionnelle, à moins de quitter le journal pour intégrer le volume. La

²⁶⁴ Titre d’un article d’Antoine E. Zischka, dans *Paris-Soir*, 5 octobre 1932.

²⁶⁵ Georges Le Fèvre, surtitre permanent, dans *Le Journal*, 6-22 juin 1929.

²⁶⁶ Hervé Lauwick, dans *Paris-Soir*, 13 novembre 1936.

²⁶⁷ Jean Cocteau, surtitre permanent, dans *Paris-Soir*, 1^{er} août-3 septembre 1936.

²⁶⁸ Jean Barois, dans *Paris-Soir*, 18 avril 1936.

²⁶⁹ Jean Barois, dans *Paris-Soir*, 21 avril 1936.

transposition du titre de l'enquête célèbre d'Albert Londres emblématise ce mouvement : « Notre enquête au bain », dans *Le Petit Parisien* devient, en volume, simplement *Au bain*. L'effacement du déterminant possessif – qui associait la voix rédactionnelle du journal à l'entreprise du reporter – est symptomatique du changement de support, avec lequel s'estompent les liens de l'envoyé spécial et de sa rédaction.

En conséquence, « témoin-ambassadeur », le reporter ne l'est pleinement que dans la presse, où la relation métonymique qui le lie à sa rédaction est le jalon indispensable grâce auquel peut se tisser, sur une échelle beaucoup plus vaste, la relation qui fait de lui le représentant de tout un lectorat, voire d'une nation. L'une des caractéristiques qui accroît l'effet mimétique d'une fiction romanesque comme *Le voleur d'enfants* est justement d'avoir saisi, très tôt, cette dynamique entre voix rédactionnelle et voix du reporter, au point d'en avoir fait le principal ressort narratif de la fiction²⁷⁰.

b. Un microrécit héroïque

Revenons au cas (a), où la voix rédactionnelle met en scène le reporter, objectifié en héros du reportage, à la troisième personne. Dès les années 1900, mais de manière plus prononcée avec la prolifération des intertitres, titres, sous-titres et chapeaux dans l'entre-deux-guerres, la titraille est désormais en mesure, surtout lorsqu'elle adopte cette forme énonciative, de proposer un microrécit, au seuil du reportage, où se lisent les péripéties de l'aventure vécue. Celui-ci est proche de la fiction romanesque par sa forme, puisque le reporter y est non plus un témoin, mais un actant, vivant des revers, des difficultés, des tribulations sensationnelles. La voix rédactionnelle, à la manière d'un narrateur omniscient, choisit de les raconter et de les placer en exergue du reportage – un geste qui accentue la figuration du reporter en héros, parfois aussi la primeur du reportage, dans une visée d'autopromotion :

²⁷⁰ *Supra*, p. 570.

Sain et sauf. Ludovic Naudeau prisonnier des Japonais. Une dépêche d'Inkéou. – L'envoyé spécial du « Journal » fait prisonnier au combat de Moukden. – L'armée russe se concentre à Tie-Ling. – Tragiques péripéties de la retraite²⁷¹

Le premier journaliste français qui pénètre en Russie est un rédacteur d'*Excelsior*. Le tourisme infernal auquel dut se livrer notre envoyé spécial pour arriver à Viborg. Parti de Paris, le 15 février, c'est seulement au début d'avril que notre collaborateur, M. Albert Londres, obtenait de M. Livitnoff, député de la république des Soviets à Copenhague, après trente-neuf jours de démarches, pourparlers et entrevues, le laissez-passer définitif qui lui permettrait d'entrer en Russie²⁷²

« Excelsior » dans la Russie des Soviets. La messe des Français à l'Église catholique de Moscou. Comment notre envoyé spécial persuada l'espion qui le suivait qu'il n'avait pas le droit de pénétrer dans la chapelle française²⁷³

Ludovic Naudeau, capturé par les Japonais, n'est plus en mesure d'assurer lui-même le reportage ; dès lors, la voix rédactionnelle intervient et prolifère. En plus du titre que nous venons de citer, elle prend en charge la narration des aventures de Naudeau chez les Japonais en encadrant les dépêches que ce dernier envoie. S'y dessine alors une mise en scène de la communication rompue qui n'est pas sans rappeler les ressorts du roman vernien²⁷⁴ :

Dans le dernier télégramme qu'il put nous envoyer de Moukden, quelques heures à peine avant le sac de la ville par les Japonais, Ludovic Naudeau nous avait brièvement décrit ce qu'on pourrait appeler les derniers sursauts de l'armée russe [...]. / Au lendemain de cette soirée tragique, Ludovic Naudeau, prisonnier des vainqueurs de Moukden, avait dû forcément interrompre ses envois de dépêches. Libéré depuis quelques jours à peine par le gouvernement du Midako, son premier soin a été de renouer son récit au point interrompu et de nous donner brièvement les impressions définitives que lui laissa le suprême effort de Kouropatkine²⁷⁵.

L'énonciation éditoriale s'approche de la fiction du reporter, en racontant les marges du reportage, c'est-à-dire celles que ne peut exprimer le témoin lui-même. Paradoxalement, le microrécit de la voix rédactionnelle se nourrit de cette impossibilité – ce qu'illustre bien, on va le voir plus loin, le reportage-événement ; ainsi, ce microrécit s'amplifie précisément à la frontière où se termine l'écriture du reporter lorsque, pris par l'aventure, celui-ci n'est

²⁷¹ Titre et sous-titres de l'article annonçant la capture de Ludovic Naudeau par l'armée japonaise, dans *Le Journal*, 15 mars 1905.

²⁷² Titre et sous-titre du reportage d'Albert Londres, dans *Excelsior*, 22 avril 1920.

²⁷³ Titre et premier (de deux) sous-titre du reportage d'Albert Londres, dans *Excelsior*, 22 mai 1920.

²⁷⁴ *Supra*, p. 515-516.

²⁷⁵ Présentation d'une dépêche de Ludovic Naudeau par la voix rédactionnelle, « Ludovic Naudeau au Japon. Chez les vainqueurs », dans *Le Journal*, 2 avril 1905.

plus vraiment un narrateur témoin, mais bien un héros. En ce sens, le ressort narratif de l'énonciation éditoriale rejoint parfaitement celui du roman du reporter, dans lequel l'aventure ne peut débiter qu'une fois le travail journalistique « oublié » et le reporter délesté de ses charges proprement journalistiques. Il repose presque toujours sur la première étape de la méthode enquêtrice, soit le travail de terrain, privilégiant ainsi une figuration du reporter en action à celle d'un reporter-écrivain.

Le chapeau est, comme le titre, un lieu propice à cette excroissance narrative, d'autant qu'il permet un développement plus considérable. Il est souvent destiné à raconter les conditions dans lesquelles s'est élaboré le reportage. Il restitue de ce fait un récit de la *genèse* du reportage, susceptible d'en accentuer les périls, le caractère inédit ou particulièrement difficile :

Notre collaborateur Jean Hess vient de rentrer à Paris, revenant de la Martinique. / Lorsque la catastrophe eut lieu, il voyageait dans les Grandes-Antilles ; le 14 mai, revenant de Saint-Dominique, il arrivait à Port-au-Prince où il apprenait la nouvelle de la destruction de Saint-Pierre par une dépêche du JOURNAL le priant d'aller aussitôt à la Martinique et de revenir le plus tôt possible avec beaucoup de choses vues, entendues, notées. / M. Jean Hess s'est aussitôt rendu à la Martinique : il a tourné autour du volcan, il a parcouru les ruines et la campagne de Saint-Pierre, il a abordé la Montagne Pelée, il a observé trois éruptions. / Notre envoyé spécial a ensuite interrogé toutes les personnes susceptibles de lui fournir un renseignement, une indication. / À bord du *Canada*, où il prenait passage le 1^{er} juin, pour le retour, grâce à l'obligeance de M. Vié, l'agent de la Compagnie Transatlantique à Ford-de-France, et à l'amabilité du commandant, M. Georffroy, il a pu travailler à mettre un peu d'ordre dans ses notes, ses impressions et ses souvenirs... / Nous en commençons, aujourd'hui, la publication²⁷⁶.

Le chapeau – on le voit dans cet exemple – a aussi pour but, de manière plus prosaïque, de contextualiser le reportage, parfois de le résumer, de l'orienter, de fournir au lectorat les informations nécessaires à sa compréhension, absentes du récit du reporter. Mais ce faisant, il ne manque jamais de souligner la dimension sensationnelle du reportage et d'accentuer les gestes héroïques du reporter. Le reportage de Jean Barois à La Mecque est exemplaire de la multiplicité des fonctions du chapeau, à la fois présentation du reporter au lectorat, sceau de la rédaction, autopromotion du journal, contextualisation et résumé du reportage, insistance sur ses aspects les plus sensationnels. De manière générale, l'usage des

²⁷⁶ Chapeau de Jean Hess, « Le “Journal” à la Martinique. Une visite à l'île en deuil », dans *Le Journal*, 20 juin 1902.

chapeaux, comme l'allongement et la multiplication des titres, sont l'un des principes assez frappants de la politique éditoriale de *Paris-Soir*, dans les années trente, comme l'affirme Hervé Mille dans ses souvenirs : « Les titres ne se composaient plus, comme l'usage le réclamait d'un article, d'un substantif et d'une épithète. Ils devaient être, si l'on peut dire, en mouvement, sujet, verbe, complément²⁷⁷. » L'énonciation éditoriale s'y fait foisonnante et hyperbolique : *Paris-Soir* ne se limite pas à produire un premier chapeau d'introduction pour le reportage de Barois, mais en publie toute une série. De livraison en livraison, le chapeau est chaque fois sensiblement modifié pour résumer le contenu de l'article qu'il introduit. De ce fait, les éléments réitérés n'en apparaissent que mieux – en l'occurrence, la primeur que constitue l'entrée d'un journaliste occidental à La Mecque et les dangers que ce dernier encourt :

Nous avons commencé hier la publication d'un reportage sensationnel de Jean Barois. Notre collaborateur, converti à l'Islam, a réussi à suivre jusqu'à La Mecque un pèlerinage musulman ; il s'est mêlé à la foule des croyants ; il a connu leurs souffrances ; il a été le spectateur compréhensif des longues caravanes et le témoin sensible de mille manifestations de foi brûlante ; il a pénétré, le premier, avant tout autre journaliste, les secrets interdits de la ville sainte. / Il nous rapporte aujourd'hui toutes ces impressions, toutes ces révélations, toutes ces confidences. [...]²⁷⁸

Nous publions aujourd'hui le cinquième article du sensationnel reportage de notre envoyé spécial Jean Barois, le seul journaliste qui soit entré dans les lieux saints de l'Islam. / Notre collaborateur est parti de Djeddah. Il en a franchi, de nuit, la porte qui ouvre le chemin interdit de La Mecque. Il s'agit, malgré les contrôles établis tout le long de la piste, de passer sans papiers. C'est un voyage difficile et fatigant, au milieu des dunes, à la merci d'un soupçon qui serait fatal. / Enfin, au creux des collines, apparaît la ville sainte de La Mecque...²⁷⁹

« Reportage sensationnel » ou « sensationnel reportage », dans « les secrets interdits de la ville sainte » ou sur le « chemin interdit de La Mecque »... ce paratexte éditorial quelque peu répétitif compose une série de microrécits qui ouvrent sur l'aventure, sur un commencement de mise en fiction du témoignage, dès lors que ce dernier n'est plus pris en charge par le sujet témoignant, mais spectacularisé par la voix rédactionnelle. L'entreprise

²⁷⁷ Hervé Mille, *Cinquante ans de presse parisienne*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1992, p. 121.

²⁷⁸ Chapeau de Jean Barois, « Pour la première fois un journaliste pénètre dans La Mecque. L'épave tragique de l'"Asia" accueille les pèlerins de l'Islam à Djeddah, le port le plus triste du monde », dans *Paris-Soir*, 16 avril 1936.

²⁷⁹ Chapeau de Jean Barois, « Pour la première fois un journaliste pénètre dans La Mecque. Dans les ténèbres, les pèlerins délirants hurlent et tournent autour de la Kaaba, la pierre plus noire que la nuit », dans *Paris-Soir*, 19 avril 1936.

de Jean Barois est d'abord appréhendée par le lecteur à travers le prisme de cette voix omnisciente qui campe le reporter en héros risquant sa vie pour entrer *incognito* à La Mecque – un motif sur lequel Barois lui-même revient à plusieurs reprises dans son propre récit. Il y a dans ce cas une concordance parfaite entre la mise en valeur de l'héroïsme du reporter par l'énonciation éditoriale et la posture adoptée par Barois.

Cependant le cas inverse peut également se présenter. L'orientation héroïque et sensationnaliste que confèrent au reportage ces microrécits de l'énonciation éditoriale se révèle de façon éclatante lorsqu'elle entre en contradiction avec le contenu du reportage. Il est vrai que cela se produit rarement, mais une posture atypique de reporter, comme peut l'être celle d'Albert Londres, est susceptible de révéler un tel décalage, car l'énonciation éditoriale est foncièrement monolithique – son discours, de nature publicitaire, laisse peu place à la nuance qu'introduit chaque reporter dans la construction de son ethos. Reprenons l'exemple déjà cité maintes fois (mais décidément fascinant !) de la chasse au tigre dans la jungle indochinoise. L'énonciation éditoriale laisse présager, selon les stéréotypes attendus, une partie de chasse dangereuse et héroïque : « Une chasse au tigre dans la jungle indochinoise. Notre envoyé spécial y accompagne le plus illustre chasseur d'Extrême-Orient, M. Ferdinand Millet, garde général des forêts, qui a quarante-sept tigres à son tableau. Les apprêts et les péripéties du duel avec le fauve²⁸⁰ ». Or, comme on le sait, le « duel avec le fauve » promis n'aura pas véritablement lieu, le récit d'Albert Londres se révélant déceptif à cet égard, découvrant un reporter bien piètre chasseur, qui se contente d'assister à la scène d'un œil inquiet et se tient hors du tableau de chasse.

c. Visuel et spatialité

L'énonciation éditoriale, enfin, présente aussi une dimension visuelle et spatiale qui participe de la mise en valeur de l'envoyé spécial et qui se transforme de manière tout à fait significative sur l'ensemble de la période étudiée, conséquemment avec l'évolution de la titraille que nous avons décrite. Tandis que *Le Figaro* du début de la Troisième République

²⁸⁰ Titraille du reportage d'Albert Londres, dans *Excelsior*, 25 août 1922.

est très sobre dans sa mise en page – six colonnes, des articles qui se suivent de manière linéaire d’une page à l’autre, aucune illustration²⁸¹ – les quotidiens de la fin du siècle, comme *Le Journal* et *Le Matin*, commencent à expérimenter des mises en page plus tabulaires, intégrant l’illustration. Ils introduisent à l’occasion une discontinuité dans la linéarité de la une, en disposant un article sur plusieurs colonnes, découpant un espace rectangulaire dans la page. Le reportage sensationnel est l’un des principaux facteurs motivant ces expérimentations, qui découvrent à nouveau une visée d’autopromotion circulaire : par la mise en valeur visuelle et spatiale du reportage, la rédaction fait la promotion de « son » envoyé qui a réussi un coup d’éclat, mais par le fait même, elle assure son autopromotion auprès de son lectorat. On peut citer en exemple le reportage d’actualité de Jean Hess, effectué lors d’une éruption volcanique à la Martinique²⁸². Le caractère sensationnel et imprévu de la couverture réussie par le reporter, qui se trouve heureusement à proximité lorsque survient l’événement, est suffisante pour bouleverser la disposition habituelle du contenu du journal, à une époque où la une est d’ordinaire encore très linéaire (on peut consulter les numéros des jours précédents pour s’en convaincre). Or, le 20 juin, le reportage de Hess occupe toute la partie droite de la une, en plus des pages deux et trois, abondamment illustrées²⁸³. La titraille, le chapeau et l’illustration de la première page sont disposés sur la largeur de trois colonnes, de manière à accroître leur visibilité et à attirer l’œil du lecteur. De même, lors du tour du monde de Gaston Stiegler, en 1901, *Le Matin* bouleverse à l’occasion la une – où sont publiés tous les articles relatifs à ce reportage-événement – en introduisant des éléments tabulaires et visuels qui brisent la linéarité du texte, que ce soit en disposant l’article sur plusieurs colonnes distinguées par un trait²⁸⁴ – la médiatisation du voyage de Stiegler est d’ailleurs l’un des rares sujets à bénéficier pendant cette période de cette mise en page –, en publiant un tracé de l’itinéraire en bandeau sur toute la largeur du bas de page²⁸⁵, ou, lors du retour de Stiegler, en publiant un énorme titre en bandeau sur toute la largeur du haut de page²⁸⁶.

²⁸¹ On se reportera, ainsi que pour les notes suivantes, au troisième ensemble de l’annexe illustrée. Image n° 1.

²⁸² Jean Hess, *Le « Journal » à la Martinique*, dans *Le Journal*, 21-29 juin 1902.

²⁸³ Images n° 2-3.

²⁸⁴ Image n° 4.

²⁸⁵ Image n° 5.

²⁸⁶ Image n° 6.

Ainsi, à partir du tournant du siècle, l'innovation de la mise en page sert l'héroïsation de l'envoyé spécial. Elle ne cessera ensuite d'évoluer vers une plus grande tabularité et visualité de la une, soutenue par l'introduction de la photographie dans les années 1900. Le meilleur exemple se trouve dans les unes de *Paris-Soir*, à l'autre extrémité de la période qui nous occupe. Dans ce quotidien, la première page est un espace presque exclusivement réservé à l'énonciation éditoriale, qui se déploie dans la titraille, les chapeaux, les renvois aux pages intérieures, les légendes des nombreuses photographies et illustrations, comme le montre son aspect lors de la publication de la première livraison du reportage de Jean Barois à la Mecque²⁸⁷. Parfois le reportage donne également lieu à un chapeau de présentation mis en évidence par la typographie en caractères gras et assumé par la voix rédactionnelle, à l'instar du reportage de Jean Cocteau²⁸⁸.

Nous aimerions nous attarder particulièrement à un dernier lieu investi par la voix rédactionnelle, un espace liminaire (encore une fois) qui contribue à modeler les postures des reporters : il s'agit des réclames publicitaires, par lesquelles le quotidien annonce, quelques jours à l'avance, la publication d'un reportage. Le reportage est le seul type d'écrit journalistique, avec le roman-feuilleton, à bénéficier couramment de cet effet d'annonce. Celui-ci illustre bien la convergence entre reportage, autopromotion de la presse et dimension spatiovisuelle de la mise en page du journal à partir du XX^e siècle. Car l'annonce, dès les années 1920, mais de façon plus marquée dans la décennie suivante, introduit dans la page de journal un petit espace clos, signalé à l'œil par divers indices visuels, qu'il s'agisse d'un encadré²⁸⁹, appuyé par les variations typographiques²⁹⁰, par des éléments iconographiques (cartes²⁹¹, photographies²⁹², logo du journal²⁹³) ou par l'usage des blancs, qui la font ressortir par contraste vis-à-vis du texte resserré des articles environnants²⁹⁴.

²⁸⁷ Image n° 7.

²⁸⁸ Images n° 8-9.

²⁸⁹ Image n° 10.

²⁹⁰ Images n° 12, 13.

²⁹¹ Image n° 14.

²⁹² Images n° 13, 15, 16.

²⁹³ Image n° 10.

²⁹⁴ Images n° 11 et 12.

Souvent associée, comme on le voit, au portrait liminaire et à un bref texte de présentation énoncé par la voix rédactionnelle anonyme, l'annonce signale la parution prochaine dans un langage dithyrambique qui témoigne de la transaction métonymique à l'œuvre. Le journal flatte l'entreprise du reporter, mais à partir de celle-ci s'élabore un discours autopromotionnel :

À travers l'Afrique inconnue / Tel est l'émouvant et pittoresque récit de la traversée de l'Afrique en automobile que *Le Petit Parisien* va publier à partir du dimanche 15 juin / Les souvenirs de ce voyage aux mille péripéties, tour à tour tragiques et drolatiques, dans un pays dont l'auto faisait en quelque sorte sa conquête, ont été écrits spécialement pour nos lecteurs par notre collaborateur Edmond Tranin, de la mission Tranin-Duverne qui, la première, a réussi à joindre dans une voiture de tourisme l'océan Atlantique à la mer Rouge²⁹⁵.

De même, *Bétail à vendre* d'O.-P. Gilbert est qualifié d'« extraordinaire reportage²⁹⁶ », tandis que *Le Journal* prédit à l'enquête de Béraud en Russie un « retentissement [...] considérable²⁹⁷ » et assure, un peu pompeusement, que celui de Bringuier sur l'Aéropostale « comptera dans les fastes journalistiques²⁹⁸ ». L'annonce a visiblement pour vocation d'attiser la curiosité du lectorat, de préparer ce dernier à *attendre* le reportage et d'établir une association entre le caractère inédit, sensationnel, extraordinaire du reportage à venir et le prestige du journal qui le publie. Ce transfert de prestige entre la rédaction et son collaborateur peut aussi s'appuyer sur l'invention d'une formule éditoriale nouvelle, comme dans le cas du premier reportage collectif publié par *Paris-Soir*²⁹⁹ ou encore sur le capital symbolique des collaborateurs, dans le cas d'écrivains-reporters reconnus comme le sont les frères Tharaud. *Paris-Soir* consacre un grand encadré à sa une, en février 1932, pour annoncer leur entrée au sein de la rédaction³⁰⁰. Le texte de l'annonce ne porte pas sur un reportage particulier mais insiste sur les qualités des frères Tharaud, auteurs de « tant d'œuvres prestigieuses », dont les visions sont celles d'un « spectateur d'élite »³⁰¹. De

²⁹⁵ Image n° 10.

²⁹⁶ Image n° 12.

²⁹⁷ Image n° 13.

²⁹⁸ Image n° 14.

²⁹⁹ Image n° 15.

³⁰⁰ Image n° 16.

³⁰¹ *Id.*

semblable manière, *Le Journal* vante « l'impartialité » et le « regard incisif » d'Henri Béraud³⁰², la « hardiesse d'exécution et l'acuité de vision » de Paul Bringuier³⁰³.

Il est intéressant de remarquer enfin que l'annonce prend place le plus souvent en une ou, à défaut, dans l'espace du journal où sera publié le reportage. Le choix de son emplacement est tout à fait signifiant et tributaire de l'organisation spatiale du journal : en une, il accentue la vocation promotionnelle de l'annonce, qui, aperçue au premier coup d'œil, peut faire vendre le journal ; en page interne, il déplace l'accent sur le cadrage générique du reportage, relativement à la signification des espaces du journal – ainsi l'annonce pour le reportage d'O.-P. Gilbert est placée à la gauche de la page 5, et laisse présager, sans qu'il soit besoin de l'inscrire en toutes lettres, un reportage feuilletonesque qui sera découpé en tranches et publié dans ce même emplacement, à la suite du reportage qui s'y trouve et en dessous duquel elle s'emboîte.

L'évolution de l'aspect du journal pendant la Troisième République est un phénomène assez complexe, que nous n'avons que très superficiellement survolé ici. Il fait entrer en jeu une multiplicité de facteurs techniques, notamment en ce qui a trait aux techniques d'impression ; ainsi, la reproduction photomécanique, introduite à la fin du XIX^e siècle, permet à la photographie de s'inscrire peu à peu dans les pages des quotidiens à partir des années 1900. Mais en plus des facteurs techniques, il y a aussi une part importante d'innovation en jeu, que le cas de *Paris-Soir* illustre à merveille, dans la mesure où ce titre se démarque parmi les autres quotidiens contemporains qui disposent, au moins de manière potentielle, des mêmes moyens techniques. Certains se sont interrogés, à cet égard, sur la clé du succès de *Paris-Soir*, qui a pu être attribuée, en partie, à l'usage de la photographie ou au développement important du reportage sportif³⁰⁴. Myriam Chermette reprend ce questionnement et conclut que le succès du titre est lié à une multiplicité de caractéristiques, c'est-à-dire à une politique éditoriale globale³⁰⁵. Ce constat est juste, sans

³⁰² Image n° 13.

³⁰³ Image n° 14.

³⁰⁴ Raymond Barillon, *Le cas Paris-Soir*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 61.

³⁰⁵ Myriam Chermette, « Heurs et malheurs des politiques éditoriales de la presse quotidienne (1920-1940) », dossier « La trame des images. Histoires de l'illustration photographique », dans *Études photographiques* [en ligne], n° 20 (juin 2007). URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/894>

aucun doute, et signifie par ailleurs que les représentations médiatisées du reporter sont indissociables de l'évolution des politiques éditoriales des journaux. De 1870 à 1939, c'est en grande partie à travers l'invention d'un langage éditorial, qui passe aussi bien par les formulations de la titraille, la mise en avant d'une relation métonymique entre le reporter et son quotidien, l'écriture d'un microrécit héroïque au seuil du reportage, la visualité et la spatialité croissantes de la mise en page du reportage, que se constitue un dispositif médiatique efficace assurant la promotion du reporter en héros de l'information, dispositif qui participe du même coup de l'entreprise d'autopromotion de la presse.

Une telle entreprise est absolument centrale dans la politique éditoriale de *Paris-Soir*, d'où la mise en valeur des reportages par l'énonciation éditoriale. Il est remarquable à cet égard que la période qui voit l'essor et la popularisation du reportage corresponde à l'âge d'or de l'autopromotion de la presse (1863-1930), dans un marché fortement concurrentiel qui favorise la surenchère des procédés promotionnels³⁰⁶ ; les deux phénomènes sont intimement liés. Le réaménagement de la page du journal, à partir de la toute fin du XIX^e siècle, peut se lire comme la répercussion matérielle d'une nouvelle façon de concevoir le contenu et la vocation du journal, désormais tendus vers une logique plus commerciale : l'accroche du lecteur par une mise en page visuelle, des annonces et des titres percutants l'emporte sur la transmission d'un maximum de signes dans un espace donné. C'est la transition que décrit Alain Vaillant : si le journal, « au moins jusqu'à la Troisième République, obéit strictement à des principes de sobriété et d'économie spatiale³⁰⁷ », au tournant du siècle s'opère « une vraie rupture, éditoriale et culturelle », sensible dans « la multiplication des gros titres, des jeux typographiques et des illustrations »³⁰⁸ – une rupture qui a largement contribué à instaurer l'envoyé spécial en héros, en lui érigeant une scène médiatique de premier plan, tout alentour du reportage.

³⁰⁶ Benoît Lenoble, « L'autopromotion de la presse en France (fin du XIX^e – début du XX^e siècle) », dans *Le Temps des médias* [en ligne], n° 2 (printemps 2004), p. 29-40. URL : <http://www.histoiredesmedias.com/L-autopromotion-de-la-presse-en.html>

³⁰⁷ Alain Vaillant, « La mise en page du quotidien », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 875.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 877.

Le reportage-événement, entre allographie et autographie

« *Ami lecteur, si nous faisons ensemble le tour du monde, moi courant dans les trains et les paquebots, vous paisiblement assis sur votre fauteuil, le Matin en main, suivant mon odyssee par mes dépêches et riant de mes mésaventures !* »

Gaston Stiegler, *Le Matin*, 12 mai 1901

a. L'invention d'un dispositif autopromotionnel ou l'héritage de Phileas Fogg

Nous avons employé déjà à diverses reprises l'expression « reportage-événement », cependant sans en proposer une définition précise. Le lecteur aura compris, de manière intuitive, qu'il s'agit d'un reportage qui institue lui-même son sujet, dans un geste indépendant de l'actualité immédiate. Une part importante des reportages feuilletonesques répond à ce premier élément de définition. C'est précisément une telle liberté devant les nécessités de l'information qui a pu ouvrir la voie à l'investissement du reportage par les écrivains dans l'entre-deux-guerres. Comme le souligne Myriam Boucharenc, « [le] reportage littéraire s'accommode mal de l'actualité urgente à laquelle il préfère, de loin, l'actualité décantée qui laisse le loisir de la réflexion et la possibilité de créer l'événement³⁰⁹ ».

L'invention d'un reportage qui instaure un acte enquêteur en événement suffisant, à lui seul, pour donner lieu à sa médiatisation survient très tôt dans l'histoire du genre. On peut au moins la faire remonter, sous le second Empire, aux reportages de Jules Vallès : la descente dans la mine, même si elle relève en partie d'un « plaidoyer social³¹⁰ », ne se justifie pas autrement que par le désir d'y *aller voir*. À vrai dire, il apparaît que le reportage fondé sur l'invention de l'événement ne survient pas beaucoup plus tard que le reportage d'actualité brûlante, emblématisé par la correspondance de guerre. Même s'il mettra plus de

³⁰⁹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, op. cit., p. 60.

³¹⁰ Marie-Ève Thérenty, « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », dans *Autour de Vallès*, n° 38 (2008), p. 63.

temps à s'imposer, atteignant son plein déploiement dans l'entre-deux-guerres, il trouvera diverses déclinaisons dès les dernières décennies du XIX^e siècle, à commencer par l'interview (lorsque celle-ci n'est pas motivée par une actualité immédiate), le voyage lointain (qui bénéficie de la légitimité du récit de voyage) ou les visites d'asiles, de prisons et d'autres lieux marginaux (qui peuvent s'appuyer sur une action philanthropique ou sur l'observation sociologique, comme on l'a vu). De sorte que dès les années 1890, il est déjà courant que le reportage « invente » l'événement.

Toutefois, un autre pas est alors franchi, vers 1890, qui nous fait cette fois entrer de plain-pied dans ce que nous nommerons le « reportage-événement ». Ce dernier ne se confond pas, dans la définition que nous en proposons, avec le reportage qui se « contente » de créer l'événement. Il active au moins deux autres critères, qui ont trait au statut du reporter et à la visée promotionnelle du reportage. Son émergence doit être mise en relation avec le contexte général de la presse française.

La fin du siècle voit s'intensifier la concurrence entre les grands journaux quotidiens, qui se remodèlent pour satisfaire un marché en évolution. Gilles Feyel souligne la diversification du contenu qui survient entre 1890 et 1914, vers une part accrue de l'information et du reportage, avec la naissance de nouvelles rubriques, comme celle des sports, et l'importance croissante des faits divers³¹¹, la modification de l'aspect de la une, qui se fait plus tabulaire et s'« actualise³¹² », déterminant, ainsi qu'on l'a vu, l'invention d'un nouveau langage éditorial. Les capacités financières des quatre quotidiens au plus fort tirage (*Le Matin*, *Le Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*), la lutte qu'ils se livrent entre eux, suscitent aussi une surenchère au niveau du dispositif autopromotionnel³¹³, que le lancement du *Journal* illustre bien : « Le 28 septembre 1892, un nouveau quotidien est lancé [...] à l'aide de milliers d'affiches, de banderoles, de tracts illustrés, de suppléments spéciaux et d'offres de primes. Sur les boulevards de la capitale, l'opération, restée célèbre,

³¹¹ Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2^e édition, 2007, p. 122-123.

³¹² *Ibid.*, p. 125.

³¹³ *Ibid.*, p. 139.

prend des allures d'événement et de spectacle médiatiques³¹⁴. » Selon Benoît Lenoble, la création d'événements par les grands quotidiens est partie intégrante de ces efforts publicitaires. Elle apparaît vers la fin du siècle ; on peut citer à ce compte la course Paris-Brest-Paris, organisée par *Le Petit Journal* à l'instigation de Pierre Giffard, en 1891, qui inaugure l'ère du patronage d'événements sportifs par les quotidiens. On peut penser aussi aux jeux-concours appelant la participation des lecteurs – l'un des premiers en date, en octobre 1903, serait le fait du *Petit Parisien*³¹⁵ ; se range aussi dans cette catégorie le premier roman-feuilleton de Gaston Leroux, *Le chercheur de trésors*³¹⁶ qui, par l'intermédiaire de la fiction, invite le lecteur du *Matin*, tout au long de l'automne 1903, à prendre part à une grande chasse au trésor dans Paris.

Or, on a trop peu insisté, jusqu'à présent, sur le fait que le reportage devient, à la même époque, l'un des vecteurs importants de cette entreprise d'autopromotion et de création de l'événement. C'est l'émergence du reportage-événement tel que nous l'entendons, c'est-à-dire d'un reportage forgé de toutes pièces dans une visée d'autopromotion du journal qui le publie, et ce, non sans une innovation poétique, qui fait intervenir de manière inédite la voix rédactionnelle et l'énonciation éditoriale dans la médiatisation du reportage. Il faut comprendre sous cet angle l'impulsion – en partie héritière de la presse américaine et du tour du monde de Nellie Bly en 1889³¹⁷ – qui va donner lieu à la série de tours du monde journalistiques de 1901, parmi lesquels on compte deux concurrents français, Gaston Stiegler, du *Matin*, et Henri Turot, du *Journal*. Christian Delporte a bien perçu la dimension autopromotionnelle de ces reportages :

[...] le grand reportage est devenu, au tournant du siècle, un genre suffisamment goûté par les lecteurs pour exciter la compétition entre les titres et constituer un support d'autopromotion pour la presse. Ainsi, le défi conjointement lancé en mai 1901 par *Le*

³¹⁴ Benoît Lenoble, « L'autopromotion de la presse en France (fin du XIX^e – début du XX^e siècle) », *art. cit.*

³¹⁵ *Id.* Voir la section de l'article intitulée « Créer l'événement ».

³¹⁶ Sous-titré « roman fantastique », publié dans *Le Matin*, 5 octobre au 22 novembre 1903.

³¹⁷ Nellie Bly, déjà célèbre à titre de « stunt girl » de la presse américaine, est alors reporter pour le *New York World*. Son voyage, qui connaît un énorme retentissement, a lieu du 14 novembre 1889 au 25 janvier 1890 et sera publié en volume sous le titre *Around the World in Seventy-Two Days* [New York, Pictorial Weeklies] en 1890. Elle concourt contre la reporter Elizabeth Bisland Wetmore, envoyée par le mensuel *Cosmopolitan*, dont le voyage attire une publicité moindre. Voir Géraldine Muhlmann, *Une histoire politique du journalisme. XIX-XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France (points), 2004, p. 132-133, de même que la biographie de Brooke Kroeger, *Nellie Bly. Daredevil, Reporter, Feminist*, New York, Times Books, 1994.

Matin et *Le Journal*³¹⁸ : améliorer l'exploit fictif de Philéas Fogg, grâce à la construction toute récente du Transsibérien. [...] L'important est que des quotidiens rivaux, considérés comme des « écoles de reportage », ont créé un événement de toutes pièces et tenu leurs lecteurs en haleine³¹⁹.

Selon Daniel Compère, en Amérique, le « succès [de Bly] est énorme, analogue à celui qui accueille les astronautes américains après les premiers vols spatiaux. Des chansons (*Globe Trotting Nellie Bly*), des revues, des poèmes satiriques et même des jeux voient le jour. Nellie Bly est un support publicitaire pour des cigares, des bas, des somnifères, des articles de pâtisserie, etc³²⁰. » Il s'est répercuté en France, notamment grâce à la rencontre de la reporter avec Jules Verne, à Amiens, mais peut-être moins qu'on ne le croit d'ordinaire ; en effet, nous n'avons pu retrouver aucune traduction française du volume de Bly. Néanmoins, ce premier tour du monde journalistique, qui exemplifie à merveille le potentiel promotionnel du reportage-événement, a été l'objet d'une couverture médiatique en France. Il a pu laisser songeurs les directeurs de presse français et a certainement dû contribuer à l'essor de ce type de reportage en France dans la décennie 1890.

L'entreprise de Bly, tout comme celle de Stiegler et Turot, convoque explicitement l'intertexte du roman vernien, qui intervient à diverses reprises dans le discours médiatique. La fiction rencontre une première fois le réel lorsque, sollicité par le *New York World*, Jules Verne accepte de s'entretenir avec Nellie Bly à Amiens. Celle-ci lui rendra une visite au début de son voyage, le 22 novembre 1889, qui sera exploitée au maximum dans la presse américaine et qui trouvera aussi écho dans la presse française³²¹. Le fantôme de Phileas Fogg apparaît dans le récit de cette rencontre que donne Nellie Bly au *New York World* le 9 février 1890 : lui montrant une carte sur laquelle il a tracé au crayon bleu la route suivie par le héros du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, Jules Verne « marqua au crayon sur la carte les endroits où [son] trajet différerait de celui de Phileas Fogg³²² ». De la même

³¹⁸ Précisons qu'il est lancé par *Le Matin*, aussitôt suivi par *Le Journal*.

³¹⁹ Christian Delporte, *Les journalistes en France. 1880-1950. Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999, p. 70. La citation insérée est de Paul Pottier et Louis Vauxcelles, *Gil Blas*, 7 novembre 1903.

³²⁰ Daniel Compère et Jean-Michel Margot, *Entretiens avec Jules Verne*, textes anglais traduits par Sylvie Malbrancq, Genève, Slatkine, 1998, p. 36.

³²¹ Les diverses transcriptions de cette interview, à laquelle assistaient deux reporters américains, ont été recueillies dans *ibid.*, p. 33-69.

³²² Nellie Bly, « Chez Jules Verne », dans *ibid.*, p. 45.

manière, lorsque Marcel Hutin interview Jules Verne en 1901, à propos de l'entreprise de Gaston Stiegler, le romancier compare la situation dans laquelle voyagera Stiegler (qui bénéficiera de l'avancement du Transsibérien) à celle de son héros Phileas Fogg³²³ ; le parallèle Fogg / Stiegler sera aussi convoqué par Stiegler lui-même, de même que par un journaliste du *Matin*, F.-I. Mouthon, qui interview lui aussi Verne, à quelques jours du retour de Stiegler à Paris, allant jusqu'à prédire au reporter la rencontre prochaine d'« Aoudas compensatrices »³²⁴ !

La sollicitation de Jules Verne et le rapprochement des reporters avec le personnage de Phileas Fogg n'ont rien d'étonnant, dans la mesure où les voyages de Bly, puis ceux de 1901, s'élaborent consciemment à partir de la fiction vernienne. Il s'agit chaque fois de battre de vitesse le prédécesseur fictionnel. Étonnamment, nulle référence n'est faite par le reporter du *Matin* au « record » établi par Nellie Bly en 1889. Au contraire, c'est en se rapportant strictement à celui de Fogg que Stiegler présente le but de son voyage :

Ami lecteur, si nous faisons ensemble le tour du monde, moi courant dans les trains et les paquebots, vous paisiblement assis sur votre fauteuil, *Le Matin* en main, suivant mon odyssee par mes dépêches et riant de mes mésaventures ! / Un quart de siècle s'est écoulé depuis l'époque où il fallait quatre-vingts jours à un héros de roman pour faire le tour du monde. / [...] Depuis vingt-cinq ans, d'après un roman justement fameux, nous vivons sur cette donnée qu'il faut quatre-vingts jours au minimum pour faire le tour du monde. Mais que de choses ont changé depuis ! Les machines à vapeur se sont perfectionnées. Les bateaux ont presque doublé de vitesse. L'électricité a apporté à l'industrie son magique secours. Des voies inconnues se sont ouvertes. Évidemment le chiffre de quatre-vingts jours, si brillant et d'ailleurs fort romanesque, n'est plus exact³²⁵.

En conséquence, Stiegler se propose de vérifier « actuellement, en 1901, au début de ce siècle, en combien de jours se fait le tour du monde³²⁶ ». Il s'agit pour lui d'abaisser la marque des quatre-vingts jours à son minimum – comme pour Nellie Bly, le voyage se conçoit dès lors comme un trajet, ou plutôt comme une *course*, tendue vers l'impératif de célérité.

³²³ Marcel Hutin, « M. Jules Verne chez lui – Quinze minutes chez l'auteur du *Tour du monde en 80 jours* », dans *L'Écho de Paris*, 24 mai 1901. Recueilli dans *ibid.*, p. 147.

³²⁴ Gaston Stiegler, « Le tour du monde. La durée du voyage », dans *Le Matin*, 26 mai 1901, et F.-I Mouthon, « Chez Jules Verne », dans *Le Matin*, 31 juillet 1901. Recueillis dans *ibid.*, p. 152-153 et 155-157.

³²⁵ Gaston Stiegler, « Le tour du monde. En combien de temps ? », dans *Le Matin*, 12 mai 1901.

³²⁶ *Id.*

Cette donnée est absolument fondamentale dans la compréhension du reportage-événement ; elle permet de mesurer la part qu'a eue la fiction vernienne dans sa genèse. Car la course contre la montre est une invention romanesque qui, dans son contexte d'origine, constitue le principal ressort narratif de la diégèse, celui qui maintient jusqu'à la toute fin le suspens : Fogg parviendra-t-il à remplir son pari et à faire le tour du monde dans le temps escompté ? On peut mentionner pour mémoire que le retournement final du *Tour du monde en quatre-vingts jours* joue précisément sur cette question : Fogg se révèle ultimement avoir réussi de justesse là où il croyait – et avec lui le lecteur – avoir échoué, puisqu'il a gagné une journée au cours de son périple grâce au décalage horaire ! En 1892, une lettre de Jules Verne à son éditeur Hetzel illustre bien les préoccupations du romancier quant à ces enjeux de tension narrative. Il travaille alors, comme l'expliquent Daniel Compère et Jean-Michel Margot, à *Claudius Bombarnac*, où il

met en scène le baron Weisschnitzerdörfer qui tente de faire le tour du monde en trente-neuf jours grâce à l'ouverture de la ligne du Grand-Transasiatique [...]. À propos de ce personnage, il indique à Hetzel dans une lettre du 14 février 1892 : « J'ai compris qu'il n'y avait pas de roman possible avec un bonhomme qui veut faire le Tour du monde en 49 jours et le fait en 300. Au 50^e jour, il aurait perdu son pari, et la suite ne vaudrait plus rien, car ce ne serait alors qu'un voyage quelconque. J'y ai donc renoncé ». Il y a donc bien eu un projet de roman autour de ces « coureurs du Tour du monde »³²⁷.

Il est assez paradoxal, au vu de ces considérations, que *Claudius Bombarnac*, carnet d'un reporter, soit sans doute l'un des romans verniens les moins tendus par une intrigue efficace : s'y profile le voyage d'un reporter, qui craint tout au long de la route de manquer de péripéties³²⁸. Or, s'il n'a jamais fait son roman des « coureurs du Tour du monde », Jules Verne en a donné selon nous un équivalent remarquable avec le *Testament d'un excentrique* (1899), qui reprend en tous points la logique du reportage-événement sous-tendu par une course contre la montre, à la Nellie Bly et plus encore, par une compétition entre plusieurs participants, à l'instar de ce que seront les tours du monde de 1901, compétition à laquelle prend part, rappelons-le, le reporter Harris T. Kymbale. Ajoutons que l'idée de faire concourir des individus sur le territoire américain transformé en jeu de

³²⁷ Daniel Compère et Jean-Michel Margot, *Entretiens avec Jules Verne, op. cit.*, p. 68 (note).

³²⁸ *Supra*, p. 556-557.

l'oie a aussi pu être suggérée à Jules Verne par la commercialisation, en 1890, d'un jeu de l'oie issu du voyage de Nellie Bly³²⁹.

En ce sens, la vogue des tours du monde de 1901 apparaît bien comme une reprise du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, mais à laquelle se sont greffés des enjeux de concurrences et d'autopromotion de la presse. Ces enjeux ne figurent pas dans le roman original ; ils ont été mis à l'ordre du jour par le voyage de Bly et, dans un mouvement de retour, ont migré ensuite vers une nouvelle fiction vernienne, cette fois très nettement, *Le testament d'un excentrique*. Les échos entre fiction et reportage sont ici vertigineux, tant le dispositif médiatique décrit par Verne dans ce dernier roman préfigure celui qui sera instauré autour des coureurs de 1901, et que nous allons décrire dans la section suivante. Rappelons que tout au long du jeu de l'oie auquel se livrent les concurrents fictifs, dans le roman vernien, les journaux et le peuple américain s'intéressent avidement aux moindres détails de la compétition. Un système de paris est mis en place et les spectateurs sont invités à prendre parti. Tous les faits et gestes des concurrents sont relayés par la presse américaine, dès la lecture du testament³³⁰, ce dont le roman fait copieusement état. À mesure que chacun des concurrents subit des revers ou des avancées, sa cote monte ou baisse dans les paris, sa popularité auprès du public et des reporters de la presse grandit ou diminue. On retrouve en outre de nombreuses mentions des reporters qui cherchent à interviewer l'un ou l'autre des concurrents, avec ou sans succès, tandis qu'au tout début du roman, chaque concurrent est présenté à travers un ingénieux détour narratif, par une interview³³¹.

Il ne s'agit pas ici de postuler que le reportage-événement a été inventé par Jules Verne, mais, d'une part, que ce dernier s'est montré clairvoyant – en vertu de son intérêt pour les États-Unis – quant aux enjeux publicitaires et à l'impact médiatique de ce type d'événement créé par et pour la presse. La rencontre de Nellie Bly en 1890 a sans doute été

³²⁹ Le dessin de la table de jeu est d'abord publié dans le *New York World*, puis repris et commercialisé par McLoughlin Brothers en 1890. On peut trouver une reproduction de la table de jeu originale dans Nellie Bly, *Around the World in Seventy-Two Days and Others Writings*, édité par Jean Marie Lutes, New York, Penguin Books (classics), 2014, p. xxxv.

³³⁰ Jules Verne, *Le testament d'un excentrique*, t. 1, Paris, Hachette, 1933 [1899], p. 30-32.

³³¹ *Ibid.*, p. 48-64.

un catalyseur dans cette prise de conscience, qui semble bien établie dès cette époque, selon des propos de Jules Verne rapportés par Robert Sherard, correspondant du *New York World* à Paris : « Miss Bly n'a aucun intérêt pécuniaire d'aucune sorte dans cette affaire. Elle rend ce service à son journal tout comme un cheval de course fait de son mieux pour son propriétaire, sans intérêt pécuniaire dans le résultat de la course³³². » L'image, évocatrice, renvoie au rapport métonymique du reporter et de son journal, tel que nous l'avons décrit, un rapport qui joue à plein dans le reportage-événement ; elle indique aussi que le reporter est dans une large mesure l'outil promotionnel du journal auquel il « appartient » – deux constats que Verne a posés très tôt. D'autre part, l'intertexte fictionnel constitué par le *Tour du monde en quatre-vingts jours* et, dans une moindre mesure, par le *Testament d'un excentrique*, s'il n'a pas fondé à lui seul le reportage-événement – dont l'émergence doit être comprise, comme on l'a vu, dans le contexte concurrentiel de la presse française – a fourni du moins une trame narrative efficace et un horizon mythique très tenace dont l'influence outrepassa le corpus des tours du monde.

En effet, les tours du monde ne résument pas les possibles du reportage-événement, qui peut embrasser d'autres types de compétitions, courses sportives, voyages en ballons, raids automobiles et aériens – ces derniers connaissant une grande popularité dans l'entre-deux-guerres. Or, encore en 1925, au terme de son raid Dakar-Djibouti en automobile, qui n'a rien à voir avec un tour du monde, c'est à nul autre qu'à Phileas Fogg que l'on compare le reporter du *Petit Parisien* Edmond Tranin : « Vous souvenez-vous de ce Phileas Fogg, gentleman imperturbable, qui, pour l'honneur d'un pari, fit en quatre-vingts jours le tour du monde aussi simplement que dans son home londonien ? / C'est un peu l'histoire de la mission Tranin-Duverne, encore qu'il n'y ait eu pari qu'avec la destinée et randonnée qu'à travers l'Afrique. Les plus belles idées naissent souvent d'une boutade³³³. » Le journaliste Maurice Bourdet accroît encore le parallèle entre Tranin et les héros verniens en rappelant que ce dernier et son coéquipier Duverne ont « en 1923, parcouru la France en voiture de

³³² Propos recueillis par Robert Sherard, « Verne's Bravo », dans *The New York World*, 26 janvier 1890, entretien recueilli dans Daniel Compère et Jean-Michel Margot, *Entretiens avec Jules Verne, op. cit.*, p. 69.

³³³ Maurice Bourdet, « Notre collaborateur Tranin et son compagnon Duverne sont arrivés à Marseille », dans *Le Petit Parisien*, 10 avril 1925, une.

série pour notre concours automobile du Jeu de l'Oie³³⁴ ». Or, ce concours constitue lui aussi un reportage-événement à vocation autopromotionnelle, qui semble avoir été inspiré aux patrons du *Petit Parisien* par le *Testament d'un excentrique* ou, à tout le moins, qui rappelle fortement l'intrigue du roman. Le concours en question est annoncé à partir d'avril 1923 dans *Le Petit Parisien* et se déroule en mai et juin. Tranin et Duverne, de même que d'autres reporters du *Petit Parisien* (pour un total de dix équipes), littéralement transformés en « pions » (!) parcourent les routes de la France en automobiles de diverses marques, au gré de lancés de dés effectués dans les locaux du journal, à Paris, tandis que les lecteurs misent sur l'équipe qu'ils croient susceptible de remporter la compétition³³⁵.

On s'est souvent interrogés sur les causes de la popularité des reprises du tour du monde ; François Compère a relevé les nombreuses entreprises effectuées de 1889 à 1976, soulignant au passage qu'il est « étonnant de constater qu'un voyage imaginaire ait suscité tant d'émules réels³³⁶ », mais sans proposer véritablement d'explication à ce sujet. Claude Leroy s'est lui aussi posé la question : « Pourquoi, en effet, tant de suppléments vécus ? [...] L'étonnante fortune du *Tour du monde en quatre-vingts jours* tient sans doute à l'ingéniosité d'une formule narrative qui provoque au voyage en faisant agir conjointement deux ressorts : le goût du jeu et un rêve de toute-puissance³³⁷. » Leroy vise juste – le goût du jeu est certainement ce qui a motivé tant la reprise du tour du monde que du jeu de l'oie, du moins la première forme de reprise telle que la décline le reportage-événement à visée autopromotionnelle³³⁸. Dans un cas comme dans l'autre, de 1901 à 1923, il nous semble que l'appropriation, par la presse, d'un scénario romanesque a été déterminée par la

³³⁴ *Id.*

³³⁵ L.-C. Royer, « Le jeu d'oie automobile », dans *Le Petit Parisien*, 21 mai 1923. Les règles du concours sont présentées dans un article en une, le 17 avril 1923.

³³⁶ François Compère, « Les coureurs du tour du monde », dans Raymond François (dir.), *Le tour du monde*, Paris, Lettres modernes, n° 456 (1976), p. 175.

³³⁷ Claude Leroy, « Emmène-moi autour du monde !... ou Comment Phileas Fogg est devenu reporter », dans Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2001, p. 141-142.

³³⁸ Car le tour du monde connaîtra un autre type de reprise, plus poétique, se présentant non comme une compétition, mais comme la quintessence de l'expérience du voyage, à la fois voyage résumant tous les autres et occasion d'un retour réflexif, d'une rêverie poétique sur l'expérience du voyageur. C'est la forme qu'adoptent les tours du monde du tournant des années 1920 et 1930, chez Titaïna (*Mon tour du monde*, Paris, Louis Querelle, 1928) et Jean Cocteau (*Mon tour du monde en 80 jours*, dans *Paris-Soir*, 1^{er} août-3 septembre 1936). Elle n'appartient pas au reportage-événement tel que nous le définissons. Claude Leroy (*ibid.*, p. 142) qualifie ces reporters de « pèlerins », par opposition aux « sportifs » qui visent le record.

nécessité de motiver de façon ludique le reportage-événement. Le choix du roman vernien peut être attribué aux qualités de sa trame narrative comme au fait que celle-ci, surtout dans le cas du *Tour du monde en quatre-vingts jours*, est bien connue du public, en raison de l'immense succès du roman prolongé par de nombreuses adaptations théâtrales. À l'instar du tour du monde du baron Weisschnitzerdörfer évoqué par Jules Verne dans sa lettre à Hetzel, le reportage-événement se doit d'être tendu vers une fin. La trame de la fiction vernienne a fourni dans ces deux cas (tour du monde et jeu de l'oie) le suspens essentiel au maintien de l'intérêt du lectorat. Elle a assuré la scénarisation de la compétition, la mise en récit préalable de l'exploit ou de la course qui se trouvent au cœur du reportage-événement tel qu'il s'invente à la fin du XIX^e siècle. Elle constitue en ce sens l'une des grandes sources d'inspiration où a puisé la presse pour inventer (et justifier) sa machine autopromotionnelle, les autres se trouvant du côté du sport, de la technique, et du développement des moyens de locomotion (bicyclette, ballons, paquebots, trains, zeppelins, avions) – autant de domaines avec lesquels le roman vernien n'est pas sans entrer en résonance.

b. Premier temps : la médiatisation d'un héros

Le troisième élément de définition du reportage-événement, avec la création de l'événement et la visée promotionnelle de ce dernier, concerne la poétique particulière de ce type de reportage. Si, dans ses déploiements les plus réussis, le reportage-événement a fortement marqué l'imaginaire médiatique, c'est parce qu'il véhicule mieux que nul autre l'image du reporter en héros. Le déplacement de focale qui fait du reporter non plus seulement le médiateur, mais le principal acteur de l'événement médiatisé est intimement lié aux deux premiers critères, c'est-à-dire à la dimension promotionnelle d'un événement monté de toutes pièces. Pour assurer le discours d'autopromotion, l'énonciation éditoriale subit un gonflement sensationnaliste, qui remplit aussi une autre fonction : il pallie les déficits du récit du reporter-héros. Puisque le reportage-événement doit être médiatisé au fur et à mesure de son déroulement – celui d'un voyage, d'une compétition ou d'un concours que le lectorat suit en « temps réel » et dont le reporter est le (ou l'un des) concurrent(s), obligé d'assurer de nombreuses actions connexes, non liées à l'écriture –, il est incompatible – dans un premier temps, du moins – avec le rythme d'écriture et de

publication d'un reportage étoffé formé d'une série de longues livraisons (susceptible d'être reprise en volume).

Il en résulte que le reportage-événement se présente comme un récit en deux temps, donnant lieu à deux versions bien distinctes. Dans une première séquence, qui coïncide avec le temps de déroulement de l'événement, a lieu la médiatisation des actions du reporter par la voix rédactionnelle, voire par d'autres reporters du journal auquel il se rattache. Le reporter peut lui aussi contribuer à cette première mise en récit de ses aventures, par l'écriture d'articles liminaires et, surtout, par l'envoi de courtes dépêches au cours de l'événement, mais il demeure que l'essentiel de la médiatisation est assumé par la voix rédactionnelle, qui annonce le reportage et l'encadre. Ce n'est que dans une seconde séquence que le reporter, après que l'événement soit terminé, rend compte en long et en large de son aventure en publiant le récit complet de celle-ci, sous la forme habituelle d'un reportage plus étendu, publié en mode feuilletonesque.

Par cette juxtaposition de deux récits, le reportage-événement met à jour une tension entre écriture et action qui rappelle de façon tout à fait remarquable celle du roman du reporter. De plus, l'alternance des voix de la rédaction et du reporter fait ressortir plus que dans tout autre type de reportage la transaction métonymique à l'œuvre : transformé en héros par sa rédaction, le reporter devient en contrepartie le support du discours autopromotionnel et le véritable « cheval de course », ainsi que l'écrivait Jules Verne, concourant au profit de son journal, dans le *steeple-chase* de l'information. Rien ne l'illustre mieux que la ferveur que met chacun des journaux impliqués dans le tour du monde de 1901 à défendre la victoire de son « champion³³⁹ » – on peut citer en exemple les propos de Gaston Leroux, dans *Le Matin*, qui défend la victoire de Stiegler sur celle des concurrents américains et canadiens :

Le premier, le *Matin* a eu cette idée du Tour du Monde, et le *Matin*, grâce à M. Gaston Stiegler, est arrivé le premier. [...] J'ai sous les yeux un numéro de ce journal [le *Heart's Chicago American*] annonçant que Fitz-Morris a battu Stiegler et, en grandes capitales, une dépêche de notre collaborateur Stiegler félicitant ce jeune homme de

³³⁹ « Lorsque le match s'est couru, nous avons sans doute – personne ne saurait nous le reprocher – dans notre champion une confiance sans borne », écrit ainsi *Le Matin*, le 29 juillet 1901, alors que Gaston Stiegler est sur le point d'arriver à Paris.

l'avoir battu. Tout ceci est du *battage*. M. Gaston Stiegler n'a pas envoyé de dépêche de félicitations, car M. Gaston Stiegler n'a pas été battu par M. Fitz-Morris. [...] M. Prince de Montréal, était parti pour la gloire. Il n'a pas atteint son but. De l'aveu même de l'aimable correspondant du journal de Montréal, qui se trouvait hier à la gare, M. Stiegler a battu ses concurrents canadiens. [...] Voici donc Gaston Stiegler, premier reporter du Monde.

Or, si Lorenzo Prince se serait incliné, selon Leroux, *La Presse* semble loin de partager cette opinion. De l'autre côté de l'Atlantique, elle continue de défendre bec et ongle son champion contre celui du *Matin* : « Stiegler arrive second » titre-t-elle dans le coin supérieur gauche de la une du 2 août, concluant que « M. Prince, le représentant de *La Presse*, est donc en avant de Stiegler de 4 heures et 11 minutes exactement. [...] La victoire du représentant canadien ne souffre plus aucun doute maintenant ».

Le rôle de la voix rédactionnelle et la relation métonymique apparaissent ainsi primordiaux dans la mise en valeur de l'entreprise héroïque du reporter et ce, dès les débuts du reportage-événement. Dans les premières semaines de sa fondation, en octobre 1892, *Le Journal* développe cette formule éditoriale, en organisant un voyage en ballon à vocation soi-disant scientifique. La médiatisation de l'événement est assurée en premier lieu par la voix rédactionnelle³⁴⁰, complétée par les notes de collaborateurs écrivant sous pseudonymes (Montgolfier, Mirliton³⁴¹) et, dans un second temps, par le récit du reporter Louis Baïssas, qui prend part au voyage dans le ballon bien nommé – on l'aura deviné – « Le Journal ». De Baïssas, toutefois, on ne lira que quelques dépêches encadrées par la voix rédactionnelle, à l'exception du récit plus développé publié dans le *Supplément littéraire* du samedi 29 octobre et présenté comme le contenu du journal de bord du reporter, dont la publication clôture le reportage-événement³⁴². En dehors de cette livraison finale, le reporter, rejeté dans l'action et peu présent à titre de médiateur, apparaît essentiellement comme l'un des instruments de l'entreprise autopromotionnelle qui, « si elle réussit, portera le nom du *Journal* jusque dans les nues³⁴³ ». Au cours de celle-ci, l'envoyé du *Journal* monte dans le ballon « Le Journal » pour faire la promotion du

³⁴⁰ La livraison du 19 octobre 1892, qui présente le projet aux lecteurs, est signée « *Le Journal* ». Ce discours éditorial attribue diverses visées, plus ou moins explicites, au voyage : scientifiques, sportives, publicitaires.

³⁴¹ Voir les livraisons des 20, 22 et 23 octobre 1892.

³⁴² Louis Baïssas, « L'ascension du ballon "Le Journal". Journal de bord », dans le *Supplément littéraire* du *Journal*, 29 octobre 1892.

³⁴³ Voix rédactionnelle, « Le ballon "Le Journal" », dans *Le Journal*, 19 octobre 1892.

Journal, lors d'un événement inventé, financé et médiatisé par le quotidien ; le reportage-événement est une entreprise circulaire qui fonctionne en circuit clos, auquel il faut intéresser le lecteur par divers moyens. Le dispositif promotionnel, dans ce cas-ci, prend soin de ménager des prolongements amusants à caractère participatif : des cartes sont lancées depuis le ballon pendant le voyage, les gens qui les trouveraient étant priés d'y inscrire certaines informations et de les retourner au *Journal*³⁴⁴, qui en publiera des extraits et reconstituera à partir d'elles la chronologie de l'itinéraire du ballon. Après l'événement a lieu l'exposition, dans la salle des dépêches du *Journal*, de divers artefacts du voyage – dépêches, nacelle, instruments enregistreurs³⁴⁵ – que le lectorat est invité à venir examiner. Dans une même visée, l'instauration d'une compétition à échelle internationale comme celle qui surviendra lors des tours du monde de 1901 est remarquablement efficace pour ouvrir le reportage-événement sur le dehors, l'extraire de sa circularité originelle. La concurrence entre reporters profite à tous les journaux engagés dans la course en démultipliant l'impact médiatique de celle-ci auprès d'un lectorat, certes fractionné, mais international. Elle accentue le suspens du reportage-événement et masque en partie son caractère factice.

Déjà en 1892 s'instaure donc cette double médiatisation du reportage-événement, par l'énonciation éditoriale d'abord, par le reporter lui-même ensuite. De la même manière, le tour du monde de Gaston Stiegler, en 1901, donne lieu à une série de dépêches publiées dans *Le Matin* au fil du voyage (du 30 mai au 2 août), avant que ne paraisse le long récit du voyage par Stiegler, en feuilleton à partir du 5 août – à peu de choses près cette prépublication correspond au récit qui sera repris en volume³⁴⁶. Les dépêches – généralement assez brèves – qu'envoie le reporter au *Matin* sont insérées chaque fois en une, dans une rubrique intitulée « Le tour du monde en X... jours », où elles se trouvent encadrées par la voix rédactionnelle. Celle-ci a de multiples rôles : elle apporte des précisions sur les villes visitées par Stiegler, que la brièveté des dépêches ne permet pas toujours d'insérer, commente la progression du voyage, les difficultés rencontrées par le

³⁴⁴ « L'ascension du ballon "Le Journal" », dans *Le Journal*, 22 octobre 1892.

³⁴⁵ « L'ascension du ballon "Le Journal" », dans *Le Journal*, 24 octobre 1892.

³⁴⁶ Gaston Stiegler, *Le tour du monde en soixante-trois jours*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901.

reporter, l'avancée des autres concurrents : « Pour la compréhension de la dernière partie de ce télégramme, il faut dire que Seattle, le port le plus important d'Elliott-Bay, est en même temps une station sur la ligne du chemin de fer de San Francisco à Vancouver [...]»³⁴⁷. Elle ajoute parfois des précisions sur le moment de réception des dépêches et opère une mise en ordre des informations transmises par le reporter : « ce télégramme – nos lecteurs en feront eux-mêmes la remarque – est antérieur à la dépêche d'Irkoutsk du 10 juin, 10 heures 45 du matin, que nous avons publiée dès hier matin » peut-on lire le 12 juin. Elle comble le vide lorsque les dépêches de Stiegler se font attendre, en élaborant, sur le mode hypothétique, un microrécit héroïque : « L'envoyé du *Matin* navigue en ce moment sur des eaux profondes de 7.000 mètres, et son steamer le portera peut-être au-dessus d'un puits du Pacifique où se noierait le mont Blanc³⁴⁸. » Elle ira jusqu'à fournir dans un souci de précision maniaque, le « détail des taxes télégraphiques auxquelles il [Stiegler] doit faire face pour nous envoyer de ses nouvelles³⁴⁹ ». La rédaction « contrôle » les étapes franchies et s'attribue un peu le rôle d'arbitre ; elle adjoint au reportage divers éléments iconographiques qui assurent le suivi du voyage, tels que des cartes³⁵⁰, le tracé des villes traversées et des distances qui les séparent³⁵¹, des bilans sous forme de tableaux intitulés « Contrôle de route » ou « Distances parcourues »³⁵², compare parfois les étapes respectivement franchies par Stiegler et par son concurrent français Turot³⁵³. Elle va jusqu'à lister les différents moyens de transport empruntés par son héros :

[...] il a employé : le Nord-Express, jusqu'à Saint-Pétersbourg, les chemins de fer russes jusqu'à Moscou, le Transsibérien jusqu'à Strietensk, le fameux radeau baptisé par lui le *Matin*, pour descendre la Chilka jusqu'au confluent de l'Amour, une barque à rames et plusieurs bateaux à vapeur pour descendre à son tour l'Amour jusqu'à Kabarowsk, point où il a retrouvé la voie ferrée jusqu'à Vladivostock. [...] Il s'est embarqué sur un paquebot d'une Compagnie anglaise qui l'a déposé à Shimonosaki. / M. Stiegler a dû prendre aussitôt l'un des vapeurs (ou peut-être a-t-il continué sa route sur le même) qui font le service dans la mer intérieure du Japon et il a fait escale à Kobé. De là, selon toute apparence il est allé flâner jusqu'à Kyoto, qui se trouve dans

³⁴⁷ « Le tour du monde en X... jours », dans *Le Matin*, 18 juillet 1901.

³⁴⁸ « Le tour du monde en X... jours. Sur le Pacifique », dans *Le Matin*, 9 juillet 1901.

³⁴⁹ « Le tour du monde en X... jours », dans *Le Matin*, 3 juillet 1901.

³⁵⁰ Voir par exemple *Le Matin*, 11 juin 1901. Voir aussi l'annexe illustrée, ensemble n° 3, image n° 4.

³⁵¹ Annexe illustrée, ensemble n° 3, image n° 5.

³⁵² Voir par exemple *Le Matin*, 10 juin 1901.

³⁵³ « Le tour du monde en X... jours », dans *Le Matin*, 18 juillet 1901.

les terres et d'où il nous a expédié un télégramme. Il n'a pas tardé à reprendre la mer et est arrivé à Yokohama le 5 juillet³⁵⁴.

La voix rédactionnelle construit et entretient enfin le suspense autour de la course : « On commence à se passionner un peu partout pour le prompt achèvement de ce voyage autour du monde [...]. Nous connaissons des paris engagés³⁵⁵ ». À mesure que le voyage progresse, ses supputations se précisent, elle tente des pronostics : « Nous aurons donc la joie – si nos calculs de probabilités ne sont pas bouleversés par un contretemps fâcheux – de recevoir notre collaborateur le 1^{er} août à la gare du Nord³⁵⁶. » En somme, les différents motifs convoqués par la voix rédactionnelle participent à la construction de la trame narrative qui tend et justifie le reportage-événement. Ses interventions activent des motifs (moyens de transport employés, contretemps, difficultés, attente et suspense quant à l'issue de l'aventure) empruntés aux romans verniens et, à bien des égards, elle endosse en tous points le rôle du narrateur d'un roman d'aventures, maîtresse du suspense et de l'organisation des péripéties du voyage de son reporter.

Le reportage de Gaston Stiegler au *Matin* constitue un exemple remarquable d'intervention de la voix rédactionnelle, par l'ampleur qu'y acquiert celle-ci, la fréquence et la diversité de ses manifestations, plus importantes que ne le sont celles de la rédaction du *Journal* autour du voyage d'Henri Turot. *Le Journal*, au contraire du *Matin*, publiera dès le temps du voyage de longues lettres de son collaborateur³⁵⁷, encadrées de manière minimaliste par l'énonciation éditoriale. L'écriture de ces lettres serait-elle l'un des facteurs qui ont nui à la célérité de Turot ? Certes pas à elle seule – il faut considérer que Turot est parti vers l'ouest et n'a pu, comme Stiegler, profiter de la descente de grands cours d'eau russes, comme le fleuve Amour, vers le Pacifique. Le handicap de cet itinéraire lui fait perdre rapidement du terrain et Turot ne termine son tour du monde qu'à la mi-août ; bon second parmi les Français, il ne bénéficie pas alors d'une médiatisation importante comme celle de Stiegler. Cependant, avant même la défaite de Turot, la longueur des lettres envoyées pendant son tour du monde et la nature de la médiatisation qu'en fait *Le Journal*

³⁵⁴ *Id.*

³⁵⁵ « Le tour du monde en X... jours », dans *Le Matin*, 5 juillet 1901.

³⁵⁶ « Le tour du monde en X... jours. L'heure probable du retour », dans *Le Matin*, 10 juillet 1901.

³⁵⁷ Voir la une du 9 juillet : Henri Turot y signe une lettre, intitulée « Le tour du monde », placée à gauche, bien en évidence.

témoignent en tout cas d'une conception différente du voyage, moins sensationnaliste. *Le Journal*, en effet, ne publie aucun article autour du voyage, sauf lorsqu'une lettre ou une dépêche de son compétiteur lui parvient, d'où de longues séquences vides, sans nouvelles de Turot et sans échos – même spéculatifs – de son voyage. Les préparatifs de son départ sont peu médiatisés³⁵⁸, alors que ceux de Stiegler donnent lieu à une série d'articles liminaires. Un premier article de la voix rédactionnelle ouvre le bal le 11 mai, en présentant le projet comme une initiative de la rédaction du *Matin*, qui a désigné Stiegler pour remplir cette mission. Dans l'édition du lendemain, Stiegler lui-même expose son itinéraire et la justification du voyage. Cette première livraison du reporter sera suivie par quelques autres, où il évoque la quantité de courrier reçu à la suite de l'annonce³⁵⁹, justifie un retard quant à sa date de départ³⁶⁰, décrit son itinéraire en le comparant à celui de Magellan³⁶¹ et raconte l'entretien d'un de ses confrères avec Jules Verne³⁶². D'autres collaborateurs du journal joignent leurs voix à la sienne et à celle de la rédaction, dont Henry Fouquier, qui signe une chronique sur le tour du monde³⁶³ et Gaston Leroux, qui donne le portrait liminaire de Stiegler³⁶⁴.

Les moments clés du voyage de Stiegler – le départ et l'arrivée – sont ainsi particulièrement mis en relief par l'ampleur du « battage » médiatique. Ces deux moments importants qui ouvrent et clôturent le tour du monde sont l'occasion de mettre en scène le reporter sur le quai de la gare, entouré d'une foule de sympathisants : « Quant retentit le cri : “En voiture !”, plus de trois cents personnes entourent le wagon où monte notre collaborateur. Rapidement, il serre les mains qui se tendent vers lui, et l'on sent que, malgré son beau calme, il tremble légèrement³⁶⁵. » La vision du départ de Stiegler en quai de la gare du Nord – qui n'est pas sans rappeler la foule se pressant autour du héros Beautrelet,

³⁵⁸ Voir *Le Journal*, 13 mai : un premier entrefilet annonce que *Le Journal* suivra l'initiative du *Matin* ; le 14 mai, Turot signe un court article présentant les conditions et le trajet de son voyage. Un second article de la voix rédactionnelle, le 23 mai, annonce la date de départ du reporter, tandis qu'un entrefilet annonce son départ le 25 mai.

³⁵⁹ Gaston Stiegler, « Mon courrier », dans *Le Matin*, 19 mai 1901.

³⁶⁰ Gaston Stiegler, « Le tour du monde. Retard », dans *Le Matin*, 23 mai 1901.

³⁶¹ Gaston Stiegler, « Le tour du monde. Le choix de l'itinéraire », dans *Le Matin*, 24 mai 1901.

³⁶² Gaston Stiegler, « Le tour du monde. La durée du voyage », dans *Le Matin*, 26 mai 1901.

³⁶³ Henry Fouquier, « Paradoxe sur le voyage », dans *Le Matin*, 14 mai 1901.

³⁶⁴ Gaston Leroux, « Gaston Stiegler », dans *Le Matin*, 29 mai 1901.

³⁶⁵ Anonyme, « En route ! », dans *Le Matin*, 30 mai 1901.

dans *L'aiguille creuse* – est complétée par une interview publiée le lendemain (31 mai), extraite de la *Gazette de Charleroi*. Un journaliste de province s'est entretenu dans le train avec le reporter du *Matin*, devenu héros médiatisé. À l'arrivée, semblable mise en scène se reproduit, dans l'ordre inverse : une nouvelle interview fait pendant à la première. Elle a lieu cette fois non pas dans un train, mais dans le vapeur *Océanic* qui ramène Stiegler sur le continent³⁶⁶. Le lendemain, Stiegler sera accueilli en quai de la gare du Nord par une foule importante ; la scène, appuyée par une illustration en une, est longuement préparée et décrite par Gaston Leroux :

Des grappes humaines s'accrochent aux flancs des wagons stationnaires ; des groupes escaladent les toits de ces wagons. [...] De l'autre côté de la voie, le train de Cologne est envahi par trois cents personnes. [...] Tous les privilégiés qui ont pu parvenir jusqu'à nous se dirigent vers l'endroit précis où, sur les indications du chef de gare, le wagon-salon de Stiegler s'arrêtera. C'est de là qu'il est parti, c'est là qu'il arrivera. Le Tour du Monde sera complet, à un millimètre près³⁶⁷.

Leroux met en avant la valeur symbolique du départ et de l'arrivée en gare : point où se boucle le tour du monde, le quai de la gare agit comme un lieu de contrôle, une transposition du salon du Reform Club, où Phileas Fogg conçoit puis achève son tour du monde dans le temps requis. Cependant, au contraire de ce salon semi-privé, haut lieu de sociabilité de l'aristocratie londonienne, le quai est un endroit public, accessible à la foule, symbolisant une étape rituelle du voyage démocratique ; c'est là que se massent les « grappes humaines » qui emblématisent la médiatisation excessive du reporter héros, c'est là aussi que l'y attendent d'autres reporters, prêts à l'interviewer et à le consacrer « premier reporter du monde³⁶⁸ ». L'intervention de l'équipe rédactionnelle dans la couverture du reportage-événement permet l'émergence de cette scène importante qui place le reporter sous les feux de la rampe et met au jour ce qui le sépare, en tant que héros, de Phileas Fogg. Elle marquera l'imaginaire médiatique, et ce sont ses échos que l'on retrouve dans le roman du reporter, dans les nombreuses scènes de médiatisation du héros fictionnel. Comme le départ et l'arrivée en quai de la gare du Nord, ces dernières contribuent à caractériser le reporter comme héros rassembleur, démocratique, qui soulève l'enthousiasme des foules. À

³⁶⁶ Anonyme, « Le tour du monde en 63 jours. Gaston Stiegler manque le train », dans *Le Matin*, 1^{er} août 1901.

³⁶⁷ Gaston Leroux, « L'arrivée à Paris », dans *Le Matin*, 2 août 1901.

³⁶⁸ « Stiegler s'est fait interviewer par les plus grands reporters de l'univers, après lui ». *Id.*

nouveau, l'énonciation éditoriale est le lieu d'un passage où représentations fictionnelles et médiatiques convergent de manière très nette pour construire une image du reporter en *héros* rassembleur (plutôt qu'en médiateur, en narrateur ou en auteur).

En dépit de son caractère exacerbé, l'exemple de la médiatisation du voyage de Gaston Stiegler n'est pas un hapax – il est préfiguré par des reportages-événements plus courts, telle « L'ascension du ballon "Le Journal" » de 1892. Sa formule sera reprise par de nombreux reportages-événements ultérieurs, parmi lesquels on peut compter le raid *Pékin-Paris en auto en 80 jours* (au titre très vernien), auquel participe un autre reporter du *Matin*, en 1907, Jean du Taillis. La couverture du raid reprend la même formule que le tour du monde de Stiegler : la course, débutée le 10 juin, est médiatisée par la voix rédactionnelle, qui encadre les courtes dépêches de son reporter. L'aventure donnera lieu, comme pour Stiegler, à un récit subséquent plus développé, publié en volume³⁶⁹. On en retrouve également maints exemples dans l'entre-deux-guerres, à commencer par les raids financés par les compagnies automobiles, que nous avons brièvement évoqués, à l'instar de la mission Tranin-Duverne de 1924-1925, où les intérêts du journal s'entremêlent cette fois avec ceux de l'industrie française et du ministère des Colonies. Un même dispositif double est déployé, avec la médiatisation du voyage (du départ de la côte ouest-africaine, le 8 décembre 1924, à l'arrivée à Djibouti, le 29 mars, et au débarquement à Marseille, le 9 avril 1925), à laquelle succède la publication en livraisons du reportage de Tranin (du 14 juin au 12 juillet 1925), postérieure de plusieurs semaines au retour de la mission. Pendant le voyage, de nombreux articles et entrefilets de la voix rédactionnelle de même que des encadrés publicitaires tiennent le lecteur du *Petit Parisien* au courant des difficultés rencontrées par les « hardis explorateurs³⁷⁰ » et rappellent la part des automobiles Rolland-Pilain et des pneus Dunlop dans l'entreprise. Cartes, photographies, articles de Maurice Bourdet³⁷¹, dépêches de l'agence Havas³⁷² complètent la couverture. L'arrivée à Marseille

³⁶⁹ Jean du Taillis, *Pékin-Paris en auto en 80 jours*, préface de Gaston Leroux, Paris, Félix Juven, 1907.

³⁷⁰ Encadré publicitaire, « Au cœur de l'Afrique. La mission Tranin-Duverne atteint le Tchad à bord de deux 10 CV de série Rolland-Pilain », dans *Le Petit Parisien*, 25 janvier 1925, p. 3.

³⁷¹ Maurice Bourdet, « Un bel exemple d'énergie. La mission Tranin réussira-t-elle à traverser l'Afrique dans toute sa largeur en auto à roues ordinaires ? », dans *Le Petit Parisien*, 26 janvier 1925.

³⁷² Voir *Le Petit Parisien*, 28 janvier, 1^{er}, 4 février 1925.

est l'objet d'une attention importante et de l'interview attendue³⁷³, tandis que la visite de Tranin dans son pays natal de Marle-sur-Serre réactive dans un entrefilet plus discret le motif du quai de gare, où l'attend « une foule d'environ 700 personnes » : « Accueilli à sa descente du train aux accents de la *Marseillaise*, M. Tranin fut entouré de toutes parts et longuement acclamé³⁷⁴ ».

c. Second temps : le reportage

Le reportage-événement donne lieu, dans un second temps, à la publication d'un reportage feuilletonesque. Le reporter-héros de la couverture médiatique rentre alors dans son rôle de médiateur journalistique, restitue l'aventure vécue sous forme de témoignage, en premier lieu au profit du lecteur de son quotidien d'attache. Le tour du monde de Gaston Stiegler comme le raid d'Edmond Tranin sont racontés chacun dans une série de livraisons découpées et prépubliées avec une périodicité quotidienne (sauf exception), respectivement dans *Le Matin* et *Le Petit Parisien*, puis reprises en volume peu après³⁷⁵. Le volume de Gaston Stiegler reprend également certains des articles liminaires dans le premier chapitre, en guise d'introduction³⁷⁶.

La première question qui se pose est celle du rapport qu'entretiennent ces reportages ultérieurs avec les dépêches originales envoyées par le reporter au fur et à mesure de son voyage. Nous nous appuyerons sur l'exemple de Gaston Stiegler afin d'illustrer la comparaison entre dépêches et reportage feuilletonesque. Le récit que le reportage feuilletonesque recompose est d'une ampleur beaucoup plus importante, il faut le souligner, que celui permis par les dépêches. Là où celles-ci s'en tiennent, de manière souvent laconique, au squelette du voyage (noms de villes, itinéraire, moyens de transport,

³⁷³ Maurice Bourdet, « Notre collaborateur Tranin et son compagnon Duverne sont arrivés à Marseille », dans *Le Petit Parisien*, 10 avril 1925.

³⁷⁴ Anonyme, dépêche du *Petit Parisien* intitulée « L'explorateur Tranin acclamé par ses concitoyens », dans *Le Petit Parisien*, 25 avril 1925, p. 3.

³⁷⁵ Tout comme le reportage rétrospectif de Stiegler, celui de Tranin est prépublié en quotidien puis repris en volume (*Sur le dixième parallèle*, Paris, Grasset, 1926).

³⁷⁶ Le premier chapitre, intitulé « Avant le départ », est formé de la juxtaposition, l'un à la suite de l'autre, des deux articles suivants, tous deux signés par Stiegler : « Mon courrier » (*Le Matin*, 19 mai 1902) et « Le tour du monde. La durée du voyage » (*Le Matin*, 26 mai 1902).

difficultés) et à une description minimale des pays traversés, le second récit ajoute de la chair. Il le fait principalement en deux directions : d'une part, en étoffant la scénographie du voyage et en exploitant ses motifs verniens (course contre la montre, problèmes de correspondance, description des moyens de transport empruntés, ruptures de communication), d'autre part, en développant longuement la description de choses vues, de paysages, en ajoutant des éléments qui relèvent de l'étude de mœurs, des informations diverses (économiques, politiques, géographiques), des propos, anecdotes et histoires rapportées, en somme, toutes choses que l'on attend d'un reportage au long cours, comme le sont à la même époque ceux de Jules Huret. De sorte que ce second reportage se présente comme un récit en porte-à-faux entre la visée initiale du reportage-événement, tendu par le suspense, et le recyclage de l'expérience du voyageur afin d'en tirer un témoignage informé et riche de détails sur les pays traversés.

Cependant, ce que nous pourrions nommer « l'intrigue » ou la tension narrative du reportage-événement (Stiegler arrivera-t-il à temps, et par quels moyens, après quelles aventures, à Paris ?) continue d'occuper une part importante du reportage feuilletonesque, de la même manière que les difficultés du voyage en Afrique (inondations, embourbement de la voiture dans les marais et les sables mouvants, fièvre, chaleur, absence de piste, etc.) constitueront l'essentiel du reportage d'Edmond Tranin. Le reporter, même s'il reprend les rênes de la narration de ses aventures, demeure bien le héros que le quotidien a mis en scène dans le premier acte de la couverture médiatique. Voyageur sous pression, il est soumis à toutes les tribulations d'un Phileas Fogg, et ce n'est en somme que lorsque les incidents de voyage se font rares qu'intervient le reportage en tant que tel, entendu comme la relation de choses vues, de propos entendus, le relevé d'informations ethnographiques, géographiques, politiques. Certes, la mise en intrigue du reportage-événement n'est pas sans parenté avec la scénographie habituelle du reportage – qui livre les difficultés de l'enquête, les souffrances ou les sensations du corps immergé dans un milieu, les gestes posés par le reporter afin de récolter l'information –, mais elle lui confère une place plus grande encore, parce que *le but ludique ou compétitif du voyage prévaut contre l'observation*. La prédominance de la logique narrative est ce qui fait du reportage-événement un récit qui entretient une grande proximité avec le roman d'aventures.

On peut citer pour l'illustrer l'un des principaux incidents rencontrés par Stiegler au cours de son voyage, alors que le reporter atteint le bout de la ligne du Transsibérien, à Strietensk. Il doit s'y embarquer à bord d'un bateau à vapeur, descendre le fleuve Amour et rejoindre à temps Vladivostok, car il ne doit pas manquer la correspondance pour Yokohama, où l'attend le paquebot qui le mènera en Amérique. Or, un retard du train lui fait rater le premier bateau, qui ne doit repasser que dans plusieurs jours. L'incident menace d'être fatal pour la suite du tour du monde. Dans l'urgence, Stiegler fait l'acquisition d'un radeau, ainsi qu'il l'explique dans une dépêche publiée dans *Le Matin* du 19 juin 1901 :

[...] j'ai acheté un radeau et, sur cette embarcation que je baptise le *Matin*, je ferai en trois ou quatre jours les quatre cents verstes nécessaires pour arriver jusqu'à « l'Amour » où il y a de l'eau, paraît-il, et où je suis sûr de trouver un bateau à vapeur. / Me voilà donc propriétaire d'un yacht de plaisance comme un grand seigneur et accomplissant sur le *Matin* une excursion entre les rives de la Chilka [...]. Je suis muni de conserves ; j'ai pour capitaine un marin de la mer Noire et pour matelot deux paysans.

On remarquera au passage que Stiegler nomme son radeau du nom de son journal, et prend soin de nous le préciser, de même que *Le Journal* avait baptisé son ballon « Le Journal », relais métonymique qui appuie la vocation autopromotionnelle du reportage-événement. Le 21 juin, une seconde dépêche, très brève, précise : « Après trois jours d'une très difficile navigation en barque à rame, j'ai trouvé un bateau à vapeur. J'espère arriver vendredi à Blagovestchenks. » De là, le 24 juin, Stiegler télégraphie : « Mon voyage devient difficile parce que je me trouve en dehors de toutes communications régulières³⁷⁷. » Enfin, une longue dépêche publiée le 2 juillet revient à nouveau sur les péripéties des jours précédents :

Vladivostok, 27 juin, 1 h 30 du soir. – Je termine ici cette interminable traversée du continent asiatique. / Depuis Strietensk, le voyage a été laborieux. La descente des fleuves ne se fait d'une façon régulière qu'à des intervalles assez espacés. Comme je ne pouvais attendre, j'ai navigué sans interruption de la manière qui se présentait : d'abord dans une petite barque, à l'aviron. Ce fut une existence toute primitive de sauvage, que j'aime pour son charme agreste et imprévu et que je menai gaiement. Le soir, sur le rivage, je ramassais quelques menus branchages dans la forêt, j'allumais le feu au milieu d'un âtre improvisé en pierres plates, je chauffais l'eau dans ma bouillotte, je préparais le thé et faisais cuire les œufs que me fournissaient les bouriates du hameau voisin [...]. / C'était une vie très simple, qui n'aurait pas été sans douceur si la hantise du voyage rapide m'avait laissé quelque répit.

³⁷⁷ La dépêche est publiée dans l'édition du 25 juin.

Dans le volume l'épisode est repris et développé longuement dans le chapitre IV, aux pages 100 (arrivée à Strietensk) à 170 (arrivée à Vladivostok), qui forment un petit roman d'aventures à l'intérieur du reportage. Le choix du radeau et la descente du fleuve Amour sont racontés en termes parfois très proches de ceux des dépêches ; Stiegler s'est visiblement appuyé sur le texte de celles-ci, ou sur une source commune (carnet de notes ?) pour rédiger dépêches et reportage feuilletonesque.

L'écriture du reportage feuilletonesque est aussi l'occasion pour le reporter de remodeler son ethos en accentuant de manière comique, dans ce second récit, ses propres angoisses, causées par la nécessité de voyager vite : « Je me sentis baigné d'une sueur glacée ; mes yeux désespérés tombèrent sur la rivière [...]. Puis je voulus m'arracher les cheveux³⁷⁸ », écrit-il, alors qu'il apprend que le vapeur de Strietensk est parti sans lui. Les problèmes de correspondance donnent lieu à une mise en scène du suspense qui frôle la parodie :

Est-ce que je vais arriver à temps ? Est-ce que voitures, chemins de fer, barques, navires, se combineront, se prolongeront assez heureusement pour que je saute à propos de l'un dans l'autre ? [...] Le spectre de la faillite me hantait. Il grimpa avec moi dans le train ; il s'asseyait près de moi à table ; il s'installait la nuit dans mes cauchemars et je tressaillais à ses ricanements. Jamais joueur ne ressentit plus d'anxiété devant la bille aveugle qui tourne sous ses yeux³⁷⁹.

Ces ajouts créent une distance remarquable vis-à-vis de l'intertexte vernien. Bien qu'à première vue, ils semblent réactiver les enjeux narratifs du tour du monde fictionnel, le caractère outré des réactions de Stiegler est en fait tout à l'opposé du sang-froid et du flegme britannique de Phileas Fogg³⁸⁰. L'autodérision perceptible dans le dernier extrait déjoue en quelque sorte le rôle imposé par *Le Matin* à Stiegler, celui de concurrent, de « cheval de course » de son journal. On retrouve quelques autres occurrences de ce recul comique qui n'est pas sans parenté avec l'ironie caractéristique de la posture d'Albert Londres dans l'entre-deux-guerres. Ainsi, au moment de son départ en train, Stiegler rapporte les propos des autres voyageurs qui l'observent et le perçoivent comme un individu peu adapté à l'entreprise qu'il projette : « – C'est celui qui a ce nez ? / – Oui. On

³⁷⁸ Gaston Stiegler, *Le tour du monde en soixante-trois jours*, op. cit., p. 105.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 194.

³⁸⁰ Jules Verne, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, Paris, Hetzel, 1873, p. 2 et 6.

dit qu'il n'a jamais fait de sport. / – Ça se voit bien à son attitude. Est-ce que c'est la dégaine d'un homme entraîné ? / – Alors de quoi se mêle-t-il ? Ce n'est pas avec cet air endormi qu'il prétend battre des records. [...] / La vérité est, en effet, que de ma vie je ne me suis soucié de sport ni de record³⁸¹. » La remarque peut se lire d'abord comme un clin d'œil au personnage de Phileas Fogg qui n'est pas non plus un sportif et un globe-trotter d'expérience³⁸², mais elle est également parodique, car si Fogg n'est pas un grand voyageur, sa passion maniaque pour le chronomètre³⁸³ s'oppose à « l'air endormi » de Stiegler. Le récit étendu du voyage apparaît ainsi comme l'occasion d'une singularisation, d'une prise en main de son ethos et d'un mouvement de distanciation de Stiegler vis-à-vis de la rédaction du *Matin* et de l'intertexte vernien. Le reporter y est plus maître de sa posture que dans la première séquence médiatique, dominée par la voix rédactionnelle. Jusqu'à un certain point, le reportage feuilletonesque témoigne de la volonté de se dégager de l'emprise de cette dernière, qui transparaît aussi dans les désaccords entre la version du *Matin* et la version de Stiegler. Par exemple, lorsque la rédaction présente le projet du tour du monde, dans l'article introductif du 11 mai 1901, le voyage est décrit comme une initiative du journal, pour laquelle Stiegler a été désigné, en vertu de ses qualités, tel un « Phileas Fogg *modern style*, [...] journaliste ardent, [...] voyageur émérite ». Cette image contraste singulièrement avec celle de voyageur sans expérience, un peu mou et endormi, que le reporter s'amusera à mettre en scène.

C'est cependant cette dernière image qui, au final, perdurera entre les pages du reportage édité en volume. Or, le reportage recueilli, à lui seul, ne permet pas du tout de rendre compte du dispositif propre au reportage-événement. Tout reportage mis en volume, on l'a dit, se trouve modifié à plusieurs égards. Le contexte de sa réception change, et avec lui son rapport à l'actualité. Des éléments paratextuels sont ajoutés, d'autres sont transposés, parfois avec des modifications, tandis que d'autres encore sont tout simplement abolis. Ces modifications sont drastiques dans le cas du reportage-événement, où la

³⁸¹ Gaston Stiegler, *Le tour du monde en soixante-trois jours*, *op. cit.*, p. 16.

³⁸² Jules Verne, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, p. 3.

³⁸³ *Ibid.*, p. 6.

première partie du reportage est tout entière laissée de côté, au profit de la mise en volume du second récit, feuilletonesque.

Tout ce qui composait la couverture médiatique assurée par l'énonciation éditoriale – éléments iconographiques, articles et séquences d'encadrement par la voix rédactionnelle –, dont le rôle est fondamental dans la poétique du reportage-événement, est abandonné, les dépêches originales de même. Bref, le premier récit médiatique, tel qu'il se donne à lire au fur et à mesure du déroulement du reportage, est voué à demeurer entre les pages du journal, et cela est bien dommage, car en lui résident les spécificités du reportage-événement comme le plaisir ludique du lecteur de journal. C'est sans aucun doute ce premier récit qui contribue le plus à exalter les aventures d'un reporter-héros, en les mettant en scène à travers la voix rédactionnelle collective et anonyme, qui agit à la manière du narrateur hétérodiégétique du roman d'aventures. La visée promotionnelle du reportage-événement, la nécessité de motiver ce dernier en y greffant une intrigue agissent aussi en faveur d'un rapprochement avec le roman. Le reportage-événement est fascinant parce que sa logique circulaire et automotivée est propice à la mise en place d'un intertexte spéculaire – soit qu'il renvoie à la fiction à laquelle il a emprunté son intrigue, soit que plusieurs reportages-événements renvoient les uns aux autres par la répétition d'une même intrigue (et l'établissement d'une compétition) ou la réactivation commune d'un intertexte fictionnel. On peut rappeler, à cet égard, le reportage, publié dans *Le Journal* en 1892, de Bertie Henri Clère sur le choléra à Hambourg, qu'on peut considérer aussi comme un reportage-événement autopromotionnel. Or, rappelons que Clère, dans un geste de surenchère sensationnelle non sans parenté avec les compétitions sportives, calque son projet sur celui d'un autre reporter américain, Stanhope, dont il réitère l'expérience tout en accroissant le danger³⁸⁴.

Il ne fait nul doute que l'exhumation de la première mise en récit médiatique du reportage-événement est fondamentale dans la compréhension de ce type de récit journalistique et dans la pleine mesure du rôle clé qu'il a joué, dès les années 1890, dans l'établissement d'une représentation du reporter en héros d'aventures. Il a agi comme un

³⁸⁴ *Supra*, p. 228, section « Un objet expérimental ».

lieu de passage privilégié entre le reportage et la fiction, en réalisant des scènes mythifiantes et héroïques : scènes de médiatisation du reporter (noyé dans la foule, sur les quais de gares et de ports, escorté dans les rues parisiennes jusqu'aux locaux de son journal) et scènes de pure aventure (Stiegler se lançant, en radeau, à la poursuite de son bateau à vapeur ; Tranin s'efforçant de libérer sa voiture enlisée dans les sables mouvants du désert africain), dégagées, à l'instar des intrigues romanesques, de tout impératif d'actualité.

CHAPITRE 4.2. INTERMÈDE AUTOGRAPHE. LE REPORTER, TÉMOIN PARMIS LES HOMMES

« Mais nous ne voulons pas de Mémoires, protesta l'un de mes amis, seulement certains pans de ta mémoire. Parle-nous de ton métier, surtout de l' "Aventure" de ton métier. Tu as fait des centaines de reportages, d'enquêtes, tu as rencontré des milliers de personnages, certains célèbres, d'autres inconnus. Alors, raconte...¹ »

Yves Courrière

« Ils [les reporters] sont l'Histoire en marche avec tous les mensonges ou toutes les erreurs de l'histoire². »

Jules Claretie

Pourquoi aborder ici les anthologies de reportages, les souvenirs et Mémoires de reporters ? Le choix nécessite une explication, dans la mesure où ces écrits sont bien plus tributaires du contrôle du reporter que les différents sous-ensembles du corpus traités dans cette partie. La posture qui s'y construit n'est pas à proprement parler « médiatisée » au double sens où nous avons entendu l'adjectif dans cette section ; c'est-à-dire que, d'une part, elle ne relève pas d'une même négociation collective – elle est autographe. Le reporter n'y est pas perçu, comme dans le cas de l'interview, de l'image ou de l'énonciation éditoriale, par un tiers ou un « intermédiaire » (interviewer, dessinateur ou photographe, membre de la rédaction, etc.). D'autre part, la posture du mémorialiste n'est pas non plus médiatisée par la presse, car la publication des anthologies et souvenirs est, dans la majorité des cas, liée à la forme du volume. Toutefois, la temporalité de parution des souvenirs et Mémoires (ultérieure au travail de reporter et, de ce fait, dans plusieurs cas, à la période convoquée par cette recherche), le fait que ceux-ci constituent un ultime positionnement du reporter, le rapport particulier de l'imaginaire professionnel inscrit dans ces textes à celui

¹ Yves Courrière, *L'homme qui court. L'aventure du grand reporter*, Paris, Fayard, 1977, p. 9.

² Jules Claretie, « La vie à Paris », dans *Le Temps*, 18 mars 1904.

constitué par les diverses productions décrites jusqu'ici et, enfin, le dialogue qu'ils entretiennent avec la dernière forme de médiatisation que nous étudierons ensuite – les hommages posthumes – sont autant de raisons pour les envisager maintenant.

La publication en volume des Mémoires et souvenirs est un premier indice de leur visée, la pérennité du livre symbolisant, dans le domaine matériel, le geste de legs que pose le reporter en rédigeant le récit de sa carrière professionnelle. Ni tout à fait autobiographe, ni tout à fait historien, le reporter se situe en porte-à-faux entre écriture de soi et écriture de l'histoire collective, son rôle de témoin le menant « aux premières loges³ » de l'événement, « aux épices de l'histoire⁴ », comme il aime l'affirmer lui-même : « C'est une des prérogatives du métier de journaliste – si décrié et à la fois si envié – que de pouvoir vivre successivement les spectacles les plus magnifiques et les plus horribles, les émotions réconfortantes et douces de la vie civilisée, et les minutes dramatiques de la sauvagerie des foules et de la brutalité des individus⁵. » Or, avec le privilège du témoin lui est échu un devoir de témoignage ; faire œuvre de mémorialiste, c'est remplir un ultime acte professionnel en participant à l'écriture de l'histoire collective, nationale, européenne, accomplir un devoir de mémoire, pour éviter aux générations futures les « conséquences révolutionnaires de l'oubli du passé [qui] ont été, en ce XX^e siècle, sciemment exploitées par les conducteurs de peuples qui mènent l'humanité⁶ ».

Parce qu'il s'instaure comme le dépositaire du récit de l'histoire contemporaine⁷, le reporter réactive au XX^e siècle l'entreprise des « mémorialistes d'autrefois⁸ », un héritage qu'il inscrit parfois en filigrane dans son récit. Octave Mirbeau, au seuil du recueil

³ Yves Courrière, *L'homme qui court*, op. cit., p. 31.

⁴ Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, préface de Pierre Lazareff, Paris, Plon, 1962. Il s'agit du titre de la troisième partie de l'ouvrage.

⁵ Jules Huret, *Tout yeux, tout oreilles*, préface d'Octave Mirbeau, Paris, Fasquelle, 1901, p. 384.

⁶ Louise Weiss, *Mémoires d'une Européenne, t. II : 1919-1934*, Paris, Payot, 1969, p. 8.

⁷ Entendue au sens où elle émerge au XIX^e siècle, comme l'histoire qui « traite des événements contemporains de l'historien ». Elle pose à l'historien un problème méthodologique, celui du décalage temporel nécessaire « à la tenue du discours historique », mais apparaît en revanche comme le matériau privilégié du mémorialiste. Damien Zanone, *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Paris, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006, p. 144, 158.

⁸ Henri Béraud, *Le flâneur salarié*, Paris, Éditions de France, 1927, p. 170.

anthologique de Jules Huret⁹, convoque le nom du patron du genre, Saint-Simon (et aussi, significativement, celui de l'historien Ernest Renan)¹⁰ ; Édouard Helsey, quant à lui, compare les intrigues de salle de rédaction à celles de la cour : « C'est seulement un peu plus tard, quand j'appartins moi-même au *Journal* que je pus comprendre Saint-Simon. Les rivalités, les luttes sournoises entre les collaborateurs immédiats du patron, les chaussetrapes qu'ils agençaient les uns contre les autres, les sourires hypocrites qu'ils se prodiguaient m'enseignèrent ce que c'est qu'une Cour¹¹. » Quoi qu'il en dise, le reporter apparaît toutefois moins comme l'héritier de Saint-Simon que celui des mémorialistes de l'après-Révolution française étudiés par Damien Zanone, chez qui les Mémoires deviennent « historiques »¹², entrent dans le « discours public national¹³ » dans une volonté de donner sens aux bouleversements politiques récents. À l'opposé de l'entreprise aristocratique des mémorialistes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, qui témoigne d'une conception élitiste de l'accès à la sphère politique, le reporter se constitue comme mémorialiste démocratique, en vertu de son statut de témoin-ambassadeur. Comme les historiens et mémorialistes de l'après-Révolution, son rapport à l'histoire est celui d'un « sentiment éprouvé et [d']un vécu concret¹⁴ » ; comme eux, il se « découvre sujet historique¹⁵ ».

Cette posture, qui apparaît dans l'entre-deux-guerres, se fait plus nette encore au sein d'une seconde génération de Mémoires de reporters publiés après la Seconde Guerre mondiale. Il faut garder en tête que l'écriture des Mémoires exige un décalage temporel ; le mémorialiste effectue, au terme de sa carrière, voire à l'approche de celui de sa vie, un bilan. Afin de rendre compte d'un imaginaire professionnel de la génération de reporters de l'entre-deux-guerres, il faut dès lors envisager une période qui dépasse en aval celle que nous avons étudiée dans la presse et les fictions (1870-1939) ; c'est pourquoi plusieurs volumes publiés après la Seconde Guerre mondiale sont pris en compte ici. Ils ne

⁹ Dans ce cas, il ne s'agit pas à proprement parler de Mémoires, mais d'un recueil de reportages courts ; toutefois, comme on le verra, la constitution de ce type d'anthologie s'apparente à l'écriture de Mémoires par sa visée – reconstituer l'histoire contemporaine à travers le point de vue d'un témoin – et par la recherche de légitimité qu'elle traduit.

¹⁰ Octave Mirbeau, « Préface », dans Jules Huret, *Tout yeux, tout oreilles*, *op. cit.*, p. III-IV.

¹¹ Édouard Helsey, *Envoyé spécial*, Paris, Fayard, 1955, p. 99.

¹² Damien Zanone, *Écrire son temps*, *op. cit.*, p. 9-13.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵ *Ibid.*, p. 141.

participent certes pas directement de l’imaginaire social de la période qui nous intéresse, mais sont révélateurs, chez les reporters qui ont travaillé ou débuté dans la presse de l’entre-deux-guerres, d’une certaine représentation de l’identité professionnelle, d’une façon de se positionner par rapport à l’imaginaire du reportage institué à cette époque et de concevoir l’écriture de l’histoire contemporaine comme prolongement du devoir professionnel.

La prédominance de la fonction testimoniale et de la phase enquêtrice dans le travail professionnel du reporter déterminent ainsi une filiation plus forte des Mémoires de reporters publiés à partir de l’entre-deux-guerres avec la tradition des Mémoires historiques qu’avec celle des souvenirs de journalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ces derniers, de « nature fictionnalisante et anecdotique », se sont imposés à la fin du second Empire¹⁶ ; ils mettent en scène les sociabilités journalistiques et littéraires, reconduisent le « mythe du boulevard¹⁷ » et font écho aux romans de mœurs journalistiques par leurs motifs et scènes structurantes¹⁸. Dans les premières décennies du XX^e siècle, on retrouve encore des représentants de cette tradition, qui investissent la posture de l’écrivain-journaliste tout en ayant pratiqué le reportage, à l’instar de Paul Brulat¹⁹, ou qui proposent des souvenirs anecdotiques centrés sur la restitution des mœurs de la presse, tel Maurice Talmeyr²⁰. Cependant, les reporters vont imposer peu à peu, après une phase de transition caractérisée par la publication d’anthologies de reportages courts, au tournant du siècle, un nouveau type de souvenirs qui réactivera la veine des Mémoires historiques et posera le reporter en *témoin de l’Histoire* plutôt qu’en historien des mœurs de la presse.

Pour autant, le reporter mémorialiste ne s’abstient pas tout à fait d’évoquer le travail journalistique. Les Mémoires demeurent l’occasion de mettre en scène la sphère professionnelle, les confrères et directeurs de presse, les pratiques (transmission de l’information, conditions du voyage et de l’enquête, écritures de l’article, recherche du

¹⁶ Guillaume Pinson, *L’imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2012, p. 121-122.

¹⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹⁸ *Ibid.*, p. 125-129.

¹⁹ Paul Brulat, *Lumières et grandes ombres. Souvenirs et confidences*, Grasset, 1930. Sur le scénario de l’écrivain-journaliste dans les romans et les souvenirs de Brulat, voir *supra*, p. 471.

²⁰ Maurice Talmeyr, *Souvenirs de journalisme*, Paris, Plon, 1900.

scoop). Cependant, le reporter est un journaliste en déplacement. Par la nature de son travail, il s'absente des salles de rédaction – ce fait est au moins autant une vérité effective que le point de départ d'une mythologie professionnelle de l'aventure et du voyage. Le reporter est ce « journaliste qui court le globe, hante les sleepings et les palaces, voit naître les guerres et finir les révolutions²¹ » ; « l'homme qui court²² », doté d'une « vocation de voyageur²³ », « [travaillé par] le désir insatiable du monde²⁴ » ; autrement dit, il est « un monsieur qu'on ne voit jamais²⁵ » dans les salles de rédaction des journaux. Dès lors, les Mémoires de reporter se distancient des lieux journalistiques et de la mise en scène des mœurs des acteurs de la presse pour privilégier, d'une part, la restitution d'un récit de l'histoire contemporaine et, d'autre part, celle d'une mythologie professionnelle tracée à coups de reportages sensationnels, d'interviews secrètes, de courses à l'information ou d'entraide entre confrères en déplacement. Bien davantage que les reportages mêmes, ce sont les Mémoires qui transmettent, rétrospectivement, un récit mythifiant de la fabrique du reportage. De ce fait, ils entrent en résonance, de manière remarquable, avec les scénarios fictionnels, souvent non sans laisser poindre une certaine conscience de ces échos, comme chez Yves Courrière :

Grand reporter ! / S'il est un métier qui exerce une extraordinaire fascination sur un jeune homme épris d'aventure, c'est bien celui-là. Toute une légende l'entoure. Lorsqu'on l'évoque, des noms viennent immédiatement à l'esprit : Albert Londres, Joseph Kessel, mais aussi Rouletabille et Tintin, puisque l'imagerie populaire a plaqué sur cette profession privilégiée des images stéréotypées²⁶.

De même, Pierre Lazareff, dans sa préface aux souvenirs de René Delpêche, en fait « l'incarnation la plus parfaite de Rouletabille²⁷ ». Gaston Leroux ne manquait pas non plus d'entretenir lui-même une ambivalence entre son héros fictionnel et sa propre personne dans divers articles où il évoque sa pratique du reportage, notamment dans le petit texte de

²¹ Henri Béraud, *Le flâneur salarié*, op. cit., p. X.

²² Titre du volume d'Yves Courrière, digne héritier de Joseph Kessel, qu'il a bien connu.

²³ Édouard Helsey, *Envoyé spécial*, op. cit., p. 74.

²⁴ « Avertissement de l'éditeur », dans Joseph Kessel, *Témoin parmi les hommes. I. Le temps de l'espérance*, Paris, Plon, 1968, p. 8.

²⁵ Jean Lasserre, *L'envers du tour du monde*, dans Paris-Soir, 18 août 1933.

²⁶ Yves Courrière, *L'homme qui court*, op. cit., p. 13.

²⁷ Pierre Lazareff, préface, dans René Delpêche, *Ce que je n'ai pas dit. Souvenirs d'un reporter*, Paris, Société d'éditions et de publications en exclusivité, 1947, p. 5.

souvenirs donné au volume collectif *Une heure de ma carrière*²⁸. Et Henri Béraud, racontant son premier reportage, se demande « comment Rouletabille et Passe-Partout réagiraient à [sa] place²⁹ ».

Une telle conscience, de la part des mémorialistes, de participer à nourrir un imaginaire du reportage largement diffusé par les fictions populaires indique à quel point celui-ci imprègne jusqu'à l'identité professionnelle des reporters eux-mêmes, qui se positionnent vis-à-vis de lui, qu'il s'agisse de le reconduire ou de le réfuter. Ce dialogue incite à considérer les Mémoires au terme de ce parcours, car ils constituent une ultime étape dans l'adoption d'une posture journalistique et se présentent comme un point d'orgue, un dernier geste par lequel le reporter parachève sa légende, loin des contraintes de l'actualité. Il s'y positionne ultimement vis-à-vis du mythe de la profession, tel que le relaient la presse ou les représentations fictionnelles.

On interrogera dans un premier temps l'imaginaire professionnel du reportage construit au travers des principaux motifs activés par les Mémoires, avant d'envisager ceux-ci, voire dans certains cas l'entreprise historiographique à proprement parler, comme manière de se détacher des contingences du journalisme pour s'inscrire dans le temps long de l'Histoire, convertir l'expérience individuelle du témoin en un récit dont la portée est plus vaste. L'écriture de Mémoires opère en ce sens un travail de légitimation comparable et parallèle à celui de l'écriture romanesque ; alors que cette dernière pose le reporter en écrivain dans le champ littéraire, le récit de l'histoire contemporaine dévoile l'influence du reporter dans le champ politique et le donne comme le dépositaire et le passeur de la mémoire nationale, héritier des grands historiens du XIX^e siècle.

a. Un imaginaire professionnel

Les séquences où le reporter relate des souvenirs spécifiquement associés à la mise en scène des gestes professionnels font souvent appel à une poétique de l'anecdote

²⁸ Gaston Leroux, « Une victoire de Rouletabille », dans *Une heure de ma carrière. Souvenirs et interviews*, Paris, Baudinière, 1926, p. 159.

²⁹ Henri Béraud, *Les derniers beaux jours*, Paris, Plon, 1953, p. 19.

fictionnalisée. Il s'agit de la part des Mémoires qui s'arrime le plus au corpus de souvenirs de journalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle³⁰. Elle trace une représentation stéréotypée du métier qui passe par des moments et des scènes canoniques et permet de dévoiler un imaginaire professionnel (produit par les reporters eux-mêmes à propos de leur travail) qui participe de la construction de leur identité professionnelle. En dépit de sa dimension fictionnalisante, cet imaginaire traduit certainement la manière dont les reporters se conçoivent comme groupe et autodéfinissent diverses dimensions de leur travail (telles que la formation et l'entrée dans la profession, sa régulation et son éthique). À cet égard, l'entreprise mémorialiste remplit une fonction de définition et de légitimation du groupe professionnel. Le recueil collectif *Une heure de ma carrière. Souvenirs et interviews* (1926), préfacé par Georges Bourdon, alors président du Syndicat national des journalistes, dont il est également l'un des fondateurs, en constitue un exemple remarquable. Dans la préface, Bourdon souligne que le recueil est issu de l'impulsion du Syndicat. Il met en avant la diversité des journalistes qui y ont collaboré, reporters, conteurs, écrivains, tout en soulignant parallèlement le caractère uni et solidaire du Syndicat. Bourdon tient ainsi un double discours qui donne les journalistes comme un groupe professionnel tout à la fois *uni* et *hétérogène*, assez caractéristique de la dialectique entre l'ouverture de la profession et la volonté de fermeture de ses frontières qu'a mise en évidence Denis Ruellan³¹. Le journalisme s'y présente, « comme la vie³² » dont il est l'image, dans toute sa diversité, à travers les trente auteurs qui ont participé au recueil ; en même temps, l'ouvrage se veut « un témoignage de la richesse intellectuelle et artistique du Syndicat [...]. Qu'il ait été permis au Syndicat des Journalistes de les rassembler [ces collaborateurs] sous son étendard, c'est sa fierté. C'est par là, autant que par la solidarité qui lie tous ses membres, qu'il est invulnérable³³. »

³⁰ Chaque reporter confère une place plus ou moins grande à l'événement politique et aux anecdotes relatives au métier et négocie de manière personnelle l'équilibre entre historiographie et mise en scène professionnelle, Mémoires et souvenirs, Histoire et anecdotes. Certains reporters emploient le terme « Mémoires », d'autres celui de « souvenirs », d'où la terminologie ambivalente dont nous usons nous-mêmes. Cette hésitation traduit le double héritage des souvenirs anecdotiques de journalistes et des Mémoires historiques.

³¹ Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble (Communication, médias et sociétés), 2007 [nouvelle édition augmentée ; 1993], p. 51, 55.

³² Georges Bourdon, préface du volume collectif *Une heure de ma carrière*, *op. cit.*, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 12.

À échelle individuelle, les souvenirs, au-delà du tracé de la trajectoire de l'auteur, véhiculent une semblable définition de l'identité et des pratiques d'un groupe à la fois uni et encore peu régulé ou professionnalisé. À quelques exceptions près, les souvenirs envisagés ici ne prennent pas acte des nouveaux discours pédagogiques et techniques sur la profession³⁴ développés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale³⁵, même si dans bien des cas leur publication en est contemporaine. Ils véhiculent plutôt une conception ouverte de la profession, à travers des motifs qui ne sont pas sans faire écho, tout en les modulant, aux souvenirs de journalistes du siècle précédent. Ainsi, le reportage est perçu très nettement comme une *vocation*. Celle-ci n'est toutefois plus une vocation littéraire détournée de son objet premier (la littérature), mais une vocation qui trouve sa fin en elle-même. Elle peut être motivée par l'appel du voyage et de l'aventure, la gloire associée au grand reportage, comme chez Dominique Auclères : « L'invitation au voyage m'exaltait : prendre le train, sans avoir trois semaines à l'avance retenu mon wagon-lit, débarquer dans un pays inconnu, affronter une tâche nouvelle, vaincre, voir mon nom imprimé dans un journal, devenir célèbre [...]»³⁶. » Elle peut encore procéder, comme pour Louise Weiss, d'une volonté d'engagement politique, « l'action pour la paix³⁷ », ou, comme pour Yves Courrière, d'une curiosité insatiable³⁸. Elle peut constituer une ascèse, à laquelle le reporter sacrifie volontiers³⁹, ou être l'objet de proclamation d'un amour absolu : « Enfin, j'ai trouvé ma voie. Je suis journaliste, exclusivement journaliste. De ce métier, que j'aime d'un amour soudain et irrésistible, je ne sortirai jamais. C'est le seul que je puisse faire⁴⁰ » écrit Jules Sauerwein. Cet enthousiasme rappelle l'amour décomplexé des reporters fictionnels pour leur métier et s'éloigne d'autant des récriminations des écrivains-journalistes ; il substitue à la vocation littéraire une vocation professionnelle qui s'assume comme telle. On

³⁴ Parmi ces exceptions, on compte Louis Gabriel-Robinet (*Je suis journaliste*, Conquistador, 1961), qui se tient loin de la mythologie du métier et privilégie le récit technique de la fabrique du journal, la mise en scène des bureaux et membres de la rédaction, la réflexion éthique. On peut rapporter ces choix au fait que Gabriel-Robinet a été non seulement reporter, mais rédacteur en chef du *Figaro*.

³⁵ Denis Ruellan, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, op. cit., p. 60.

³⁶ Dominique Auclères, *Mes quatre vérités. Mémoires d'une envoyée spéciale*, Vent du large, 1948, p. 13.

³⁷ Louise Weiss, *Mémoires d'une Européenne, t. II : 1919-1934*, op. cit., p. 175.

³⁸ Yves Courrière, *L'homme qui court*, op. cit., p. 40.

³⁹ René Delpêche, *Ce que je n'ai pas dit*, op. cit., p. 7 et 15.

⁴⁰ Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, op. cit., p. 33.

peut y opposer les propos de Paul Brulat qui pratique le reportage à reculons, ne possédant pas « cette banale facilité de plume qu'[il] exige⁴¹ ».

Plus rarement, le hasard motive seul l'entrée dans le journalisme, mais le motif des débuts n'est jamais occulté. La plupart des mémorialistes se mettent en scène, au seuil de leur carrière, dans la peau d'un jeune reporter naïf, émerveillé et sans expérience : « [J]e confiai à qui voulait l'entendre que j'allais à Belgrade faire mon premier reportage pour un des plus grands journaux de Paris, sans argent, sans carte professionnelle et surtout sans expérience !⁴² » s'exclame Dominique Auclères au seuil de ses souvenirs. Perdure ainsi jusqu'à la Seconde Guerre mondiale à tout le moins une conception du métier qui s'apprend sur le terrain, dans son exercice même, supporté par certaines qualités innées, la curiosité, le don de pénétrer tous les milieux, d'attirer les confidences⁴³, la connaissance des hommes, l'aisance du style, la capacité à inspirer confiance et sympathie⁴⁴, la sensibilité, la force d'observation et d'assimilation⁴⁵, l'instinct, « ce pressentiment du sensationnel⁴⁶ ».

Le reporter débutant connaît une période d'apprentissage par l'expérience, sous l'égide de confrères ou de supérieurs hiérarchiques (rédacteurs en chef, directeurs). Dominique Auclères raconte comment Édouard Helsey, dont elle fait la connaissance en Allemagne, lui offre de précieux conseils lors de son premier reportage : « Le journalisme ne consiste pas uniquement à parler de choses qu'on sait mal et qu'on interprète peut-être de travers » ; « Il faut apprendre à voir, c'est ce qui vous manque. »⁴⁷ L'apprentissage doit être rapide, mais il s'avère « long⁴⁸ », ses conditions, assez rudes⁴⁹. Cependant, il est placé sous les auspices d'une fraternité bienveillante entre reporters : « Nous avons vécu côte à

⁴¹ Paul Brulat, *Lumières et grandes ombres*, *op. cit.*, p. 87.

⁴² Dominique Auclères, *Mes quatre vérités*, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ Yves Courrière, *L'homme qui court*, *op. cit.*, p. 14, 25.

⁴⁴ Pierre Lazareff, préface, dans Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, *op. cit.*, p. IV.

⁴⁵ « Il s'agit [...] de voir ce que les gens pressés ou distraits ne voient pas, pour ensuite le montrer à chacun. » (Henri Béraud, *Les derniers beaux jours*, *op. cit.*, p. 187) ; « Il faut arriver dans un pays et s'y incorporer, en saisir toutes les odeurs. » (Jean Lasserre, *L'envers du tour du monde*, dans *Paris-Soir*, 28 août 1933).

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ Dominique Auclères, *Mes quatre vérités*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁸ « Et je m'étais crue une grande journaliste ! [...] L'apprentissage fut long. » *Ibid.*, p. 49.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

côte pendant dix jours, nous avons partagé ennuis, misères, et joies. Une fraternité s'est établie entre nous tous [...]»⁵⁰. » Dans le même esprit, Louise Weiss rapporte comment Élie-Joseph Bois l'initie à la fabrique du *Petit Parisien*, en acceptant qu'elle observe à ses côtés « sa pratique éditoriale⁵¹ » quelques fois par semaine. Pour d'autres, l'apprentissage sera plus solitaire et donne lieu au récit récurrent du « premier reportage », véritable épreuve initiatique dans laquelle le reporter est lancé à l'aveuglette et dont il sort généralement triomphant. Pour Joseph Kessel, c'est l'Irlande de 1919⁵², pour Madeleine Jacob, l'Allemagne de 1934⁵³, pour Jules Sauerwein, une « brève interview de l'amiral Touchard » qu'Henry de Jouvenel, rédacteur en chef du *Matin*, qualifie d'« excellent papier »⁵⁴, à la veille de la Première Guerre mondiale. Pour Henri Béraud, l'anecdote est sensationnelle, qui le met en scène s'introduisant en douce au Quai d'Orsay pour assister à une réunion politique interdite aux journalistes : le premier reportage lui vaut son premier *scoop*⁵⁵, la renommée, de même qu'un regard foudroyant de Clemenceau.

Pour autant, la quête du *scoop* ne constitue pas un motif aussi important que l'on pourrait le croire dans les souvenirs de reporters. Certains s'inscrivent même en faux vis-à-vis de celui-ci, telle Dominique Auclères qui, de manière très cocasse, raconte une série de *scoops* manqués au fil de sa carrière, dont une interview d'Hitler ratée à cause des tergiversations du patron du *Journal*⁵⁶. Elle choisit de clore son récit sur un ultime reportage manqué à valeur symbolique : au terme d'un long et difficile trajet en Jeep sur la route de Delphes, elle ne trouve aucun rebelle à interviewer, mais peut à tout le moins admirer la beauté du panorama⁵⁷, renouant ainsi avec la pure joie du voyage qui avait déterminé, au seuil du récit, la vocation de reporter.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵¹ Louise Weiss, *Mémoires d'une Européenne, t. II : 1919-1934, op. cit.*, p. 49.

⁵² Joseph Kessel, *Témoin parmi les hommes, t. I, op. cit.*, p. 31.

⁵³ Madeleine Jacob, *Quarante ans de journalisme*, Paris, Julliard 1970, p. 33.

⁵⁴ Jules Sauerwein, *Trente ans à la une, op. cit.*, p. 33-34.

⁵⁵ Henri Béraud, *Les derniers beaux jours, op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Dominique Auclères, *Mes quatre vérités, op. cit.*, p. 85.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 354.

Ce sont, bien davantage que les envoyés spéciaux des quotidiens⁵⁸, les agenciers (tels Paul-Louis Bret et Gabriel Courtial) qui prennent en charge une représentation de la course à l'information et de la quête perpétuelle du *scoop*. Ils véhiculent une conception sensiblement différente du métier, où la nécessité de faire vite et la concurrence (entre agences) constituent des motifs beaucoup plus importants que dans les souvenirs des autres reporters, où domine plutôt l'entraide entre confrères. Le journalisme d'agence est associé à une marchandisation de l'information perçue comme américaine, ainsi que l'affirme Paul-Louis Bret, directeur de la succursale londonienne de l'agence Havas dans les années trente⁵⁹ ; la vitesse de l'information y est vitale, car elle détermine les contrats décrochés par l'agence⁶⁰, lui sert d'argument publicitaire. Plus anecdotiques et cocasses que les comptes rendus politiques détaillés de Bret, les souvenirs de Gabriel Courtial, reporter pour l'*United Press* américaine à Paris dans l'entre-deux-guerres, regorgent de petits récits fictionnalisés de courses à l'information entre reporters d'agences rivales. Courtial insiste sur le caractère très américain du journalisme pratiqué à l'*UP*, où deux principes règnent : « *Accuracy*⁶¹ » (exactitude) et vitesse⁶². Tout un imaginaire du « fil spécial » se déploie dans ses souvenirs et réactive la course au télégraphe des romans verniens, décrit les « vilains tours » que se jouent les reporters ennemis :

[...] un journaliste anglais accroché au téléphone de l'hôtel débitait de la copie avec incontinence. Et pour garder le monopole de l'appareil il dictait à Londres des chapitres entiers du « Dernier des Mohicans ». / [...] je dus renoncer à utiliser un téléphone clandestin que j'avais réussi à installer, par dérivation, dans une cabane à lapins, car chaque matin je trouvais mon fil cisaillé avec un petit mot dans ce genre : « Allo ! Ne coupez pas ! » ou bien « Allo ! 4^e Section ! » / Pour me venger j'aiguillai le coupable présumé sur un appareil téléphonique du sémaphore qui n'était relié qu'à un poste de douanier perdu sur la falaise, où il n'y avait jamais personne⁶³.

⁵⁸ Le motif du scoop est principalement convoqué chez Dominique Auelères – mais pour être désactivé – et chez Jules Sauerwein, qui fait exception. Il évoque à diverses reprises la course à l'information entre reporters en racontant ses propres primeurs, pour la plupart des interviews sensationnelles avec des hommes politiques (Jules Sauerwein, *Trente ans à la une, op. cit.*, p. 5-6, 67, 99).

⁵⁹ Paul-Louis Bret, *Au feu des événements, mémoires d'un journaliste, Londres-Alger, 1929-1944*, Paris, Plon, 1959, p. 28.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁶¹ Gabriel Courtial, *Par fil spécial, ou vingt ans de journalisme américain à Paris*, Paris, Éditions du Creuset, 1949, p. 30.

⁶² *Ibid.*, p. 25.

⁶³ *Ibid.*, p. 96-97.

Dans le même esprit, Courtial raconte la manière dont son agence, à l'aide d'une mécanique complexe, s'assure le *scoop* de l'atterrissage de Charles Lindbergh au Bourget, en mai 1927, en préparant divers télégrammes pour toutes les éventualités possibles (dont l'écrasement de l'appareil et la mort du pilote !) et en signalant à distance leur transmission, à l'aide de gestes, afin d'éviter d'avoir à fendre la foule compacte⁶⁴. Les souvenirs des agenciers tracent ainsi les contours d'un sous-groupe professionnel assez distinct de celui des envoyés spéciaux. Ils évoluent dans l'anonymat⁶⁵ et voyagent peu, déployant sur place un réseau de contacts qui les rapproche davantage des correspondants permanents. Ils s'approprient par l'écriture de souvenirs une visibilité qui ne leur est pas accordée dans la presse.

Les envoyés spéciaux vont quant à eux davantage insister sur les relations fraternelles entre collègues, traçant une version « en déplacement » des sociabilités journalistiques du boulevard du siècle précédent. C'est un aspect de la profession tout particulièrement développé dans les souvenirs de Dominique Auclères qui, d'événement en événement, tisse un réseau de confrères retrouvés aux quatre coins de l'Europe. Elle s'attarde par exemple aux conditions de travail des reporters au procès de Nuremberg, décrivant l'installation du camp de presse, les journalistes présents, le travail collectif au terme des audiences, dans la cohue de la salle de presse, la vie quotidienne, les divertissements et discussions⁶⁶. De manière générale, les reporters tracent de brefs portraits du personnel des journaux auxquels ils ont collaboré ou des collègues croisés en route. De ce fait, ils maintiennent de façon plus ou moins marquée une histoire anecdotique de la presse héritière des souvenirs du XIX^e siècle. Les patrons de presse bénéficient d'un traitement privilégié, mais aussi, parfois, un peu caricatural, par exemple dans une scène récurrente où la rédaction exprime ses exigences tyranniques – symbole de la pression d'une actualité sans cesse renouvelée et du devoir professionnel qui harasse le reporter :

La maison était silencieusement en fête, lorsque le téléphone sonna avec cette insistance précipitée spéciale à Vienne aux communications interurbaines. / Paris appelait, M. de Marsillac lui-même était au bout du fil. / – Écoutez, chère amie, il paraîtrait que le « Grand Homme » réunit son état-major à Berchtesgaden, on craint la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 155-162.

⁶⁵ Paul-Louis Bret y consacre un long passage (*Au feu des événements, op. cit.*, p. 105).

⁶⁶ Dominique Auclères, *Mes quatre vérités, op. cit.*, p. 174-212.

décision d'une intervention en Espagne. Voulez-vous aller voir ? / – Certainement, dis-je, et c'est pressé naturellement ? / – Partez le plus vite possible...⁶⁷

De même, Henri Béraud rapporte les commandes péremptoires d'Élie-Joseph Bois, dans diverses petites scènes cocasses qui agissent comme autant de chevilles narratives entre deux reportages remémorés :

Sans autre préambule, il [Bois] enchaîna : / – Mon cher ami, le pape est mourant... / Cette nouvelle n'ayant pas l'air de me frapper outre mesure, il regarde l'heure à son poignet. Puis, toujours souriant : / – Le Rome-Express part à minuit. Vous avez dix heures devant vous. [...] Ces départs au coup de gong étaient la règle : toucher terre et repartir sans souffler, parfois même, sur un ordre reçu en cours de route [...]⁶⁸.

Au contraire du reporter fictionnel, qui s'affranchit du reportage pour mieux courir à l'aventure dans la scène inaugurale de la rencontre avec son directeur, le reporter réel se présente comme perpétuellement asservi par la tutelle de son journal. Cependant, il l'est pour ainsi dire « agréablement » : à l'inverse de l'écrivain-journaliste qui décrit le métier de reporter comme un accablement perpétuel menant éventuellement à la maladie ou à la mort, le grand reporter se dépeint à la fois comme l'esclave de son journal, qui l'envoie sans ménagement aux quatre coins du monde, et l'amoureux du voyage qui ne répugne pas vraiment à subir ce traitement « expéditif ».

Car les Mémoires sont aussi le lieu où se trouve reconduit un imaginaire du reportage comme voyage et aventure héroïque, qui rend Jean Lasserre presque lyrique :

La vie de reporter est une éternelle croisière dont le hasard répartit les escales au petit bonheur, sur un coup de dé du destin. [...] / C'est [le reporter] un papillon nocturne que n'importe quelle flamme attire. [...] Ah ! ces nuits où l'on entre dans des villes gigantesques où les hôtels sont illuminés comme des gares, ces nuits aussi où un long train stoppe dans une campagne morte, vous dépose sur une terre froide et repart vers le monde [...]. / On regarde. On écrit. On trouve des postes pour envoyer des télégrammes, des diligences pour porter des lettres aux stations de chemin de fer. On revient à Paris [...]. / Et on repart. On repart toujours. Quelquefois on ne revient pas⁶⁹.

Très proches de la scénographie du reportage, diverses scènes remémorées évoquent par ailleurs les dangers et difficultés survenus en cours de route. Yves Courrière, dans l'Algérie en guerre civile, est exposé aux fusillades⁷⁰, au Congo, il doit franchir illégalement la

⁶⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁸ Henri Béraud, *Les derniers beaux jours*, *op. cit.*, p. 70-71.

⁶⁹ Jean Lasserre, *L'envers du tour du monde*, dans *Paris-Soir*, 18 août 1933.

⁷⁰ Yves Courrière, *L'homme qui court*, *op. cit.*, p. 155.

frontière⁷¹ ; Helsey, accompagnant le général Lyautey au Maroc lors d'une insurrection, frôle la mort⁷², tout comme Sauerwein en Hongrie, en 1926, au cours de deux semaines « parmi les plus périlleuses de [sa] carrière », où il sera condamné à mort⁷³, et Kessel qui, apprend-on dans l'« Avertissement de l'éditeur », a « joué son existence sur un avion archaïque » puis « dans les tempêtes de la Mer Rouge » et « a entendu siffler les balles des guerres civiles »⁷⁴. Les souvenirs ne se privent pas d'exalter la geste héroïque du métier. Aux dangers traversés par le reporter mémorialiste fait pendant l'évocation des confrères tombés en devoir. Ainsi, lorsqu'il évoque sa mésaventure marocaine, Helsey se recueille :

ce reportage [...] me plaçait soudain au contact d'hommes qui ne concevaient pas l'exercice du journalisme sans l'acceptation de risques très directs. La suite devait me convaincre que c'est une des lois du grand reportage. La liste est si longue de ceux de mes amis qui ne moururent pas à la peine, mais furent effectivement tués dans leur travail, que je serais incapable de la dresser de mémoire... Serge Basset, Réginald Kann, Albert Londres, Louis Delaprée, Guy de Traversay, Claude Blanchard, Jean-Marie de Prémonville, François-Jean Armorin, pour ne citer que ceux dont le visage me reste présent et cher, et pour ne parler que des Français⁷⁵.

Le devoir de mémoire du reporter, avant que d'assurer la transmission d'une histoire nationale, apparaît aussi comme un hommage rendu aux confrères. Depuis l'initiation au métier jusqu'à son issue parfois tragique, la restitution de la trajectoire professionnelle ne se conçoit pas sans dessiner les contours d'un groupe soudé dans l'Aventure, celui des reporters et, plus largement, des journalistes et patrons de la presse d'information.

b. L'écriture de l'Histoire

Cependant, le reporter se positionne simultanément comme un témoin au cœur de l'événement. Ayant participé, tout au cours de sa carrière, par son travail même, à la construction de l'événement médiatisé, il participe encore, dans un second temps, à celle de l'Histoire, en fournissant un deuxième récit, informé par la distance temporelle qui s'est immiscée entre le je-mémorialiste et le je-témoin dont le premier se remémore l'expérience.

⁷¹ *Ibid.*, p. 78.

⁷² Édouard Helsey, *Envoyé spécial*, *op. cit.*, p. 127-132.

⁷³ Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁴ « Avertissement de l'éditeur », dans Joseph Kessel, *Témoin parmi les hommes*, t. 1, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁵ Édouard Helsey, *Envoyé spécial*, *op. cit.*, p. 127.

Cette distance module le regard du reporter et confère à ses Mémoires une dimension téléologique inaccessible au reporter vivant « à chaud » les soubresauts de la politique.

Il revient à chacun d'établir la part accordée aux souvenirs du métier et à l'écriture de l'histoire, mais, de manière générale, la seconde prédomine, notamment chez ceux, grands reporters ou agenciers, qui ont pratiqué le reportage politique. Il paraît significatif que ce soit précisément ces reporters qui aient cédé le plus à la tentation des Mémoires ; l'écriture de l'histoire contemporaine va de pair avec la nature de l'expérience professionnelle du témoin ou encore la nature des événements dont il a été le témoin.

Il semble en effet qu'on puisse établir un lien assez fort entre la conjoncture politique et l'appropriation du genre des Mémoires par les reporters. Comme l'a montré Damien Zanone, l'âge d'or des Mémoires historiques dans les années 1815 à 1848 peut être attribué à divers facteurs, dont la nature des événements politiques de la période qui précède (et qui est l'objet de l'histoire contemporaine racontée par ces Mémoires) :

Il est certain que, dans l'impression de retombée politique ressentie par beaucoup après Waterloo, la mémoire se trouve sollicitée comme une catégorie essentielle de l'entendement politique. C'est très vite devenu un lieu commun du discours des années 1820 et 1830 sur l'époque contemporaine : le passé récent et trépidant de la Révolution et de l'Empire demande à ce que l'on revienne sur lui, dans un effort de compréhension et d'assimilation. On semble soudain pris de stupeur à considérer la densité des événements qui ont saturé les vingt-six années qui précèdent 1815⁷⁶.

L'entre-deux-guerres offre une même condensation d'événements dans une durée temporelle relativement courte, bornée par deux conflits majeurs, traumatiques, qui appellent des tentatives d'explication : comment l'Europe a-t-elle pu courir si vite vers la Seconde Guerre mondiale ? à quels moments clés s'est joué le sort collectif ? qu'aurions-nous pu faire pour éviter cela ? se demandent les mémorialistes prenant parole à la Libération. Selon Zanone, « le propre de l'histoire contemporaine est bien de manifester [une] volonté téléologique, mais dans un après-coup si rapproché que la fin n'est pas encore connue : l'absence de conclusion fait s'affaïsser l'intrigue en lui ôtant le sens⁷⁷ ». Or, la particularité de l'entre-deux-guerres (comme l'indique le chrononyme dont a été qualifiée cette période après-coup) est d'offrir au mémorialiste une solution claire à cette volonté ou

⁷⁶ Damien Zanone, *Écrire son temps*, op. cit., p. 16.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 148.

à ce désir téléologique. La Seconde Guerre mondiale se pose rétrospectivement comme la fin (à la fois le terme et l'issue) inéluctable de cette période historique. Elle agit comme une barrière temporelle efficace entre le mémorialiste et la période qu'il évoque, celle-ci facilitant, voire appelant, l'écriture de l'histoire contemporaine. La montée du nazisme fournit une trame narrative graduée dont les étapes peuvent être interrogées après coup en fonction de leur fin, déjà connue :

De 1919 à 1940 ma carrière m'a mis continuellement sur la brèche, aux points cruciaux de la crise mondiale, – c'est-à-dire, surtout, entre la France et l'Allemagne – et les circonstances ont fait de moi non seulement le témoin, mais aussi, à l'occasion, un des acteurs des événements capitaux. [...] / Ce n'est pas l'histoire de cet entre-deux-guerres que j'entreprends de faire ici. J'évoquerai simplement ceux de mes souvenirs de journaliste qui colorent dans ma mémoire ces vingt années au cours desquelles tant de bonne comme de mauvaise politique, tant de vues justes comme d'impardonnables erreurs, tant d'idées généreuses et tant d'étroits égoïsmes ont acheminé la France et l'Allemagne vers une nouvelle guerre, la dernière avant l'atome⁷⁸.

Même si Jules Sauerwein récuse la posture d'historien pour y préférer celle de témoin particulier de l'Histoire, une ambivalence qui est assez typique des mémorialistes et diversement négociée – on y reviendra –, la dimension téléologique de son récit transparait dans l'idée d'un lent « acheminement » vers la guerre, au cours des vingt années qu'il s'apprête à évoquer. De même, dans les Mémoires de Paul-Louis Bret, la reconstitution chronologique et détaillée des événements liés à la politique européenne, notamment franco-britannique, de 1929 à 1944, met en relief une gradation narrative et politique. Les Mémoires épousent le déroulement chronologique et livrent une périodisation de la montée du nazisme et du délitement de la Société des Nations dans les années trente.

Bret, comme Sauerwein, ne se contentent pas de reconstituer *a posteriori* ce récit téléologique ; le premier revendique une lucidité particulière, mise en valeur dès la première page, dans une rare prolepse qui nous porte à l'orée de la guerre et annonce d'emblée ce vers quoi tend le récit qui va suivre, tout en mettant en relief la lucidité du témoin, qui lui est assurée par sa fonction professionnelle :

L'heure était donc venue [le 3 septembre 1939] que, depuis des années, j'avais vue inexorablement approcher, à la tête du bureau de Londres d'Havas-Information. / Il n'est, je crois, pas de poste d'observation plus implacable que celui de correspondant

⁷⁸ Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, op. cit., p. 159.

d'une Agence de presse dans une capitale étrangère. Les événements lui sont à peu près aussi connus qu'à une Ambassade [...]»⁷⁹.

Il évoquera à diverses reprises son impression d'assister à une « course à l'abîme, en pleine impuissance⁸⁰ », une « marche inexorable⁸¹ ». De même, Sauerwein affirme sa lucidité précoce : « je repassais dans ma mémoire les signes avant-coureurs, puis les symptômes, du nazisme naissant que j'avais, dès 1923, vu pointer dans les désordres de la défaite⁸² ». La téléologie narrative se traduit ainsi tour à tour dans la mise en scène de la lucidité particulière ou, au contraire, dans l'aveuglement du je-témoin⁸³. Louise Weiss ainsi, se « reproche de n'avoir pas, dès cette époque [les années vingt], diagnostiqué ce que les sociologues, sphinx rétrospectifs, appellent maintenant “les prodromes du phénomène nazi”⁸⁴ » ; cependant, plus loin, elle loue au contraire sa lucidité : « En 1933, je me fis un devoir de publier les lois d'Adolf Hitler relativement à l'aryanisation des administrations et des écoles allemandes ainsi qu'à la stérilisation des infirmes et des malades. Personne, en France, n'y fit alors attention⁸⁵. » Édouard Helsey, moins modeste, n'hésite pas à se dire *prophète* parmi ses contemporains aveuglés :

De 1919 à 1939, j'ai vécu sans répit dans la hantise, hélas ! Trop justifiée, d'un prochain réveil belliqueux du pangermanisme. J'en rêvais la nuit. J'entendais prophétiquement, dans mon sommeil, les lourdes semelles des troupes allemandes frapper le pavé sous mes fenêtres. / Je m'époumonais vainement à dénoncer le péril. On refusait de me croire. [...] J'ai suivi pas à pas l'approche de la catastrophe. / J'ai écouté, regardé de près, des personnages aussi divers que Clemenceau, Briand, Stresemann, Hindenburg, Mussolini, Hitler, Laval, Pétain, von Schleicher, Franco et tant d'autres⁸⁶.

Henri Béraud active lui aussi cette posture de prophète : « Tout cela, je l'écrivis en son temps, voici vingt ans passés. Faut-il, non sans un triste orgueil, rappeler que ce fut au milieu de l'indifférence générale⁸⁷ ? » ; « j'avais rapporté de Berlin cette certitude que, tôt

⁷⁹ Paul-Louis Bret, *Au feu des événements*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁸¹ *Ibid.*, p. 135.

⁸² Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, *op. cit.*, p. 199.

⁸³ On parle de « je-témoin », par opposition au « je-mémorialiste », pour qualifier le « personnage » des Mémoires, celui qui est plongé dans l'événement, mis en scène dans les souvenirs et l'action narrés par le je-mémorialiste.

⁸⁴ Louise Weiss, *Mémoires d'une Européenne*, t. II : 1919-1934, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 315.

⁸⁶ Édouard Helsey, *Envoyé spécial*, *op. cit.*, p. 252-253.

⁸⁷ Henri Béraud, *Les derniers beaux jours*, *op. cit.*, p. 234.

ou tard, l'Allemagne ferait la guerre⁸⁸ ». On peut la rapporter, chez lui, où elle se fait particulièrement insistante, à la position inconfortable du mémorialiste accusé en 1944 d'intelligence avec l'ennemi, qui sent la nécessité de se justifier, au terme de sa vie, en tentant de fournir une réécriture positive de son dévoiement vers l'extrême droite.

Dans les deux cas précédents, par ailleurs, la posture prophétique s'appuie sur la connaissance de secrets politiques et la fréquentation des hommes d'État : « Ce qu'on demande à nous autres reporters, c'est d'être aux secrets politiques ce que la révélation est à la plaque sensible⁸⁹ », écrit Béraud. Il s'agit là d'un *topos* des Mémoires de reporter, où se joue une transaction de prestige, tout comme dans l'interview (l'homme politique apparaît d'ailleurs souvent dans les Mémoires dans le cadre du récit d'une interview). La fréquentation des grands hommes accroît le prestige du reporter, au fait des dessous de la diplomatie internationale. Ainsi, Paul-Louis Bret, par exemple, conçoit son rôle en partie comme celui d'un intercesseur diplomatique, en l'occurrence entre le Foreign Office britannique et l'Ambassade française à Londres⁹⁰. Chez Béraud, l'action du reporter se substitue presque à celle de l'homme politique par la lucidité et l'indépendance que le premier s'attribue : « C'est qu'entre l'homme d'État et le reporter il y avait toute la distance de la doctrine à l'information. / Ce que je venais d'observer par toute l'Europe me criait le danger que faisait courir à notre pays son isolement et son impréparation. Je parlais en voyageur qui, voyant les choses de loin, les peut mesurer dans leur ensemble⁹¹ ». Ce rapport privilégié à l'homme politique, qui fait tendre certains Mémoires vers la galerie de portraits (par exemple chez Jules Sauerwein), est un autre héritage des Mémoires historiques du XIX^e siècle⁹². Comme les mémorialistes de la Révolution et de l'Empire, les reporters mettent en scène des « êtres isotopiques », des protagonistes récurrents, en premier lieu les Présidents et ministres français, de même que les chefs d'État occidentaux.

Même s'il investit la posture de témoin des grands événements politiques et parfois de prophète, le rapport du reporter à l'écriture de l'Histoire n'est toutefois pas dénué

⁸⁸ *Ibid.*, p. 239.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 187. Tout en sachant se taire à l'occasion, note-t-il aussitôt.

⁹⁰ Paul-Louis Bret, *Au feu des événements*, *op. cit.*, p. 11, 26-27, 54-55, 126.

⁹¹ Henri Béraud, *Les derniers beaux jours*, *op. cit.*, p. 259.

⁹² Voir Damien Zinone, *Écrire son temps*, *op. cit.*, p. 193-200.

d'ambivalence. Comme les Mémorialistes du siècle précédent, le reporter subit l'attraction de la posture de l'historien ; diverses stratégies peuvent en résulter, que le mémorialiste donne son récit comme protohistoire ou qu'il invente une « qualité différentielle de témoignage » afin de s'en distinguer, en déterminant un « champ focal » ou un espace envisagé par ses compétences spécifiques⁹³. De même, les reporters du XX^e siècle vont parfois donner leurs Mémoires comme documents pour une histoire future, virtuellement reportée⁹⁴, et vont diversement déployer le rapport à la posture d'historien. Sauerwein, on l'a vu, la récuse, alors même que la préface que lui a donné Pierre Lazareff l'active sans modestie, voyant en lui un « témoin de notre temps » dont « [l']existence se confond avec les histoires et l'Histoire d'un demi-siècle du Monde⁹⁵ ». Beaucoup se situent en fait à mi-chemin entre la valorisation du point de vue individuel, subjectif, qui a caractérisé leur travail journalistique, et l'insistance sur la dimension historique des événements dont ils ont été témoins. Autrement dit, l'ampleur et l'importance de l'événement vécu, qui appartiendrait intrinsèquement à l'Histoire, légitiment l'écriture des Mémoires de reporters, mais le récit historique gagne en intérêt par son caractère de témoignage – en ce sens, le témoignage et l'Histoire fécondent et justifient de manière conjointe l'écriture mémorialiste. Ainsi, « les choses les plus formidables n'ont d'importance qu'à la condition de les envisager à un point de vue purement individuel⁹⁶ », note Pierre Mac Orlan pour conclure ses souvenirs de la Première Guerre mondiale. Pour Dominique Auclères, de même, le récit de sa « vie de journaliste » est indissociable de l'Histoire, mais inévitablement subjectif : « J'évoque des personnages qui sont entrés dans l'Histoire ; [...] Je voudrais rester objective, mais ce récit est subjectif par essence. / Je voudrais être véridique, mais ma mémoire peut me trahir. / À défaut d'autre chose, je serai sincère⁹⁷ ! » Madeleine Jacob revendique elle aussi l'honnêteté d'un point de vue subjectif et refuse plus nettement, comme Sauerwein, la posture d'historienne : « Il ne saurait être question ici de

⁹³ Damien Zanone, *Écrire son temps*, *op. cit.*, p. 165-175

⁹⁴ Louise Weiss évoque une écriture future de l'histoire, qu'elle prépare et oriente, mais dont elle se distingue : « Les historiens ne souligneront jamais assez combien [...] » (*Mémoires d'une Européenne, t. II : 1919-1934*, *op. cit.*, p. 22).

⁹⁵ Pierre Lazareff, préface, dans Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, *op. cit.*, p. VI.

⁹⁶ Pierre Mac Orlan, *La fin. Souvenirs d'un correspondant aux armées en Allemagne*, L'Édition française illustrée, 1919, p. 159.

⁹⁷ Dominique Auclères, « Introduction », dans *Mes quatre vérités*, *op. cit.*, n. p.

faire œuvre d'historien. Je me garde de viser si haut. Ce que j'ai voulu, c'est faire revivre et s'agiter les êtres et les silhouettes qui m'ont aidée à peupler ma vie [...]. Une vie de journaliste, grand reporter doublé d'un chroniqueur judiciaire, est évidemment très "habitée"⁹⁸. » Elle préfère « l'anecdote⁹⁹ » à la dissection d'une époque, les « impressions » personnelles à « l'exposé » ou à « l'œuvre d'historien »¹⁰⁰. Pour elle, le privilège du mémorialiste réside plus précisément dans l'émergence aléatoire des souvenirs. Son refus de l'historiographie est un refus d'ordonner, de synthétiser le récit de l'événement pour laisser place aux rythmes de la mémoire individuelle. On peut parier qu'Albert Londres, s'il avait survécu pour écrire ses mémoires, aurait adopté une posture semblable, peut-être plus en accord avec l'autodérision qu'il affiche – tout comme Jacob – dans ses reportages, tandis que le rôle un peu pompeux de l'historien semble s'accorder mieux à l'investissement « naïf » (sans recul ironique ou autodérision) des postures stéréotypées par Joseph Kessel ou Yves Courrière. Kessel est le « témoin de l'Histoire » par excellence, comme le dit bien le titre choisi pour son anthologie de reportages, *Témoin parmi les hommes*. L'« Avertissement de l'éditeur » est éloquent :

C'est l'Histoire, vue sinon au jour le jour, du moins d'année en année, avec ses répétitions extraordinaires dans la situation des peuples et ses oppositions extraordinaires dans le destin des individus, l'Histoire faite d'hallucinants renversements dans le destin des grands hommes et de l'étonnante permanence qu'ont les réflexes des nations. / Tel est le document, le témoignage exceptionnel que nous sommes heureux d'offrir au public¹⁰¹.

Il n'est pas étonnant que le reporter s'institue, en tant que mémorialiste, comme l'écrivain de l'histoire collective sous le prisme du témoignage. En effet, la réflexion sur l'écriture mémorialiste n'est pas sans parenté avec les problèmes posés par l'écriture de reportage ; il s'agit pour l'une comme pour l'autre de transmettre un savoir factuel reposant sur la subjectivité d'un témoin. Le travail du reporter paraît préparer et rejoindre à bien des égards les enjeux de l'écriture de Mémoires, et la posture du mémorialiste, prolonger celle du reporter. Comme les reportages, les Mémoires sont émaillés de proclamations de sincérité et de vérité ; celles-ci traduisent le caractère délicat de l'ambition du témoin qui

⁹⁸ Madeleine Jacob, *Quarante ans de journalisme*, op. cit., p. 11.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰¹ « Avertissement de l'éditeur », dans Joseph Kessel, *Témoin parmi les hommes. t.1. Le temps de l'espérance*, op. cit., p. 9.

entend participer à construire une version collective des événements, contribuer à les graver dans la pierre. De plus, tout comme la scénographie du reportage convoque l'idée d'un dévoilement de l'envers ou du dessous des apparences, du monde social, du visible, les Mémoires se donnent souvent pour un récit tissé de révélations, le recul temporel permettant de divulguer des informations et des secrets surpris jadis par le reporter, qu'il aurait tus jusque-là : « Les hasards de vagabondages poursuivis quarante ans durant à travers les continents m'ont bien souvent permis de suivre le spectacle de la coulisse, de surprendre à l'occasion les dessous des cartes [...] »¹⁰². » Parfois, cette ultime divulgation sert de justification à l'entreprise mémorialiste, en établissant la nouveauté des souvenirs par rapport au texte du reportage original : « Ce sont ces confidences non exprimées, ces "résonances" fugitives, ces souvenirs récoltés au cours de ces dernières années de pérégrinations professionnelles : "Ce que je n'ai pas dit", que je réunis ici en volume et présente au public [...] »¹⁰³. » L'entreprise mémorialiste prolonge le geste du reporter comme quête de vérité et dévoilement de l'envers des apparences, désormais non censuré par les contraintes du reportage ou de la politique. Ce dévoilement se veut, comme les Mémoires, à mi-chemin de l'écriture de soi et de l'écriture de l'Histoire. Le titre choisi par Dominique Auclères, *Mes quatre vérités*, traduit cette continuité en transposant dans le registre semi-intime des Mémoires la quête professionnelle de vérité du reporter, qui se mue pour le mémorialiste en double plongée, d'une part, dans un matériau autobiographique et, d'autre part, dans les coulisses de l'Histoire.

Comme on l'a vu jusqu'ici, la modulation apportée par les souvenirs de reporters au xx^e siècle, qui marquent le passage de l'histoire anecdotique de la presse vers les Mémoires historiques, est liée à la spécificité du contexte politique mouvementé et clos sur lui-même dont ils entendent proposer l'histoire contemporaine, celui de l'entre-deux-guerres. Toutefois, elle est également tributaire de l'évolution des poétiques médiatiques et des pratiques professionnelles des reporters qui se font mémorialistes. Le chroniqueur parisien de 1870 n'écrit pas ses souvenirs comme un reporter, ni le patron de presse¹⁰⁴. Aussi les

¹⁰² Édouard Helsey, *Envoyé spécial*, op. cit., p. 9.

¹⁰³ René Delpêche, *Ce que je n'ai pas dit*, op. cit., p. 10.

¹⁰⁴ *Supra*, p. 742, note n^o 34.

Mémoires de reporters s'arriment-ils à la culture médiatique contemporaine : on peut lire le passage des souvenirs anecdotiques et fictionnalisés vers une « grande histoire » politique à la lumière de l'évolution de la presse d'opinion à la presse d'information, elle-même tournée vers l'actualité politique internationale. Guillaume Pinson souligne, à cet égard, le décalage entre les souvenirs anecdotiques des années 1860-1900 et « les nouvelles poétiques journalistiques, notamment celles de l'enquête, du reportage et de l'interview, soumises à la collecte des faits et aux pratiques d'un journalisme de terrain¹⁰⁵ ». Le renouveau des Mémoires historiques pallie cet écart et survient sans surprise chez une génération de reporters qui n'a connu que la presse d'information. Ses contraintes, son moule professionnel ont pu contribuer à formater l'écriture de souvenirs sur un mode nouveau. Le métier comme Aventure professionnelle et le témoin comme Historien collectif, sillonnant l'Europe, ont supplanté le journaliste mémorialiste du siècle précédent, dont l'univers était l'espace plus restreint des lieux de sociabilités, boulevards parisiens, restaurants, cafés, salles de rédaction.

Dès lors, ce lien entre culture médiatique et écriture mémorialiste se lit aussi dans la poétique des Mémoires. Celle-ci n'émerge pas *ex nihilo* et les souvenirs anecdotiques de la fin du siècle coexistent tout d'abord avec un premier jalon dans cette évolution vers les Mémoires historiques, constitué par les premiers recueils de reportages courts. En effet, de fil en aiguille, les auteurs d'anthologies de reportages, dans les années 1870 à 1914 (Pierre Giffard, Charles Chincholle, Jules Huret, Gaston Leroux, Séverine), ont proposé une première forme de métissage entre reportage et historiographie et ont commencé d'instituer le reporter en historien du contemporain. On a vu comment cela s'effectue chez Chincholle, qui se place sous l'égide des chroniqueurs comme historien de la vie parisienne avec ses *Mémoires de Paris*¹⁰⁶, ou chez Pierre Giffard, qui donne une anthologie tissée par une trame narrative fictionnelle, à mi-chemin du recueil de reportages, du roman et de l'autobiographie¹⁰⁷. Un peu plus tard, Gaston Leroux, en proposant un recueil intitulé *Sur mon chemin*, en 1901¹⁰⁸, réactive la synthèse entre le geste de recueillir, de faire œuvre

¹⁰⁵ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁶ *Supra*, p. 155-156.

¹⁰⁷ *Supra*, p. 152-154.

¹⁰⁸ Gaston Leroux, *Sur mon chemin*, Paris, Flammarion, 1901.

d'autobiographe et d'historien – c'est, à tout le moins, une forme de programme potentiel inscrit dans le titre, qui véhicule l'idée d'une trajectoire individuelle, professionnelle (le « chemin » du reporter), au long duquel se sont trouvés divers reportages sur des événements qu'il paraît pertinent d'inscrire dans la mémoire collective en les recueillant. Leroux ne dit pas autre chose dans un article où il commente la parution de *Sur mon chemin* : « Figurez-vous un homme qui a assisté à tous les événements de quelque importance qui se sont passés en Europe depuis cinq ans [...] et qui nous fait voir tout cela avec sa plume. [...] Le reporter regarde pour le Monde ; il est la lorgnette du Monde ! Quoi de meilleur que de parcourir la face du globe pour écrire le geste des hommes¹⁰⁹ ? » L'anthologie de reportages se donne comme protohistoire et somme professionnelle, quoique disparate : elle trace le récit d'une carrière tel qu'on peut le reconstituer, minimalement, dans la juxtaposition des reportages effectués. À l'inverse, les souvenirs de reporters, de leur côté, vont peu à peu délaisser l'histoire anecdotique de la presse pour s'ouvrir aux récits des reportages passés, se constituant dès lors comme Mémoires historiques et comme une autre forme d'anthologie jusqu'à ce que, dans ces évolutions parallèles, anthologies et Mémoires se rencontrent tout à fait, dans *Témoin parmi les hommes* de Kessel, qui combine les reportages recueillis et la posture de témoin de l'Histoire. En effet, entre les reportages de Kessel interviennent de brèves séquences d'autobiographie professionnelle qui les contextualisent en regard de la trajectoire du reporter.

Entre ces deux points, de manière plus générale, les Mémoires de reporter s'appuient constamment sur le matériau journalistique, véritable palimpseste, et proposent, ce faisant, une forme d'anthologie de reportages en fondu. Si les mentions explicites de recours aux articles publiés et les insertions de ces articles sont rares¹¹⁰, en revanche, le récit des souvenirs de reportages passés présente chez certains mémorialistes de grandes parentés avec la poétique du reportage, au point où la remémoration adopte souvent tout à fait le point de vue du je-témoin. Ce fondu dans lequel disparaît la distance temporelle entre le je-

¹⁰⁹ Gaston Leroux, « Sur mon chemin », dans *Le Matin*, 1^{er} février 1901.

¹¹⁰ On en retrouve quelques exemples chez Dominique Auclères ; ainsi un extrait d'interview avec le prince archevêque de Salzbourg, Primat des Germains, est inséré entre guillemets dans le corps du texte. *Mes quatre vérités*, *op. cit.*, p. 88-89.

mémorialiste et le je-témoin passe par le recours au présent. Comme dans le reportage, le récit reconstitue alors la fiction d'une énonciation immédiate ; à l'ubiquité et à la distanciation attendues du mémorialiste fait place l'évocation vive et réactualisée d'une expérience vécue, en des séquences plus ou moins longues. Dominique Auclères, par exemple, privilégie ce mode d'énonciation. Lorsqu'elle évoque son premier reportage politique, le récit des Mémoires bascule du passé au présent, colle au plus près à l'expérience vécue, comme si l'on entrait dans le texte du reportage¹¹¹. Il en va de même lorsque Jules Sauerwein raconte ses voyages en Chine ou en Russie¹¹². Le souvenir ne diffère guère alors, dans sa forme narrative, du reportage, un constat qui s'explique sans doute de deux manières : d'une part, une étude génétique révélerait peut-être le recours assez systématique du mémorialiste aux articles publiés ; d'autre part, on peut postuler que l'habitude de l'écriture du reportage, tout simplement, a formaté la plume du mémorialiste, habitué à faire revivre l'événement « comme si on y était ».

La tension entre le dévoilement du je-mémorialiste et le basculement dans le présent réactualisé du je-témoin est, comme le rapport à la posture historique, diversement négocié par les mémorialistes ; dans une certaine mesure, ces deux paramètres présentent une cohérence et dessinent un spectre allant de l'anthologie pure, minimaliste (où figure le texte original du reportage, sans contextualisation ni recul temporel) jusqu'aux Mémoires (dominés par le je-mémorialiste distancié et le récit au passé), avec tous les degrés possibles entre ces deux extrémités. Louise Weiss constitue un bon exemple de la deuxième : elle adopte l'étiquette générique de « Mémoires » et privilégie une condensation temporelle qui donne moins l'impression de lire les reportages antérieurs qu'un résumé expéditif de ceux-ci, toujours narré au passé. Dans le même esprit, lorsque le mémorialiste délaisse un récit strictement chronologique pour privilégier le rassemblement de souvenirs de diverses époques autour d'un sujet donné, par exemple autour d'un individu, il laisse percer, d'une part, son geste de rassemblement, d'organisation des souvenirs et, d'autre part, le passage du temps, la distance temporelle qui le sépare de ces moments évoqués. C'est le cas lorsque Henri Béraud condense en quelques pages cinq portraits différents de

¹¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹¹² Jules Sauerwein, *Trente ans à la une*, *op. cit.*, p. 137, 148.

Mussolini, effectués à près de quinze ans d'intervalle¹¹³, au fil desquels le vieillissement du chef d'État est mis en relief. De ce fait, le reporter-mémorialiste se pose en témoin du passage du temps, tel que perçu à travers la personne d'un contemporain, et renforce la dimension téléologique de son récit. C'est donc pour l'essentiel dans le traitement du temps, à travers des choix narratifs, que s'instaure la différence de point de vue entre le reporter et le mémorialiste.

Car, autrement, le second demeure ancré, en mode mémoriel, dans le sensualisme et l'expérience qui caractérisent le premier. Le processus de remémoration, en effet, paraît saturer les sens du mémorialiste, qui se donne comme celui qui *revit, revoit, ressent* les scènes autrefois vécues : « Si j'ai entrepris de me retourner sur les traces de mes pas anciens [...], [c']est pour revoir des tableaux, des spectacles, des hommes¹¹⁴ », note Helsey. Le mémorialiste apparaît en proie au surgissement des images du passé, depuis « un repli de [sa] mémoire¹¹⁵ ». La remémoration se dit spontanée, vive ; elle a lieu à l'improviste, produit des « [bribes] voletant au hasard », des « clichés intempestifs » proches de l'hallucination¹¹⁶. « Je feuillette un album d'images en moi si vivantes¹¹⁷ ! » écrit Madeleine Jacob, « en fermant les yeux, pour mieux revivre l'époque¹¹⁸ ». Le motif est la première étape du fondu des souvenirs dans le reportage, l'articulation entre le je-mémorialiste qui retémoigne pour le reporter d'autrefois, entre l'expérience *vécue* puis *revécue* dans sa remémoration. Il y a une jubilation du mémorialiste à affirmer « J'y étais ! » : « J'ai vu cela. J'ai vu la foule en extase, amassée au pied de la tour où ces volontaires du martyr [jeûnant à la prison de Cork, en 1920] agonisaient interminablement. [...] J'entends encore le gigantesque *Hurrah for the prisoners* qui termina les prières¹¹⁹. » Cette jubilation de vision et de témoignage réitère sur un autre mode temporel la fonction première du reporter (témoigner) et fonde la posture de témoin de l'Histoire.

¹¹³ Henri Béraud, *Les derniers beaux jours*, *op. cit.*, p. 193-206.

¹¹⁴ Édouard Helsey, *Envoyé spécial*, *op. cit.*, p. 88.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ Madeleine Jacob, *Quarante ans de journalisme*, *op. cit.*, p. 53.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁹ Henri Béraud, *Les derniers beaux jours*, *op. cit.*, p. 65.

Plus rarement, le sentiment d'avoir assisté à des pans de l'Histoire en marche déterminera enfin un véritable basculement, non plus seulement vers l'écriture mémorialiste, mais vers l'historiographie à proprement parler. Ainsi, le cycle de volumes que publie Jules Claretie autour de son expérience comme correspondant de guerre lors du conflit franco-prussien¹²⁰ comprend la correspondance elle-même¹²¹, un journal personnel écrit pendant la Commune de Paris¹²², un troisième ouvrage dans lequel Claretie relate ses impressions du champ de bataille de Sedan¹²³ et culmine enfin avec son *Histoire de la révolution de 1870-71*¹²⁴. S'y dessine une évolution remarquable, dont il serait intéressant d'étudier plus finement les étapes, depuis la posture de témoin singulier des événements vers celle d'historiographe. Le récit des impressions du champ de bataille de Sedan, en particulier, texte écrit trois mois après les événements et prépublié dans la *Revue des Deux Mondes*, est difficile à qualifier : il ne correspond ni à un reportage, ni à un journal intime. Il s'agit d'un récit rétrospectif, au passé simple. Claretie s'y positionne déjà comme témoin et historien des événements, dont la déposition présente une vocation patriotique et mémorielle : « il appartient aux témoins de ces catastrophes de dire ce qu'ils en ont vu, et d'apporter au procès désormais évoqué devant le tribunal de l'histoire leurs sincères dépositions¹²⁵ » ; « ces pages sont en quelque sorte consacrées au douloureux souvenir de ces ignorés, de ces martyrs enfouis dans la terre envahie¹²⁶ ». Les trois premiers volumes constituent ensemble le premier temps de la mutation de la posture de Jules Claretie, depuis celle de reporter – constituée avec sa correspondance de guerre – vers celle de témoin de l'Histoire, très nette dans *Le champ de bataille de Sedan*. Le reporter tend à y occulter son travail journalistique pour ne conserver que l'image d'un témoin des événements investi d'un devoir à l'égard de sa nation. Dans un second temps, Claretie publie une série de volumes à caractère historique cette fois, qui marquent une autre mutation dans sa posture d'auteur : de reporter, puis de témoin de l'Histoire, celui-ci devient *historien national*. La

¹²⁰ *Supra*, p. 167-169.

¹²¹ Jules Claretie, *La France envahie (juillet à septembre 1870). Forbach et Sedan. Impressions et souvenirs de guerre*, Paris, Georges Barba, 1871.

¹²² Jules Claretie, *Paris assiégé. Tableaux et souvenirs. Septembre 1870-janvier 1871*, Paris, Alphonse Lemerre, 1871.

¹²³ Jules Claretie, *Le champ de bataille de Sedan (1^{er} septembre 1870)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1871.

¹²⁴ Jules Claretie, *Histoire de la révolution de 1870-71*, 2 vol., Paris, La librairie illustrée, 1877 [1872].

¹²⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹²⁶ *Ibid.*, p. II.

deuxième étape du cycle issu de la guerre franco-prussienne prend la forme d'une somme assez monumentale intitulée *Histoire de la révolution de 1870-71*, publiée une première fois en cinq tomes, en 1872, puis reprise en deux tomes, en 1877. Dans cette histoire illustrée et chronologique, Jules Claretie se veut clairement historien national, celui du « triste réveil d'une nation¹²⁷ » à travers la guerre puis la Commune. Or, son écriture historique conserve les marques des témoignages précédents. Claretie ne reprend pas tels quels les contenus des trois premiers ouvrages, mais s'en inspire à tout le moins. Le travail qui mène à la constitution de son *Histoire de la révolution* relève à la fois d'une recherche documentaire, d'une réécriture des textes antérieurs et d'une nouvelle enquête sur le terrain, un peu à la manière de celle menée par Alfred d'Aunay après la guerre¹²⁸. Dès lors, Claretie apparaît comme un historien dont la posture complexe, héritée du reportage, est à la fois celle d'un témoin, d'un enquêteur et d'un historien. Celle-ci est bien visible, par exemple, dans le dernier chapitre du tome I de l'édition de 1877, « Les champs de bataille de 1870¹²⁹ ». Claretie s'y met en scène retournant sur les champs de bataille afin de constater la transformation des lieux et de se remémorer les événements auxquels il y a assisté, c'est-à-dire les grandes batailles de la guerre franco-prussienne. L'énonciation est marquée par une alternance entre une subjectivité explicite et des passages de récit historique où l'historien s'efface de son discours. Mais toujours demeure en filigrane la posture de témoin qui se souvient tout en racontant et en arpentant à nouveau les lieux de mémoire. Claretie se livre à un exercice de réécriture, à travers l'entrelacs de souvenirs passés et de choses vues à *nouveau*, dans une superposition des couches temporelles et scripturales, comme l'indiquent les extraits qui suivent. Le premier est tiré de *L'Histoire de la révolution* et raconte ce que voit l'historien de retour sur les lieux (il décrit son arrivée à Sarrebrück, non loin de Forbach), tandis que le second est tiré de la correspondance de guerre recueillie dans *La France envahie* et rapporte le récit de la bataille tel que vécu par le témoin, exactement au même endroit :

[1] La pente de la montée est rude pour aller de Sarrebrück à Spickeren et à Forbach. Arrivés sur la crête des hauteurs, nous nous arrêtons. Sarrebrück apparaît, à nos pieds,

¹²⁷ Jules Claretie, *Histoire de la révolution de 1870-71*, t. 1, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁸ *Supra*, p. 167-169.

¹²⁹ Jules Claretie, *Histoire de la révolution de 1870-71*, t. 1, *op. cit.*, p. 767-800. Ce chapitre est divisé en cinq sous-parties correspondant aux champs de bataille : Wissembourg, Woerth, Forbach, Metz et Sedan.

avec ses toits et ses clochers d'églises. Le terrain est pelé, la route est poussiéreuse. Un cabaret, que je reconnais, se dresse à sa gauche : *Züm Bellevue*. C'est là qu'on avait enfermé (je les vois encore) les prisonniers allemands faits le 2 août. À quelques pas de ce *bouchon* s'étend, tout piétiné par les fers des chevaux, le large plateau d'où l'empereur et le prince impérial suivaient les péripéties du combat, tandis que grinçaient les mitrailleuses¹³⁰.

[2] Sarrebrück est là, sous nos yeux, à nos pieds. Les balles des tirailleurs ennemis logés dans les maisons viennent siffler à nos oreilles ou émettre les épaulements derrière lesquels s'abritent nos sentinelles. [...] L'armée a abandonné la ville ; elle s'est retirée, sans doute vers Saarlouis, par cette route qui grimpe au-dessus de la ville, par les bois. Dans le fond de terrain où elle est placée, la ville de Sarrebrück apparaît, avec ses maisons vert pomme [...]. Les logis sont muets. [...] Hier pendant l'action, c'est de là que venait vers nos soldats un feu terrible. À peine pouvait-on distinguer, dans la fumée, le canon des fusils¹³¹.

La correspondance est frappante entre les deux extraits, qui reprennent, l'un au passé et l'autre au présent, les mêmes motifs : le bruit des mitrailleuses ou des balles, la ville de Sarrebrück aperçue en contrebas de ce panorama de guerre. Le récit du retour de l'historien sur les lieux arpentés par le correspondant, la superposition des couches temporelles et la reprise du texte antérieur mettent en abyme, dans la somme historique, l'évolution de Claretie : à travers la série de volumes publiés autour de la guerre franco-prussienne, le reporter devient témoin, puis historien. Il accède de ce fait à un nouveau domaine de savoir, plus prestigieux que le journalisme. Mais l'historien est infiniment redevable au reporter, car le travail de ce dernier est à l'origine de tout ce cycle d'écriture. L'exemple de Jules Claretie illustre de façon frappante le rapport étroit que le reportage est susceptible d'entretenir avec l'historiographie, parce que le reporter se conçoit comme un témoin possédant un accès privilégié aux grands événements de l'Histoire. À une tout autre époque, dans les années 1960, Yves Courrière réactive ce passage du reportage à l'historiographie en proposant, à la suite de son expérience de la guerre d'Algérie, une *Histoire de la guerre d'Algérie*¹³². Pour Courrière, le reportage et l'histoire sont en étroite communication, dans la mesure où tous deux relèvent d'une même démarche enquêtrice – ce que le cas de Claretie illustre de manière implicite. Le travail historien fut pour Courrière « la plus longue enquête, le plus important grand reportage de [sa] vie. Il devait durer cinq

¹³⁰ *Ibid.*, p. 780.

¹³¹ Jules Claretie, *La France envahie*, op. cit., p. 184.

¹³² Yves Courrière, *Histoire de la guerre d'Algérie*, 4 vol., Paris, Fayard, 1969-1974.

ans¹³³ ». Sa démarche, en quête de la « réalité la plus secrète de la guerre d'Algérie¹³⁴ », emprunte au métier de reporter, procède par interviews de témoins¹³⁵. Cependant, pour Courrière, l'écriture historiographique est aussi le moyen d'échapper aux contingences du reportage, à ses contraintes parfois frustrantes : censure, vitesse du travail, dépendance à l'actualité, limitation de la longueur du reportage¹³⁶.

Elle est enfin, comme chez Claretie, comme chez Madeleine Jacob et les autres, un *devoir de mémoire*. Le reporter, témoin-ambassadeur, devenu mémorialiste ou historien, s'autoconsacre comme le gardien de la mémoire nationale et, plus largement, européenne, dans la mesure où l'une ne se conçoit pas sans l'autre. Témoin public, il envisage cette entreprise comme le prolongement naturel de son rôle professionnel. L'entreprise mémorialiste, peu importe la forme qu'elle adopte (anthologie, Mémoires, histoire), est associée à une manière de concevoir la fonction du journaliste dans une culture médiatique désormais rythmée par les contenus et les impératifs de l'information, de l'actualité politique internationale. Elle est autoconsécration parce qu'elle apporte une légitimation ultime au reporter, accordée en premier lieu à ceux qui ont pratiqué le reportage politique, fréquenté les hommes d'État, les couloirs des ambassades et des conférences internationales. Il y a dans les Mémoires, comme dans l'interview, une transaction métonymique à l'œuvre, non seulement entre le reporter-mémorialiste et les grands hommes approchés, mais, de manière plus symbolique, entre le témoin et les événements racontés : plus ceux-ci relèvent de la « grande histoire », plus ils paraissent importants, bouleversants, dramatiques, plus le mémorialiste en retire du prestige et ses Mémoires, un intérêt élargi, désormais moins anecdotique qu'historique. Les souvenirs tendent ainsi à se détourner de la presse pour se porter vers le monde extérieur, un mouvement qui est à l'image de la mission professionnelle du reporter, qui le légitime et participe de la transition vers la presse d'information.

¹³³ Yves Courrière, *L'homme qui court*, op. cit., p. 207.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 232.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 63, 165.

Au-delà du reportage, le journal, et peut-être davantage encore le journal d'information, se veut lui aussi le lieu d'inscription de l'histoire contemporaine. Cela se vérifie encore aujourd'hui : ainsi RDI, le réseau télévisé d'information en continu, au Québec, fête en 2015 ses vingt ans et choisit pour cette occasion le slogan : « 20 ans d'histoire en direct ». Le recul conféré par l'anniversaire – comme celui du mémorialiste – permet rétrospectivement de transformer l'événement d'actualité en histoire. Il témoigne d'une conception du journal comme archive : « Objet du présent et objet *datant*, le journal est de *son* temps, et donc potentiellement d'un temps révolu et *daté* », rappelle Guillaume Pinson, qui situe l'émergence d'une sensibilité temporelle associée au journal au milieu du XIX^e siècle, alors « qu'a commencé à s'imposer l'idée que le journal, que toute page, aussi anodine soit-elle et vite submergée par celle qui suit, était virtuellement une archive en devenir¹³⁷ ».

Enfin, la posture de témoin de l'Histoire mise en place dans ces écrits rétrospectifs contribue à nourrir l'imaginaire du reporter en figure républicaine : mémorialiste *démocratique* et parfois intercesseur diplomatique, le reporter se veut le gardien de l'Histoire et de la mémoire et, à travers elles, celui de la paix, de la justice et de la liberté des peuples. Mémorialiste, il continue de s'affirmer « impartial », libre de toute allégeance, mais pour mieux s'engager au service de la République idéale : « Je n'étais d'aucun parti, d'aucune coterie. Je combattais pour la liberté et comme la cause était juste, j'étais convaincue que je devais vaincre¹³⁸. »

¹³⁷ Guillaume Pinson, *L'imaginaire médiatique*, op. cit., p. 16.

¹³⁸ Dominique Auclères, *Mes quatre vérités*, op. cit., p. 92.

CHAPITRE 4.3. DERNIER ACTE

« *Il est mort pour la France, par la presse.* »

– Stéphane Lauzanne¹

Édouard Helsey mémorialiste, se rappelant les dangers d'une expédition au Maroc, en compagnie du général Lyautey, dressait la liste de ses confrères morts en devoir, tout comme le fera plus tard l'éditeur de *Témoin parmi les hommes* de Joseph Kessel :

Ce métier, cette mission, les grands reporters l'ont souvent payée de leur vie. Des plus anciens aux plus jeunes. / Albert Londres... Louis Delaprée... Claude Blanchard... Jean-François Armorin... [...] Quand un directeur de journal envoie un reporter vers une contrée dangereuse, et quand le reporter quitte le bureau de son directeur, ils savent très bien qu'ils ne se reverront peut-être jamais. C'est le tribut du métier. C'est l'honneur des hommes qui mettent au-dessus de tout le besoin de pénétrer et de révéler les secrets de notre terre, des hommes que travaille le désir insatiable du monde².

Le motif participe de la mise en scène héroïque du grand reporter, mais il procède aussi, comme l'évocation des sociabilités et des liens d'amitiés entre reporters en voyage, d'une volonté d'autolégitimation et de la mise en avant d'une solidarité professionnelle. Le reporter mémorialiste, qui demeure seul sur la scène médiatique, au terme de sa carrière, rend hommage à la mémoire de ses confrères tombés en devoir et, de ce fait, auréole d'une gloire tragique toute la profession, si prompte à se sacrifier au service de l'information, de la vérité et du public. Ainsi se dessinent en quelque sorte deux issues possibles aux tribulations du reporter : s'il ne fait pas lui-même œuvre de mémorialiste, il sera du moins constitué comme objet de mémoire et de deuil collectif, donnant lieu à un ultime métadiscours professionnel.

Deux noms récurrents figurent dans ces épitaphes, ceux d'Albert Londres et de Louis Delaprée, qui exemplifient bien les enjeux des hommages posthumes rendus aux envoyés spéciaux par la presse et les confrères. Leur fin présente un caractère tragique et des

¹ À propos de son confrère du *Matin*, Jules Hedeman, mort à Verdun. Stéphane Lauzanne, *Sa Majesté la presse. Choses vues*, Paris, Fayard (*Les œuvres libres*, vol. XXXII), 1925, p. 288.

² « Avertissement de l'éditeur », dans Joseph Kessel, *Témoin parmi les hommes. t. 1. Le temps de l'espérance*, Paris, Plon, 1968, p. 8.

similarités qui permettent de mettre en évidence les conditions de la mythification posthume, de même que le discours et le rassemblement collectif auxquels celle-ci donne prise. La mort du reporter, parfois évoquée par la fiction en mode parodique afin d'illustrer les excès médiatiques de la presse, prompt à glorifier ses acteurs³, est effectivement le moment d'une autocélébration ; elle ajoute une preuve ultime aux proclamations de vérité et de sincérité des reporters, atteste leur travail sur le terrain et, en ce sens, scelle définitivement la représentation du reporter en héros.

a. La mort en devoir professionnel

Parce qu'elle apporte la conviction du sacrifice du reporter à son métier, la mort, pour être condition de mythification, doit survenir en « devoir professionnel ». Londres et Delaprée sont tous deux décédés de manière accidentelle et violente, alors qu'ils rentraient en France, un reportage dans leur valise : Londres est disparu dans un incendie en mer, sur le paquebot *Georges-Philippart* qui le ramenait de Chine, en mai 1932, tandis que l'avion qui transportait Delaprée et d'autres Français de l'Espagne en guerre civile jusqu'à Toulouse a été mitraillé en plein vol, causant une blessure grave à l'envoyé de *Paris-Soir*, qui en meurt quelques jours plus tard, en décembre 1936. Le côté tragique de ces morts semble encore accru du fait que celles-ci soient survenues en déplacement, si près de l'accomplissement de la mission. La mort en devoir érige le reporter au même rang que le soldat, l'aviateur, l'explorateur, autant de héros nationaux qui ont péri dans la poursuite d'une cause qui les dépasse, au service du bien commun. Elle permet d'activer, plus fortement encore que dans les Mémoires, le motif du reportage comme ascèse, vocation, dévouement entier et oubli de soi :

Albert Londres, noble journaliste, fier écrivain, cœur généreux, esprit ailé, conscience d'or, est mort, en effet, à son poste, est mort pour son métier, pour son labeur, pour l'exactitude, pour l'information, pour la vérité. [...] le public sait-il bien que les vrais journalistes, qui ont dans le cœur la passion et l'orgueil de leur métier, ne songent jamais aux risques qu'ils courent quand leur mission les emporte n'importe où dans le monde⁴.

³ *Supra*, p. 587-588.

⁴ Maurice Prax, « Pour et contre », dans *Le Petit Parisien*, 19 août 1932.

Dans l'exercice de son métier, le reporter oublie son corps, le danger qui l'entoure, ses intérêts, jusqu'à la possibilité de sa mort : « Il [Delaprée] ne pensait pas plus aux risques qu'il courait qu'à sa propre fatigue, puisque *Paris-Soir* devait être informé avant tous les autres journaux du monde ! [...] Son devoir le dominait entièrement, lui faisait oublier l'âpre et bouleversante sensation de la mort⁵. »

Les hommages posthumes, généralement le fait de confrères reporters, de patron de presse, de représentants syndicaux, sinon assumés par la voix rédactionnelle anonyme, prennent ainsi pour prétexte la mort singulière afin de fonder un discours d'autolégitimation professionnelle. L'hommage est le plus souvent issu de l'organe de presse (et de ses collaborateurs) auquel se rattache le reporter – c'est là sa dimension autopromotionnelle –, cependant il dépasse aussi ce contexte (quoique de manière discrète), dans la mesure où il n'est pas qu'un panégyrique individuel, mais fonde un discours collectif d'autolégitimation susceptible d'être repris en écho par toute la presse. Ce discours active une mémoire médiatique ; il passe par le rappel de morts antérieurs, confrères blessés ou décédés sur le terrain, dans une énumération qui rappelle celles des Mémoires et se veut le tableau d'honneur de la profession⁶. Celle-ci permet de tracer un éloge des reporters à travers la mention de leurs devoirs et des causes supérieures auxquelles ils sacrifient – droits de l'homme, liberté des peuples, justice, information du public : « C'est un beau métier que le nôtre ! / C'est grâce à lui que sont dénoncées les injustices des hommes et les inégalités du destin. C'est grâce à lui qu'on sait l'épouvantable vérité sur les drames particuliers ou sur la folie collective dans le genre de celle qui s'est emparée de l'Espagne. Il éveille la conscience publique, il éclaire et met en garde l'opinion et il permet souvent à la civilisation de jouer son rôle⁷. » La mort devient le signe d'une « haute conscience professionnelle⁸ » et se constitue, paradoxalement, comme « la plus belle et la plus pathétique des consécration⁹ ». Avec elle rejaillit le prestige du sacrifice ; elle permet

⁵ Henri Danjou, « Quand j'étais en Espagne avec Louis Delaprée... », dans *Paris-Soir*, 13 décembre 1936.

⁶ Voir Pierre Lazareff, « Louis Delaprée et vous », dans *Paris-Soir*, 12 décembre 1936 ; J. L., « Nos échos. La mort du journaliste », dans *Le Petit Parisien*, 12 décembre 1936, p. 2.

⁷ Pierre Lazareff, « Louis Delaprée et vous », *art. cit.*

⁸ Anonyme, « Le sacrifice de Louis Delaprée », dans *Le Journal*, 12 décembre 1936, p. 4.

⁹ *Id.*

d'affirmer que « ce n'est pas dans les troupes sans courage ou sans âme qu'on rencontre des héros¹⁰ » et consacre l'honneur de toute la profession, sa moralité également¹¹.

b. Une fin symbolique

Les morts de Londres et de Delaprée ont par ailleurs permis à ces reporters d'atteindre un degré de reconnaissance et de mythification que l'on peut attribuer à certaines de leurs caractéristiques, qui leur ont conféré une dimension symbolique forte. Dans le cas du premier, l'incertitude sur les causes de l'incendie du bateau, de même que la disparition du reporter, dont le corps n'a jamais été retrouvé¹², et les supputations qui ont couru dans les premiers temps autour de différentes versions de sa mort rapportées par des passagers du *Georges-Philippar* ont entretenu un halo de mystère. L'hypothèse d'un attentat criminel a été un temps envisagée, quoique démentie plus tard par l'enquête. Un reporter anonyme du *Matin*, rapportant les « rumeurs » et « mots de malveillance » qui ont circulé à bord du *Georges-Philippar* va jusqu'à supposer que « peut-être on avait intérêt à [...] faire disparaître¹³ » Albert Londres, ce dernier s'étant vanté à bord du « gros retentissement » promis par son enquête, qui « serait le couronnement de sa carrière » et comporterait des révélations à teneur politique sur « l'immixtion du bolchevisme dans les affaires sino-japonaise »¹⁴. Andrée Viollis, plus évasive, n'en rappelle pas moins, en conclusion de son éloge posthume, le « [poignant] mystère¹⁵ » qui subsiste autour de cette fin. Avec la mort en devoir, survenue au cours d'un voyage en mer, le mystère inscrit dans le récit de la fin du reporter les motifs qui président à l'imaginaire social du reportage : la mort, à l'image de la quête professionnelle, se donne pour une ultime énigme à déchiffrer,

¹⁰ J. L., « Nos échos. La mort du journaliste », *art. cit.*

¹¹ Georges Bourdon, communiqué du Syndicat National des Journalistes, dans *Paris-Soir*, 12 décembre 1936, p. 5.

¹² On ne sait s'il a péri dans les flammes, enfermé dans sa cabine, ou s'il s'est noyé en tombant à l'eau, après avoir tenté de fuir par le hublot. Pierre Assouline, *Albert Londres. Vie et mort d'un grand reporter. 1884-1932*, Paris, Gallimard (folio), 1990 [1989], p. 585.

¹³ Anonyme, « De nouveaux témoins confirment que l'incendie du "Georges-Philippar" n'est pas dû à un court-circuit. Et les faits troublants s'accumulent, étayant l'hypothèse de la malveillance », dans *Le Matin*, 4 juin 1932.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Andrée Viollis, « La disparition d'Albert Londres », dans *Le Petit Parisien*, 14 juin 1932, une.

empreinte de l'exotisme et du danger du voyage au long cours, conséquence de l'engagement du « briseur de chaînes ». L'incendie du *Georges-Philippar* apparaît d'autant plus symbolique qu'il fait pendant, au terme de la carrière (qui coïncide avec celle de la vie), à un autre incendie, qui a marqué celui-là l'entrée d'Albert Londres dans le grand reportage, celui de la cathédrale de Reims, en 1914. Du récit initiatique du *scoop* au récit tragique de la mort en devoir se dessine une trajectoire symétrique, une courbe presque trop parfaite scellant une carrière qui n'aura été « qu'un roman d'aventures, roman aux multiples épisodes dont le plus tragique restera [...] l'incendie du beau navire¹⁶ ».

Pour des raisons distinctes, la mort de Delaprée se revêt également d'une dimension symbolique où se trouvent sublimés divers éléments de l'imaginaire du reportage. Elle rappelle tout d'abord que le corps du reporter est un corps public, revendiqué comme tel jusque dans le détail et l'évolution de ses atteintes. Au contraire de la mort de Londres, où le corps du reporter est disparu et, de ce fait, occulté dans les comptes rendus médiatiques de l'événement, celle de Delaprée le met en avant. La presse peut retracer l'évolution de sa blessure par balle et de son état général, qui rapidement se dégrade : « On constata d'abord une fracture de l'or iliaque et peu après une perforation des intestins. Mais la grande faiblesse persistance du malade ne permettait toujours pas de prendre la décision d'une intervention chirurgicale. [...] La nuit semble n'avoir pas été trop mauvaise. Delaprée a dormi un peu », peut-on lire le 11 décembre¹⁷, la veille de sa mort. Le corps blessé et souffrant du reporter moribond est garant de son héroïsme, du caractère absolu de son engagement professionnel. Par ailleurs, la mort de Delaprée apparaît d'autant plus tragique qu'elle le prend à trente-quatre ans à peine. Le motif de la jeunesse de Delaprée est abondamment souligné et donne lieu à une exaltation héroïque dans un tout autre registre que la mort d'Albert Londres. Ce dernier est salué comme le prince des reporters, le maître du genre, auquel ses confrères rendent un hommage respectueux au terme d'une carrière bien remplie, qui a accompli, comme on l'a dit, une révolution complète, d'un incendie à l'autre. Or, Delaprée incarne pour sa part le reporter en début de carrière, jeune père de

¹⁶ Clément Vautel, « Propos d'un affreux bourgeois. Trois journalistes », dans *Paris-Soir*, 24 mai 1932, p. 2.

¹⁷ Anonyme, « L'état de santé de Louis Delaprée inspire de vives inquiétudes », dans *Paris-Soir*, 11 décembre 1936, une.

famille, promis à un brillant avenir et parti trop tôt¹⁸. La jeunesse du défunt, associée à d'autres traits, tels que sa pureté et son indifférence désintéressée face au danger, de même qu'à la circonstance particulière de sa mort, en avion, détermine un rapprochement avec la figure de l'aviateur. « La courte, la brillante carrière de Louis Delaprée s'achève dans un pur halo d'héroïsme », écrit la rédaction de *Paris-Soir*¹⁹. Figure lumineuse de jeunesse, à la « vision prompte et claire²⁰ », au « visage ardent et fier²¹ », le jeune reporter est qualifié par Lazareff de « paladin moderne, nouveau chevalier sans peur et sans reproche²² ». Les portraits posthumes de Delaprée insistent également sur sa grande modestie²³, un autre trait qui, avec la jeunesse, le courage désintéressé, la force de rayonnement et l'association à la figure du chevalier, contribue à l'apparenter au type de l'aviateur²⁴. Le rapprochement, certes implicite, est toutefois rendu plus sensible par le fait que la mort de Delaprée survient exactement à la même époque que la disparition de l'aviateur Jean Mermoz dans l'Atlantique Sud, elle aussi abondamment médiatisée. De cette fusion de deux figures, aviateur et reporter, résulte un surcroît d'héroïsme propre à assurer la mythification du héros, dont « la mort a paré [le] front d'une auréole singulière : foudroyé en plein ciel, alors qu'à tire-d'aile il revenait vers la France²⁵ ». Enfin, si la mort d'Albert Londres suscite une réaction importante et plusieurs articles hommages, notamment au *Petit Parisien* où il a collaboré pendant la majeure partie de sa carrière, celle de Louis Delaprée bénéficie, à tout le moins dans son quotidien d'attache, d'une visibilité supérieure, d'abord parce qu'elle est d'emblée plus « certaine » (tandis qu'on demeure plusieurs jours dans l'incertitude quant à la mort de Londres), mais surtout parce qu'elle est prise en charge par le langage éditorial spécifique de *Paris-Soir*. Le numéro du 12 décembre annonce la mort de l'envoyé spécial

¹⁸ « [...] vous si jeune et si allant, qui étiez toute la vie et tout le journalisme » écrit Pierre Lazareff. « Louis Delaprée et vous », *art. cit.* ; « Il était âgé de 34 ans. Il laisse une femme et quatre enfants ». Anonyme, « Le sacrifice de Louis Delaprée », *art. cit.*

¹⁹ Voix rédactionnelle [texte signé « Paris-Soir »], « Louis Delaprée, envoyé spécial de “Paris-Soir” sur le front d'Espagne, a succombé à ses blessures », dans *Paris-Soir*, 12 décembre 1936, une.

²⁰ Henri Danjou, « Quand j'étais en Espagne avec Louis Delaprée... », *art. cit.*

²¹ Pierre Lazareff, « Louis Delaprée et vous », *art. cit.*

²² *Id.*

²³ Voix rédactionnelle, « Louis Delaprée, envoyé spécial de “Paris-Soir” sur le front d'Espagne, a succombé à ses blessures », *art. cit.*

²⁴ *Supra*, p. 326-334.

²⁵ Jean Barois, « Victime du devoir professionnel. Les émouvantes obsèques de Louis Delaprée ont été célébrées ce matin devant une foule nombreuse », dans *Paris-Soir*, 18 décembre 1936, une.

en gros titres, en une, tandis qu'un bandeau noir encadre le haut et le bas de l'article et signifie le deuil du quotidien, réaffirmé dans un hommage signé « Paris-Soir ». En proposant une ultime mise en scène de son envoyé, le quotidien assure son héroïsation posthume et donne visibilité au travail des reporters, consacre leur importance, reconnue par la communauté professionnelle des journalistes et acteurs de la presse.

c. L'ultime rassemblement du témoin-ambassadeur

La mort du reporter est aussi l'occasion de représenter une dernière fois les diverses communautés que rassemble la figure fédératrice du témoin-ambassadeur, jusque dans la célébration de sa mémoire. Les hommages rendus au mort, la mention des lettres reçues par le journal, l'énumération des gens présents au chevet du malade puis aux obsèques sont autant d'occasions de rappeler les différents cercles professionnels soudés autour du héros (des confrères et amis, des journalistes du quotidien d'attache, de toute la presse française, voire de la presse étrangère), auxquels s'ajoutent la communauté des lecteurs et, plus largement, celle de la Nation tout entière.

L'évocation du défunt est d'abord l'occasion de mettre en scène le cercle plus intime des amitiés journalistiques, rassemblé autour de sa mémoire. Ceux qui prennent la parole le font au nom de l'amitié²⁶, pour porter le souvenir d'une « fraternelle accolade²⁷ », d'un dernier reportage en commun²⁸. C'est aussi le moment, dans un mouvement inverse, de rappeler les liens fraternels que le reporter infusait de son vivant. André Viollis évoque ainsi des conversations passées avec Albert Londres : « Nous parlons longuement des camarades, d'Édouard Helsey auquel le lie une longue et fraternelle amitié, de Louis Roubaud, dont il admire le courage et la sincérité, d'André Tudesq qu'il ne peut oublier. [...] Il était l'âme d'un groupe d'amis qu'il animait de sa cordiale gaîté, de sa verve cocasse

²⁶ Ainsi Emmanuel Bourcier, à propos d'Albert Londres : « C'était un journaliste. C'était un poète, et c'était mon ami. Je l'admirais ». Emmanuel Bourcier, « La catastrophe du "Georges-Philippart". Le sort d'Albert Londres », dans *Paris-Soir*, 23 mai 1932, p. 3.

²⁷ Henri Danjou, « Quand j'étais en Espagne avec Louis Delaprée... », *art. cit.*

²⁸ Henri Danjou est l'un des derniers confrères à avoir côtoyé Delaprée en Espagne, tout comme Viollis pour Albert Londres, qui s'est trouvée avec lui sur le terrain de la guerre sino-japonaise.

et drue²⁹. » Loin des relations de concurrence de la course à l'information, la mort du reporter renforce la mise en scène d'un réseau amical, d'une confrérie de reporters mise en place, parallèlement, dans les Mémoires.

Davantage encore que celle d'Albert Londres, qui survient à distance et dont la certitude ne s'installe que petit à petit, la mort subite de Delaprée se montre propice à la mise en scène de ces rassemblements successifs autour du reporter. Bien concrètement, c'est d'abord par le déplacement au chevet du blessé, dont on attend avec angoisse les nouvelles, que le rassemblement se manifeste : « Des journalistes français et anglais actuellement à Madrid – entre autres Ozanne, Seften Delmer, Delmas et Georges Soria, respectivement envoyés spéciaux de l'Agence Havas, du “Daily Express”, du “Petit Journal” et de l’“Humanité” – se rendirent aussitôt à son chevet. [...] Le chargé d'affaires de l'ambassade de France et tous les journalistes étrangers présents dans la capitale espagnole, sans distinction de pays ou d'opinion, se relayèrent près de lui³⁰. » À distance, tous les membres de la rédaction de *Paris-Soir* se réunissent dans l'angoisse, selon Pierre Lazareff :

tous ceux de sa famille et ceux du journal, qui sont aussi sa famille. Il y avait là les rédacteurs en chef et les reporters ; il y avait là les metteurs en page et les typographes ; il y avait là les sténos et les cyclistes, tous ceux qui, depuis qu'il écrivait chez nous, ont demandé, ont pris au bout du fil, ont transporté jusqu'à l'imprimerie, ont composé, ont mis dans les formes les articles prestigieux qu'il avait écrits. Et ils étaient là, muets, le visage contracté, les yeux rougis³¹.

Ainsi se dessine une communauté professionnelle, une seconde « famille » – celle du journal –, avec ses acteurs illustres et anonymes solidaires et émus.

Plus encore, le deuil apporté par la mort du reporter résonne bien au-delà de ce cercle amical et professionnel ; le journal d'attache se charge de rapporter les échos d'un deuil qui se veut collectif, national, international. Lazareff renchérit : « je ne veux pas croire que l'atroce déchirement qui nous rejette ce matin encore épaulement contre épaulement nous tous de “Paris-Soir”, venus de tous les coins de France, de toutes les classes de la société, de toutes

²⁹ Andrée Viollis, « La disparition d'Albert Londres », *art. cit.*

³⁰ Anonyme, « L'état de santé de Louis Delaprée inspire de vives inquiétudes », dans *Paris-Soir*, 11 décembre 1932, une.

³¹ Pierre Lazareff, « Louis Delaprée et vous », *art. cit.*

les formations les plus diverses, non, je ne veux pas croire que le public entier ne s'y associe pas³². » Le Syndicat National des Journalistes y joint sa voix, affirme le deuil de « la presse française, tout entière réunie³³ ». Les lecteurs manifestent eux aussi leur émotion. Tandis que des « lettres touchantes [...] ont apporté le témoignage³⁴ » du choc du public à l'annonce de la mort d'Albert Londres, *Paris-Soir* publie la « liste de personnalités³⁵ » ayant transmis leurs condoléances à la suite du décès de Delaprée : « Il nous en arrive maintenant de tous les coins du monde par câbles, par lettres³⁶ ». Ministres étrangers, ambassadeurs, journalistes britanniques, américains, espagnols, associations professionnelles, personnalités et journalistes français, la liste n'en finit plus qui donne à voir, ce jour-là, dans les pages du quotidien, la communauté internationale rassemblée dans la célébration de la mémoire de Louis Delaprée.

Les actes commémoratifs posés à la suite du décès, enfin, participent de ce rassemblement ultime, lui offrent un prolongement et un retentissement accrus, en apportant les marques symboliques du prestige du reporter et de la reconnaissance dont il est l'objet, tant de la part de ses confrères que de l'État. *Paris-Soir* se propose d'installer une plaque commémorative pour Delaprée, « au seuil de la rédaction », afin de signifier la « solidarité confiante » de la communauté de la presse mise en lumière par son décès, « [une] sorte d'union sacrée »³⁷. Pour Albert Londres, ce sera, dans la ville de Vichy dont il est originaire, un monument public, « à l'effet de perpétuer [...] le souvenir³⁸ » du reporter. Tous deux, par ailleurs, sont cités à l'ordre de la Nation et nommés chevaliers de la Légion d'honneur à titre posthume. La mémoire de Londres sera aussi perpétuée par ses amis, Édouard Helsey en tête, qui publie en décembre 1932 une anthologie de ses premiers reportages, *Histoires des grands chemins*³⁹ ; l'événement donne lieu, dans la préface

³² *Id.*

³³ Georges Bourdon, communiqué du Syndicat National des Journalistes, *art. cit.*

³⁴ Maurice Prax, « Pour et contre », *art. cit.*

³⁵ Anonyme, « De partout, des messages de sympathie profondément attristée... », dans *Paris-Soir*, 13 décembre 1936, p. 5.

³⁶ *Id.*

³⁷ Jean Barois, « Victime du devoir professionnel. Les émouvantes obsèques de Louis Delaprée ont été célébrées ce matin devant une foule nombreuse », *art. cit.*

³⁸ Le projet est annoncé dans la presse à la mi-novembre. Voir *Le Petit Parisien*, 15 novembre 1932, p. 2.

³⁹ Albert Londres, *Histoires des grands chemins*, anthologie posthume préfacée par Édouard Helsey, Paris, Albin Michel, 1932.

d'Helsey, à la réitération des liens amicaux entretenus par Albert Londres et ses confrères, de même qu'à la publication d'une série de critiques littéraires célébrant une dernière fois la carrière et le style du prince des reporters⁴⁰. De la même manière, la correspondance espagnole de Delaprée sera réunie dans le volume *Mort en Espagne*⁴¹. Enfin, un dernier geste achève cette consécration posthume, susceptible de perpétuer à long terme la mémoire du reporter : la fondation d'un prix de reportage à son nom. L'acte est particulièrement réussi dans le cas du prix Albert-Londres, créé en 1933 par sa fille Florise Martinet-Londres, qui couronne encore aujourd'hui les meilleurs grands reporters de la presse écrite et, depuis 1985, de la presse audiovisuelle⁴². Sa portée découle sans doute du statut prestigieux qu'avait acquis Albert Londres de son vivant et du caractère indépendant du prix, qui ne relève pas de la rédaction d'un journal donné, ce qui a pu contribuer à assurer sa vivacité. Toutefois, sa fondation même a été permise, en premier lieu, par la mort tragique du reporter et le processus de mythification qui en découle. Dans le cas de Delaprée, le prix créé à son nom par *Paris-Soir* connaîtra une vie plus brève et une portée plus limitée ; fondé par Jean Prouvost, il est « [attribué] chaque année à l'un des membres de [l']équipe » du quotidien⁴³ ; Jean Barois en sera d'ailleurs l'un des récipiendaires pour son reportage à la Mecque. Le prix se veut une commémoration de l'esprit et des qualités professionnelles qui animaient Louis Delaprée⁴⁴. En dépit de sa portée plus restreinte que le prix Albert-Londres, il marque l'aboutissement d'un semblable processus de glorification posthume.

Le parallèle entre les cas de Delaprée et de Londres est au final assez frappant, tant ce processus convoque les mêmes motifs, étapes et gestes commémoratifs. La mort en devoir professionnel détermine la mise en scène d'un deuil collectif et médiatisé, dans lequel diverses communautés se rassemblent autour du témoin-ambassadeur, érigé une dernière

⁴⁰ Jean Vignaud, « Les lettres », dans *Le Petit Parisien*, 13 décembre 1932 ; G. L. C., « Le magazine littéraire. À travers les lettres », dans *Le Journal*, 15 décembre 1932.

⁴¹ Louis Delaprée, *Mort en Espagne*, anthologie posthume préfacée par Alexandre Arnoux, Paris, Pierre Tisné, 1937.

⁴² On peut consulter le site officiel du prix Albert-Londres à l'adresse suivante : <http://www.prixalbertlondres.com>. Celui-ci perpétue le souvenir de Londres en proposant diverses pages sur « sa vie », « son œuvre » et ses « héritiers ».

⁴³ Selon Raymond Barrillon, *Le cas Paris-Soir*, Paris, Armand Colin (Kiosque), 1959, p. 61.

⁴⁴ Voir *La Revue Moderne* (Montréal. 1919-1960), octobre 1937, p. 25.

fois en héros de l'information, héros sacrifié, corps public, national, « mort pour la France, par la presse ». Le récit symbolique de ce dernier souffle offre une condensation remarquable de l'imaginaire social du reporter de la presse d'information. Marquée par l'issue tragique d'une dernière aventure professionnelle, dangereuse, la fin du reporter permet d'appréhender et de mesurer non seulement l'héroïsation qui entoure la figure, dans les années trente, mais aussi la manière dont celle-ci se fait le support de l'entreprise d'autopromotion de la presse. Elle met au jour, par ailleurs, les enjeux professionnels et la volonté, de la part des reporters, plus particulièrement, de se poser comme un groupe solidaire et fraternel, consciencieux aussi, répondant à des impératifs éthiques, à des devoirs, à un idéal humaniste et républicain.

La médiatisation de la mort est singulière en ce qu'elle est à la fois allographe, dans la mesure où le reporter n'assume pas lui-même sa représentation ultime sur la scène médiatique, et autographe, si l'on considère qu'à tout le moins elle dépasse le destin individuel sur lequel elle s'appuie pour fonder une autoreprésentation et un métadiscours professionnels, assumés par d'autres reporters. En ce sens, elle offre, comme les Mémoires, l'occasion de définir ce que signifie « être reporter ».

Comme l'écriture de l'Histoire permet au *témoin* de s'instituer en garant et médiateur de la mémoire nationale, enfin, la mort tragique offre au *héros* de l'actualité la possibilité d'une inscription dans le temps long de la mémoire collective. Mémoires et mort en devoir apparaissent comme deux issues possibles à la trajectoire professionnelle, où se regardent en miroir, une dernière fois, les facettes inextricables du travail du reporter, témoin, médiateur et héros.

À partir des années 1890, principalement, les divers types de représentations étudiés dans cette section, depuis l'invention d'un langage éditorial de la presse d'information jusqu'aux hommages posthumes, témoignent d'un mouvement d'appropriation de la geste héroïque du reportage, non plus seulement par certains défenseurs et précurseurs isolés, mais par toute la presse et ses acteurs. Si les toutes premières représentations du reporter en héros d'aventures sont issues de la fiction populaire (en premier lieu chez Jules Verne), elles sont désormais, à la fin du siècle et, de façon plus prononcée à partir de l'entre-deux-guerres, prises en charge par toutes les voix de la presse, cette « famille » que décrivait

Pierre Lazareff, groupée dans le deuil de Louis Delaprée. L'imaginaire du reportage est dès lors autoproduit par les reporters, dont il nourrit l'identité professionnelle et autolégitime les pratiques mais aussi, plus largement, par le dispositif éditorial de la presse d'information, pour laquelle il constitue une forme importante d'autopromotion. C'est là une mutation dans les formes d'un imaginaire social qui accompagne celle du système médiatique, dont le reporter, de petit acteur peu légitime et déprécié, s'est peu à peu constitué comme centre. L'énonciation éditoriale, comme on l'a montré, a joué dans la seconde phase d'héroïsation du reporter, dont on peut situer le début au tournant du siècle, un rôle de premier plan, certainement aussi important qu'a pu l'être celui des intrigues romanesques façonnées par les écrivains populaires ; elle a participé à la diffusion élargie d'un imaginaire du journalisme comme Aventure héroïque et du reporter en héros de l'information.

Comme les formes narratives fictionnelles, l'énonciation éditoriale et les divers types de représentations médiatiques du reporter ont le pouvoir d'extraire ce dernier de son rôle strictement journalistique (celui d'un témoin et d'un médiateur de l'information) pour le constituer en héros. En ce sens, on peut affirmer qu'à l'instar du reportage, qui porte à la fois l'information et la scénographie de sa collecte, la presse d'information, telle qu'elle se constitue pendant la Troisième République, rassemble sur une autre échelle mais de la même manière ces deux versants. Cette scénographie éditoriale de l'information, qui se donne à lire dans la titraille, les mentions de modes de transmission, les textes programmatiques signés par la voix rédactionnelle et, de manière générale, dans tous les articles et espaces du journal à caractère réflexif, est l'un des lieux où se loge l'imaginaire médiatique, l'un des lieux aussi où se produit une fictionnalisation du récit de la quête d'information, faisant écho aux motifs fictionnels. La promotion du reporter en héros, dès lors, ne peut se comprendre sans considérer l'intervention de cette scène médiatique, de cette interface qui confère une visibilité importante au journaliste et apparaît comme un lieu de transfert entre fictions et reportages.

Enfin, on a pu constater à diverses reprises, notamment lorsqu'il a été question des représentations iconographiques et des interviews de reporters, une dichotomie assez nette entre deux héritages posturaux, l'un se situant du côté de la Littérature, l'autre, de

l'Aventure. Le premier tire la figure du reporter vers celle de l'écrivain, agrège le reporter, comme *auteur*, au champ littéraire, en constituant sa posture par réactivation d'éléments symboliques typiques des représentations médiatiques (portraits, interviews) de l'écrivain. Il insiste sur la dimension scripturale du travail du reporter et contribue à le poser en écrivain dans l'imaginaire social. Le deuxième construit plutôt, en parallèle, une image du reporter en héros d'aventures, en reprenant des éléments romanesques (tant sur le plan de l'identité iconographique que des intrigues – pensons au reportage-événement) et en érigeant une identité de journaliste déprise des enjeux littéraires, spécifique à la presse d'information et au reportage. Il met en avant la fonction de témoin, en insistant sur sa dimension héroïque, en posant le reporter comme globe-trotter, aventurier au long cours.

Conclusion

Retour sur la formation d'un imaginaire social

Les représentations médiatisées du reporter reconduisent la double identité et le double processus de légitimation qui marquent toute l'histoire de cette figure, entre 1870 et 1939. C'est parce qu'il se constitue simultanément comme auteur et comme héros (réel et fictionnel) que le reporter, médiateur de presse, conquiert sa légitimité. L'imaginaire du grand reportage, à partir du tournant du XIX^e siècle, se décline à la fois dans la course autour du monde de Gaston Stiegler, dans les enquêtes et aventures de Joseph Rouletabille et dans les volumes de Jules Huret. Le reporter parvient alors (et pour les décennies à venir) à incarner, dans un type singulier, les enjeux de la nouvelle presse d'information et l'imaginaire de la communication qui l'accompagne, tout en reconduisant aussi, au XX^e siècle, une conception littéraire du journalisme à la française. Celle-ci se montre réconciliée avec l'écriture sérielle et stéréotypée appelée par les contraintes de la presse, parce qu'au final, selon les écrivains-reporters, c'est bien dans le reportage même que se situerait l'expression d'une littérature moderne attentive au « réel » – que ce dernier se manifeste dans le vrombissement des avions ou le trajet des paquebots, les scènes de la vie urbaine ou celles du colonialisme, les congrès politiques ou les procès de criminels.

Ce constat rend visible quelques mécanismes de construction d'un imaginaire social et invite à se questionner plus avant sur leurs articulations et leurs rôles respectifs, les causes qui les font émerger, le rythme qui les fait intervenir et interagir, puisque, rappelons-le, l'imaginaire social du reporter a été envisagé comme un « ensemble interactif de représentations corrélées¹ ». Dès lors, il aurait peut-être fallu, de manière idéale, le penser constamment comme un tout, tenir en bloc ses différentes composantes et les découper autrement, c'est-à-dire par motifs, postures et scénarios transversaux (du reportage à la fiction et aux postures médiatisées), au lieu de distinguer des types de récits et

¹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses universitaires de Montréal (Socius), 2008, p. 24.

d'énonciation. Ce second découpage aurait toutefois comporté d'autres désavantages, notamment celui de masquer les spécificités de chaque mode de production.

Il nous semble qu'entre eux apparaissent des écarts non moins révélateurs sur la construction d'un imaginaire social que les points de traverse que l'on peut tracer. Ainsi, la fiction, sous la plume de Jules Verne, met très tôt en scène le reporter sous les traits d'un héros positif, inspiré de la presse américaine, avant même que la pratique du reportage soit valorisée par la presse française et dépasse le type du chasseur de nouvelles. Le fait met en relief le rôle indéniable des individualités dans la cristallisation d'un imaginaire pourtant collectif. À cet égard, on a peut-être tendance à se montrer plus (et sans doute trop) surpris par ce phénomène lorsqu'il concerne la fiction, alors qu'il est tout aussi remarquable que Jules Vallès mette en place, dès les années 1860, le « paradigme de Dante », que Gaston Vassy défende le travail de ses reporters ou Woestyne celui du « reporter pittoresque ». Dans tous les cas, l'innovation procède alors d'une vision et d'un intérêt particuliers, que ceux-ci soient mis en pratique ou en fiction. Mais sans doute ces pionniers s'arriment-ils tout de même à des imaginaires instituants, partagés, qui concernent alors moins le reportage lui-même – encore en partie à inventer – que les phénomènes ayant permis son apparition (comme l'essor de la culture de l'enquête ou encore l'usage du télégraphe qui fait émerger un rapport nouveau à « l'actualité » et aux rythmes de communication).

L'imaginaire social se dessine ainsi à la croisée de son existence collective et de son actualisation individuelle. Le reporter est à cet égard un objet très particulier, puisqu'il permet de faire émerger cette articulation à différents niveaux. On la retrouve, par exemple, dans la représentation du corps du reporter, corps publicisé, lieu pivot entre la subjectivité, l'intimité des sensations et leur ouverture sur une expérience du monde reçue comme universelle, dont la mise en forme est tributaire des nouveaux usages et discours du corps. Elle apparaît encore dans les postures investies par les individus, qui font jouer tout ensemble un horizon de représentations stéréotypées, une volonté de positionnement et l'intervention des différents acteurs de la presse. La posture négocie toujours de manière spécifique le rapport délicat entre le stéréotype et son actualisation et, en ce sens, peut révéler des frictions plus ou moins grandes entre le type attendu ou la *doxa* de l'imaginaire social et son incarnation individuelle. Il est bon de souligner, à ce sujet, le paradoxe que

constitue le détournement qu'opère Albert Londres des stéréotypes associés au reporter aventurier, étonnant dans la mesure où Londres est pourtant la figure archétypale du reporter de l'entre-deux-guerres, tel qu'on se le rappelle aujourd'hui. Entre la chasse au tigre de Gédéon Spilett et celle d'Albert Londres s'insèrent plusieurs décennies, pendant lesquelles un imaginaire s'est construit, figé, stabilisé, et peut dès lors être infléchi. Dans le décalage réside une certaine séduction, puisque la posture semble dès lors renvoyer à l'horizon partagé tout en s'en montrant « consciente » ; une forme de connivence s'instaure entre Londres et son lectorat. On peut penser aussi à Madeleine Jacob, qui module, comme Londres, les *topoi* associés à la figure du reporter, un jeu qui est peut-être issu de la volonté de s'approprier autrement un modèle masculin, tout comme Maryse Choisy faisant dévier la posture sociologique du reportage d'identification vers une posture plus émotive, impliquée et fictionnalisante.

À l'inverse, lorsque la posture fait coïncider entre eux de grands pans de cet imaginaire social, elle sublime le type et peut se révéler tout aussi séduisante, avoir un impact symbolique très fort : c'est, face à Albert Londres, Joseph Kessel. Ce dernier fait converger de manière absolument remarquable les deux représentations concurrentes du métier, Aventure et Écriture, en une symbiose qui a contribué à son succès. Beaucoup des figures les plus emblématiques du reportage sont celles en qui s'est réalisée cette rencontre, à l'instar de Pierre Giffard ou de Jules Huret, où elle s'incarne dans le cumul d'une aura d'aventurier ou d'enquêteur et d'un capital symbolique littéraire. À ces convergences réussies s'oppose cependant l'écartèlement tenace entre deux veines qui demeurent en partie étrangères l'une à l'autre : on l'observe dans la fiction, où l'écriture disparaît sous l'aventure, se dissout en elle, de même que dans le reportage, où l'écriture est somme toute peu visible, sinon dans la tension constante entre les deux instances du je-narrateur et du je-témoin. Dans les postures médiatisées, on a constaté que la scénographie auctoriale qui convoque une symbolique littéraire est assez exogène, réservée à un petit nombre d'élus associés à des lieux de diffusion (comme les *Nouvelles littéraires*), à des médiateurs et à des mécanismes (critiques, prix, publication en volume) producteurs d'un capital symbolique. En ce sens, il est somme toute curieux que l'image du reporter en écrivain ait pu s'imposer avec une telle force dans l'entre-deux-guerres. Il faut en déduire que l'établissement du reportage feuilletonesque (même lorsqu'il n'est pas repris en volume) a

eu, de manière plus implicite, un impact très fort dans le positionnement du reporter en auteur. L'auctorialité de ce dernier repose, à partir des années 1890-1900, sur la production d'une enquête de longue haleine, souvent fictionnalisée, faisant appel aux ressorts du récit, du roman-feuilleton, de la littérature sérielle, à un intertexte romanesque, mais les déclinant en mode vécu.

Au final, l'imaginaire social apparaît certes comme une sorte d'inconscient collectif, mais il est aussi plus que cela, car il s'incarne concrètement ; chacun en a une conscience au moins partielle (puisqu'on peut en reprendre les scénarios et les détourner), tout en maintenant la part d'intuition que suppose l'appropriation personnelle. Entre ces dimensions se jouent, de manière dynamique, des allers-retours entre les productions singulières et le bassin de discours qu'elles forment, pointe tangible d'un imaginaire qui se prolonge dans les imaginations individuelles et les bribes perdues de la conversation².

On peut distinguer trois phrases dans les différents processus ayant concouru à former l'imaginaire du reporter. Dans un premier temps, qui nous porte jusqu'en 1890 et qui remonte en amont un peu au-delà de cette recherche, jusqu'au second Empire, la transposition de la méthode enquêtrice dans le champ journalistique a permis la mise en place d'une scénographie régissant l'écriture de reportage et participant des protocoles d'attestation de la presse d'information. Dès lors, le reporter se distingue en prenant corps dans une presse où, auparavant, on prenait « voix ». D'abord exclusivement associé à la quête d'information, il se pose peu à peu en véritable journaliste (c'est-à-dire écrivain), sous l'influence d'acteurs revendiquant un rendu littéraire, tenant un métadiscours sur la profession, de même que par le biais de différentes formes hybrides associant des poétiques établies (récits de voyage, portraits, chroniques) aux impératifs nouveaux de l'information et de l'actualité. C'est aussi le moment des premières inscriptions du reporter au sein d'intrigues romanesques et de sa constitution comme type de microfictions, à la croisée des pratiques des reporters français, du fantasme d'une saisie mécanique du réel associé à

² Comme nous le soulignons en introduction, en citant Guillaume Pinson. *Supra*, p. 25, citation correspondant à l'appel de la note n° 92.

l'essor de la photographie (on y reviendra) et d'un horizon international, qui impose la figure du reporter aventurier américain.

Un second temps, qui correspond à un large tournant du siècle (1890-1914), voit la méthode enquêtrice bénéficier d'une légitimité nouvelle et d'une indépendance qui permettent l'émergence de l'enquête sérielle (enquêtes d'interviews, longs reportages), posant le principe d'un reportage feuilletonesque détaché de l'actualité. La production en volume, associée à ces formes nouvelles, devient plus fréquente et consolide le statut auctorial du reporter. Au même moment, celui-ci devient une figure médiatisée, ce qui était surtout le cas, auparavant, des reporters américains. Cette médiatisation emprunte notamment la voie de la correspondance de guerre et du reportage-événement, tous deux propices à la mise en valeur d'un héros de l'information. La période est marquée, en ce sens, par des transferts entre représentations médiatiques et fictionnelles, dont témoigne brillamment le reportage-événement. Pour la première fois convergent ainsi toutes ces dimensions, par exemple dans le cas de Gaston Stiegler, qui devient simultanément, avec son tour du monde, le héros médiatisé d'une aventure empruntant son scénario au roman de Jules Verne et l'auteur d'un volume de reportage. Enfin, le reporter s'affirme aussi comme figure fictionnelle de premier plan avec l'apparition du roman d'enquête, qui en fait un héros plus universel que le roman d'aventures géographiques.

Le troisième temps (1914-1939), quant à lui, peut être considéré en grande partie comme celui du prolongement et de la cristallisation de ces différents processus, pour l'essentiel tous mis en place au tournant du siècle. L'entrecroisement des champs littéraire et journalistique n'y est pas une nouveauté en soi, mais il se décline différemment, tributaire, d'une part, de la place prise par la presse d'information et le reportage et, d'autre part, de l'organisation nouvelle du monde de l'édition, avec ses collections bon marché et ses hebdomadaires littéraires. Le reportage, nouveau feuilleton des quotidiens, s'affirme alors comme une forme propice pour investir ces supports. C'est à ce moment qu'il atteint son plein déploiement en tant que matrice générique aux déclinaisons diverses, avec tout l'écart que cela suppose entre le reportage fictionnalisé des hebdomadaires et pages littéraires et celui des « Dernières nouvelles ». On a laissé de côté dans cette recherche le

cas de la dépêche et des agenciers, mais celui-ci constituerait la forme extrême du reportage d'actualité, où l'auctorialité s'efface sous la bannière de l'agence.

Ainsi, la prégnance de l'imaginaire social du reporter fait entrer en jeu plusieurs facteurs dont on peut exposer de manière parallèle l'établissement et l'évolution, mais qui s'appuient constamment les uns sur les autres, à travers différents transferts symboliques. Il s'agit d'abord d'une *auctorialité* associée, comme on l'a rappelé, à la production en volume et au capital symbolique construit par les portraits, interviews et critiques littéraires, mais aussi, avant cela, à la pratique de la signature. Elle découle aussi de l'appropriation de scénographies canoniques de l'écrivain et agrège le reportage à différents modèles d'écriture plus légitimes, le reporter à différentes postures auctoriales (du romancier documenté, du chroniqueur, du mémorialiste, de l'historien, du conteur).

C'est en second lieu une *narrativité*, comme inscription de la figure du reporter dans des intrigues, des scénarios modulables (l'enquête, l'aventure, les différents motifs associés aux scénographies du témoignage), transposables entre le reportage, l'énonciation éditoriale, la fiction, les Mémoires. L'émergence de ces scénarios est liée à la scénographie du reportage appelée par le protocole d'attestation qui permet à la « fonction figurative » d'apparaître, mais leur circulation et leur construction s'établissent de manière réciproque. Ils sont très vite intégrés par les fictions contemporaines, qui exacerbent cette « mystique de l'aventure », et, en retour, celle-ci influe sur les reporters eux-mêmes, qui définissent leur métier comme aventure professionnelle.

Enfin, un facteur plus diffus et transversal peut s'ajouter à l'auctorialité et à la narrativité, qui a conditionné selon nous le succès populaire de ces intrigues : ce serait la *malléabilité* du reporter. On désigne par là le flou identitaire ou le caractère mobile du reporter comme figure stéréotypée. En effet, celui-ci est peu spécifié par des attributs professionnels ; son apparence, hors des contrées exotiques, est souvent celle d'un quidam. Ses caractéristiques, comme médiateur de presse (curiosité, intrépidité, intelligence, observation, etc.), agrègent celles de divers personnages-types du roman d'aventures, en faisant un personnage adapté à ce moule romanesque, greffable à différents scénarios de romans populaires. Mais cette malléabilité se décline aussi chez les reporters réels : elle est liée à la grande diversité de pratiques journalistiques auxquels ils sont associés, du

reportage sportif à l'enquête de fait divers, en passant par la correspondance de guerre, de même qu'au peu d'encadrement éthique de la profession et aux pratiques qui en sont issues, comme le reportage d'identification, qui fait du reporter un véritable homme caméléon adaptable à toutes les conditions sociales. En somme, la malléabilité (ou la mobilité) du reporter est fertile pour la circulation des intrigues et pour la production de l'imaginaire où il figure.

Un héros républicain et son envers

Un autre facteur fonde la popularité du reporter et sa force de rayonnement, qui relève davantage, cette fois, d'une thématique ou plutôt d'une contemporanéité de la figure. Le reporter apparaît en effet comme un passeur entre de grands thèmes récurrents de la presse d'information – cette symphonie moderniste qui célèbre tout ensemble la grande ville, les technologies et les héros de la vitesse, de même que l'imaginaire des lointains exotiques – et la littérature contemporaine. On peut penser au cosmopolitisme littéraire incarné par Paul Morand³, au roman du monde industriel de Philippe Soupault⁴, aux poèmes de Blaise Cendrars, imprégnés de l'intertexte journalistique et de la poétique de la chose vue⁵, aux romans d'André Malraux, qui s'intéressent à des questions d'actualité (guerre civile espagnole⁶ ou insurrections coloniales⁷). Certes, la littérature contemporaine problématise différemment ces thèmes, mais on peut postuler que la pratique du reportage (qu'ont en commun les auteurs évoqués) a nourri des transferts entre la presse et la littérature.

En tant que héros, le reporter émerge en parallèle d'autres figures médiatisées au premier rang desquels les sportifs : cyclistes, tennismen, boxeurs, explorateurs, aviateurs. À la différence de figures héroïques antérieures, par exemple des grands hommes politiques ou des souverains, les sportifs – et avec eux, le reporter – se distinguent moins par leur singularité que par leur sérialité ; ils apparaissent comme les déclinaisons multipliables à

³ Les quatre volumes de sa *Chronique du XX^e siècle* (Paris, Grasset, 1980 [1925-1930]) illustrent bien – entre autres œuvres – ces imaginaires partagés avec le reportage.

⁴ Philippe Soupault, *Le grand homme*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2002 [1929].

⁵ Blaise Cendrars, *Poésies Complètes*, vol. 1, Paris, Denoël, 2001.

⁶ André Malraux, *L'espoir*, Paris, Gallimard (*nrf*), 1937.

⁷ André Malraux, *Les conquérants*, « version définitive » avec postface de 1949, Paris, Grasset, 1949 [1928].

l'infini d'un nouveau type héroïque, celui d'un héros jeune, dans lequel peut se projeter la foule démocratique. Ces héros modernes se montrent par ailleurs propices à exemplifier le Progrès par le sport et la technique. Le synchronisme de leur émergence est remarquable, tant leur visibilité, à tous, est tributaire de l'essor de la presse d'information et de ses mécanismes autopromotionnels. Des figures de héros réels se trouvent alors érigées aux côtés des héros romanesques, les supplantent en partie ; la presse d'information alimente un imaginaire de l'aventure vécue dont le reportage est l'une des manifestations, lui fournit intrigues et visibilité, à travers les reportages eux-mêmes comme le patronage de compétitions sportives et de voyages d'exploration.

Le « romanesque du réel » que le reportage place au cœur de sa quête est à comprendre à la lumière de ces imaginaires – de l'aventure et de l'enquête, de l'exotisme, de la modernité – instaurés par le roman d'aventures et prolongés, par la presse, hors de la fiction. L'expression est une autre façon de désigner ce substrat narratif du grand reportage, qui permet d'affirmer que celui-ci se définit davantage par les imaginaires qu'il active que par une poétique d'écriture très codifiée, et qui motive dans le même esprit l'idée, chez les critiques et auteurs contemporains, que les romans de Pierre Mac Orlan ou de Rudyard Kipling sont œuvres de reporter. Parmi les figures de héros modernes et contemporains, le reporter se spécifie toutefois par son double statut : à la fois narrateur et héros, il incarne, dans une époque fascinée par le vécu, la plénitude de l'Aventure.

La convocation des imaginaires que l'on vient d'évoquer et le caractère démocratique du héros, joints à la fonction de médiation du reporter, le positionnent ainsi comme une figure républicaine. Le constat du reporter comme figure fédératrice d'un rassemblement, témoin-ambassadeur, posé par Géraldine Muhlmann, ou encore comme « l'acteur anonyme et collectif de la démocratie⁸ », de par son rôle d'enquêteur, ainsi que l'indique Dominique Kalifa, a trouvé diverses illustrations et prolongements au fil de nos analyses. Si bien que l'on peut affirmer que le reporter incarne, dans la diversité de ses avatars, plusieurs grands idéaux de la République. Le fait est d'autant plus remarquable qu'il résulte tout à la fois de

⁸ Dominique Kalifa, « "Policier, détective, reporter". Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22 (2004), p. 28.

son rôle social, de la nature de ses qualités héroïques, de ses engagements et des idéologies dont il est le vecteur, de manière implicite, dans les reportages comme dans les intrigues fictionnelles où il apparaît.

Témoin collectif, dont le corps est, jusque dans la mort, placé au service de la communauté anonyme des lecteurs, il incarne la quête d'information – vocation et ascèse professionnelles – au bénéfice de son lectorat. Plus encore, associé à la liberté de presse et à la démocratie parlementaire, l'essor du reportage pose le travail du témoin journalistique comme le garant d'un droit à l'information et un rempart contre les inégalités sociales, les déviances du système judiciaire ou de l'appareil étatique. Cette dimension est particulièrement visible lorsque le reporter mène des campagnes de presse et se positionne, en pourfendant l'erreur judiciaire, en désignant les inégalités sociales ou en prenant la défense des opprimés, comme le gardien des valeurs fondamentales du projet républicain.

Il se présente alors tout à la fois comme le mobilisateur, l'avocat et le porte-voix de l'opinion publique. À travers lui se réactualise et se renforce à la fin du XIX^e siècle l'idée de la presse comme « quatrième pouvoir », qui serait en quelque sorte le régulateur des trois autres, fort de la neutralité que le reporter affiche, des reportages aux Mémoires. En effet, qui, mieux que lui, défendrait l'égalité, la liberté et les droits de l'homme, puisqu'il n'entrerait dans ses actions aucune autre visée, aucun parti pris ? Cette affirmation peut être renversée facilement, mais – une fois les représentations péjoratives des premiers temps dépassées – elle n'en structure pas moins l'imaginaire du reporter et de son rôle social, comme témoin neutre, courroie de transmission, agent de médiatisation dévoué au service du public.

Cette dimension politique du rôle du reporter est transposée de diverses manières par la fiction, notamment dans la structure d'intrigues opposant le reporter, gardien de l'ordre social, au surhomme, criminel mégalomane qui menace de déstabiliser la démocratie. Comme héros fictionnel, le reporter se démarque de plus par diverses qualités personnelles qui, on l'a dit, en font un personnage démocratique et sympathique, non problématique, peu spécifié, dans lequel le lecteur peut se projeter facilement, à l'instar des héros sportifs. Cette faculté de susciter l'identification, qui détermine la force de rassemblement du médiateur de presse, est de même un mécanisme important des fictions populaires où il

apparaît – elle supporte ainsi le roman d’enquête, où le plaisir de lecture est intimement associé à la mise en branle d’un processus déductif, par lequel le lecteur entre dans le roman et se constitue lui aussi en enquêteur.

Héros-ambassadeur, comme il est, par ailleurs, témoin-ambassadeur, le reporter incarne enfin une certaine conception de la Nation. Gardien de la mémoire nationale, lorsqu’il fait œuvre de mémorialiste ou d’historien, éclairer de la civilisation, lorsqu’il s’associe aux missions d’exploration coloniale, il dessine aussi par ses voyages et explorations dans les bas-fonds – autant de « pèlerinages » symboliques, au sens où l’entend Benedict Anderson –, une identité collective contrastée vis-à-vis d’une altérité stéréotypée qui peut se décliner de différentes manières, dans l’indigène ou le gangster, l’Allemand ou l’Américain, l’Anglais ou le Russe.

Ce Reporter que nous avons décrit est une figure modelée en profondeur par les contraintes idéologiques de la presse d’information et de la littérature à grand tirage, figure un peu « molle », en tout cas consensuelle, et dès lors susceptible de se moduler différemment, réinvestie par la droite ou par la gauche. Sa façade neutre a pu servir en partie, dans les grands quotidiens de l’entre-deux-guerres, comme *Paris-Soir*, un « journalisme volontairement aseptisé, rassurant, s’efforçant de gommer les côtés noirs de l’actualité⁹ » et les remous politiques des années trente, tout comme la neutralité, sinon l’allégeance, affichée du reporter en situation coloniale a pu tempérer les débordements et masquer la réalité de la colonisation, qui était alors presque unanimement reçue d’un œil favorable par les principaux partis politiques. La figure du reporter, au sommet de sa popularité pendant la dernière décennie de la Troisième République, ainsi, a pu fournir une belle incarnation héroïque permettant de redorer un idéal républicain par ailleurs en déroute, au gré des renversements de ministères et de l’antiparlementarisme ambiant (on peut penser à l’affaire Stavisky et aux émeutes de février 1934), et a pu également servir de repoussoir aux inquiétudes collectives face à la menace d’une autre guerre.

⁹ Gilles Feyel, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses (Infocom), 2007 [2^e édition], p. 164.

À côté de ce reporter consensuel se trouve un reporter moins rassembleur que décentreur, à droite (on peut penser à Henri Béraud) comme à gauche (à Andrée Viollis), et des figures autrement problématiques de témoins engagés, dans la presse comme dans la fiction. Celles-ci fournissent autant de contre-exemples éclairant par contraste l'idéal républicain incarné par le Reporter comme figure populaire. Il est ainsi possible de lire le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, par exemple, dans sa relation à l'intertexte médiatique, comme l'a suggéré Paul Aron¹⁰. Cette œuvre, qui transpose dans la forme romanesque les sujets les plus connotés du reportage (voyage aux colonies et en Amérique, enquêtes dans les bas-fonds de la prostitution ou du crime, dans les marges la société que constituent les asiles ou les maisons closes) et s'apparente aussi à l'enquête journalistique par sa forme narrative à la première personne, peut se lire en outre comme un antireportage. Bardamu y apparaît tout à fait comme un antireporter (ou l'inverse d'un « bon » témoin – selon l'image du reporter que véhicule la presse de grande diffusion de l'entre-deux-guerres). Tout en reprenant les lieux communs de l'imaginaire médiatique, le roman célinien offre en effet une critique désillusionnée de la modernité, à travers le regard et les actes d'un antihéros peu courageux, solitaire, antipathique, antipatriote, dans lesquels se délite la geste héroïque du reportage¹¹. Bardamu se dessine comme un double inversé du reporter, être au service de la foule démocratique qu'il représente, supposé infiniment sympathique et sensible, patriote, sportif, héros médiatisé. Son voyage est le récit d'une série de désillusions qui abattent les grands mythes au fondement de la modernité du début du siècle. La réalité peu glorieuse du projet colonial¹², le machinisme du fordisme et de l'industrialisation¹³, le mensonge du progrès par la science¹⁴ sont tour à tour dénoncés comme fictions, simulacres ou dérives, « d'autres façons de parler et de mentir¹⁵ », de déshumaniser l'homme. L'exotisme, incarné dans la « poésie des tropiques », dégoûte le

¹⁰ Paul Aron, « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage », dans *COntEXTES* [en ligne], n° 11 (2012). URL : <http://contextes.revues.org/5355>

¹¹ Nous explorons plus avant cette question de Bardamu comme incarnation d'un « antireporter » dans l'article « Les avatars du “Je”. Entre autofiction, roman et reportage (1900-1940) », dans *Études françaises*, à paraître en 2016.

¹² Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (Le livre de poche), 1952 [1932], p. 116.

¹³ *Ibid.*, p. 225-227.

¹⁴ *Ibid.*, p. 280-284.

¹⁵ *Ibid.*, p. 216.

narrateur¹⁶. La découverte promise par le voyage est réduite à « la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons¹⁷ ». Bardamu, mauvais témoin, « décentreur » par excellence, trace ainsi, par contraste, les contours du Reporter, héros, narrateur et médiateur de la démocratie républicaine.

Vers un imaginaire de la médiation technique

Comme on l'a laissé entendre à diverses reprises, l'apport des nouveaux médias (photographie, cinéma, radio) dessine graduellement, à partir des années 1890, un imaginaire concurrent de celui de la presse écrite, mais qui n'est pas sans entrer en interférence avec ce dernier. De toute évidence, le Reporter n'est plus, en 1939, ni même aux alentours des années 1900, une figure appartenant strictement à la presse écrite, dès lors qu'émergent ces nouveaux « documents » et modes de saisie du « réel » associés au travail du reporter-photographe, de l'opérateur d'actualités filmées, de l'explorateur cinématographique ou du radio-reporter. Il aurait fallu leur consacrer une place qui a fait défaut ; nous proposons à tout le moins d'évoquer ce qui les distingue de leur homologue de la presse écrite, car ces figures dessinent les contours d'un autre imaginaire médiatique qui triomphera au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans lequel se substitue à la *médiation humaine* la mise en scène de la *médiation technique*. Il dessine en creux la spécificité du reportage de la presse écrite, qui prolonge un mode d'auctorialité hérité de la littérature, et pour lequel la subjectivité humaine n'entre pas en conflit avec la restitution d'un réel reconstitué, « objectif », car « vraisemblable » et narrativisé par un « je » – celui du reporter, auteur de son récit, incarné dans un corps sensible. À ce témoin et auteur, les nouveaux médias, la photographie et le cinéma, mais aussi, quoique de manière moins radicale, la radio, opposent la figure d'un *opérateur technique*.

À la fin du siècle, lorsque la presse française se dote des outils nécessaires à la reproduction photomécanique¹⁸, que la pratique de la photographie se démocratise et

¹⁶ *Ibid.*, p. 173.

¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁸ À partir des années 1890 dans le cas des hebdomadaires illustrés et 1900 pour la presse quotidienne. Sur l'introduction de la photographie dans la presse française, voir Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Du dessin de

devient plus portative, avec la réduction des temps de pose et l'allègement du matériel, les conditions sont réunies pour que le reporter-photographe se substitue à l'artiste-correspondant dans l'illustration de l'actualité. Le dessin de reportage est supplanté par la photographie, censée, selon le discours social dominant – qui ne sera jamais véritablement déconstruit pour le grand public –, restituer une vision exacte du réel, capturé par l'œil mécanique, un véritable document susceptible de révéler des détails sensibles inaccessibles à l'œil humain. Les découvertes contemporaines d'applications scientifiques de la photographie, par exemple dans les domaines de l'astronomie ou de la médecine, comme les rayons X, appuient cette croyance. La photographie serait cet œil mécanique apte à dévoiler de nouveaux aspects du monde, à « [reproduire] un tableau que l'habileté et l'expérience des observateurs ne parviendraient jamais à dessiner avec la même précision et avec les mêmes détails¹⁹ ».

Dès les premières expérimentations journalistiques, dont on trouve un exemple remarquable avec les interviews photographiques publiées par les suppléments illustrés des quotidiens dans les années 1880²⁰, se dessine une scénographie de la collecte d'information assez distincte de celle du reportage écrit, dans laquelle la médiation technique occupe une place centrale²¹. Elle découle, dans ces premiers temps, d'une nécessité de vulgariser auprès du public les innovations techniques, de donner à voir la « procédure » du reportage photographique. Très vite, cependant, la photographie de reportage évolue vers une illusion de transparence ; la photographie se donne comme une fenêtre ouverte sur l'événement, une image immédiate de celui-ci, telle qu'elle est traitée par le premier quotidien illustré, *Excelsior* (1910), par le supplément du *Petit Parisien*, *Le Miroir*²² (1912), ou par des

presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, p. 6-28 ; et Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Mediatextes), 2005.

¹⁹ Anonyme, « Le congrès d'astronomie », dans *Le Petit Parisien*, 18 avril 1887, p. 2.

²⁰ Paul et Félix Nadar, entretien avec Michel-Eugène Chevreul, dans *Le Journal illustré*, 5 septembre 1885 ; Charles Chincholle et Paul Nadar, « Entrevue photographique » avec le général Boulanger, dans le *Supplément littéraire du dimanche du Figaro*, 23 novembre 1889, p. 1-3.

²¹ Adeline Wrona analyse l'entretien de Nadar père et fils du *Journal illustré* dans *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Éditions Hermann (Cultures numériques), 2012, p. 180-189.

²² Joëlle Beurier, « L'apprentissage de l'événement. "Le Miroir" et la Grande Guerre », dossier « La trame des images. Histoires de l'illustration photographique », dans *Études photographiques* [en ligne], n° 20 (juin 2007). URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/894>

quotidiens de la presse écrite, comme *Le Matin*, qui propose entre 1911 et 1913 des « reportages sans paroles²³ », où la photographie se constitue comme support transparent, indépendant et autosuffisant de l'information. Ainsi, lorsque la médiation technique n'est pas vulgarisée, donnée à voir par une mise en scène spéculaire du geste du photographe, elle supporte implicitement une oblitération du « comment », de la médiation. Parce que la technique permet, précisément, de « saisir » le réel avec exactitude (tel un « miroir », comme le suggère le titre du supplément du *Petit Parisien*), il n'est dès lors plus nécessaire d'explicitier les conditions de cette saisie, comme le fait le reportage écrit, en donnant à voir le travail du témoin, les perceptions de son corps sensible. La saisie technique est garante, à elle seule, de l'objectivité de l'information rapportée par l'image.

En parallèle, l'émergence du cinéma nourrit ce lien entre saisie technique et document. Le cinéma est associé dès ses origines, comme la photographie, à la saisie documentaire du réel, par le biais des « sujets actuels²⁴ » des Frères Lumière et de leurs opérateurs, puis par le travail des premiers explorateurs cinématographiques qui, à l'instar de Félix Mesguich²⁵, parcourent le monde pour réaliser des films documentaires tournés en « plein air » (ou « grands reportages cinématographiques²⁶ »). Deux branches du cinéma concourent par la suite, dans l'entre-deux-guerres, à former le territoire du reportage filmique ; d'une part, le travail des opérateurs d'actualités filmées, héritiers anonymes des premiers journaux filmés de la fin des années 1900, produits par les sociétés Pathé, Gaumont et Éclair²⁷. Ils s'intéressent dès cette époque à divers événements non sans parenté avec ceux que couvrent alors les petits reporters de la presse quotidienne : voyages et portraits de souverains, grandes manœuvres, catastrophes naturelles, exploits sportifs,

²³ Anonyme, « Reportage photographique sans paroles », dans *Le Matin*, 10 avril, 15 août 1911, 6 janvier 1913.

²⁴ La dénomination désigne les « premières petites bandes de 15 à 18 mètres dont la projection ne durait guère plus d'une minute et que les frères Lumières avaient inscrites au programme du Grand Café ». Pour René Jeanne et Charles Ford, elles constituent de « minuscules reportages » sur les sujets les plus divers (*Le cinéma et la presse. 1895-1960*, Paris, Armand Colin (Kiosque), 1961, p. 173-174).

²⁵ Mesguich a débuté comme opérateur pour les Frères Lumière. Il a laissé un volume de souvenirs : *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, préface de Louis Lumière, Paris, Grasset, 1933.

²⁶ Appellation que Mesguich utilise de manière interchangeable avec celle de « documentaires ». *Ibid.*

²⁷ Marcel Huret, *Ciné-Actualités. Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Henry Veyrier (Cinéma), 1984, p. 28-30.

grèves ouvrières, etc²⁸. Dans l'entre-deux-guerres, leur travail trouvera une tribune de choix dans les *Cinéac*²⁹, salles dédiées aux actualités filmées, en plus de figurer au programme de la plupart des autres salles. D'autre part, le vaste domaine du documentaire se développe, que l'on parle du cinéma d'avant-garde, d'un cinéma documentaire au long cours à visée archivistique, comme celui que finance Albert Kahn avec les « Archives de la planète³⁰ », de films d'exploration géographique, dont les productions autopromotionnelles qui accompagnent les raids automobiles³¹. À l'intersection de ces deux veines se trouve le service des « grands reportages » dont disposent certains journaux d'actualités filmées qui envoient des opérateurs à l'étranger, à l'instar du *Pathé-Journal*, pour lequel René Brut multiplie les exploits : ascension du Mont-Blanc (1926), voyages en Grèce, puis en Extrême-Orient (1927-1930)³².

Même si le régime d'auctorialité diffère grandement des opérateurs des actualités filmées, anonymes, jusqu'aux cinéastes d'avant-garde et explorateurs cinématographiques, de part et d'autre se dessine néanmoins la silhouette d'un « tourneur de manivelle », c'est-à-dire d'un reporter caractérisé par le geste mécanique, technique, de celui qui opère le cinématographe, tel que l'évoque Mesguich dans ses souvenirs³³. Comme le photographe l'est par ailleurs, l'opérateur cinématographique est marqué du sceau de l'enregistrement mécanique, de la technicité. L'attirail technique confère à sa silhouette une apparence signalétique, transférable, qui marque les représentations iconiques. En 1908, une affiche publicitaire du *Pathé-Journal* représente un reporter courant à toutes jambes au-devant d'un paquebot, d'un train, d'une automobile et d'un cycliste. Sacoche en bandoulière, il a les pieds ailés d'un Hermès de l'information ; on ne le voit pas de face, mais de profil – il tient à la main la caméra qui projette son rayon de lumière vers une actualité située dans le hors

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ Jean-Jacques Meusy, « Cineac, un concept, une architecture », dossier *Les actualités filmées françaises*, dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 66 (juillet 1997), p. 92-119.

³⁰ Évoqué par Danielle Tartakowsky, « Les manifestations de rue dans les actualités cinématographiques Éclair et Gaumont, 1918-1968 », dans *ibid.*, p. 26.

³¹ Voir Jean Breschand, *Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP (les petits cahiers), 2002, p. 5-21 ; et Guy Gauthier, *Un siècle de documentaire français*, Paris, Armand Colin, 2004, 52-71.

³² Marcel Huret, *Ciné-Actualités*, *op. cit.*, p. 53-54.

³³ Félix Mesguich, *Tours de manivelle*, *op. cit.*, p. 50.

cadre³⁴. On peut penser encore à Tintin tournant la manivelle au Congo, pour capter les machinations du sorcier Muganga et du bandit Tom au service d'Al Capone, ou bien filmant des girafes en plein safari, puis prenant la fuite, son trépied et sa caméra à l'épaule³⁵. De même, Jean-Jacques Meusy décrit ainsi l'un des bas-reliefs métalliques qui ornaient le hall d'entrée du premier « Cinéac » parisien fondé en 1931 : « On y voyait [...] deux cameramen avec leurs trépieds, sortes d'hommes-machines à la Wells, enregistrant tranquillement diverses catastrophes³⁶ ». Loin de s'alléger, cet appareillage s'alourdira avec l'apparition du cinéma parlant dans les années trente et la nécessité de caméras dont le rythme de déroulement est constant (suivant celui de la parole), alimentés par un fil relié à une camionnette. En outre, rejeté dans la technique, le reporter cinématographique voit son prestige amoindri par la dimension collective de la production des actualités filmées, qui s'accroît à partir de l'invention du cinéma sonore, nécessitant une équipe de tournage, à laquelle s'ajoute ultimement la voix du commentateur. Dès lors, certains commentateurs voient dans la collectivité du reportage filmique un objet de critique, car elle contreviendrait à la production d'une œuvre cinématographique comme entité organique, relevant d'un auteur, à l'instar du reportage écrit³⁷. Par réfraction, de tels discours mettent en évidence ce que doit le prestige du grand reporter à l'écriture, à l'activation de la fonction auctoriale. La technicité associée au geste de l'opérateur se traduit aussi par une reconnaissance difficile comme journaliste et une admission tardive au sein de la Fédération de la Presse Française³⁸.

Ces constats s'appliquent également, dans une large mesure, au reporter-photographe, dont la pratique nouvelle suscite un petit engouement dans la seconde moitié des années 1900, avec la multiplication d'articles de revues spécialisées sur le sujet, dans la foulée de l'apparition de la photographie dans les journaux quotidiens et de la parution d'un

³⁴ Annexe illustrée, ensemble n° 4, image n° 5. Voir aussi l'image n° 7.

³⁵ Hergé, *Tintin au Congo*, Castermann, 1960 [1930-1931], p. 25 (11^e case), 55 (cases 1 à 8), 59 (7^e case).

³⁶ Jean-Jacques Meusy, « Cineac, un concept, une architecture », *art. cit.*, p. 95.

³⁷ Voir André Lang, *Tiers de siècle*, Paris, Plon, 1935, cité dans René Jeanne et Charles Ford, *Le cinéma et la presse, 1895-1960*, *op. cit.*, p. 239.

³⁸ *Ibid.*, p. 214. Jacques Siracusa précise les étapes de cette lutte pour le statut professionnel, qui ne débouche qu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale : « Du chasseur d'images à la presse lumineuse. Les évolutions du travail dans le journalisme cinématographique », dans *The Web Journal of French Media Studies* [en ligne], vol. II, n° 1 (mai 1999). URL: <http://wjfms.ncl.ac.uk/siracuWJ.htm>

Manuel pratique du Reporter photographe et de l'Amateur d'instantané, publié par Albert Reyner chez Charles Mendel, en 1904. On continue de professer le même optimisme qu'en 1889 sur la capacité d'enregistrement de la photographie de reportage : « L'épreuve photographique est le document par excellence : c'est l'enregistrement tangible et péremptoire du fait, du geste, de l'action³⁹ ». On dessine à coup de portraits-types la silhouette d'un nouveau héros du reportage, le reporter-photographe. Il apparaît en partie comme un décalque de son homologue de la presse écrite, tout en s'en distinguant en raison des aptitudes particulières requises par le maniement de l'appareil photographique ; la maîtrise technique, qui peut conduire à la prouesse, fonde, comme pour l'opérateur cinématographique un nouveau type d'héroïsme, qui reprend tout en les rénovant les traits du reporter de la presse écrite⁴⁰. La figure du reporter-photographe est machinisée ; elle se rapproche d'un appareil d'enregistrement, comme l'ont été les premiers types de reporters fictionnels des années 1870-1880, Blount et Jolivet, de Jules Verne, ou ceux des microfictions journalistiques. Au maniement de la langue, au style littéraire et personnel appelé par un Pierre Giffard ou un Ludovic Naudeau se substitue la maîtrise d'opérations techniques de précision : « En plus des qualités d'un excellent amateur, le reporter photographe professionnel doit posséder celles d'un bon instantanéiste au suprême degré. Il doit pouvoir faire vite et bien ; posséder une habileté suffisante pour obtenir des clichés acceptables dans n'importe quelle condition, à toute heure et en toute saison⁴¹. » Plus tard, l'hebdomadaire *Vu* prolongera lui aussi ce registre de la prouesse technique en soulignant la difficulté de réalisation de telle ou telle photographie, tout comme l'énonciation éditoriale de *Paris-Soir* mettra en vedette l'obtention rapide de documents photographiques de première main. Ainsi, le reportage « Jeux olympiques... Prouesses photographiques⁴² » révèle au lecteur diverses techniques employées par des photographes sportifs pour effectuer des prises de vue difficiles. De même, on retrouve parmi les photographies

³⁹ Compte rendu du manuel de Reyner, dans *L'Écho photographique*, vol. x, n° 2 (février 1904), p. 15.

⁴⁰ V. Lefort, « Les nouvelles carrières », dans la *Revue photographique de l'Ouest*, n° 10 (octobre 1909), p. 153-154.

⁴¹ J. Carteron, *Le reportage et l'instantané en photographie*, dans *Photo-Index*, 5 juin 1913, p. 518-519.

⁴² *Vu*, n° 438 (5 août 1936), p. 928-929, recueilli dans Michel Frizot et Cédric de Veigy, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009, p. 45.

composant la page « Vitesse, esthétique nouvelle⁴³ » un cliché mettant en scène les « courageux reporters photographes sur le passage des bolides, à Montlhéry [qui] passent dans le miroir déformant de l'objectif en course... ». En retournant l'objectif vers les photographes, en insistant sur la dimension physique du métier, en soulignant dans le chapeau ou la légende le caractère étonnant et dangereux de ces prises de vue, *Vu* confère une visibilité et un héroïsme rares au reporter-photographe habituellement renvoyé, comme l'opérateur, dans le hors champ, derrière son appareil.

Dans un registre un peu différent, enfin, le reportage radiophonique exaltera également un imaginaire de la prouesse technique, avec la course au direct qu'il a la particularité d'engendrer, à partir des premiers essais de couverture de matchs de boxe, en 1923 et 1924, par Edmond Dehorter, surnommé le « Parleur inconnu⁴⁴ ». Au contraire du reportage écrit qui peut adopter une temporalité souple et un rapport dégagé à l'actualité, le média radiophonique exacerbe l'attente du public pour une information retransmise immédiatement et réitère sur le mode oral l'illusion d'immédiateté produite par les médias visuels. Comme le reportage cinématographique, il nécessite un appareillage élaboré, une maîtrise impeccable et une bonne préparation pour parer aux imprévus⁴⁵. À la course à l'information instaurée par l'invention du télégraphe se substitue la course au direct, tout aussi fascinante pour les contemporains et tissée, comme elle, de ses épisodes canoniques et reportages mythiques, à l'instar de celui que « réalisa Georges Géville sur la locomotive d'un rapide en marche, assurant la liaison Paris-Rouen, grâce à un microphone relié à un appareil à ondes courtes placé dans le train⁴⁶ ».

Si elle a en commun avec les médias visuels la mise en avant d'un imaginaire de la médiation technique, la radio est cependant plus susceptible de transposer certains éléments de la scénographie du reportage écrit, parce qu'elle donne à entendre la *voix* du reporter, le rend plus physiquement présent, incarné, aux auditeurs. La voix est le gage de l'auctorialité

⁴³ *Vu*, n° 238 (5 octobre 1932), p. 1608-1609, recueilli dans *ibid.*, p. 230-231.

⁴⁴ Christian Delporte, *Les journalistes en France. 1880-1950, Naissance et construction d'une profession*, Paris, Seuil, 1999, p. 247.

⁴⁵ Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, INA et Anthropos-Economica, 1994, p. 272-274.

⁴⁶ H. de Peslouan, « Les secrets du radio-reportage », dans *Lectures pour tous*, juillet 1936, p. 80.

du radio-reporter ; elle maintient sa signature. En raison de cette spécificité, les médias visuels posent de manière distincte les questions de l'auctorialité du reporter et de l'objectivité de l'information rapportée. En occultant la médiation humaine, ils instaurent de façon plus nette encore une illusion d'immédiateté. Dans l'entre-deux-guerres, le discours dominant sur l'objectivité de la saisie mécanique du réel par la photographie et le cinéma subsiste ainsi, notamment à travers l'utilisation récurrente du terme « document », dans la presse écrite, pour qualifier les photographies. Comme *Excelsior* et *Le Miroir* à la veille de la Première Guerre mondiale, *Paris-Soir* poursuit un usage de la photographie comme fenêtre ouverte sur l'événement. L'œil de l'appareil photographique est bien, encore et toujours, un « œil mécanique », car l'effet d'immédiateté doit, pour se réaliser pleinement, faire oublier que la photographie est, comme l'écriture, une médiation. Selon Myriam Chermette, *Paris-Soir* poursuit à cet égard la même visée que les quotidiens contemporains, à la différence qu'il va privilégier des plans subjectifs, plus près de l'action, et non des plans distanciés, comme si le lecteur voyait à travers les yeux du photographe et se trouvait transporté sur le terrain lui aussi⁴⁷. Ce travail nécessite que le reporter-photographe soit effectivement immergé dans l'événement, proche de son sujet. En ce sens, ce type de cliché est sous-tendu par une posture implicite de photographe plongé dans l'action, restituant par la photographie son point de vue subjectif sur l'événement. Le plan subjectif serait en quelque sorte un équivalent du « je » du reporter et de la scénographie de l'immersion corporelle dans le reportage écrit. À la différence que ces effets du langage photographique sont beaucoup moins « lisibles » pour le public et sont contredits, ne l'oublions pas, par la recherche d'un effet de transparence – il s'agit ici de rendre la médiation imperceptible et non de la donner à voir. Le principe d'attestation du reportage photographique s'impose de plus en plus dans un rapport inversé par rapport au reportage écrit qui scénographie les conditions de sa réalisation. À ce dévoilement s'oppose la transparence de la photographie, comme à la visibilité du reporter de la presse écrite s'oppose l'invisibilité du photographe. C'est là tout le paradoxe du reporter-photographe (comme de l'opérateur cinématographique) dans l'imaginaire médiatique de l'époque : à la

⁴⁷ Voir Myriam Chermette, « Heurs et malheurs des politiques éditoriales de la presse quotidienne (1920-1940) », dossier « La trame des images. Histoires de l'illustration photographique », dans *Études photographiques* [en ligne], n° 20 (juin 2007). URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/894>

corporéité envahissante du grand reporter, il oppose la transparence presque abstraite d'un angle optique ; à l'individualité du grand reporter se proclamant écrivain et témoin subjectif de l'événement, il oppose l'anonymat de l'opérateur technique, dans lequel le confine la recherche de l'illusion de transmission directe et immédiate de l'information, que les médias visuels exacerbent.

Une étude plus détaillée permettrait de nuancer ce constat de bien des manières. Ainsi, un discours critique sur l'objectivité photographique et cinématographique se met en place dans les années vingt et trente, par le biais de périodiques spécialisés et d'hebdomadaires illustrés comme *Vu*. Il élabore une « pédagogie du regard⁴⁸ » du spectateur de la photographie. De plus, il arrive que les médias visuels permettent une mise en scène du créateur, qu'elle passe par l'autoportrait ou par le biais de l'énonciation éditoriale, qui peut par exemple s'employer, dans les légendes, à rendre visible le travail du photographe ou de l'opérateur filmique. Cela se vérifie notamment lors de moments fondateurs, lors desquels le reportage photographique semble parfois s'inspirer des scénographies héroïques du reportage écrit. On peut penser au cas du photographe de guerre Jimmy Hare, mis en scène sur le terrain de la guerre russo-japonaise dans les pages de divers périodiques européens, dont *L'Illustration*, en 1904, dans une sorte de décalque de la scénographie du reportage écrit⁴⁹, qui masque cependant le geste de capture photographique, en campant Hare en héros, au cœur de l'action, dont l'appareil est comme magiquement braqué et actionné par une main invisible. La mise en scène du photographe, si elle n'est donc pas impossible, relève souvent d'une forme d'artifice et, dans la mesure où elle est peu compatible avec l'illusion d'immédiateté recherchée, demeure assez rare. Si, en dehors d'elle, les cadrages subjectifs et rapprochés de *Paris-Soir*, par exemple, suggèrent la présence du photographe sur les lieux en laissant imaginer que, dans le hors-champ, se tient un reporter, caméra en main, on peut poser l'hypothèse que la prise de conscience du contexte de prise de vue et du caractère subjectif de l'énonciation visuelle ne

⁴⁸ Danielle Leenaerts, *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940)*, Bruxelles, PIE, 2010, p. 18.

⁴⁹ Le cas est étudié par Thierry Gervais : « “Le plus grand des photographes de guerre”. Jimmy Hare, photoreporter au tournant du XIX^e et du XX^e siècles », dans Thierry Gervais, Christian Delage et Vanessa R. Schwartz (dir.), dossier « Saisi dans l'action : repenser l'histoire du photojournalisme », dans *Études photographiques* [en ligne], n° 26 (novembre 2010).

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3105?lang=en>

se fait que de manière sporadique dans l'esprit du lecteur de la presse. Et lorsqu'elle a lieu, il n'en demeure pas moins que le photographe apparaît comme cette instance un peu spectrale, concentrée dans un regard plutôt qu'incarnée dans un corps sensible, ou encore réduite au rôle d'opérateur actionnant un « œil mécanique ».

En somme, de la fin du XIX^e siècle aux années trente, un balancement perdure entre une mise en scène de la médiation et de la prouesse techniques et, au contraire, l'instauration d'une illusion d'immédiateté, lorsque l'image est exempte de tout commentaire ou de mise en scène donnant à voir les conditions de sa capture. Dans l'un ou l'autre cas, les médias visuels dessinent un imaginaire médiatique nouveau, concurrent, où la subjectivité du témoin journalistique est secondaire. La mise en scène du reporter, favorisée par le mode d'énonciation et les spécificités du reportage écrit, dessiné et, dans une certaine mesure, radiophonique est, au contraire, défavorisée par l'objectivité apparente des médias visuels, qui occultent la corporéité du photographe ou du *cameraman*.

En conséquence, il semble que l'essor du reportage photographique et de l'actualité filmée, qui annoncent la télévision à venir, ait déterminé l'amorce d'une transition entre un premier imaginaire de la modernité médiatique, où la subjectivité du reporter, figure imprégnée d'une aura littéraire et héroïque, joue un rôle central et témoigne de l'héritage de la presse du XIX^e siècle, et d'autre part, un nouvel imaginaire médiatique, dominé par la technique, la recherche du direct et l'effet d'immédiateté, où l'objectivité énonciative supplantera la recherche d'un point de vue subjectif sur l'événement et affaiblira l'auctorialité des reporters. La photographie et le reportage filmique activent durablement une fascination pour l'actualité tout de suite rendue visible, « comme si on y était », et ce, en dépit de discours critiques qui, à partir des années 1920, essaient de déconstruire la notion d'objectivité. L'une des conséquences de la recherche d'un tel effet d'immédiateté, sur le plan de l'imaginaire et des scénographies médiatiques, est de conduire à l'effacement des médiations humaines, auxquelles se substituent soit une sorte de vide, de transparence illusoire, soit encore le dévoilement des médiations techniques, réputées plus fiables, plus exactes. Pour sa part, le reportage écrit, tout en faisant appel à une scénographie technique de la transmission de l'information (à travers les motifs du télégraphe, du téléphone, etc.), se constitue *aussi* à partir de scénographies empruntées au champ littéraire : le reporter est

certes cet aventurier pressé qui doit transmettre le plus rapidement possible les nouvelles à son journal, mais il est par ailleurs celui qui pose, écrivant à sa table de travail, qui correspond par lettres, répond au courrier de ses lecteurs, publie des volumes en librairie, et qui, à l'occasion, se fait le conteur de légendes urbaines. Il est ce témoin humain qui oppose aux médiations techniques la courroie doublement subjective de ses impressions sensibles et de son écriture. De leur côté, photographes, opérateurs et, dans une certaine mesure, radio-reporters, se caractérisent dans l'imaginaire par la maîtrise d'un appareillage technique qui, dans son registre propre, suscite la prouesse et l'héroïsation, mais n'active pas de la même manière la fonction auctoriale ni ne s'inscrit dans l'héritage prestigieux des écrivains-journalistes qui ont composé le journal du XIX^e siècle. La particularité des années 1890-1939 est que ces deux imaginaires médiatiques s'y chevauchent, entrent en concurrence, en dialogue. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, l'affirmation d'un journalisme reposant sur la technique et sur une codification de l'écriture fera triompher ce second imaginaire médiatique. À l'inverse, on voit aujourd'hui, dans certains médias périphériques, comme les « mooks » (périodiques à la croisée de la presse magazine et du livre), de même que dans la production en plein essor du reportage en bande dessinée (ou bédereportage) ressurgir une conception du reportage comme témoignage subjectif et stylisé, empreint d'une vision personnelle de l'événement ; celle-ci, assumée comme telle, fonderait peut-être, en définitive, un journalisme plus « éthique » et plus « vrai »⁵⁰.

Un retour aux sources du reportage s'opère en quelque sorte. Davantage que la photographie, le reportage dessiné a en effet permis aux artistes, dès le XIX^e siècle, de mettre en scène leur travail journalistique et de constituer une scénographie héroïque du reportage dessiné, à l'instar de celle déployée par les reporters de la presse écrite⁵¹. On peut postuler que le dessin de reportage s'inscrit dans un même mouvement d'autohéroïsation que le reportage écrit, mouvement permis par la liberté du dessinateur face à la captation subjective du « réel ». Ludovic Naudeau a pris note de cette parenté entre dessin et

⁵⁰ Voir par exemple l'article suivant, qui oppose à la vérité du bédereportage les trucages photographiques : Stéphane Baillargeon, « Le paradigme de Dante. Photojournalisme et bédereportage : la bataille des représentations », dans *Le Devoir* [en ligne], 23 juin 2014.

URL : <http://www.ledevoir.com/societe/medias/411741/le-paradigme-de-dante>

⁵¹ Les dessins de reportage recueillis par Paul Hogarth (*Artistes reporters*, Tournai, Casterman, 1986) en fournissent divers exemples

reportage écrit. S'il pratique la photographie, il se montre assez nuancé quant à son apport au reportage, dénonçant son insuffisance :

Pour vous les montrer, les suiveurs d'armées, certes, il ne faudrait pas que je dusse employer l'objectif photographique, si utile sans doute, mais, hélas ! à demi aveugle devant les figures humaines ; l'objectif inintelligent qui, trop souvent, banalise, uniformise ce qu'il regarde, l'inerte, l'inconscient objectif assoupi qui atténue les reliefs, oblitère les traits caractéristiques, affadit, éteint l'âme des êtres ; non, il me faudrait la collaboration d'un artiste exceptionnel qui aurait le crayon investigateur d'un Callot, l'intelligence philosophique d'un Gavarni⁵².

À l'objectivité froide et mécanique de la photographie, Naudeau oppose la plume sensible de l'artiste « investigateur », qui n'est pas sans figurer son propre double, capable de saisir, avec art et intelligence, ce qui échappe à l'objectif et confère une « âme » au reportage. Peut-être doit-on lire dans ce passage une forme de défense du reportage écrit par Naudeau qui sent, en 1904, la concurrence que l'œil mécanique oppose au reporter de l'ancienne garde. La montée de la photographie, en ce sens, apparaît comme un facteur qui a pu contribuer à la démarcation d'un reportage littéraire, scellé par la subjectivité du témoin-écrivain opposée (ou, du moins, complémentaire) à la prétendue objectivité du reporter-photographe. À la fin du siècle coexistent ainsi deux régimes de vraisemblance : l'un – défendu par Naudeau et les représentants du reportage littéraire – s'inscrit pleinement dans la gnoséologie romanesque du XIX^e siècle, l'autre prend acte de nouveaux modes d'attestation fournis par les moyens techniques d'enregistrement de l'image. La distinction opérée par Naudeau nuance la confiance des contemporains dans la « chose vue » : si la photographie est bien le vecteur d'un empirisme naïf qui autorise la croyance en une saisie objective du réel, la chose vue dans le reportage écrit ne relève pas tout à fait du même régime. Elle est investie par la subjectivité de l'écrivain qui lui confère un caractère de *vérité* peut-être plus poignant que l'*exactitude* de la saisie mécanique, la *vérité* reconstituée d'une vision personnelle et des sensations d'un corps témoin, en lesquels la foule démocratique se projette pour découvrir le monde moderne.

⁵² Ludovic Naudeau, « Le “Journal” en Extrême Orient », dans *Le Journal*, 12 mai 1904.

Bibliographie

Corpus à l'étude

1. PRESSE (DÉPOUILLEMENT)

Tableau des dépouillements systématiques effectués dans la presse

Titre (Ville. Années d'existence)	ISSN	Périodicité	Séquences dépouillées
<i>Le Figaro</i> (Paris. 1854-)	0182-5852	Hebdomadaire (1854-1856) puis quotidien	1874 (janvier-avril) 1878 (mai-août) 1882 (sept.-déc.) 1886 (janvier-avril) 1894 (mai-août)
<i>Le Gaulois</i> (Paris. 1868-1929)	1160-8404	Quotidien	1880 (janvier-avril) 1885 (mai-août) 1895 (sept.-déc.)
<i>Le Temps</i> (Paris. 1861-1942)	1150-1073	Quotidien	1872 (janvier) 1874 (février-mai)
<i>Le Journal</i> (Paris. 1892-1944)	1246-5666	Quotidien	1892 (oct.-déc.) 1893 (janvier-août) 1896 (année) 1899 (année) 1900 (janvier-mars, juillet-sept.) 1901 (janvier-mars, juillet-déc.) 1902 (janvier-mars, avril-juin) 1903 (juillet-août) 1906 (janvier-février)
<i>Le Matin</i> (Paris. 1884-1944)	1256-0359	Quotidien	1884 (février-avril) 1890 (mai-août) 1897 (sept.-déc.)
<i>Paris-Soir</i> (Paris. 1923-1944)	1256-0421	Quotidien	1923 (année) 1928 (année) 1929 (année) 1932 (année) 1936 (année)
<i>Détective</i> (Paris. 1928-1940)	n. d.	Hebdomadaire	1928 (année) 1929 (année) 1930 (année)
<i>Vu</i> (Paris. 1928-1940)	2119-3991	Hebdomadaire	1928 (année) 1934 (année) 1939 (année)

Principaux autres périodiques consultés (en ordre décroissant d'importance dans notre dépouillement) :

Titre (Ville. Années d'existence)	ISSN	Périodicité
<i>Le Petit Parisien</i> (Paris. 1876-1944)	0999-2707	Quotidien
<i>Le Petit Journal</i> (Paris. 1863-1944)	1256-0464	Quotidien
<i>Supplément littéraire du dimanche du Figaro</i> (Paris. 1876-1929)	0223-3894	Hebdomadaire
<i>Excelsior</i> (Paris. 1910-1943)	1255-9997	Quotidien
<i>L'Illustration</i> (Paris. 1843-1944)	0246-9251	Hebdomadaire
<i>L'Écho de Paris</i> (Paris. 1884-1938)	1153-3455	Quotidien
<i>Les Nouvelles littéraires</i> (Paris. 1922-1958)	0223-3126	Hebdomadaire
<i>Le Journal littéraire</i> (Paris. 1924-1926)	0983-3225	Hebdomadaire
<i>L'Éclair</i> (Paris. 1889-1926)	1168-4224	Quotidien
<i>La Liberté</i> (Paris. 1865-1940)	1256-0286	Quotidien
<i>Le Miroir</i> (Paris. 1912-1920)	n. d.	Hebdomadaire
<i>Gringoire</i> (Paris. 1928-1944)	0767-2411	Hebdomadaire
<i>Le Quotidien</i> (Paris. 1923-1936)	1257-6042	Quotidien

2. SOUS-ENSEMBLES DU CORPUS¹

1. Métadiscours sur le reportage (à l'exception des Mémoires et interviews de reporters)

1870-1914

- ANONYME, « Pour les Boers », dans *Le Journal*, 6 juillet 1900.
- , « Notre supplément de demain », dans *Le Figaro*, 19 février 1886.
- , « Le reportage contemporain », dans *L'Éclair*, 16 décembre 1890.
- , « L'interview calomnié », dans *L'Éclair*, 20 novembre 1890.
- , « La mode des conversations », dans *Le Temps*, 21 septembre 1879.
- , « De Paris à Versailles. Une grande séance », dans *Le Figaro*, 8 janvier 1874.
- , « Les reporters en Amérique », extrait traduit d'une étude de la *Nouvelle Presse libre* de Vienne, dans le *Supplément littéraire du dimanche* du *Figaro*, 11 septembre 1880.
- , « Menus propos. Les cruautés du reportage », dans *Le Temps*, 24 septembre 1904.
- AVENEL, Henri (dir.), *Annuaire de la presse française*, Paris, Quantin, 1889-1905.
- BARRES, Maurice, « L'esthétique de l'interview », dans *Le Journal*, 2 décembre 1892.
- , « Autres beautés de l'interview », dans *Le Figaro*, 13 septembre 1890.
- , « Les beautés de l'interview », dans *Le Figaro*, 22 août 1890.
- BERENGER, Henri, « Les responsabilités de la presse » dans *La Revue bleue*, 4, 11, 18 et 25 décembre 1897, 1^{er}, 8 et 15 janvier 1898.
- BERTAUT, Jules, *Figures contemporaines. Chroniqueurs et polémistes*, Paris, E. Sansot, 1906.
- BIENVENU, Léon, *Nouvelles tragédies de Paris, rallonge tintamarresque au feuillet de M. Xavier de Montépin. L'homme aux mains postiches, romans de mœurs... lâchées*, Paris, Ghio, 1875.
- BLUYSEN, Paul, *Annuaire de la presse française et étrangère et du monde politique*, Paris, 1906-1918 [à partir de 1919 l'annuaire est anonyme].
- CARRERE, Jean, « Chronique théâtrale », dans *Le Temps*, 29 juillet 1912.
- CHAMBURE, Auguste de, *À travers la Presse*, Paris, Th. Fert, Ablouy et Cie, 1914.
- CLARETIE, Jules, « La vie à Paris », dans *Le Temps*, 7 septembre 1906.
- , « La vie à Paris. Le reporter, la peur et la gloire », dans *Le Temps*, 18 mars 1904.
- , « Tableau de Paris. Journaliste ! », dans *Le Figaro*, 16 janvier 1903.

¹ Ces sous-ensembles correspondent à peu de choses près aux divisions de la thèse. Nous nous sommes limitée aux articles et volumes cités et / ou analysés, sauf dans les sections 8 et 9, où la liste des reportages reflète davantage le dépouillement effectué ; elle pourra être utile à d'autres recherches. Dans les sections où la matière est plus abondante, les références ont été divisées en deux périodes (1870-1914 et 1914-1939). Les références convoquées dans certaines sous-sections de la thèse (notamment celles qui forment la partie sur les modes narratifs et éditoriaux) n'ont pas fait l'objet d'une catégorie spécifique, car elles se retrouvent déjà, éparses, dans les autres catégories, à l'exception des romans-reportages. C'est pour la même raison que nous n'avons pas établi de listes regroupant les reportages en volume après 1914. Enfin, pour l'iconographie du reporter et l'énonciation éditoriale, on se référera plutôt à l'annexe illustrée et aux notes de bas de page, de même que pour le détail des articles cités dans les sections correspondant aux ensembles du corpus n° 2 et 4.

- DEROSNE, Léon-Bernard, « Le métier de journaliste », dans les *Annales politiques et littéraires*, décembre 1888.
- DUBIEF, Eugène, *Le Journalisme*, Paris, Hachette, 1892.
- DUPUIS et COTONNET, « Les grelots », dans *Le Gaulois*, 21 octobre 1882.
- FONSEGRIVE, Georges, *Comment lire les journaux ?*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1903.
- FROLLO, Jean, « Un métier difficile », dans *Le Petit Parisien*, 8 décembre 1905.
- GEFFROY, Gustave, « Interview à l'américaine », dans *Le Gaulois*, 28 septembre 1892.
- GRENIER, A., « Les propos d'un conservateur », dans *Le Figaro*, 29 avril 1873.
- GUÉRIN, Alexandre, *Comment on devient journaliste*, Lyon, Publications universelles illustrées, 1910.
- IGNOTUS [Félix PLATEL], « Le reportage criminel », dans *L'armée du crime*, Paris, Victor-Havard, 1890, p. 167-174.
- , « Souvenir ! », dans *Le Figaro*, 27 janvier 1886.
- INSTITUT DE FRANCE, *Dictionnaire de l'Académie française*, t II, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1878 [7e édition].
- JAMATI, Vincent, *Pour devenir journaliste. Comment se rédige et s'administre un journal. Mécanique de la presse, principaux cas de reportage, législation*, Paris, Victorion, 1906.
- JOLLIVET, Gaston, « L'interview », dans *Le Matin*, 18 septembre 1890.
- LAJEUNE VILAR, André, *Les coulisses de la presse. Mœurs et chantages du journalisme*, Paris, A. Charles, 1895,
- LAROUSSE, Pierre *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XIII, Paris, 1866-1877 [1875].
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, t IV, Paris, Hachette, 1874.
- LOLIEE, Frédéric, « L'opinion européenne sur la presse française », dans la *Revue Bleue*, 6 20 décembre 1902.
- MAGNARD, Francis, « Paris au jour le jour », dans *Le Figaro*, 26 novembre 1870, 19 février 1873, 13 février et 1^{er} mars 1874.
- , « Échos de Paris. La politique », dans *Le Figaro*, 12 février 1886.
- MARGUERITE, Paul et Victor, « En Amérique », dans *Le Figaro*, 8 octobre 1905.
- MASQUE DE FER (LE), « Échos de Paris », dans *Le Figaro*, 31 octobre 1878.
- MARRIOTT, Bertie, « Figaro à Philadelphie », dans *Le Figaro*, 6 juin 1876.
- NAUDEAU, Ludovic, « Le nouveau règne. Entretien avec sir H.-M. Stanley », dans *Le Journal*, 15 février 1901.
- , « Les correspondants de guerre », dans *Le Journal*, 27 février 1900.
- et A. SAISSY, « Deux interviews », dans *Le Journal*, 6 mars 1900.
- SAISSY, A., « La guerre du Transvaal », dans *Le Journal*, 16 janvier 1900.
- SARCEY, Francisque, « Reporters », dans *Le Matin*, 14 avril 1897.
- TALMEYR, Maurice, « Le roman-feuilleton et l'esprit populaire », dans la *Revue des Deux mondes*, 1^{er} septembre 1903, p. 203-227.
- TAVERNIER, Eugène, *Du journalisme, son histoire, son rôle historique et religieux*, Oudin, 1902.
- TOUT-PARIS, « Bloc-notes parisien. Correspondants de journaux et globe-trotters », dans *Le Gaulois*, 7 septembre 1898.
- , « Bloc-notes parisien. Figures de reporters », dans *Le Gaulois*, 17 mai 1886.

- , « Bloc-notes parisien. Le reporter roi du monde », dans *Le Gaulois*, 27 juillet 1885.
- , « Bloc-notes parisien. O'Donovan », dans *Le Gaulois*, 28 mai 1885.
- VALLES, Jules, « La Rue », dans *L'Événement*, 13 novembre 1865.
- , « Causerie », dans *L'Époque*, 2 août 1865.
- VASSY, Gaston, « Informations », dans *Le Figaro*, 22 décembre 1873.
- VIRMAITRE, Charles, *Paris-Canard*, A. Savine, 1887.
- VOS, Luc de, « Les coulisses du journalisme. Comment on fait un “fait-divers” », dans le *Supplément littéraire du dimanche* du *Figaro*, 25 novembre 1893.
- WOESTYNE, Ivan de, « Figaro en Russie », dans *Le Figaro*, 24 mai 1877.
- WOGAN, Émile Tanneguy de, *Manuel des gens de lettres. Le journal, le livre, le théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1899.
- XAU, Fernand, « Le reporter », dans *Le Voltaire*, 12 janvier 1881.
- ZOLA, Émile, « Préface » dans Charles Chincholle, *Les mémoires de Paris*, Paris, Librairie moderne, 1889.
- , « Préface à *La Morasse*, volume collectif de nouvelles », dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Claude Tchou, 1966-1970, vol. III, p. 643-646.

1914-1939

- ANONYME, « Soyez le meilleur reporter ! », dans *Le Figaro*, 10 septembre 1937.
- , « Courrier des lettres. Le “reporter” chez Zola », dans *Le Figaro*, 3 août 1931.
- , « Un reportage sans reporter », dans *Paris-Soir*, 29 juillet 1929.
- BIDOU, Henri, « Histoire : histoires... », dans *Vu*, n° 1 (21 mars 1928).
- CENDRARS, Blaise, « L'importance de l'Actualité », préface de *Hollywood, la Mecque du cinéma*, dans *Œuvres complètes, t. III*, Paris, Denoël, 2001.
- CHARPENTIER, A., *La chasse aux nouvelles. Exploits et ruses de reporters*, Éditions du Croissant, 1926.
- JOUVENEL, Robert de, *Le journalisme en vingt leçons*, Paris, Payot, 1920.
- KESSEL, Joseph, « Le journalisme, école du romancier », dans *Le Journal*, 13 juin 1926.
- KESSEL, Joseph, « Voyage au baigneur », dans *Excelsior*, 12 juillet 1929.
- LEGER, Fernand, « De l'Acropole à la Tour Eiffel », dans *Vu*, n° 308 (7 février 1934).
- LENGLOIS, Paul *et al.*, « La querelle des interviews », dans *Paris-Soir*, 12-13 décembre 1923.
- LE ROUX, Hugues, « Le reporter », dans Paul Ginistry, *Anthologie du journalisme*, Paris, Delagrave, 1922.
- MAC ORLAN, Pierre, *Petit Manuel du parfait aventurier*, Paris, Éditions de La Sirène, 1920.
- MALRAUX, André, « Préface », dans André Viollis, *Indochine S.O.S.*, Paris, Gallimard, 1935.
- MAURICE-VERNE, « Le journal de Maurice-Verne. La philosophie du journalisme », dans *Paris-Soir*, 5 mars 1928.
- NIZAN, Paul, « Préface », dans *Chronique de septembre*, Paris, Gallimard, 1939.
- RODES, Jean, « Le roman reportage », dans *Le Journal littéraire*, n° 9 (21 juin 1924).
- TIMMORY, G., « L'information romancée », dans le *Miroir du monde*, n° 216 (21 avril 1934), p. 482.

2. L'enquête de fait divers

NAZET, Hippolyte, fait-diversier au *Gaulois*, 1874.

VASSY, Gaston, fait-diversier au *Figaro*, 1873-1875.

3. Portraits et interviews (1870-1914)

ANONYME, « La Cie d'Andin. Chez M. le duc d'Audiffret Pasquier », dans *Le Matin*, 2 mars 1884.

———, « Une reine. Sa Majesté tahitienne arrive au Havre », dans *Le Matin*, 26 février 1884.

———, « Une entrevue avec M. Charles Bradlaugh », dans *Le Figaro*, 24 juin 1880.

———, « Le duc de Chartres à Rouen », dans *Le Figaro*, 13 août 1878.

———, « Un ancien sauvage parmi les Français », dans *Le Figaro*, 10 juillet 1878.

———, « Figaro Pic-Nic. Cet étonnant Edison », dans *Le Figaro*, 12 avril 1878.

———, « Informations. Le prince de Serbie », dans *Le Figaro*, 20 août 1874.

ANDERSON, John « La vérité sur Arabi-Pacha », dans *Le Figaro*, 30 août 1882.

BOSQ, Paul, *Au bord de l'urne*, dans *Le Gaulois*, 26, 29 août 1885.

CELESTIN, *Les prédicateurs du carême*, dans *Le Figaro*, 3, 10, 17, 24, 31 mars 1874.

CHRYSSAPHIDES, C., « Une entrevue avec Anthopoulos-Pacha », dans *Le Gaulois*, 24 décembre 1895.

DOCQUOIS, Georges, « Les propos de Cornélius Herz », dans *Le Journal*, 4 janvier 1893.

ÉTINCELLE, « La princesse Amélie d'Orléans », dans *Le Figaro*, 14 avril 1886.

———, « La reine Marie-Christine. Régente d'Espagne », dans *Le Figaro*, 19 janvier 1886.

GILLES, Philippe « Sardou et les merveilleuses », dans *Le Figaro*, 5 janvier 1874.

H., A., « Le baron de Hubner au Brésil », dans *Le Figaro*, 18 octobre 1882.

HURET, Jules, « Un évêque socialiste. Les idées de Mgr Ireland », dans *Le Figaro*, 29 août 1894.

JANUS, *Mémoires d'aujourd'hui*, dans *Le Figaro*, 1^{er}, 9, 15, 20, 28 octobre 1882.

LAJEUNE-VILAR, A., « Une visite à Rainilairivony, ancien ministre de Madagascar », dans *Le Journal*, 5 avril 1896.

———, « À Ville d'Avray. Chez M. Journault », dans *Le Gaulois*, 29 mars 1880.

MOSCA, « M. Taine », dans *Le Gaulois*, 12 janvier 1880.

PERIVIER, A., *Galerie diplomatique*, dans *Le Figaro*, 11, 15 mars, 22, 30 avril 1874.

PHARAON, Florian, « L'œuvre de l'abbé Gruel », dans *Le Figaro*, 5 septembre 1882.

QUIDAM, *Figures contemporaines*, dans *Le Figaro*, 30 septembre, 5 novembre, 11 décembre 1882.

SALVAT, « Chez M. Désiré Nisard », dans *Le Gaulois*, 1^{er} juillet 1885.

SILVIO, *Silhouettes parisiennes*, dans *Le Gaulois*, 15, 16, 21, 31 octobre, 5, 15 novembre 1895.

ST-CERE, Jacques, « Chez M. Crispi », dans *Le Figaro*, 29 septembre 1890.

VANDENESSE, « Profils diplomatiques. M. Hippolyte Desprez », dans *Le Gaulois*, 9 janvier 1880.

WERTHER, « Indiscrétions viennoises. Chez Adelina Patti », dans *Le Gaulois*, 29 janvier 1880.

Enquêtes d'interviews

ANONYME, *La crise. Interviews*, dans *L'Écho de Paris*, 21, 22 février 1892.

BARON, Léon, « Les femmes-médecins », dans *L'Écho de Paris*, 12 avril 1892.

BOIS-GLAVY, E., *Directeurs de journaux et gérants*, dans *L'Écho de Paris*, 11-16 janvier 1892.

———, Robert CHARVAY, Jacques DAURELLE et Gaston STIEGLER, *L'art et la magistrature*, dans *L'Écho de Paris*, 8-12 février 1892.

———, Robert CHARVAY, E. C., Jacques DAURELLE et Gaston STIEGLER, *M. Émile Ollivier et l'Académie*, dans *L'Écho de Paris*, 8-18 avril 1892.

GALDEMAR, Ange, *La question du plagiat*, dans *Le Gaulois*, 11, 13 novembre 1895.

HURET, Jules, *Enquête sur la question sociale en Europe*, dans *Le Figaro*, 1^{er} août-novembre 1892.

———, *Enquête sur l'évolution littéraire*, dans *L'Écho de Paris*, 3 mars-5 juillet 1891.

JARZUEL, Henry et Charles MORICE, *Enquête sur le désarmement*, dans *Le Figaro*, 18, 30 mai 1894.

M., Ch., *Le costume féminin. Enquête universelle*, dans *Le Gaulois*, 1^{er}, 9 septembre 1895.

MANOUILOFF, Ivan, *Enquête sur le mysticisme (spiritisme, occultisme, magie)*, dans *Le Journal*, 6 juin-25 août 1893.

ROBERT, Louis de, *La correspondance de nos écrivains*, dans *Le Journal*, 2-26 août 1893.

STIEGLER, Gaston, « La loi et les dynamiteurs », dans *L'Écho de Paris*, 16 mars 1892

4. Figures associées (chroniques-reportages) (1870-1914)

FERVACQUES (Léon DUCHEMIN), chroniqueur au *Figaro*, rubriques *L'hiver à Paris* et *L'hiver en Russie*, 1873-1874.

MAUPASSANT, Guy de, « *Cette brume de la mer me caressait comme un bonheur* ». *Chroniques méditerranéennes*, textes réunis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Librairie Générale Française (Le livre de poche / la lettre et la plume), 2011.

5. Reportages en volume (1870-1914)²

COLLECTIF, *Sur les champs de bataille. Souvenirs des journalistes français, anciens correspondants de guerre*, Paris, Ollendorff, 1911.

AUNAY, Alfred d', *Les Prussiens en France*, Paris, E. Dentu, 1872 [*Le Figaro*, à partir du 13 juillet 1870], 352 p.

———, *Les Prussiens en France. Notes de voyage*, Paris, Aux bureaux de l'administration du *Figaro*, 1871 [*Le Figaro*, 15 février-29 juin 1871], 76 p.

² On trouve entre crochets, à la fin de la référence, les informations de prépublication du reportage lorsque celles-ci sont connues.

- BERR, Émile, *Chez les Autres, notes de voyage*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1902 [en partie dans *Le Figaro*, *La Vie parisienne* et *L'Illustration*], 359 p.
- , *Au pays des nuits blanches, notes de voyage*, Paris, Ollendorff, 1900.
- BLAVET, Émile, *Au Pays Malgache. De Paris à Tananarive et retour*, préface de François Coppée, Paris, Ollendorff, 1897 [dans *Le Journal*, 24 juin, 1^{er}, 15, 23 juillet, 1^{er}, 8 août 1896], 221 p.
- [Parisis], *La vie parisienne (1889)*, préface d'Abel Peyrouton, Paris, Ollendorff, 1890 [*Le Figaro*].
- [Parisis], *La vie parisienne (1888)*, préface d'Émile Zola, Paris, Ollendorff, 1889 [*Le Figaro*].
- [Parisis], *La vie parisienne (1887)*, préface d'Henry Fouquier, Paris, Ollendorff, 1888 [*Le Figaro*].
- [Parisis], *La vie parisienne (1886)*, préface de Jules Claretie, Paris, Ollendorff, 1887 [*Le Figaro*].
- [Parisis], *La vie parisienne (1885)*, préface d'Aurélien Scholl, Paris, Ollendorff, 1886 [*Le Figaro*], 372 p.
- [Parisis], *La vie parisienne : la ville et le théâtre (1884)*, préface de François Coppée, Paris, Ollendorff, 1885 [*Le Figaro*].
- BOIS, Jules, *Visions de l'Inde*, Paris, Ollendorff, 1903, 434 p.
- , *L'Au-delà et les forces inconnues : opinion de l'élite sur le mystère*, préface de Jean Izoulet, Paris, Ollendorff, 1902 [*Le Matin*, 20 juillet 1901-14 mars 1902], 380 p.
- BONNETAIN, Paul, *Dans la brousse : sensations du Soudan*, Paris, Alphonse Lemerre, 1895, 260 p.
- , *Au Tonkin*, 2^e édition, Paris, Victor-Havard, 1885 [*Le Figaro*, janvier-juin 1884], 336 p.
- BOURDE, Paul, *De Paris au Tonkin*, Paris, Calmann Lévy, 1885 [*Le Temps*], 382 p.
- , *À travers l'Algérie : souvenirs de l'excursion parlementaire (septembre-octobre 1879)*, Paris, Charpentier, 1880 [*Le Moniteur universel*], 389 p.
- BRISSON, Adolphe, *Les Prophètes*, préface de Pierre Baudin, Paris, Tallandier et Flammarion, 1903.
- , *Scènes et types de l'Exposition*, Paris, Montgredien, 1901.
- , *L'envers de la gloire. Enquêtes et documents inédits*, Paris, Flammarion, 19...
- , *Pointes sèches (physionomies littéraires)*, Paris, Armand Colin, 1898.
- , *Portraits intimes. Deuxième série*, Paris, Armand Colin, 1896.
- CHINCHOLLE, Charles, *Les mémoires de Paris*, préface d'Émile Zola, Paris, Quantin, 1889 [en partie dans *Le Figaro*], 320 p.
- CLARETIE, Jules, *La France envahie (juillet à septembre 1870). Forbach et Sedan. Impressions et souvenirs de guerre*, Paris, Georges Barba, 1871, 384 p.
- DUBOIS, Félix, *Notre beau Niger*, Paris, Flammarion, 1911, 299 p.
- , *Tombouctou la mystérieuse*, Paris, Flammarion, 1897 [en partie dans *Le Figaro* (mai-juillet 1895), son *Supplément littéraire du dimanche* (27 juillet 1895) et *L'Illustration* (n° 2788 à 2796, août-septembre 1896)], 450 p.
- , *La vie au continent noir*, Paris, Hetzel, 1893 [dans *L'Illustration*], 301 p.
- DUCHEMIN, Léon [Fervacques], *Nouveaux mémoires d'un décavé*, Paris, E. Dentu, 1876 [*Le Gaulois*], 367 p.

- , *Mémoires d'un décafé*, préface d'Arsène Houssaye, Paris, E. Dentu, 1874 [*Le Gaulois*].
- GIFFARD, Pierre, *Roubles et roubards. Voyage aux pays russes*, Paris, P.-V. Stock, 1904 [*Le Matin*, janvier-mai 1904], 303 p.
- et Paul GERS, *M. Loubet en Afrique*, Paris, Imprimerie de Chaix, 1903, 91 p.
- , *Les Français en Égypte*, Paris, Victor Havard, 1883 [2e édition], 399 p.
- , *Les Français à Tunis*, Paris, V. Havard, 1881, 341 p.
- , *Le Sieur de Va-Partout. Souvenirs d'un reporter*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880 [en partie dans *Le Figaro*], 336 p.
- HURET, Jules, *En Argentine. De Buenos-Aires au Gran Chaco*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1911 [*Le Figaro*], 526 p.
- , *En Allemagne. La Bavière et la Saxe*, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), Paris, 1911 [*Le Figaro*], 458 p.
- , *En Allemagne. Berlin*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1909 [*Le Figaro*], 400 p.
- , *En Allemagne. De Hambourg aux marches de Pologne*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1908 [*Le Figaro*], 497 p.
- , *En Allemagne. Rhin et Westphalie*, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), Paris, 1907 [*Le Figaro*], 530 p.
- , *En Amérique. De San Francisco au Canada*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1905, 564 p.
- , *En Amérique. De New York à la Nouvelle-Orléans*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1904 [*Le Figaro*, à partir du 21 janvier 1903], 420 p.
- , *Tout yeux, tout oreilles*, préface d'Octave Mirbeau, Paris, Fasquelle (Bibliothèque Charpentier), 1901, 428 p.
- , *La catastrophe du Bazar de la charité (4 mai 1897)*, documents recueillis et mis en ordre par Jules Huret, du « *Figaro* », Paris, Juven, 1897, 192 p.
- , *Enquête sur la question sociale en Europe*, préfaces de Jean Jaurès et de Paul Deschanel, Paris, Perrin et Cie, 1897 [*Le Figaro*, 1^{er} août-novembre 1892], 372 p.
- , *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 [*L'Écho de Paris*, 3 mars-5 juillet 1891].
- KANN, Réginald, *Journal d'un correspondant de guerre en Extrême-Orient*, Paris, Calmann-Lévy, 19.. [*Le Figaro*, juin-octobre 1904], 374 p.
- LAMOTHE, Henri de, *Cinq mois chez les Français d'Amérique. Voyage au Canada et à la rivière Rouge du nord*, Paris, Hachette, 1879 [en partie dans *Le Tour du monde*, 1875 et 1878], 373 p.
- LA SALLE, Georges de, *En Mandchourie*, Paris, Armand Colin, 1905, 274 p.
- LE ROUX, Gaston, *Sur mon chemin*, Paris, Flammarion, 1901.
- LE ROUX, Hugues, *Chez la reine de Saba. Chronique Éthiopienne*, Paris, Ernest Leroux, 1914, 299 p.
- , *Chasses et gens d'Abyssinie*, Paris, Calmann-Lévy (Bibliothèque contemporaine), 1903, 317 p.
- , *Ménélik et nous*, Paris, P. Lamm, 1902, 446 p.
- , *Je deviens colon. Mœurs algériennes*, Paris, Calmann Lévy, 1895, 332 p.

- , *Au Sahara*, illustré d'après des photographies de l'auteur, Paris, Marpon et Flammarion, 1891, 308 p.
- MILLE, Pierre, *Les Deux Congo devant la Belgique et devant la France*, Suresnes, E. Payen, 1906.
- , *Le Congo léopoldien*, préface de E. D. Morel, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1905.
- , *Au Congo belge, avec des notes et des documents récents relatifs au Congo français*, préface de Paul Bourde, Paris, Armand Colin, 1899 [*Le Temps*], 308 p.
- , *De Thessalie en Crète, impression de campagne, avril-mai 1897*, Paris, Berger-Levrault, 1898.
- NAUDEAU, Ludovic, *Le Japon moderne, son évolution*, Paris, Flammarion (Bibliothèque de philosophie scientifique), 1909, 404 p.
- PETTIT, Charles, *Pays de Mousmés, pays de guerre !*, Paris, Félix Juven, 1905, 291 p.
- PHARAON, Florian, *Voyage impérial dans le nord de la France : 26-27-28-29-30 août 1867*, Lille, L. Danel, 1868, 124 p.
- PLATEL, Félix [Ignotus], *Les hommes de mon temps*, Paris, Victor-Harvard, 1889.
- , *Les hommes de mon temps*, 2^e série, Paris, Bureaux du *Figaro*, 18..
- , *Paris-secret*, Paris, Victor-Havard, 1889 [*Le Figaro*].
- , *Portraits d'Ignotus*, Paris, 1878 [*Le Figaro*], 440 p.
- RECOULY, Raymond, *Dix mois de guerre en Mandchourie*, Paris, Juven, 1905 [*Le Temps*].
- SEVERINE, *Vers la lumière... impressions vécues : affaire Dreyfus*, Paris, P.-V. Stock, 1900, 464 p.
- , *En marche...*, Paris, H. Simonis Empis, 1896, 318 p.
- , *Notes d'une frondeuse. De la Boulange au Panama*, Paris, E. Dentu, 1894, 324 p.
- STIEGLER, Gaston, *Le tour du monde en 63 jours*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1901 [*Le Matin*, à partir du 5 août 1901], 360 p.
- TALMEYR, Maurice, *Sur le turf*, Paris, Perrin, 1903.
- , *Souvenirs de journalisme*, Paris, Plon, 1900, 290 p.
- , *Sur le banc. 2^e série*, Paris, Plon, 1892, 293 p.
- , *Les possédés de la morphine*, Paris, Plon, 1892, 248 p.
- THARAUD, Jérôme et Jean, *La bataille à Scutari d'Albanie*, Paris, Émile-Paul, 1913.
- TUROT, Henri, *D'une gare à l'autre. Indo-Chine, Philippines, Chine, Japon*, Paris, Stock, 1901 [*Le Journal*, 24 mai-13 décembre 1901], 265 p.
- , *Aguinaldo et les Philippines : les hommes de révolution*, préface de Jean Jaurès, Paris, Cerf, 1900.
- VICTOR-THOMAS, Charles, *Trois mois avec Kuroki. Notes d'un correspondant de guerre français attaché à la 1^{re} armée japonaise*, préface d'Henry Houssaye, Paris, Challamel, 1905, 2^e édition [*Le Gaulois*], 162 p.
- , *Amériques et Américains*, Paris, Challamel, 1902.
- WOESTYNE, Ivan de, *L'art de combattre l'armée allemande, par un ancien capitaine d'artillerie*, Paris, Ollendorff, 1887, 76 p.
- XAU, Fernand, *Émile Zola*, Paris, Marpon et Flammarion, 1880, 68 p.

6. Immersion corporelle

- ANONYME (probablement G. de COUTOULY), *Lettres d'Espagne*, dans *Le Temps*, février-mai 1874.

- COLLECTIF, couverture de la guerre civile espagnole, dans *Paris-Soir*, juillet-décembre 1936.
- ALLOUCHERIE, Jean, *Dans Addis-Abéba à demi abandonnée...*, dans *Paris-Soir*, 2, 5, 7 mai 1936.
- BIHAN, Max, *Trou-sur-mer sportif*, dans *Paris-Soir*, 9, 12 août 1929.
- CLERE, Bertie Henri, *À Hambourg*, dans *Le Journal*, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15 octobre 1892.
- , « Chez les gueux. Une nuit à l'asile », dans *Le Journal*, 5 janvier 1893.
- CUR, *Gastronomie et Tourisme*, dans *Paris-Soir*, 4, 11, 18, 25 août, 1^{er}, 8, 15, 22 septembre, 6, 13 octobre 1929.
- DANJOU, Henri, *Ouragan sur la Palestine*, dans *Paris-Soir*, 2, 3, 4, 8, 9, 13, 16 juin 1936.
- FRANSALES, Jacques « Une nuit à Chicago avec la police », dans *Paris-Soir*, 21 mai 1936.
- GIFFARD, Pierre, *Le « Matin » en Extrême-Orient*, dans *Le Matin*, 24 janvier-3 mai 1904 [en volume : *Roubles et roubleards. Voyage aux pays russes*, Paris, P.-V. Stock, 1904].
- HURET, Jules, *En Amérique. De San Francisco au Canada*, Paris, Charpentier, 1905.
- JACOB, Emmanuel et Louis ROUBAUD, couverture du conflit italo-abyssin, dans *Le Petit Parisien*, octobre-novembre 1935.
- JACOB, Madeleine, « L'ascète chez Gargantua », dans *Vu*, n° 349 (21 novembre 1934), p. 1477-1479.
- LAROCHE, Jacques, *Où mange-t-on bien à Paris ?*, dans *Paris-Soir*, 8 novembre-29 décembre 1923.
- LONDRES, Albert, « Une chasse au tigre dans la jungle indochinoise », dans *Le Petit Parisien*, 25 août 1922.
- MAINE, René, « En scaphandre sur l'épave du "France" », dans *Paris-Soir*, 14 avril 1936.
- MORIN, Jean-Henri, « Dans le sous-sol parisien. Une heure avec... l'ermite de la place de la République », dans *Paris-Soir*, 14 août 1932.
- , « Promenade aux royaumes de la bière et de la glace », dans *Paris-Soir*, 15 août 1932.
- , « Un lac souterrain d'eau vive aux mille huit cents piliers », dans *Paris-Soir*, 27 août 1932.
- NAUDEAU, Ludovic, « Dans la mine », dans *Le Journal*, 30 novembre 1901.
- , *Le « Journal » en Mandchourie*, dans *Le Journal*, 18 janvier 1904-10 mars 1905.
- ROLAND-LEINAD, *Propos d'un sportif*, dans *Paris-Soir*, 24 juillet, 10, 14 août 1929.
- SEVERINE, *Au pays du grisou*, dans *L'Éclair*, 9, 10, 12, 13 décembre 1891, 10 janvier 1892.
- , *Les casseuses de sucre*, dans *Le Journal*, 28, 30 septembre, 18 octobre 1892.
- TOZEUR, Jean « La "cloche dans la forêt". À la belle étoile, sous une roche au milieu des gorges de Franchard », dans *Paris-Soir*, 19 septembre 1929.
- VALLES, Jules, *Lettres de province. Au fond d'une mine*, dans *Le Figaro*, 16, 17 novembre 1866.
- VAN COSTEN, Lucien, *Une nouvelle ligne du métropolitain. Sous la Seine avec les terrassiers au cœur solide*, dans *Paris-Soir*, 24-25 juillet 1929.

7. Immersion identitaire

- BAKER, Joséphine, *Dix ans après ou Harlem 1936*, dans *Paris-Soir*, 5, 6, 7, 8, 9, 10 janvier 1936.

- BIEZVILLE, Gisèle, *Mannequins de Paris*, dans *Paris-Soir*, 1^{er}-8 décembre 1932.
- CHARRY, Maurice, « Affreux poison. Comment j'ai acheté de la "bigornette" », dans *Paris-Soir*, 23 octobre 1923.
- CHOISY, Maryse, *Un mois chez les hommes. Reportage*, Paris, Éditions de France (Le livre d'aujourd'hui), 1929.
- , *Un mois chez les filles*, Paris, Éditions Montaigne (Gai savoir), 1928.
- CLERE, Bertie Henri, « Chez les gueux. Une nuit à l'asile », dans *Le Journal*, 5 janvier 1893.
- DAIX, René, *La jungle de Paris*, dans *Paris-Soir*, 16-21 octobre 1923.
- ÉDANT, Marcel, *La misère à Paris*, dans *Le Gagne-Petit*, 2 avril-27 mai 1886.
- GARNIER, Huguette, « Une de nos collaboratrices, Mme Huguette Garnier, devenue Lucie Robichon, se présente, en qualité de femme de chambre, dans un bureau de placement », dans *Excelsior*, 17 septembre 1919.
- JAUBERT, René, *Les métiers de Paris. Je suis...*, dans *Paris-Soir*, 19-30 juillet, 13, 14, 19, 22, 26 août, 10, 13 septembre 1929.
- LAUBESPIN, Jean, « À deux jours du terme j'ai cherché un appartement ! », dans *Paris-Soir*, 14 avril 1932.
- LE FEVRE, Georges, *Je suis un gueux*, dans *Le Journal*, 6-22 juin 1929 [en volume : *À Londres, à Berlin, à Paris*, Paris, Baudinière, 1929].
- LEYRET, Henry, *En plein faubourg*, dans *Le Figaro*, 23, 31 mai, 13, 20 juin 1894 [en volume : *En plein faubourg : mœurs ouvrières*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895].
- PAULIAN, Louis, *La hotte du chiffonnier*, Paris, Hachette, 1885.
- , *Paris qui mendie : mal et remède*, Paris, Ollendorff, 1899 [10^e édition].
- RIESS, Curt, *Je suis un « G. Man »*, dans *Paris-Soir*, 29 février, 1^{er}, 3, 4, 5, 6, 7 mars 1936.
- SEVERINE, « Les casseuses de sucre. Notes d'une gréviste », dans *Le Journal*, 28 septembre 1892.
- TITAÏNA, *Une Française veut gagner sa vie*, dans *Paris-Soir*, 25, 26, 27, 28, 30 novembre, 1^{er} décembre 1936.
- TOZEUR, Jean, « La vente des cartes postales dans les rues "ne nourrit plus son homme" », dans *Paris-Soir*, 2 juin 1929.

8. L'altérité

1. Exotisme géographique, reportage politique, colonial, correspondance de guerre :

1870-1914

- ANONYME, « Le Journal à Sainte-Hélène », dans *Le Journal*, 31 août 1900.
- , « Lettre de la Martinique », dans *Le Matin*, 7 mai 1890.
- , « Un bal de seigneurs en Silésie » dans *Le Figaro*, 24 septembre 1882.
- , « Dans l'Afrique centrale », dans *Le Figaro*, 28 août 1878.
- , *Lettres de New York*, dans *Le Temps*, 25 avril, 21 mai 1874.
- , *En Nouvelle-Calédonie*, dans *Le Figaro*, 7, 17 mars 1874.
- , « Lettres d'Allemagne », dans *Le Temps*, 30 juillet 1872.
- BERR, Émile, *Huit jours en Bosnie*, dans *Le Figaro*, 19, 25, 30 juillet, 2 août 1894.

- BOIS, Jules, *Visions de l'Inde*, dans *Le Journal*, 16, 22, 30 juillet, 6, 13, 20, 27 août, 3, 10, 17, 25 septembre, 9 octobre 1901.
- BOURDON, Georges, « Tunis la blanche », dans *Le Journal*, 27, 29 mai 1893.
- CAPONI, « Sur le Vésuve », dans *Le Gaulois*, 14 avril 1880.
- CAPOUL, Victor, « Ma tournée en Amérique », dans *Le Figaro*, 15 novembre 1882.
- DOUARCHE, Léon, *Impressions d'Amérique*, dans *Le Journal*, [...], 20 juillet 1903.
- DUBOIS, Félix, *Tombouctou la mystérieuse*, Paris, Flammarion, 1897.
- , *La vie au continent noir*, Paris, Hetzel, 1893.
- ETC., « Le Jour du "Têt". Au Tonkin et dans l'Annam », dans *Le Figaro*, 28 avril 1886.
- FEBVRE, Frédéric, *Variétés. La clef des champs*, dans *Le Gaulois*, 7, 29 septembre 1895.
- FERVACQUES, *L'hiver en Russie. Notes de voyage*, dans *Le Figaro*, 9 janvier-2 mars 1874.
- FONTAL, C., *Les Anglais au Caire*, dans *Le Figaro*, 21 septembre, 13 novembre 1882.
- HESS, Jean, *Chez l'Empereur de Chine*, dans *Le Journal*, 9, 23 février, 14 mars, [...], 22 juillet, 10 août 1900.
- HURET, Jules, « Le Tonkin. La politique de M. de Lanessan », dans *Le Figaro*, 18 mai 1894.
- , « Le Tonkin. La piraterie », dans *Le Figaro*, 6 mai 1894.
- J., G., « Notes de voyage », dans *Le Gaulois*, 17 septembre 1895.
- LADIANE, *Le « Gaulois » à Ems*, dans *Le Gaulois*, 28, 29 juin, 2, 3, 6 juillet 1885.
- LEROUX, Gaston, « À Pouchkine. Lettre de notre envoyé spécial en Russie », dans *Le Matin*, 6, 7, 12, 13 septembre 1897.
- LYNCH, Arthur, *Le Journal au Transvaal*, dans *Le Journal*, 22, 26 février, 30 mars, 12, 15, 17, 28, 30 juillet, 12, 25 août 1900.
- MARRIOTT, Bertie, « Figaro à Philadelphie », dans *Le Figaro*, 6 juin 1876.
- MAUPASSANT, Guy de, « *Cette brume de la mer me caressait comme un bonheur* ». *Chroniques méditerranéennes*, textes réunis et présentés par Henri MITTERAND, Paris, Le livre de poche (La lettre et la plume), 2011.
- MERMEIX, *Au Transvaal*, dans *Le Gaulois*, 20, 25, 27 novembre, 4, 18 décembre 1895.
- NUGGET, *Le « Journal » au Klondyke*, dans *Le Journal*, juillet 1900.
- PABLO, « L'épidémie en Espagne », dans *Le Gaulois*, 29 juin 1885.
- RANSON, Jules, « Aux pays annexés », dans *Le Journal*, 17 octobre 1892.
- SAINT-GENEST, *Lettres d'Algérie*, dans *Le Figaro*, 12 avril, 15, 27 mai, 1^{er}, 14 et 28 juin 1878.
- SEVERINE, *Au pays noir*, dans *Le Gaulois*, 31 juillet-août 1890.
- VIOLARD, Émile, « Les bandits kabyles », dans *Le Figaro*, 18 juillet 1894.
- WOESTYNE, Ivan de, « Figaro en Russie », dans *Le Figaro*, 24 mai 1877.

1914-1939

a. Politique européenne, crise économique, montée des régimes totalitaires

- ABBE, *Vu en Russie*, dans *Vu*, n° 1 (21 mars)-n° 7 (2 mai 1928).
- ASTIER, Emmanuel (d') et Jean MANZON, « Les derniers jours de la Catalogne », dans *Vu*, n° 568 (1^{er} février 1939).
- BADEAU, Renée, *Balkanie ! De la politique, du mystère, de la mort*, dans *Vu*, n° 325 (juin)-n° 329 (4 juillet 1934).

- BERACHA, Sammy et Bernard SIMIOT, « Une grande enquête de *Vu* sur les nouvelles visées italiennes », dans *Vu*, n° 569 (8 février 1939).
- BERAUD, Henri, *Un voyage au pays des soviets*, dans *Le Journal*, 6 septembre-6 octobre 1925.
- CAPDEVILLE, Jean, « La Hongrie, terre heureuse, nation inquiète », dans *Vu*, n° 597 (23 août 1939).
- CATERS, Alain (de), « Histoire vécue sur le front. La “tonne” », dans *Vu*, n° 611 (29 novembre 1939).
- CATERS, Christian (de), « Choses vues et entendues en Hollande alertée », dans *Vu*, n° 598 (30 août 1939).
- DAHON, J., « Veillée d’armes en Pologne », dans *Vu*, n° 598 (30 août 1939).
- DANAN, Alexis, *Dimanche, la Belgique votera*, dans *Paris-Soir*, 26, 27, 28, 29 novembre 1932.
- DANJOU, Henri, Paul FONTANES *et al.*, *La guerre civile en Espagne*, dans *Paris-Soir*, 20 juillet-décembre 1936.
- DEVAL, Jacques, « Pétrole et cuirassés », dans *Vu*, n° 2 (28 mars), « Panama », n° 4 (11 avril 1928).
- GALLAGHER, O.-D., *Troubles en Palestine*, dans *Paris-Soir*, 19, 28 mai 1936.
- GIDE, André, *Retour de l’U.R.S.S.*, Paris, Gallimard, 1936.
- GORTA, « La Sarre », dans *Vu*, n° 347 (7 novembre 1934).
- GUERIN, Pierre, « Que pense le peuple allemand ? », dans *Vu*, n° 598 (30 août 1939).
- JACOB, Madeleine, *L’envers de la grande parade hitlérienne*, dans *L’Humanité* (26 décembre 1937-7 janvier 1938).
- , *Tout va bien en Angleterre*, dans *Vu*, n° 343 (8 octobre)-n° 344 (17 octobre 1934).
- , *L’aristocratie hongroise au travail*, dans *Vu*, n° 326 (13 juin)-n° 327 (20 juin 1934).
- et Jeanine BOUISSOUNOUSE, *Où va l’Autriche ?*, dans *Vu*, n° 310 (21 février)-312 (mars 1934).
- JEANSON, Henri, *Au pays des Chemises Noires*, dans *Paris-Soir* (1^{er} novembre-4 décembre 1923).
- KESSEL, Joseph, *La guerre est à côté*, dans *Paris-Soir*, 27 novembre-8 décembre 1938, 21, 24, 28 février et 3 mars 1939.
- [d’HOUREC], *La guerre civile en Irlande*, dans *La Liberté*, 9 septembre-26 octobre 1920.
- LEONTIN, « Les volontaires de la Liberté en péril au service de la France », dans *Vu*, n° 601 (20 septembre 1939).
- LONDON, Géo, *Elle a dix ans la Russie rouge*, Paris, Arthème Fayard, 1927.
- LONDRES, Albert, « Au pays de l’Ersatz. En auto à travers la Ruhr. D’Essen à Dortmund, aller et retour », dans *L’Éclair*, 13 avril 1923.
- , *L’équipée de Gabriele d’Annunzio*, dans *Excelsior*, 16 septembre-14 octobre 1919, 15-16 janvier 1921.
- , *Notre enquête dans le « Reich »*, dans *Excelsior*, 11 mars-11 juin 1921.
- , « Excelsior » dans les Balkans, dans *Excelsior*, 2 février-9 mars 1921.
- , *De la Baltique à la mer Égée*, dans *Excelsior*, 10 septembre-25 novembre 1920.
- , *Dans la Russie des Soviets*, dans *Excelsior*, 22 avril-27 mai 1920.

- LORETTE, Robert, *Autour des élections allemandes*, dans *Paris-Soir*, 5, 6, 7, 8 novembre 1932.
- LOUDARD, Georges, *Monsieur et Madame Untel d'Europe*, dans *Paris-Soir*, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 29, 31 mars, 1^{er}, 3 avril 1936.
- OZANNE, F., « La physionomie de Berlin pendant et après la grève générale », dans *Le Petit Parisien*, 26, 28 mars 1920.
- PETTIT, Charles, « Contribution à l'enquête sur l'énigme russe. Déclarations de Litvinoff à notre envoyé spécial », dans *Le Petit Parisien*, 23 mars 1920.
- PFEIFFER, Edouard, « "Excelsior" en Autriche », dans *Excelsior*, 7 mars 1920, suivi de « "Excelsior" à Budapest », dans *Excelsior*, 9 mars 1920.
- POUEY, Fernand, Stéphane MANIER, Jean MAREZE et Claude BLANCHARD, *Le vrai visage de la France qui vote*, dans *Paris-Soir*, 2, 3, 4, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 avril 1936.
- REMON, Maurice, « Duel obligatoire », dans *Paris-soir Dimanche*, 9 février 1936.
- RICHARD, Élie, *Dans l'Espagne mystérieuse une race s'éteint*, dans *Paris-Soir*, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 novembre 1932.
- SAVIGNON, André, *Brouillard de Londres*, dans *Paris-Soir*, 26, 28, 29, 30 mai, 1^{er}, 2, 4, 9, 10, 11, 13 juin 1932.
- SAUERWEIN, Jules et Jean MAREZE, « *Paris-Soir* » en Allemagne, dans *Paris-Soir*, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 juillet, 1^{er} août 1932.
- , Jean MAREZE et Jr. MR., « *Paris-Soir* » en Angleterre, dans *Paris-Soir*, 18, 19, 20 octobre 1932.
- , Maurice DEKOBRA et Pierre MAC ORLAN, *Paris-Soir en Allemagne*, dans *Paris-Soir*, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 22 mars 1932.
- THARAUD, Jérôme et Jean, *L'Italie après quatre mois de guerre*, dans *Paris-Soir*, 31 janvier, 1^{er}, 2, 4, 5 février 1936.
- , *La mêlée des races en Allemagne et en Europe centrale*, dans *Paris-Soir*, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30 avril, 2, 3, 4, 5, 15, 19 mai 1932.
- , *À la Conférence du désarmement*, dans *Paris-Soir*, 9, 10, 11, 12, 13, 14 février 1932.
- , Roger VAILLAND et Élie RICHARD, « *Paris-Soir* » en Espagne, dans *Paris-Soir*, 1^{er}, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 novembre 1932.
- TITAÏNA, *La véritable misère de Berlin*, dans *Paris-Soir*, à partir du 28 décembre 1932.
- TUDESQ, André, *Les compagnons de l'aventure. Dardanelles – Égée – Adriatique – Méditerranée*, Paris, Attinger frères, 1916.
- VAILLAND, Roger, « *Paris-Soir* » au Portugal, dans *Paris-Soir*, 15, 16, 17, 18 novembre 1932.
- VIOLLIS, Andrée, *Le « Petit Parisien » à Londres*, dans *Le Petit Parisien*, 8, 10, 11, 13, 14, 15 novembre 1935.
- , *Le visage neuf de la Turquie*, dans *Le Petit Parisien*, 17 mai-1^{er} juin 1927.
- VIOLLIS, Andrée, *De la Baltique à la Mer Noire*, dans *Le Petit Parisien*, 19 janvier-avril 1927 [en volume : *Seule en Russie. De la Baltique à la Caspienne*, Paris, Gallimard (Les cahiers bleus), 1927].
- WEISS, Louise, *Cinq semaines à Moscou*, dans *Le Petit Parisien*, 2 novembre-8 décembre 1921.

———, *Sur les grandes routes de l'Europe centrale*, dans *Le Petit Parisien*, 19 septembre-29 novembre 1920.

WILMES, Jean, « À Berlin trois jours plus tard », dans *Vu*, n° 575 (22 mars 1939).

b. Colonialisme

BLANCHARD, Claude, Laurence STALLING, Léonard HAMMOND, Robinson MACLEIN, Léonard WALDRON, Louis ROUBAUD et Emmanuel JACOB, *Le conflit italo-abyssin*, dans *Le Petit Parisien*, 1^{er}, 5, 9, 12, 14, 16, 17, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31 octobre, 1^{er}, 2, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 29 novembre, 1^{er}, 2, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 21, 23, 26, 28 décembre 1935.

BORROSSI, Michel, « Dans l'enchantement colonial », dans *Paris-Soir*, 15, 18, 21 avril 1929.

CANDIANI, Clara, *Sous le mandat français. La Syrie est-elle enfin pacifiée ? Une enquête de Damas à Alep*, dans *Paris-Soir*, 6 juin-2 juillet 1929.

DANAN, Alexis, *À travers l'Algérie envahie. La guerre des criquets*, dans *Paris-Soir*, 30 avril-11 mai 1929.

DORGELES, Roland, *La caravane sans chameaux*, Paris, Albin Michel, 1928.

———, *Sur la route mandarine*, dans *L'Illustration*, 31 janvier-18 avril 1925 [en volume : Paris, Albin Michel, 1929].

GIDE, André, *Le retour du Tchad*, Paris, Gallimard, 1928.

———, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927.

GILBERT, O.-P., *La vie héroïque d'une poignée de Français dans le Yunnan. Les pirates du rail*, dans *Paris-Soir*, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31 août 1936.

HARRY Myriam, « Au pays des Druses. Soueïda-la-Noire », dans *Le Matin*, 29 septembre 1925.

HELSEY Édouard, *Le « Journal » en Syrie*, dans *Le Journal*, 2 septembre-1^{er} novembre 1925.

KESSEL Joseph, *Le « Journal » en Syrie*, dans *Le Journal*, 13-18 mai 1926 [en volume : *En Syrie*, Paris, Kra (Voyages), 1927].

KORAB Henry de, *Le « Matin » en Syrie*, dans *Le Matin*, 15 décembre 1925-10 janvier 1926, 27 avril, 3 juin 1926.

LEFRANCQ Charles, *Le « Petit Journal » en Mésopotamie*, dans *Le Petit Journal*, 21 novembre et 8 décembre 1925.

LONDRES, Albert, *Quatre mois parmi nos Noirs d'Afrique*, dans *Le Petit Parisien*, 11 octobre-9 novembre 1928.

———, *Un défi pour la France en Syrie*, dans *Le Petit Parisien*, 10 novembre 1925-12 janvier 1926.

———, *Enquête en Extrême-Orient*, dans *Excelsior*, 25 janvier, 2, 24 mars-7 avril 1922 au Japon ; 26 mai-3 juin 1922 en Chine ; 8-25 août 1922 en Indochine ; 3-15 novembre 1922 en Inde.

———, *La France en Orient*, dans *Excelsior*, 9 décembre 1919-7 février 1920, 24-26 juillet 1920.

MAIZIERE, G. de, *La France en Syrie*, dans *Le Petit Parisien*, 17, 19, 21, 27, 29 mars 1920.

- ROUBAUD, Louis, *Le « Petit Parisien » en Indochine*, dans *Le Petit Parisien*, 4, 5, 6, 8 juillet 1930, suivi de *Que se passe-t-il en Indochine ?*, dans *Le Petit Parisien*, 28, 29 août, 1^{er}, 6, 10, 13, 18, 20, 21, 23, 27, 30 septembre 1930.
- ROYER, L.-C., *Les opérations au Maroc*, dans *Le Petit Parisien*, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 31 mai, 2, 3, 7, 8, 12, 13, 17 juin 1925.
- SAUERWEIN, Jules, *Menaces en Méditerranée* dans *Paris-Soir*, 21, 26, 27, 28, 30 janvier, 6, 9, 16, 18, 5 mars février 1936, suivi par *L'autre côté du drame africain*, dans *Paris-Soir*, 7, 8, 9 avril 1936.
- SUAREZ Georges, *Le « Petit Journal » en Syrie*, dans *Le Petit Journal*, 17 novembre-1^{er} décembre 1926.
- VIOLLIS, Andrée, *Notre Tunisie*, Paris, Gallimard, 1939.
- , *Indochine S.O.S.*, Paris, Gallimard, 1935.
- , *Le Japon intime*, Paris, Aubier (Documents), 1934.
- , *Changhai et le destin de la Chine*, Paris, R.-A. Corrêa (Faits et gestes), 1933.
- , *Le Japon et son empire*, Paris, Grasset (Les Écrits), 1933.
- , *Le « Petit Parisien » en Égypte*, dans *Le Petit Parisien*, 1^{er}, 2, 4, 5 août 1930.
- , *Tourmente sur l'Afghanistan*, Paris, Librairie Valois (Explorations du monde nouveau), 1930.
- , « *Le Petit Parisien » dans l'Inde*, dans *Le Petit Parisien*, 2, 4, 5, 7, 12, 13, 15, 17, 19, 20 juillet, 28 septembre 1930 [en volume : *L'Inde contre les Anglais*, Paris, Éditions des portiques, 1930].

c. États-Unis

- BLANCHARD, Claude, *Pour mieux comprendre les États-Unis*, dans *Le Petit Parisien*, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31 juillet, 1^{er}, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24 août 1930.
- COZE, Paul, *Far West 1936*, dans *Paris-Soir*, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 février 1936.
- DEKOBRA, Maurice, *Mimi Broadway, une chorus-girl au pays des gangsters*, dans *Paris-Soir*, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 juin, 1^{er}, 2 juillet 1932.
- DENOYER, Pierre, *Le « Petit Parisien » aux États-Unis*, dans *Le Petit Parisien*, 30 août 1930.
- DURTAIN, Luc, *Une enquête en Amérique*, dans *Vu*, n° 14 (20 juin)-n° 27 (19 septembre 1928).
- FREDERIX, Pierre, *Au pays des possibilités illimitées*, dans *Le Petit Parisien*, à partir du 30 décembre 1935.
- KESSEL, Joseph, *Quelques aspects inconnus de l'Amérique*, dans *Paris-Soir*, 6, 9, 11, 13 août 1936.
- , *Le Matin aux États-Unis. Au seuil d'un monde à l'envers*, dans *Le Matin*, à partir du 1^{er} mai 1933.
- MARGUET, Antoine, « Je reviens de la “Grande foire de New York” où j’ai vu la “cité future” », dans *Vu*, n° 583 (17 mai 1939).
- SAUERWEIN, Jules, *Les élections présidentielles aux États-Unis*, dans *Paris-Soir*, 24, 27, 31 octobre, 1^{er}, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 novembre 1932.

———, *Que va faire l'Amérique ?*, dans *Paris-Soir*, 3, 7, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 28, 30 juin, 1^{er}, 2, 3, 5, 6, 8, 13, 14, 15 juillet 1932.

d. Autres

BAROIS, Jean, *Les secrets de la Mecque, ville interdite*, dans *Paris-Soir*, 15-24 avril 1936.

BEDEL, Maurice, *Les étrangères de Paris*, dans *Paris-Soir*, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 mai 1932.

COCTEAU, Jean, *Mon tour du monde en 80 jours*, dans *Paris-Soir*, 1^{er} août-3 septembre 1936.

CROISSET, Francis de, *Le dragon blessé*, dans *Paris-Soir dimanche*, 19, 26 janvier, 2 février 1936.

DANIELOU, Alain, *Le tour du Monde en 1936. Reportages et articles publiés entre le 5 septembre 1936 et le 9 juillet 1937*, Paris, Flammarion, 1987.

DANJOU, Henri, *Dans Paris capitale du monde*, dans *Paris-Soir*, 4, 5, 9, 10, 12 octobre 1935.

GILBERT, O.-P., *Bétail à vendre*, dans *Paris-Soir*, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 novembre 1936.

KESSEL, Joseph, *Marchés d'esclaves*, dans *Le Matin*, 26 mai-14 juin 1930.

MAILLARD, Ella, *En Asie où guettent les maîtres de demain*, dans *Le Petit Parisien*, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 25, 26 décembre 1935.

OUBERT, G.-A., *Sous le signe du pharaon. Huit jours chez les Romani*, dans *Paris-Soir*, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 janvier 1932.

PRAT, Marcelle, *Les trafiquants de la mer Rouge (suivi d'Après la levée des sanctions)*, dans *Paris-Soir*, 13, 14, 16, 18 juillet 1936.

RAGEOT, Gaston, *Le Vatican d'aujourd'hui*, dans *Paris-Soir*, 6, 7, 8, 9 décembre 1932.

RICHARD, Élie, *Visite aux féodaux*, dans *Paris-Soir*, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14 octobre 1929.

SAUERWEIN, Jules, « *Paris-Soir* » en Islande et au Spitzberg, dans *Paris-Soir*, 4 septembre 1932.

TITAYNA, *Orages sur l'Extrême-Orient*, dans *Paris-Soir*, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23 juin 1936.

———, *Mon tour du monde*, Paris, Louis Querelle, 1928.

VAILLAND, Roger, *Leila ou « les ingénues voraces »*, dans *Paris-Soir*, 5-15 octobre 1932.

VAN COSTEN, Lucien, *Nous irons à Paris tous les deux. Les Anglais chez nous*, dans *Paris-Soir*, 4-5 juillet 1929.

ZISCHKA, Antoine, E., *Au camp des rebelles brésiliens*, dans *Paris-Soir*, 25, 30 septembre, 2, 5, 9, 24, 25, 27, 29 octobre 1932.

———, « *Paris-Soir* » dans l'Europe inconnue, dans *Paris-Soir*, 3, 6, 13, 15, 17, 19 septembre 1932.

2. Exotisme social :

1870-1914

- ANONYME, « Nouvelles de la Nouvelle. Notes d'un voyageur sur quelques condamnés célèbres », dans *Le Matin*, 18 juin 1890.
- , « Hôpitaux d'enfants. Une visite dans les hôpitaux de Londres », dans *Le Matin*, 21 mai 1890.
- ALEXIS, Paul, « Notes sur la vie. Chez les folles », dans *Le Journal*, 10 novembre 1892.
- CHINCHOLLE, Charles, « Les Filles-garçons », dans *Le Figaro*, 25 août 1894.
- DHUR, Jacques, *Vers Nouméa suivi de Chez les forçats*, dans *Le Journal*, 26 juillet, 12, 19, 21, 26, 27, 31 décembre 1901, 5, 9, 15, 19, 24 janvier, 8, 20 février, 4, 15, 22, 25, 26, 30, 31 mars, 4 juin 1902.
- , autour de *Chez les forçats*, campagne de presse sur « l'affaire Danval », à partir du 15 mars, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 20 avril, 2 mai, 11 juin 1902.
- , autour de *Les bagnes des fous*, campagne de presse dans *Le Journal*, [...] 9, 21, 23, 27, 30 juillet, 16 août 1903.
- GRISON, Georges, « Une nuit sur la place de la Roquette », dans *Le Figaro*, 11 octobre 1882.
- HEMME, Charles du, « Les dessous de Paris », dans *Le Journal*, 31 décembre 1892.
- HESS, Jean, *À l'île du diable. Enquête complète de notre envoyé spécial sur le prisonnier Dreyfus*, dans *Le Matin*, 27, 28, 29, 30, 31 octobre, 1^{er}, 2 novembre 1898.
- IGNOTUS [Félix PLATEL], « Mont Aventin », dans *Le Figaro*, 24 avril 1886.
- , « Rue Galande », dans *Le Figaro*, 10 mars 1886.
- , « Le crime de la rue d'Enfer », dans *Le Figaro*, 3 mars 1886.
- , « Gheel », dans *Le Figaro*, 6 décembre 1882.
- , « La Petite Roquette », dans *Le Figaro*, 28 août 1878.
- , « Le Dépôt », dans *Le Figaro*, 21 août 1878.
- , « L'orphelinat d'Auteuil », dans *Le Figaro*, 7 août 1878.
- , « La Fourrière », dans *Le Figaro*, 31 juillet 1878.
- , « La Sûreté de Bicêtre », dans *Le Figaro*, 24 juillet 1878.
- , « Bicêtre », dans *Le Figaro*, 18 juillet 1878.
- , « Mazas », dans *Le Figaro*, 26 juin 1878.
- , « Société de patronage des orphelinats agricoles », dans *Le Figaro*, 3 juin 1878.
- , « L'article 340 », dans *Le Figaro*, 20 mai 1878.
- LUIGI, « Un bagne en Italie. La cellule d'un régicide », dans *Le Figaro*, 11 novembre 1882.
- MARCADE, Auguste, « La maison centrale de Clermont », dans *Le Figaro*, 22 novembre 1882.
- ROMERO, Alfredo, « Une visite au régicide Otero », dans *Le Gaulois*, 12 janvier 1880.
- SAUVENIERE, A., « M. Baihaut à la prison d'Étampes », dans *Le Journal*, 30 mars 1893.
- et Émilien CHESNEAU, « Turpin en liberté », dans *Le Journal*, 12 avril 1893.
- TOUT-PARIS, « La journée parisienne. Un croquis naturaliste », dans *Le Gaulois*, 2 janvier 1880.
- VASSY, Gaston, « Informations. Sur les bords de la Bièvre » et « Le crime de Blondel », dans *Le Figaro*, 3 au 6 mars 1874.

1914-1939

- ALLARD, Paul, « J'achète un enfant », dans *Vu*, n° 352 (12 décembre 1934).
- ARCHAMBAULT, R., *Au pays des sans famille. Se retrouver une mère*, dans *Paris-Soir*, 6-9 juillet 1929.
- , *Et puis voici mon cœur... Quand le Prince Charmant n'est pas venu*, dans *Paris-Soir*, 2-16 mai 1929.
- , *Les gosses en marge*, dans *Paris-Soir*, [...] 9 avril 1929.
- BOURCIER, Emmanuel, *Le baigne des Carpathes*, dans *Paris-Soir*, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 février 1932.
- BRINGUIER, Paul, « Marchés de femmes », dans *Détective*, n° 82 (22 mai 1930).
- CARCO, Francis, *Traduit de l'argot*, Paris, Éditions de France, 1932.
- , *Prisons de femmes*, dans *Détective*, n° 102 (9 octobre)-n° 113 (25 décembre 1930).
- CENDRARS, Blaise, *Les gangsters de la maffia*, dans *Excelsior* (19 avril-14 mai 1934) [en volume : *Panorama de la pègre*, Paris, Denoël, 2006 (1935)].
- DAIX, René, *La jungle de Paris*, dans *Paris-Soir*, 16-21 octobre 1923.
- DANAN, Alexis, *Les fous dans la maison*, dans *Paris-Soir*, 11, 13, 14, 15, 29 décembre 1932.
- , *Autour des berceaux sans joie*, dans *Paris-Soir*, 16 avril-11 mai, 20 mai 1928.
- , *Les Cendrillons de la couture*, dans *Paris-Soir*, 19-23 février 1928.
- DANJOU, Henri, « Dans Paris souterrain », dans *Détective*, n° 51 (17 octobre 1929).
- , *Bas-fonds de Marseille*, dans *Détective*, n° 43 (22 août)-n° 48 (26 septembre 1929).
- , « Au son de l'accordéon », dans *Détective* (19 septembre 1929).
- , *Place Maubert. Dans les bas-fonds de Paris*, Paris, Albin Michel, 1928.
- , « À l'ombre des lourdes portes. Le malheureux sort des gardiens de prison », dans *Paris-Soir*, 6 février 1928.
- DEMAITRE, Edmond, « Baigne de femmes !... », dans *Vu*, n° 587 (14 juin 1939).
- DENORT, Jacques, « Révolte à Alcatraz, prison du silence ou la dernière lutte d'Al Capone », dans *Paris-soir-Dimanche*, 2 février 1936.
- DHUR, JACQUES, *Visions de baigne*, Paris, Ferenczi et Fils, 1926.
- , *Les baignes militaires : reportage complet sur Biribi avec illustrations*, Paris, Librairie populaire, 1925.
- DROUIN, Henri, « Service de nuit », dans *Détective*, n° 6 (6 décembre 1928).
- DYSSORD, Jacques, *Londres secret*, dans *Détective*, n° 34 (20 juin)-n° 40 (1^{er} août 1929).
- FELS, Florent, *Combines en Méditerranée*, dans *Paris-Soir*, 26, 27, 28, 29 avril, 3 mai 1936.
- GUETTA, René, *Hollywood et ses mystères*, dans *Détective*, n° 45 (5 septembre 1929).
- KESSEL, Joseph, *L'Allemagne vue des bas-fonds*, dans *Le Matin* (25 mars-1^{er} avril, 3-7 avril, 9-12 avril, 14, 16, 17 avril 1932) [en volume : *Bas-fonds*, Paris, Éditions des Portiques, 1932].
- , *Nuits de Montmartre*, dans *Détective* (deux séries : n° 52 [24 octobre]-n° 56 [21 novembre 1929] et n° 62 [2 janvier]-n° 67 [6 février 1930]) [en volume : Paris, Éditions de France, 1932].
- , « Paris la nuit », dans *Détective*, n° 3 (15 novembre 1928).
- LASSERRE, Jean, Louis LEON-MARTIN et André WARNOD, *Nuits de Paris*, dans *Paris-Soir*, 26, 27, 28, 29, 30, 31 mai, 1^{er}, 2, 3, 4, 5 juin 1932.

- LE FEVRE, Georges, *Je suis un gueux*, dans *Le Journal*, 6-22 juin 1929 [en volume : *Je suis un gueux. À Londres, à Paris, à Berlin*, Paris, Baudinière, 1929].
- , *Au pays de l'expiation, de l'or et de la fièvre*, dans *Le Journal*, 20 septembre-24 octobre 1925.
- LONDRES, Albert, *Le chemin de Buenos-Aires (La traite des Blanches)*, Paris, Albin Michel, 1927.
- , *Chez les fous*, dans *Le Petit Parisien*, 6-20 mai 1925 [en volume : *Chez les fous*, Paris, Albin Michel (Les grands reportages), 1925].
- , *À Biribi avec les « pégriots »*, dans *Le Petit Parisien*, 19 avril-mai 1924 [en volume : *Dante n'avait rien vu*, Paris, Albin Michel, 1924].
- , *Notre enquête au bain*, dans *Le Petit Parisien*, 8 août-6 septembre 1923 [en volume : *Au bain*, Paris, Albin Michel (Les grands reportages), 1923].
- MAREZE, Jean, « Ceux qui vivent sous la terre », dans *Paris-Soir*, 18 novembre 1929.
- , *La charité s.v.p. ?*, dans *Paris-Soir* (27-29 mai 1928).
- , *Les derniers mohicans de Paris*, dans *Paris-Soir* (22 février-2 mars 1928).
- MILLE, Hervé, *Le paradis des dames*, dans *Paris-Soir*, 12-27 juin 1929.
- MONTARRON, *Nuits des Halles*, dans *Détective* n° 78 (24 avril)-n° 81 (15 mai 1930).
- PINKER, Roy, *Dans les bas-fonds de New York*, dans *Détective*, n° 10 (3 janvier 1929), n° 16 (14 février 1929).
- , « Les mystères de New York. Le multimillionnaire Rothstein, Prince du Hasard, Roi du Jeu et mécène, tombe dans Broadway sous les coups d'un inconnu », dans *Détective*, n° 6 (6 décembre 1928).
- PRILLE, Pol et WILLY, *Bois de Boulogne, bois d'amour*, Paris, Éditions Montaigne (Gay Savoir n° 5), 1926 [1925].
- QUERLIN, Maryse, *Septième étage*, dans *Paris-Soir*, 29, 30, 31 janvier, 1^{er}, 2, 3, 4 février 1932.
- ROLLOT, Jean, *Port d'Amérique, port d'amour*, dans *Paris-Soir*, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 janvier 1932.
- ROUBAUD, Louis, « Le Réveillon de la "Mondaine" », dans *Détective*, n° 10 (3 janvier 1929).
- SCIZE, Pierre, *Les mystères de Lyon*, dans *Paris-Soir*, 24, 25, 26, 29, 30 septembre, 1^{er}, 2, 3 octobre 1936.
- STEINBERG, Adolf, « Les Toujours Fidèles », dans *Détective*, n° 15 (24 janvier 1929).
- STEPHANE, Marc, *Une saison chez les fous*, dans *Paris-Soir*, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 mars 1932.
- THIBAUT, Charles, *Les petits spéculateurs au seuil du Temple*, dans *Paris-Soir*, 24, 25 mai 1928.
- TOZEUR, Jean, *Chands d'habits*, dans *Paris-Soir*, 8, 9 décembre 1929.
- VAN COSTEN, Lucien, *Travail à domicile. La grande misère de la petite couture*, dans *Paris-Soir*, 26-28 juin 1929.
- , *Au fil de l'eau. Parmi le peuple errant des marinières. De Paris à Rouen en péniche*, dans *Paris-Soir*, 14, 15 juin 1929.
- WARNOD, André, *Ces dames et ces messieurs des Halles*, dans *Paris-Soir*, 27, 28, 29, 30, 31 août, 1^{er}, 2, 3, 4, 5, 6, 7 septembre, 3 octobre 1932.
- WOLFF, Pierre, « À Berck, parmi les immobilisés », dans *Paris-Soir*, 10 août 1932.

9. L'identité

a. Urbanisme et moyens de transport

- ANONYME, « Un drame dans les airs. La dernière ascension du “Pax”. Mort tragique de M. Severo et de son mécanicien », dans *Le Journal*, 13 mai 1902.
- ARNYVELDE, André, *Paris, capitale nouvelle*, dans *Le Petit Parisien*, 9, 13, 16, 19, 23, 28, 30 novembre, 7, 12 décembre 1935.
- AVIATOR, « Dans les airs », dans *Le Journal*, 26 septembre 1900.
- BAÏSSAS, Louis, « Le ballon “Le Journal” », dans *Le Journal*, 19, 21, 22, 23, 24 octobre 1892, *Supplément littéraire* du samedi 29 octobre 1892 [voir aussi les « Notes parisiennes » de Mirliton, dans *Le Journal*, 20 octobre 1892 et de Montgolfier, dans *Le Journal*, 22 octobre 1892].
- BONNANS, Victor, « À Linas-Montlhéry. En voyant passer les bolides... », dans *Le Petit Parisien*, 8 juin 1925.
- CHATAIGNER, Jean, rubrique *Le coin de banlieue*, dans *Paris-Soir*, 1927.
- COLETTE, « La bulle », dans *Le Matin*, 12 septembre 1912.
- , « Là-haut », dans *Le Matin*, 13 juin 1912.
- DANAN, Alexis, *Le professeur Piccard expose pour la première fois la nouvelle nacelle avec laquelle il s'apprête à recommencer son expérience dans la stratosphère*, dans *Paris-Soir*, 2 juillet, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 août 1932.
- DESMONCEAUX, C., « Partir de Paris le matin, passer la nuit à Malmoe (Suède), rentrer à Paris le lendemain dans l'après-midi », dans *Le Petit Parisien*, 17 mai 1920.
- DETROYAT, Michel, « En Amérique, l'avion est devenu un moyen “normal” de transport » dans *Paris-Soir*, 26 septembre 1936 [voir aussi *Paris-Soir*, 5 octobre 1936].
- FLEURY, Jean-Gérard, « Cinq nations se disputent l'ouverture de la ligne régulière sur l'Atlantique Nord », dans *Paris-Soir*, 20 septembre 1936.
- , « Manœuvres aéronavales en Méditerranée. À bord d'un avion-navire, j'ai suivi la ronde des croiseurs pourchassés », dans *Paris-Soir*, 12 mai 1936.
- FREDERIX, Pierre, *Marins de l'air*, dans *Le Petit Parisien*, 1^{er}, 2, 3 octobre 1935.
- GIFFARD, Pierre, « La grande ceinture de Paris », dans *Le Figaro*, 2 septembre 1882.
- JEAN DE PARIS, « Nouvelles diverses. Un reporter en l'air », dans *Le Figaro*, 24 août 1876.
- LAUWICK, Hervé, « J'ai volé à 600 à l'heure sur le plus rapide croiseur de combat français », dans *Paris-Soir*, 13 novembre 1936.
- , « Une nouvelle invention est révélée : L'autogire vertical », dans *Paris-Soir*, 24 juillet 1936.
- LAZAREFF, Pierre, La traversée des deux réveillons, « Pour la première fois un paquebot, arrivé à New York pour Noël, est de retour en France pour le Nouvel An : c'est “Normandie” qui n'a pas fini d'Étonner l'Amérique », dans *Paris-Soir*, 30 décembre 1936.
- LORETTE, Robert, « Le nouveau dirigeable “Hindenburg” ferait en 60 heures la traversée de l'Atlantique-Nord », dans *Paris-Soir*, 3 mars 1936.
- MAINE, René, « Deux géants des mers s'apprêtent à ravir à Normandie son célèbre trophée », dans *Paris-soir-Dimanche*, 2 février 1936.
- MARGUET, Antoine, « Je reviens de la “Grande foire de New York” où j'ai vu la “cité future” », dans *Vu*, n° 583 (17 mai 1939).

MAUPASSANT, Guy de, « Sur les nuages », dans *L'Illustration*, 30 juin 1888.
 ———, « De Paris à Heyst », dans *Le Figaro*, 16 juillet 1887.
 MORAND, Paul, *Rien que la terre*, Paris, Grasset (Les cahiers verts, n° 65), 1926.
 MORTIER, Arnold, « Une première en ballon », dans *Le Figaro*, 24 juillet 1878.
 PERIVIER, A., « Le baptême de la “Jeannette” », dans *Le Figaro*, 6 juillet 1878.
 SADI-LECOINTE, « Pour la mystique de l'air. Nos fils veulent des avions. Ils les auront », dans *Paris-Soir*, 9 novembre 1936.
 THARAUD, Jean et Jérôme, *Paris-Saigon dans l'azur*, Paris, Plon, 1932.
 TITAYNA, « Winckler, pilote magnifique et sans gloire est mort d'épuisement... pour avoir voulu réaliser cet exploit : gagner un jour, un seul, sur sa ligne », dans *Paris-Soir*, 29 décembre 1936.
 ———, couverture du premier voyage du « Queen-Mary », dans *Paris-Soir*, 27, 28, 29, 30, 31 mai, 1er, 2, 3 juin 1936.
 ———, *Par air ? par mer ? Une lutte gigantesque s'engage pour relier l'Europe à l'Amérique*, dans *Paris-Soir*, 7, 8, 11, 16 mai 1936.
 VALLES, Jules, « Trois heures en ballon », dans *La Situation*, 20 et 24 août 1867.
 VAN COSTEN, Lucien, *Sur le rail*, dans *Paris-Soir*, 4 avril-14 avril 1929.
 WALDECK, Rosie de, *Le nouveau zeppelin « Hindenburg » a quitté Friedrichshafen à 5 h 28 pour l'Amérique du Sud*, dans *Paris-Soir*, 1^{er}, 4, 11, 12 avril 1936.

b. Reportage sportif, figures hybrides, aviateurs, explorateurs, sportifs

ANONYME, « À propos du Congo », dans *Le Matin*, 9 octobre 1882.
 ANONYME, « Échos et nouvelles », dans *Le Matin*, 22 septembre 1882.
 ANONYME, « Le tour du monde en automobile », dans *Le Matin*, 16-17 février 1902.
 ANONYME, couverture du raid Paris-New York de Costes et Bellonte, dans *Le Petit Parisien*, 1^{er}, 2, 3, 4, 5, 6, 9 septembre 1930.
 ANONYME, « Le tour du monde aérien de Mattern et Griffin. Les deux aviateurs poursuivent leur raid », dans *Paris-Soir*, 8 juillet 1932.
 ANONYME et Hugh RUTTLEDGE, *La mission Ruttledge. À la conquête du toit du monde*, dans *Paris-Soir*, 21, 22, 24 février, 8, 18, 23 mai, 16 juin 1936.
 COLLECTIF, couverture des Jeux Olympiques de Berlin, dans *Paris-Soir*, 1^{er}-20 août 1936.
 ———, couverture du Tour de France, dans *Paris-Soir*, 6 juillet-4 août 1932.
 ALLOUCHERIE, Jean, *À la recherche de l'or des Andes*, dans *Paris-Soir*, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 23 septembre 1936.
 ———, *Avec les chasseurs de fourrures*, dans *Paris-Soir*, 29 avril, 1^{er}, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13 mai 1932.
 ARCHAMBAULT, R., « Au pont Alexandre-III. Les Parisiens, dès ce matin, sont allés en foule saluer Alain Gerbault et admirer son “Fire-Crest” », dans *Paris-Soir*, 29 septembre 1929.
 AMICUS, « Au jour le jour. Les femmes explorateurs », dans *Le Figaro*, 21 juin 1894.
 AMUNDSEN, Roald, *Le pôle en aéroplane*, dans *Le Petit Parisien*, 11, 13, 14, 15, 16, 23 avril, 5, 6, 8, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30 mai, 3, 5, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27 juin 1920.
 BENAC, Gaston, couverture des Jeux Olympiques de Garmisch, dans *Paris-Soir*, 7-16 février 1936.

- BONNANS, Victor, *Le Tour de France cycliste*, dans *Le Petit Parisien*, à partir du 21 juin 1925.
- BOUCHERON, Maxime, « Petits tableaux parisiens. Nouveau sport », dans *Le Figaro*, 4 octobre 1882.
- BRINGUIER, Paul, *Coups durs sur l'Atlantique Sud*, dans *Paris-Soir*, 17 février 1936.
- , *De France en Argentine par la voie des airs*, dans *Le Journal*, 23-27 mai 1929.
- CAMPBELL BLACK, J., et Jean-Gérard FLEURY, « “Paris-Soir” publie en exclusivité : Ma dernière aventure : en survolant l'Espagne en guerre civile », dans *Paris-Soir*, 21 septembre 1936.
- CENDRARS, Blaise, « Saint-Exupéry nous fait le récit de sa dramatique odyssée », dans *Paris-Soir*, 4 janvier 1936.
- DAUTUN, Yves, *Le Tour de France cycliste*, dans *Le Petit Parisien*, à partir de 3 juillet 1930.
- DELAPREE, Louis, « 40 millions d'Anglais protègent John Lindbergh, l'Enfant traqué » dans *Paris-Soir Dimanche*, 26 janvier 1936.
- DOMERGUE, G.-R., « Après avoir gagné la Coupe Davis, Borotra nous fait ses confidences », dans *Paris-Soir*, 2 août 1932, une et p. 8.
- , « Avant de disputer la coupe Davis. Revenant de chasser le canard, Cochet, ce matin, prenait sa leçon de culture physique », dans *Paris-Soir*, 28 juillet 1932.
- , « Henri Cochet, après sa nouvelle victoire, parle de ses projets... Wimbledon... Coupe Davis... / Et il prépare aussi un voyage autour du monde », dans *Paris-Soir*, 8 juin 1932.
- FLEURY, Jean-Gérard, « Rossi s'apprête à battre un nouveau record sur 5000 kilomètres ou dans le Tour du monde », dans *Paris-Soir*, 10 octobre 1936.
- , « Partons pour le Sénégal. 5000 kilomètres en 17 heures. Avec Mermoz, de Toulouse à Dakar », dans *Paris-Soir*, 6 juillet 1936.
- , *Chemins du ciel*, Paris, Nouvelles éditions latines (À tire d'ailes), 1933.
- FONTENELLES, « Le premier pionnier du Congo », dans *Le Figaro*, 2 janvier 1886.
- FRANSALES, Jacques, Jean-Gérard FLEURY et A. de SEGONZAC, *Le raid transatlantique de Richman et Merrill*, dans *Paris-Soir*, 4, 5, 7, 8, 15, 16 septembre 1936.
- FROLLO, Jean, « Le briseur de rocs », dans *Le Petit Parisien*, 23 août 1911.
- GARNIER, Francis, *De Paris au Tibet*, dans *Le Temps*, 30, 31 juillet, 1^{er}, 2, 3 août, 14, 15, 16, 19, 22 novembre, 2, 13, 14 décembre 1873, 4, 5, 6, 8, 11, 12 et 13 mars 1874.
- GERBAULT, Alain, *La croisière d'Alain Gerbault*, dans *Le Petit Parisien*, 4, 12, 19, 28 avril 1920.
- HESS, Jean, « Les Anglais en Afrique », dans *Le Figaro*, 20 juin 1894.
- KESSEL, Joseph, « “Comme c'est rapide, commode, facile !” Ainsi parle-t-on aujourd'hui de Casa-Dakar, la route héroïque », dans *Paris-Soir*, 22 mai 1936.
- , *Les courriers du bled*, dans *Gringoire*, 31 mai-4 octobre 1929 [en volume : *Vent de sable*, Paris, Éditions de France, 1929 (Paris, Gallimard, 1966)].
- , « La disparition de l'aviateur Lécivain. “Mimile” ou le messager du bled », dans *Le Journal*, 15 février 1929.
- L., J., « Après Paris-Saigon. Comment Japy pendant 30 jours prépara son raid en secret... pour que les autorités ne l'interdisent pas », dans *Paris-Soir*, 7 janvier 1936.
- LAPIERRE, Marcel, « André Japy nous fait le récit de son raid de Paris à Saigon », dans *Paris-Soir*, 9, 10 janvier 1936.

- LAUWICK, Hervé, « Lindbergh en même temps que Codos a repéré la future route atlantique », dans *Paris-Soir*, 1er décembre 1936.
- LEMAITRE, H., *De Paris à Paris via Dakar et Tombouctou*, dans *Le Petit Parisien*, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 avril 1920.
- LENGLEN, Suzanne, couvre le tennis pour *Paris-Soir*, 1932, 1936.
- LEROUX, A.-G., « “Je viens me reposer en Europe, je n’ai aucun projet” a déclaré Lindbergh ce matin », dans *Paris-Soir*, 2 janvier 1936.
- , « “J’étais sûre de moi et je n’ai jamais été anxieuse durant mon raid” nous dit en riant miss Earhart », dans *Paris-Soir*, 1^{er} juin 1932.
- LEVY-BESOMBES, Jean, « Mme Maurice Finat va tenter dans quelques jours le raid Paris-Madagascar », dans *Paris-Soir*, 8 janvier 1936.
- LORETTE, Robert, « Miss Amelia Earhart est arrivée à Paris qui l’a accueillie avec enthousiasme », dans *Paris-Soir*, 4 juin 1932.
- MARIE, Marin, « Quand j’étais matelot sur le “Pourquoi-Pas” par Marin Marie, l’homme qui a traversé seul l’Atlantique à bord de “l’Arielle” », dans *Paris-Soir*, 25 septembre 1936.
- , *De New York au Havre seul sur un canot à moteur*, dans *Paris-Soir*, 4-20 août 1936.
- MARKHAM, Beryl et Jacques FRANSALES, « Pas blessée mais folle de colère... Voilà dans quel état j’étais quand je fis en Nouvelle-Écosse mon atterrissage forcé », dans *Paris-Soir*, 8 septembre 1936.
- MERRILL, Dick et Harry RICHMAN, « Une exclusivité Paris-Soir. Au lendemain de leur arrivée à New York, Dick Merrill et Harry Richman nous câblent le récit de leur raid d’Angleterre à Terre-Neuve en 16h », dans *Paris-Soir*, 23 septembre 1936.
- MILTON, Robert, rubrique du « Sport », dans *Le Figaro*, 1874, 1878, 1882, 1886, 1894.
- MOLLISON, Amy, « Une émouvante confession. Pourquoi je me sépare de Jim », dans *Paris-Soir*, 24 octobre 1936.
- , « Une exclusivité “Paris-Soir”. *Mon raid*, par Amy Mollison », dans *Paris-Soir*, 17 mai 1936.
- MOLLISON, Jim, « “J’espère être à Londres pour le prochain week-end après un raid triomphant!” nous a téléphoné ce matin Jim Mollison avant de décoller de Croydon pour Le Cap avec Corniglion-Molinier », dans *Paris-Soir*, 30 novembre 1936.
- , « Jim Mollison, qui a traversé l’Atlantique-nord dans un temps record, câble à “Paris-Soir”... », dans *Paris-Soir*, 31 octobre 1936.
- MONTJOYEUX, « Bloc-Notes Parisien. Monologues du Grand Prix », dans *Le Gaulois*, 15 juin 1885.
- MONTVILLE, « Paris-Brest-Paris », dans *Le Journal*, 16 août 1901.
- OULIE, Marthe, *Émules féminins de Gerbault. La croisière de deux jeunes filles à travers la mer Égée*, dans *Le Petit Parisien*, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 13 juin 1925.
- PHARAON, Florian, « La vie en plein air », dans *Le Figaro*, 1882 et 1886.
- PITTOIS, Albert, « Dans l’intimité d’Alfredo Binda que la foule acclame sur les bords du Lac Majeur où il naquit. Quelques confidences du champion multimillionnaire » dans *Paris-Soir*, 3 octobre 1932.
- RECORDMAN, *Le Tour de France*, dans *Le Journal*, 2, 6 juillet 1903.
- RIBON, Paul, « Stanley et Marchand. L’opinion du grand explorateur sur le héros de Fachoda », dans *Le Matin*, 5 juin 1899.

- SAINT-ALBIN, A. de, « Chasse à Courre », dans *Le Figaro*, 18 novembre 1882.
- , « Chasse à tir », dans *Le Figaro*, 31 octobre 1882.
- SEGONZAC, A. de, « Seule à bord de son avion, une jeune femme va s'élancer ce soir au-dessus de l'Atlantique nord », dans *Paris-Soir*, 2, 3, 6, 7 septembre 1936.
- TOUT-PARIS, « La journée parisienne. Le Boat-race », dans *Le Gaulois*, 23 mars 1880.
- , « La journée parisienne. À Chantilly », dans *Le Gaulois*, 8 février 1880.
- TRANIN, Edmond, *À travers l'Afrique inconnue*, dans *Le Petit Parisien*, 14 juin-12 juillet 1925.
- TREIZE, Serge, « Lindbergh accorde à "Paris-Soir" sa première interview depuis son arrivée en Europe », dans *Paris-Soir*, 14 janvier 1936.
- VAILLANT, C.-F., « À quelques jours du tour de France avec André Leducq sur les "bancs de pêche" de Saint-Mammès », dans *Paris-Soir*, 1^{er} juillet 1932.
- VARIGNY, C. de, « La vie d'Outre-mer. "Reporter" et "globe-trotter" », dans *Le Temps*, 9 octobre 1895.
- VIOLLIS, Andrée, « Amy Johnson, revenant d'Australie... par mer, raconte à notre envoyée spéciale comment de petite dactylo elle est devenue l'une des aviatrices les plus audacieuses du monde », dans *Le Petit Parisien*, 29 juillet 1930.
- WINDT, Harry de, « De Paris à New York par voie ferrée ! », dans *Le Journal*, 10 novembre, 20 décembre 1901.

c. Médias

- ANONYME, annonce sur la première transmission téléphonique depuis un avion en marche, dans *Paris-Soir*, 2 mai 1936.
- ALLARD, Paul, « Les victoires de la radio », dans *Vu*, n° 338 (5 septembre 1934).
- BAROTTE, René, « ...Et un autre miracle de la Science française... le bélinogramme », dans *Vu*, n° 566 (18 janvier 1939).
- CENDRARS, Blaise, *Les secrets d'Hollywood*, dans *Paris-Soir*, 31 mai-13 juin 1936 [voir aussi Blaise Cendrars, *Hollywood. La Mecque du cinéma suivi de L'ABC du cinéma et de Une nuit dans la forêt*, Paris, Denoël (Tout autour d'aujourd'hui), 2001].
- GREY, Harry, *Bob. Contact-man. Les « éclaireurs » de l'actualité filmée*, dans *Vu*, n° 332 (25 juillet)-n° 334 (8 août 1934).
- KESSEL, Joseph, *Hollywood ville mirage*, Paris, Gallimard, 1937.
- KOLB, Jean, *Les ciseleurs de l'onde. Dans les coulisses de la T.S.F.*, dans *Paris-Soir*, 21-24 mai 1929.
- THIERRY, Gaston, *La Nouvelle Atlantide ou le cinéma au désert*, dans *Paris-Soir*, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 février, 1^{er} mars 1932.

10. La pitié et l'indignation

- DANAN, Alexis, *Pour les pauvres gens. Sept bouées à la mer*, dans *Paris-Soir*, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14 décembre 1936.
- , *La ronde des enfants perdus*, dans *Paris-Soir*, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30 mai 1936 [voir aussi « Le sauvetage de l'enfance », dans *Paris-Soir*, 1^{er} septembre 1936.

- , « Le tour du propriétaire. Les bagnes d'enfants vus à travers un document volé », dans *Vu*, n° 349 (21 novembre 1934).
- , « Ceux qui n'ont plus personne », dans *Paris-Soir*, 9 février 1928, et *Le cœur de Paris. Pour le petit-café des morts-vivants de la Salpêtrière*, dans *Paris-Soir*, 12, 14, 27 février, 4, 6 mars 1928.
- DHUR, Jacques, autour de *Les bagnes des fous*, campagne de presse dans *Le Journal*, [...] 9, 21, 23, 27, 30 juillet, 16 août 1903.
- , *Vers Nouméa* suivi de *Chez les forçats*, dans *Le Journal*, 26 juillet, 12, 19, 21, 26, 27, 31 décembre 1901, 5, 9, 15, 19, 24 janvier, 8, 20 février, 4, 15, 22, 25, 26, 30, 31 mars, 4 juin 1902.
- , autour de *Chez les forçats*, campagne de presse sur « l'affaire Danval », à partir du 15 mars, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 20 avril, 2 mai, 11 juin 1902.
- LONDRES, Albert, *Le chemin de Buenos-Aires (La traite des Blanches)*, Paris, Albin Michel, 1927.
- , *Chez les fous*, dans *Le Petit Parisien*, 6-20 mai 1925 [en volume : *Chez les fous*, Paris, Albin Michel (Les grands reportages), 1925].
- , *À Biribi avec les « pégrîots »*, dans *Le Petit Parisien*, 19 avril-mai 1924 [en volume : *Dante n'avait rien vu*, Paris, Albin Michel, 1924].
- , *Notre enquête au bagne*, dans *Le Petit Parisien*, 8 août-6 septembre 1923 [en volume : *Au bagne*, Paris, Albin Michel (Les grands reportages), 1923].
- DUMAZAIN, Maurice, « Enfance coupable ou martyre ? », dans *Vu*, n° 346 (31 octobre 1934).
- IGNOTUS [pseudonyme de Félix PLATEL], « Visite aux Jeunes-Aveugles », dans le *Supplément du Figaro*, 8 mai 1878.
- JACOB, Madeleine, « Les enfants martyrs », dans *Vu*, n° 340 (19 septembre 1934).
- JOSS, Irène, « Aux Centres d'accueil », dans *Vu*, n° 604 (11 octobre 1939).
- LAROCHE, Jacques, « Pour la sauvegarde des petits. Une visite au dispensaire de la cité Jeanne-d'Arc », dans *Paris-Soir*, 29 octobre 1923.
- LATOURE, Raymonde, « Mamans de Paris, soyez rassurées, vos enfants sont heureux ! », dans *Vu*, n° 601 (20 septembre 1939).
- LOEWEL, Robert, *Prisons pour gosses*, dans *Paris-Soir*, 21-25 décembre 1923.
- SAINT-GENEST, « Une question au lecteur », dans *Le Figaro*, 9 juillet 1878.
- , « La souscription pour les orphelins d'Auteuil », dans *Le Figaro*, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 26 juillet 1878.
- SEVERINE, *Les casseuses de sucre*, dans *Le Journal*, 28, 30 septembre, 18 octobre 1892.
- VAN COSTEN, Lucien, *Ceux qui n'iront pas en vacances*, dans *Paris-Soir*, 13-15 juillet 1929.
- ZAZZO, René, « Cages pour enfants. Témoignage d'un surveillant de l'école Théophile-Roussel », dans *Vu*, n° 341 (26 septembre 1934) [voir aussi BOURCIER, Emmanuel et René ZAZZO, *Controverse autour d'un témoignage. Cages pour enfants*, dans *Vu*, n° 342 (1^{er} octobre) et n° 343 (8 octobre 1934)].

11. Romans-reportages

- GILBERT, O.-P., *Sur la piste du sud. Grand roman-reportage*, dans *Paris-Soir*, à partir du 31 mai 1936.

- LEROUX, Gaston, *Les ténébreuses*, dans *Le Matin*, à partir du 12 avril 1924.
- ROUBE-JANSKY, A., *Au bout du monde en robe du soir. Grand roman-reportage*, dans *Paris-Soir*, 9 mars-5 avril 1936.
- SIMENON, *Quartier nègre. Grand roman-reportage*, dans *Paris-Soir*, autour du 6 octobre 1935.
- TALLANDIER (éditeur), collection « Criminels et policiers », 1933-1934.
- TERAMOND (de), Guy, *Les Bas-fonds*, série de dix volumes, Paris, Ferenczi (Le roman complet), 1929 : 1. *Vendue ! Roman de la traite des Blanches* ; 2. *Les drames de la cocaïne. Roman de la cocaïne* ; 3. *Tripots et Cie. Roman du jeu* ; 4. *Les exploits des maîtres chanteurs. Roman du chantage* ; 5. *Dancings ! Roman des exploits et des crimes des danseurs mondains* ; 6. *La reine des entôleuses. Roman de l'entôlage* ; 7. *Les vices de Paris. Roman des métèques* ; 8. *Prisons de femmes. Roman de mœurs modernes* ; 9. *Les parias. Roman de l'enfance malheureuse* ; 10. *Bouges et clochards. Roman des derniers bas-fonds*.
- , *Le roman-reportage*, série de trente fascicules, Paris, Ferenczi, 1932-1933 : 1. *Les folles nuits de Montmartre* ; 2. *Sur la route de Buenos-Ayres* ; 3. *Dans les boîtes de Berlin* ; 4. *Les bas-fonds de Londres* ; 5. *Dans les bars de Toulon* ; 6. *Les « casitas » argentines* ; 7. *Les « racketeers » de Chicago* ; 8. *Les soirées tragiques de Vienne* ; 9. *Les Drames de Hollywood* ; 10. *À Saint-Lazare* ; 11. *Les trottoirs de Madrid* ; 12. *La maison pour dames de Munich* ; 13. *Prisons de Femmes* ; 14. *Les faiseuses d'anges de Hambourg* ; 15. *Chez les trafiquants de cocaïne* ; 16. *Bouges d'escaliers* ; 17. *Fumeries d'opium* ; 18. *Maisons de fous* ; 19. *Quartiers réservés* ; 20. *Partouzes* ; 21. *Escrocs de haut vol* ; 22. *Amours créoles* ; 23. *Sur la route du rhum* ; 24. *Clochards* ; 25. *Une femme chez les Soviets* ; 26. *Fleurs de dancing* ; 27. *Bagnes d'enfants* ; 28. *La Belle !* ; 29. *Nuits d'Allemagne* ; 30. *Un drame dans les égouts*.
- THIERNESSE, Emma, *Les fuyards*, dans *Le Matin*, à partir du 20 septembre 1923.

12. Microfictions journalistiques

- ANONYME, « Les polichinelles. Interviewé ! », dans *Le Journal*, 23 novembre 1892.
- ALVAREZ, « Les nouvelles d'Espagne. Saynète réaliste en trois courses et un déjeuner », dans *Le Gaulois*, 8 janvier 1874.
- ARENE, Emmanuel, « Le malheur des uns... », dans *Le Matin*, 29 mai 1887.
- BULL, « Bloc-Notes. Interview », dans *Le Gaulois*, 17 octobre 1883.
- CAILLAVET, G.-A. de, « Chemins de fer », dans *Le Figaro*, 28 janvier 1902.
- CAPUS, Alfred, « Le vertueux », dans *Le Gaulois*, 5 mars 1893.
- , « Les projets de Zola », dans *Le Gaulois*, 26 juillet 1892.
- CHRISTINET, J., « Boireau reporter », dans le *Supplément littéraire du dimanche du Figaro*, 20 février 1886.
- CLAVAROCHE, « Une conversation avec M. Grévy », dans *Le Gaulois*, 18 novembre 1882.
- FRIMOUSSE, « La soirée parisienne. Adieux au théâtre », dans *Le Gaulois*, 27 mai 1893.
- , « La soirée parisienne. Envoi de fleurs », dans *Le Gaulois*, 26 février 1893.
- , « La soirée parisienne. Maîtresse Jacqueline », dans *Le Gaulois*, 30 janvier 1889.
- FRUMP, « À Bâtons rompus. La gloire », dans *Le Temps*, 1er février 1902.
- LEFEVRE, Maurice, « M. Reporter », dans *Le Journal*, 10 novembre 1892.

- LES DEUX AJAX, « La comédie parisienne. Encore M. Naquet », dans *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1875.
- MARCELLIN, J., « Tableaux parisiens. Le perroquet des écosseuses », dans *Le Petit Parisien*, 18 septembre 1878.
- MAUCLAIR, Camille, « Les menues joies parisiennes. Le reporter », dans le *Supplément littéraire* du *Figaro*, 10 décembre 1892.
- MILLAUD, Albert, « Réception officielle des ambassadeurs malgaches par M. Duclerc », dans *Le Figaro*, 16 octobre 1882.
- MILLE, Pierre, « En passant. La dernière interview », dans *Le Temps*, 24 novembre 1910.
- MIOMANDRE, Francis de, « Contes des mille et un matins. Le reporter sensible », dans *Le Matin*, 29 avril 1912.
- NOZIERE, « À bâtons rompus. Chez les policiers », dans *Le Temps*, 15 février 1908.
- ROUX, Xavier, « Fantaisies parisiennes. Le Cerveau du Bloc », dans *Le Figaro*, 21 novembre 1903.
- , « Fantaisies parisiennes. Les Baleines, les Pieuvres et Pelletan », dans *Le Figaro*, 9 novembre 1902.
- TOUT-PARIS, « Bloc-Notes parisien. Le reporter », dans *Le Gaulois*, 21 décembre 1892.
- TWAIN, Marc, « Mon interview », dans le *Supplément littéraire* du *Figaro*, 21 février 1891.
- UN DOMINO, « Échos de Paris. Les reporters à compression », dans *Le Gaulois*, 27 novembre 1873.
- VELY, Adrien, « Cocorico ! », dans *Le Gaulois*, 21 juin 1920.
- , « Poursuites », dans *Le Gaulois*, 21 septembre 1917.
- , « La photographie de la conscience », dans *Le Gaulois*, 28 janvier 1896.

13. Romans et nouvelles (personnage secondaire)

- ATHERTON, Gertrud, *Moderne Américaine*, traduit de l'anglais par Louis Barron, dans *Le Temps*, 11 décembre 1906-2 février 1907.
- BOUBEE, Simon, *La Môme-Soleil*, dans *Le Matin*, 28 septembre 1891-6 février 1892.
- BRINGUIER, Paul, *Au nom de la loi. Le roman de la police*, préface de Joseph Kessel, Paris, Éditions des Portiques, 1931.
- BRUNO, Jean, *La belle Fanfine*, dans *Le Petit Parisien*, 3 juin-25 août 1883.
- , *La belle coquine. Grand roman parisien inédit*, dans *Le Petit Parisien*, 27 juillet-31 octobre 1881.
- CLARETIE, Jules, *Noris. Mœurs du jour*, Paris, Fayard frères, 1899 [*Le Figaro*, mai-juin 1883].
- DEMESSE, Henri, *Monsieur Octave*, dans *Le Petit Parisien*, 20 juin-29 septembre 1886.
- GASTYNE (de), Jules, *Casse-cœurs*, dans *Le Matin*, 5 décembre 1908-14 février 1909.
- GREEN, Anna Katharine, *Le crime de Gramercy Park*, traduction de J.-H Rosny, dans *Le Temps*, 21 mars-26 mai 1905.
- LEPELLETIER, Edmond, *Le médecin du faubourg. Grand roman parisien inédit*, dans *Le Petit Parisien*, 27 novembre 1881-15 mars 1882.
- LEROUX, Gason, *Mister Flow*, Paris, Baudinière, 1927.
- , *L'homme qui revient de loin*, Paris, Pierre Lafitte, 1917.
- MARGUERITTE, Paul, *La princesse noire*, dans *Le Petit Parisien*, 2 février-4 juin 1908.
- PRADEL, Georges, *Les bracelets d'or*, dans *Le Petit Parisien*, 11 janvier-18 avril 1883.

RICHARD, Gaston-Ch., *Rolande*, dans *Le Petit Parisien*, 4 octobre-14 décembre 1929.
 SALES, Pierre, *La fille de Don Juan*, dans *Le Matin*, 12 novembre 1904-11 mai 1905.
 ———, *Le Corso rouge*, dans *Le Petit Parisien*, 11 novembre 1892-15 avril 1893.
 ———, *Vipère !*, dans *Le Petit Parisien*, 18 juillet-27 octobre 1888.
 TERAMOND, Guy de, *Le miracle du professeur Wolmar*, dans *La Presse*, 20 septembre-13 novembre 1912.
 VINCY, René, *La dame de minuit*, dans *Le Petit Parisien*, 1^{er} mai-2 novembre 1910.

14. Romans et nouvelles (héros)

APOLLINAIRE, Guillaume, Henri DESNAR et Eugène GAILLET, *Que faire ?*, dans *Le Matin*, 19 février-24 mai 1900.
 BERNEDE, Arthur, *L'homme aux sortilèges. Grand roman d'amour et d'aventures*, dans *Paris-Soir*, 24 mai-12 septembre 1936.
 ———, *Belphégor. Grand roman-ciné inédit d'aventures modernes*, dans *Le Petit Parisien*, 28 janvier-28 mars 1927.
 BOISGOBEY, Fortuné du, *Cornaline la dompteuse*, Paris, Plon, 1887.
 BOURGEOIS, Gérard, et Jules de GASTYNE, *Le fils de la nuit. Grand roman-cinéma d'aventure inédit*, dans *Le Matin*, 19 décembre 1919-11 mars 1920.
 BRULAT, Paul, *La faiseuse de gloire*, Paris, Éditions Eugène Figuière, 1933 [1900].
 ———, *Le reporter. Roman contemporain*, Paris, Librairie académique Didier, 1898.
 BOUBEE, Simon, *Sarah-main-de-cire*, dans *Le Matin*, 4 février-22 avril 1887.
 BOURGET, Paul, « L'âge de l'amour, récit d'un reporter », dans *Cosmopolis*, vol. I, n° 1 (janvier 1896), p. 113-127.
 CONTE, Édouard, *L'enfer*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 1899.
 ———, *Charles Sauvageon. Roman*, Paris, Flammarion, 1898.
 DEX, Léo [pseudo. d'Édouard Deburaux], *Du Tchad au Dahomey en ballon. Voyage aérien au long cours*, Paris, Hachette (Bibliothèque des écoles et des familles), 1903.
 ———, *Trois reporters à Fachoda*, Paris, Ancienne librairie Furne (Aventures scientifiques), date inconnue [1^{re} édition Paris, Combet, 1901].
 DECOURCELLE, Pierre, *La reine s'ennuie. Grand roman-cinéma contemporain*, dans *Le Matin*, 22 février-7 juin 1918.
 DORNAC, Charles et Jean RICARD, *Malabar*, dans *Le Matin*, 18 octobre 1932-21 janvier 1933.
 ———, *Malabar... L'oiseau de sang*, dans *Le Matin*, 13 octobre 1933-19 janvier 1934.
 ———, *Malabar... Prince rouge*, dans *Le Matin*, 1^{er} novembre 1934-3 février 1935.
 ———, *Malabar... La lumière vivante*, dans *Le Matin*, 24 novembre 1935-4 mars 1936.
 ———, *Malabar... On a volé un roi !*, dans *Le Matin*, fin 1936-début 1937.
 ———, *Malabar... Les mangeurs de forêts*, dans *Le Matin*, 31 octobre 1937-13 février 1938.
 ———, *Malabar... Les hommes de la nuit*, dans *Le Matin*, à partir du 18 janvier 1939.
 FENESTRIER, Charles, *La vie des frelons. Histoire d'un journaliste*, Paris-Mons, Éditions de la Société nouvelle, 1909.
 FOREST, Louis, *Le voleur d'enfants*, dans *Le Matin*, 25 juin 1906-23 août 1906.
 GASTYNE (de), Jules, *En flagrant délit. Roman parisien*, Paris, E. Dentu, 1887.
 GIFFARD, Pierre, *Les nuits de Mandchourie*, dans *L'Éclair*, 4 juin-17 août 1905.

- , *Les soirées de Moukden. Scènes de la vie russo-chinoise*, Paris, Félix Juven, 1904.
- , *Le Sieur de Va-Partout*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880.
- HIRE, Jean de la, *Le maître de la vie*, dans *Le Matin*, du 11 septembre 1938-17 janvier 1939.
- HOCHE, Jules, *Le mort volant*, dans *Le Temps*, 29 mai-25 juin 1912.
- IWOI (d'), Paul, *La capitaine Nilia*, Paris, J'ai Lu, 1982 [1898].
- , et Henri Chabrillat, *Les cinq sous de Lavarède*, Paris, Librairie Furne, Jouvet et Cie éditeurs, 1894 [dans *Le Petit Journal*, 24 août-27 décembre 1893].
- KESSEL, Joseph, *Les enfants de la chance*, Paris, Gallimard, 1934.
- LABRUYERE, Georges de, *Les possédées de Paris*, dans *Le Matin*, 16 avril-29 août 1910.
- LAURENT, Charles, *Les trois reporters. Roman contemporain inédit*, dans *Le Temps*, 16 août-4 octobre 1910.
- LEBLANC, Maurice, *L'aiguille creuse*, Paris, Le livre de poche, 1964 [*Je sais tout*, 1908-1909], p. 31.
- LEROUX, Gaston, *Les aventures extraordinaires de Rouletabille reporter*, 2 vol., édition établie par Francis Lacassin, Robert Laffont (Bouquins), 1988. Titres, prépublications et éditions originales en volume :
- , *Le mystère de la chambre jaune*, dans le *Supplément littéraire de L'Illustration*, 7 septembre-30 novembre 1907 [Lafitte et Cie, 1908].
- , *Le parfum de la dame en noir*, dans le *Supplément littéraire de L'Illustration*, 26 septembre 1908-2 janvier 1909 [Lafitte et Cie, 1908].
- , *Rouletabille chez le tsar*, dans le *Supplément littéraire de L'Illustration*, 3 août-19 octobre 1912, [Lafitte et Cie, 1913].
- , *Rouletabille à la guerre*, dans *Le Matin*, 28 mars-2 août et 18-24 octobre 1914 [2 vol., *Le château noir* et *Les étranges noces de Rouletabille*, Lafitte, 1916].
- , *Rouletabille chez Krupp*, illustrations de Léon Fauret, dans *Je sais tout*, n° 142 (15 septembre 1917)-148 (15 mars 1918).
- , *Le crime de Rouletabille*, dans *Je sais tout*, octobre-novembre 1921 [Lafitte, 1922].
- , *Rouletabille chez les bohémiens*, dans *Le Matin*, 4 octobre-14 décembre 1922 [Tallandier, 1923 ; en deux volumes chez Lafitte, 1923].
- LEVEL, Maurice, *L'épouvante*, Paris, Éditions du monde illustré, 1908.
- LORRAIN, Jean, *La maison Philibert*, Paris, Librairie universelle, 1904.
- MAUZENS, Frédéric, *Le coffre-fort vivant*, dans *Le Figaro*, 18 décembre 1906-22 janvier 1907.
- PHARAON, Florian, *Le reporter*, dans *Le Figaro*, 22 avril-20 mai 1881.
- PUJOL, René, *Amédée Pifle, reporter*, Paris, Éditions des Portiques, 1932.
- SERAO, Mathilde, « Le petit Richard Joanne », dans *Le Temps*, 28 novembre au 3 décembre 1899.
- SIMENON, *L'île des hommes roux*, Paris, Tallandier (Grandes aventures et voyages excentriques), 1929.
- SOUVESTRE, Pierre et Marcel ALLAIN, série *Fantômas*, Paris, Fayard, à partir de 1911.
- TERAMOND, Guy de, *Miss Doon, reporteresse*, Paris, Albin Michel (Le roman d'aventures), 1926.
- THARAUD, Jérôme et Jean, *Dingley l'illustre écrivain*, Paris, Plon, 1923 [1906].

- VAISON, Jean, *Dramatique reportage*, Paris, Ferenczi (Le petit roman d'aventures), 1937, fascicule de 32 p.
- VEBER, Pierre-Gilles, *Les demoiselles Virevire, roman humoristique*, dans *Le Matin*, 5 décembre 1938-13 février 1939.
- VERNE, Jules, *L'étonnante aventure de la mission Barsac*, Bibliothèque électronique du Québec (À tous les vents), vol. 772, version 1.0 [prépublié dans *Le Matin*, 1914, en volume chez Hachette, 1919].
- , *Le testament d'un excentrique*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1899.
- , *Claudius Bombarnac. Carnet d'un reporter*, dans *Le Soleil* (10 octobre-7 décembre 1892).
- , *Michel Strogoff*, Paris, Librairie Générale française (Le livre de poche), 2008 [1876].
- , *L'île mystérieuse*, dans le *Magasin d'Éducation et de Récréation* (1er janvier 1874-15 décembre 1875).
- , *Cinq semaines en ballon*, Paris, Gallimard (folio junior), 1980 [1863].
- VINCY, René, *Le bonheur qui passe*, dans *Le Petit Parisien*, 14 avril-4 juillet 1925.

15. Fictions cinématographiques (créations originales, adaptations, ciné-romans)

France

- BOURGEOIS, Gérard, *Le fils de la nuit*, France, Société Éclair, 1919-1920 [roman-ciné de Jules de Gastyne publié dans *Le Matin*, 19 décembre 1919-11 mars 1920 ; repris en volume : Paris, Renaissance du livre, 12 fascicules illustrés, 1920].
- CAMMAGE, Maurice, *Les cinq sous de Lavarède*, France, Société de Production du Film Les Cinq Sous, 1939, 125 min. [scénario adapté du roman de Paul d'Ivoi par Jean-Louis Bouquet, Jean Rioux et René Wheeler].
- CARNE, Marcel, *Drôle de drame ou l'étrange aventure du docteur Molyneux*, France, Productions Corniglion-Molinier, 1937, 94 min. [scénario adapté d'un roman de J. Storer Clouston par Jacques Prévert].
- CLAIR, René, *Le fantôme du Moulin-Rouge*, France, Films René Fernand, 1925, 90 min. [scénario adapté d'un roman de Walter Schlee par René Clair].
- DEFONTAINES, Henri, *Belphégor*, France, Société des Cinéromans, 1927 [roman-ciné d'Arthur Bernède publié dans *Le Petit Parisien*, 28 janvier-28 mars 1927].
- FEJOS, Paul, *Fantômas*, France, Les Établissements Braunberger-Richebé, 1932, 62 min. [scénario adapté des romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain par Paul Féjos et Anne Mauclair].
- FESCOURT, Henri, *Rouletabille chez les Bohémiens*, France, Société des Cinéromans, 1922 [roman-ciné de Gaston Leroux publié dans *Le Matin*, 4 octobre-14 décembre 1922].
- FEUILLADE, Louis, *Les Vampires*, France, Gaumont, 1915-1916 [scénario original de Louis Feuillade].
- , *Fantômas, à l'ombre de la guillotine ; Juve contre Fantômas ; Le mort qui tue ; Fantômas contre Fantômas ; Le faux magistrat*, France, Gaumont, 1913-1914 [scénarios adaptés des romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain par Louis Feuillade].
- GAMBARD, Henri, *Little Moritz, reporter photographe*, Pathé, 1911.

- GENINA, Augusto, *Naples au baiser de feu*, France, Paris Film Productions, 1937, 83 min. [scénario adapté d'un roman de Marcel Achard et Auguste Bailly par Ernesto Grasi et Henri Jeanson].
- L'HERBIER, Marcel, *Le mystère de la chambre jaune*, France, Films Osso, 1930, 108 min. [scénario adapté du roman de Gaston Leroux par Marcel L'Herbier].
- , *Le parfum de la dame en noir*, France, Films Osso, 1931, 109 min. [scénario adapté du roman de Gaston Leroux par Marcel L'Herbier].
- RIM, Carlo et Alexandre ESWAY, *Hercule. L'Incorruptible*, France, André Aron / Pan Ciné, 1938, 105 min. [scénario de Carlo Rim et C. Alexandre].
- SZEKELY, Steve, *Rouletabille aviateur*, France, Films Osso, 1932, 82 min. [scénario adapté des romans de Gaston Leroux par Pierre-Gilles Veber].
- TOURNEUR, Maurice, *Le mystère de la chambre jaune*, France, Films Éclair, 1913 [scénario adapté du roman de Gaston Leroux par Maurice Tourneur].
- , *Le parfum de la dame en noir*, France, Films Éclair, 1914 [scénario adapté du roman de Gaston Leroux par Maurice Tourneur].

États-Unis

- ANONYME, *Le reportage tragique, ciné-roman*, Paris, Le film complet n° 1671, 1935.
- ALFORT, Max, *Un reportage à l'américaine. Roman-ciné d'aventures*, Éditions Modernes, 1928, 16 p.
- BRACKETT SEITZ, George, *La reine s'ennuie* [*The Fatal Ring*], États-Unis, Astra Film, 1917 [roman-ciné de Pierre Decourcelle, *La reine s'ennuie*, publié dans *Le Matin*, 22 février-7 juin 1918 ; repris en volume : Paris, Renaissance du Livre (Les romans au cinéma), 1919].
- CONWAY, Jack, *Un envoyé très spécial* [*Too Hot to Handle*, 1938], États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1938, 107 min. [diffusion en France : 1938].
- DILLON, John Francis, *Diavolo reporter* [*The Cub Reporter*], États-Unis, Phil Goldstone Productions, 1922 [diffusion en France : 1924].
- GRIFFITH, Edward H., *Reporter endiablé* [*Atta Boy*], États-Unis, Monty Banks Enterprises / Pathé Exchange, 1926, 35 min. [diffusion en France : 1927].
- LUDWIG, Edward, *Aventure à Manhattan* [*Adventure in Manhattan*], États-Unis, Columbia Pictures, 1936, 73 min. [diffusion en France: 1937].
- MOURAL, Henry, *Un beau reportage, roman-ciné*, Éditions modernes (Les films dramatiques et d'aventures, n° 190), 1931, fascicule de 16 p.
- ROSSON, Richard, *Le mystère du Radio X* [*Behind the Headlines*], États-Unis, RKO Radio Pictures, 1937, 60 min. [diffusion en France : 1938].
- SEDGWICK, Edward, *Le joyeux reporter* [*Riding on Air*], États-Unis, David L. Loew Productions, 1937, 70 min. [diffusion en France : 1938].
- , *L'opérateur* [*The Cameraman*], États-Unis, Metro-Goldwyn-Mayer, 1928, 69 min.
- TAUROG, Norman, *Les aventures de Tom Sawyer* [*The Adventures of Tom Sawyer*], États-Unis, Selznick International Pictures, 1938 [diffusion en France : 1938].

16. Interviews et portraits de reporters, critiques littéraires

- ANONYME, « Nouvelles des lettres » [sur Maryse Choisy], dans *Paris-Soir*, 14 mars 1928.
- , « Les maîtres du journalisme (XVII). Le cher confrère », dans *La presse internationale*, n° 11 (5 août 1898), p. 167-169.
- AMBRIERE, Francis, *Au pays des grands reporters*, dans *Gringoire*, 24 mai 1929 [Maurice Dekobra], 31 mai [Roland Dorgelès], 7 juin [Louis Roubaud], 12 juillet [Pierre Daye], 19 juillet [Albert Londres], 2 août [Andrée Violis], 16 août [Édouard Helsey], 30 août [Louis-Charles Royer], 13 septembre [Titaÿna] 1929.
- BERTAUT, Jules, *Figures contemporaines. Chroniqueurs et polémistes*, Paris, E. Sansot, 1906.
- BOTROT, Jean, « Edouard Helsey romancier », dans *Paris-Soir*, 2 janvier 1928.
- DESCHAMPS, Gaston, « La vie littéraire » [sur Jules Huret], dans *Le Temps*, 10 juillet 1904.
- GEORGES-MICHEL, Michel, « Une femme pratique. “La vie dangereuse” » [sur Titaÿna], dans *Vu*, n° 13, 13 juin 1928.
- GRAPPE, Georges, *Les célébrités d’aujourd’hui - Jules Claretie*, Paris, E. Sansot & Cie, 1906.
- LAUNAY, Pierre-Jean, « Francis Carco... et le “milieu” », dans *Paris-Soir*, 4 mai 1932.
- , « Pierre Mac Orlan... témoin de l’époque » dans *Paris-Soir*, 30 mars 1932.
- LEFEVRE, Frédéric, « Une heure avec Joseph Kessel », dans *Les Nouvelles littéraires*, 13 juin 1925.
- , « Une heure avec Gaston Leroux, journaliste et romancier », dans *Les Nouvelles littéraires*, 2 mai 1925.
- , « Une heure avec M. Roland Dorgelès », dans *Les Nouvelles littéraires*, 7 juillet 1923
- , « Une heure avec Francis Carco », dans *Les Nouvelles littéraires*, 30 décembre 1922.
- LEROUX, A.-G., « “Paris-Soir” en vacances. Roland Dorgelès travaille... devant la Grande Chartreuse » dans *Paris-Soir*, 16 août 1932.
- MANIER, Stéphane, « Les vacances aux buts variés de Paul Morand, Henri Béraud, Henry Bidou, H.-R. Lenormand et André Lamandé », dans *Paris-Soir*, 5 septembre 1932.
- MAREZE, Jean, « Francis Carco vu par son frère Jean Marèze », dans *Vu*, n° 590, 5 juillet 1939.
- , « À bâtons rompus. Un entretien avec Dorgelès, nouveau “Goncourt” », dans *Paris-Soir*, 22 novembre 1929.
- PERET, Benjamin, « Pierre Mac Orlan m’a dit... », dans *Le Journal littéraire*, 27 décembre 1924, p. 6.
- , « Albert Londres m’a dit... », dans *Le Journal littéraire*, 4 octobre 1924, p. 5.
- REUILLARD, Gabriel, « Le mirage oriental. Roland Dorgelès va bientôt partir pour l’Indochine », dans *Paris-Soir*, 15 octobre 1923.
- RICHARD, Élie, « Partir c’est vivre. Pierre Mac Orlan voyageur », dans *Paris-Soir*, 6 novembre 1929.
- SURMAGNE, Jacques, « Interview express. Maurice Dekobra, émigrant, les belles Américaines et Mae West », dans *Paris-Soir*, 19 mai 1936.
- TREMEUR, T. et T., *Consultation sur les goûts et tendances de la littérature contemporaine*, dans *Le Journal littéraire*, 6 décembre 1924-17 janvier 1925.

VIOLLIS, Andrée, « Albert Londres, prince des reporters », dans *Les Nouvelles littéraires*, 5 septembre 1925.

17. Reportage-événement

ANONYME, « Le tour du monde en automobile », dans *Le Matin*, 16-17 février 1902 [annonce pour le tour du monde de Lehwiss et Cudell].

ANONYME, « Surprises ! Une distribution de chocolat à Paris », dans *Le Matin*, 29 août 1902.

BAÏSSAS, Louis, « Le ballon “Le Journal” », dans *Le Journal*, 19, 21, 22, 23, 24 octobre 1892, le *Supplément littéraire* du samedi 29 octobre 1892 [voir aussi « Notes parisiennes » de Mirliton, dans *Le Journal*, 20 octobre 1892, et de Montgolfier, dans *Le Journal*, 22 octobre 1892].

BLY, Nellie, *Around the World in Seventy-Two Days*, New York, Pictorial Weeklies, 1890 [voir aussi : Nellie Bly, *Around the World in Seventy-Two Days and Others Writings*, édité par Jean Marie Lutes, New York, Penguin Books (classics), 2014 ; Daniel Compère et Jean-Michel Margot, *Entretiens avec Jules Verne*, textes anglais traduits par Sylvie Malbrancq, Genève, Slatkine, 1998].

CLERE, Bertie Henri, « M. Bertie Henri Clère. À Hambourg », dans *Le Journal*, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15 octobre 1892 [voir aussi : Fernand Xau, « Le Journal à Hambourg », dans *Le Journal*, 2 octobre 1892 ; portrait par S., « Les aventureux. Bertie Henri Clère », dans *Le Journal*, 5 octobre 1892 ; Gustave Geffroy, « Interview à l'américaine », dans *Le Gaulois*, 28 septembre 1892].

MORTIER, Arnold, « Une première en ballon », dans *Le Figaro*, 24 juillet 1878.

ROYER, L.-C., « Le jeu d'oie automobile », dans *Le Petit Parisien*, 21 mai 1923.

STIEGLER, Gaston, *Le tour du monde en soixante-trois jours*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901 [couverture du voyage et dépêches dans *Le Matin*, du 11 mai au 1^{er} août 1901 ; voir aussi : revue de presse du *Journal*, 24, 31 juillet 1901 ; Gaston Leroux, « Le tour du monde en 63 jours. Retour triomphal », dans *Le Matin*, 2 août 1901 ; récit du voyage – prépublication du volume – dans *Le Matin*, à partir du 5 août 1901 ; Daniel Compère et Jean-Michel Margot, *Entretiens avec Jules Verne*, textes anglais traduits par Sylvie Malbrancq, Genève, Slatkine, 1998].

TAILLIS, Jean du, *Pékin-Paris en auto en 80 jours*, préface de Gaston Leroux, Paris, Félix Juven, 1907 [couverture dans *Le Matin*, à partir du 10 juin 1907 ; d'autres participants publieront aussi des récits du raid, voir Louis Barzini, *Prince Scipion Borghèse, De Pékin à Paris. La moitié du monde vue d'une automobile en soixante jours*, Paris, Hachette, 1907 et Georges Cormier, *Le raid Pékin-Paris en 1907. 4000 lieues en automobile*, Paris, Delagrave, 1907].

TRANIN, Edmond, *À travers l'Afrique inconnue*, dans *Le Petit Parisien*, 14 juin-12 juillet 1925 [couverture du raid dans *Le Petit Parisien*, 19 novembre 1924, 13, 18, 25, 28 janvier, 1^{er}, 4, 12, 25 février, 9, 20, 22, 23, 24, 26, 31 mars, 7, 8, 10, 12, 25 avril 1925].

TUROT, Henri, *Le tour du monde*, dans *Le Journal*, 13 mai-13 décembre 1901 [voir aussi : Paul Eric, « Le tour du monde », dans *Le Journal*, 2 août 1901 ; annonce d'une conférence donnée par Turot dans *Le Journal*, 13 décembre 1901].

18. Souvenirs et Mémoires de reporters

- AUCLERES, Dominique, *Mes quatre vérités. Mémoires d'une envoyée spéciale*, Vent du large, 1948.
- BAILLON, André, *Par fil spécial. Carnet d'un secrétaire de rédaction*, Paris, F. Rieder, 1924.
- BERAUD, Henri, *Les derniers beaux jours*, Paris, Plon, 1953.
- , *Le flâneur salarié*, Paris, Éditions de France, 1927.
- BRET, Paul-Louis, *Au feu des événements, mémoires d'un journaliste, Londres-Alger, 1929-1944*, Paris, Plon, 1959.
- BRINGUIER, Paul, *Au nom de la loi. Le roman de la police*, préface de Joseph Kessel, Paris, Éditions des Portiques, 1931.
- BRULAT, Paul, *Lumières et grandes ombres. Souvenirs et confidences*, Paris, Grasset, 1930.
- CARCO, Francis, *Mémoires d'une autre vie*, Genève, Éditions du Milieu du monde, 1942.
- CLARETIE, Jules, *Histoire de la révolution de 1870-71*, 2 vol., Paris, La librairie illustrée, 1877 [1872].
- COLLECTIF, *Une heure de ma carrière. Souvenirs et interviews*, Paris, Baudinière, 1926.
- COURRIERE, Yves, *L'homme qui court. L'aventure du grand reporter*, Fayard, 1977.
- , *Histoire de la guerre d'Algérie*, 4 vol., Paris, Fayard, 1969-1974.
- COURTIAL, Gabriel, *Par fil spécial, ou vingt ans de journalisme américain à Paris*, Paris, Éditions du Creuset, 1949.
- DELPECHE, René, *Ce que je n'ai pas dit. Souvenirs d'un reporter*, Paris, Société d'éditions et de publications en exclusivité, 1947.
- DREYFOUS, Maurice, *Ce qu'il me reste à dire. Un demi-siècle de choses vues et entendues. t. II. 1848-1900*, Paris, Ollendorff, 1913.
- DURAND-MORIMBAU, Henri [Henri des HOUX], *Souvenirs d'un journaliste français à Rome*, Paris, Ollendorff, 1886 [2^e édition].
- GABRIEL-ROBINET, Louis, *Je suis journaliste*, Conquistador, 1961.
- GIFFARD, Pierre, *Le Sieur de Va-Partout*, Paris, Maurice Dreyfous, 1880.
- HAMER, Louis, *L'école des reporters*, Paris, Fasquelle, 1931.
- HELSEY, Édouard, *Envoyé spécial*, Paris, Fayard, 1955.
- HURET, Jules, *Tout yeux, tout oreilles*, préface d'Octave Mirbeau, Paris, Fasquelle, 1901.
- KESSEL, Joseph, *Mes hommes d'aventures*, dans Paris-Soir, à partir du 11 mars 1937.
- , *Témoin parmi les hommes. t. I. Le temps de l'espérance*, Paris, Plon, 1968.
- JACOB, Madeleine, *Quarante ans de journalisme*, Paris, Julliard, 1970.
- LAUZANNE, Stéphane, *Sa Majesté la presse. Choses vues*, Paris, Fayard (Les œuvres libres, vol. XXXII), 1925, p. 251-288.
- LASSERRE, Jean, *L'envers du tour du monde*, dans Paris-Soir, 18-28 août 1933.
- LEROUX, Gaston, *Sur mon chemin*, Paris, Flammarion, 1901.
- MAC ORLAN, Pierre, *La fin. Souvenirs d'un correspondant aux armées en Allemagne*, L'Édition française illustrée, 1919.
- MERSON, Ernest, *Confessions d'un journaliste*, Paris, A. Savine, 1890 [2^e édition].
- MESGUICH, Félix, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, préface de Louis Lumière, Paris, Grasset, 1933.
- MILLE, Hervé, *Cinquante ans de presse parisienne*, Paris, La Table ronde, 1992.
- MILLE, Pierre, *Mes trônes et mes dominations*, Paris, Éditions des Portiques, 1930.

- RIM, Carlo, *Mémoires d'une vieille vague*, Paris, Gallimard (L'air du temps), 1961.
 SAUERWEIN, Jules, *Trente ans à la une*, préface de Pierre Lazareff, Paris, Plon, 1962.
 SEVERINE (Caroline Rémy), *En marche...*, Paris, H. Simonis Empis, 1896, 318 p.
 TALMEYR, Maurice, *Souvenirs de journalisme*, Paris, Plon, 1900.
 THARAUD, Jean et Jérôme, *La double confiance*, Paris, Plon, 1951.
 WEISS, Louise, *Mémoires d'une Européenne*, Paris, Payot, 1968.
 WOESTYNE, Ivan de, *La Sainte*, dans *Le Figaro*, 6, 7, 9 et 13 mai 1894.

19. Articles nécrologiques, hommages posthumes

Albert Londres

- ANONYME, « Pour l'érection à Vichy d'un monument à Albert Londres », dans *Le Petit Parisien*, 25 novembre 1932.
 ———, « La nuit d'effroi et d'héroïsme à bord du paquebot "Georges-Philippa" », dans *Le Petit Parisien*, 20 mai 1932.
 ———, « Albert Londres est cité à l'ordre de la Nation », dans *Le Petit Parisien*, 14, 18 août 1932.
 ———, « De nouveaux témoins confirment que l'incendie du "Georges-Philippa" n'est pas dû à un court-circuit », dans *Le Matin*, 4 juin 1932.
 ———, « Le paquebot français "Georges-Philippa" est en flammes sur la côte des Somalis », dans *Le Petit Parisien*, 17 mai 1932.
 BOIS, Élie-Joseph, « Albert Londres », dans *Le Petit Parisien*, 6 juin 1932.
 BOURCIER, Emmanuel, « La catastrophe du "Georges-Philippa". Le sort d'Albert Londres », dans *Paris-Soir*, 23 mai 1932.
 C., G. L., « Le magazine littéraire. À travers les lettres », dans *Le Journal*, 15 décembre 1932.
 LONDRES, Albert, *Histoires des grands chemins*, anthologie posthume préfacée par Édouard Helsey, Paris, Albin Michel, 1932.
 MANIER, Stéphane, « Six mois après la catastrophe du "Georges-Philippa". Ce que sont devenus les rescapés. Une émouvante rencontre avec la fille de notre regretté confrère Albert Londres », dans *Paris-Soir*, 7 novembre 1932.
 ———, « Eugène Dieudonné, le forçat innocent qu'Albert Londres arracha du bagne et ramena en France, nous parle du grand journaliste disparu... », dans *Paris-Soir*, 9 juin 1932.
 MARSILLAC, Jacques, « M. et Mme Lang-Willar avaient été les derniers compagnons du grand journaliste Albert Londres », dans *Le Journal*, 30 mai 1932.
 PRAX, Maurice, « Pour et contre », dans *Le Petit Parisien*, 19 août 1932.
 ROUBAUD, Louis, « Deux cents rescapés et l'équipage du "Philippa" sont à Marseille », dans *Le Petit Parisien*, 3 juin 1932.
 ———, « Des rescapés du "Georges-Philippa" arrivent à Marseille », dans *Le Petit Parisien*, 2 juin 1932.
 ———, « Après la catastrophe du "Georges-Philippa". Un groupe de rescapés arrive à Marseille », dans *Le Petit Parisien*, 28 mai 1932.
 VAUTEL, Clément, « Propos d'un affreux bourgeois. Trois journalistes », dans *Paris-Soir*, 24 mai 1932.

VIGNAUD, Jean, « Les lettres », dans *Le Petit Parisien*, 13 décembre 1932.
VIOLLIS, Andrée, « La disparition d'Albert Londres », dans *Le Petit Parisien*, 14 juin 1932.

Louis Delaprée

ANONYME, « Les obsèques de Louis Delaprée », dans *Le Journal*, 18 décembre 1936.
———, « Les obsèques de Louis Delaprée », dans *Le Matin*, 18 décembre 1936.
———, « Les émouvantes obsèques de notre confrère Louis Delaprée », dans *Le Petit Parisien*, 18 décembre 1936.
———, « Les tristes conséquences d'une imprudence impardonnable », dans *Le Matin*, 13 décembre 1936.
———, « Louis Delaprée, envoyé spécial de "Paris-Soir" sur le front d'Espagne, a succombé à ses blessures », dans *Paris-Soir*, 12 décembre 1936.
———, « Le sacrifice de Louis Delaprée », dans *Le Journal*, 12 décembre 1936.
———, « L'état de santé de Louis Delaprée inspire de vives inquiétudes », dans *Paris-Soir*, 11 décembre 1936.
———, « Notre envoyé spécial Louis Delaprée est blessé en Espagne », dans *Paris-Soir*, 10 décembre 1936.
BAROIS, Jean, « Victime du devoir professionnel. Les émouvantes obsèques de Louis Delaprée ont été célébrées ce matin devant une foule nombreuse », dans *Paris-Soir*, 18 décembre 1936.
DANJOU, Henri, « Quand j'étais en Espagne avec Louis Delaprée... », dans *Paris-Soir*, 13 décembre 1936.
DELAPRÉE, Louis, *Mort en Espagne*, anthologie posthume préfacée par Alexandre Arnoux, Paris, Pierre Tisné, 1937.
L., J., « Nos échos. La mort du journaliste », dans *Le Petit Parisien*, 12 décembre 1936.
LAZAREFF, Pierre, « Louis Delaprée et vous », dans *Paris-Soir*, 12 décembre 1936.

20. Divers (autres articles, ouvrages, œuvres fictionnelles, reportages, etc., cités)

AUREVILLY, Barbey d', *Les œuvres et les hommes. t. XVIII. Le roman contemporain*, Paris, Alphonse Lemerre, 1902.
BOUCHARDON, Pierre, *L'affaire Pranzini*, Paris, Albin Michel, 1934.
BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard (Le livre de poche), 1952 [1932], p. 116.
CHAMBE, René, *Enlevez les cales*, Paris, Baudinière, 1946.
CURMER, Louis, *Les Français peints par eux-mêmes*, 9 vol., Paris, Louis Curmer éditeur, 1840-1842 [en ligne]. URL : <http://www.bmlisieux.com/curiosa/curmer03.htm>
FLEURY, Jean-Gérard, *La ligne. De Mermoz, Guillaumet, Saint Exupéry et de leurs compagnons d'épopée*, Paris, Gallimard, 1939.
GATISS, Mark et Steven MOFFAT, *Sherlock*, série télévisée, Grande-Bretagne, BBC, à partir de 2010.
HERGE, *Tintin au Congo*, Castermann, 1960 [prépublié en Belgique dans *Le Petit Vingtième*, 5 juin 1930-18 juin 1931].

- KESSEL, Joseph, *L'équipage*, dans *Joseph Kessel, reportages, romans*, Paris, Gallimard (Quarto), 2010 [1923].
- LE BON, Gustave, *La psychologie des foules*, Félix Alcan, 1905 [1895].
- LORRAIN, Jean, *Poussières de Paris*, Paris, Ollendorff, 1902.
- , *Le crime des riches*, Paris, L'Harmattan (Les Introuvables), 1996 [1905].
- , *L'école des vieilles femmes*, Paris, L'Harmattan (Les Introuvables), 1995 [1905].
- MARINETTI, Filippo Tommaso, « Le futurisme », dans *Le Figaro*, 20 février 1909.
- MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1982.
- PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard (folio classique), 1988.
- ROGER, Jean-Christophe, *Belphégor*, série d'animation de 26 épisodes, France, 1998.
- SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », dans la *Revue des Deux mondes*, 1^{er} septembre 1839.
- SPURLOCK, Morgan, *Super Size Me*, documentaire, États-Unis, The Con, 2004, 98 min.
- STANLEY, Henry Morton, *Comment j'ai retrouvé Livingstone*, traduit de l'anglais par Henriette Loreau, Paris, Hachette, 1881.
- , *À travers le continent mystérieux*, t I, traduit de l'anglais par Henriette Moreau, Paris, Hachette, 1879.
- TARDE, Gabriel, *L'opinion et la foule*, Paris, Presses universitaires de France (Recherches politiques), 1989 [1901].
- TWAIN, Marc, *Les aventures de Tom Sawyer*, Paris, GF-Flammarion, 1996.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Études sur des œuvres et des reporters donnés

- COLLECTIF, dossier « Gaston Leroux », dans *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. LIX, n° 626-627 (juin-juillet 1981), p. 3-165.
- ARON, Paul, « Les reportages de Maryse Choisy, ou le genre en questions », dans Philippe Baudorre et Caroline Casseville (dir.), *Les cahiers Mauriac*, n° 18, Grasset, 2010.
- ASSOULINE, Pierre, *Albert Londres. Vie et mort d'un grand reporter 1884-1932*, Paris, Gallimard (folio), 1989.
- AUDUREAU, Annabel, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2010.
- BOUCHARENC, Myriam, « Préface », dans Blaise CENDRARS, *Panorama de la pègre*, Paris, Denoël, 2006.
- BURY, Marianne, *La poésie de Maupassant*, Paris, Sedes, 1994.
- BUTIN, Jean, *Henri Béraud (1885-1958) ou le journalisme en littérature*, Lyon, LUGD (Hommes et régions), 1996.
- COMPERE, Daniel et Jean-Michel MARGOT, *Entretiens avec Jules Verne*, textes anglais traduits par Sylvie Malbrancq, Genève, Slatkine, 1998.
- COMPERE, François, « Les coureurs du tour du monde », dans Raymond François (dir.), *Le tour du monde*, Paris, Lettres modernes, n° 456 (1976), p. 169-175.
- COURRIERE, Yves, *Joseph Kessel ou Sur la piste du Lion*, Paris, Balland, 1986.
- DAUNCEY, Hugh, « Entre presse et spectacle sportif, l'itinéraire pionnier de Pierre Giffard (1853-1922) », dossier « La fabrique des sports », dans *Le temps des médias*, vol. II, n° 9 (2007), p. 35-46.

- DESMOULIN, Sophie, « Albert Londres par lui-même », dans Julien Bellarbre, Amir Biglari, Sophie Desmoulin *et al.* (dir.), *Regards croisés sur l'identité et l'altérité dans les sciences de l'homme et de la société*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011, p. 229-247.
- DIAZ, José-Luis, « Balzac, les courtisanes et les lupanars de la pensée », dans *Médias 19* [en ligne], Guillaume Pinson (dir.), actes du colloque *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*, mis à jour le 13 juin 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13396>
- DEROUARD, Jacques, *Maurice Leblanc. Arsène Lupin malgré lui*, Paris, Séguier, 2001 [1989].
- DUPONT, Jacques, « Faire une fin : remarques sur *Le pur et l'impur* de Colette », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CV, n° 4 (2005), p. 929-938.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Honoré Champion, 2002.
- JAËCK, Nathalie, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Presses universitaires de Bordeaux (Gulf Stream), 2008.
- JUNEAU, Véronique, « Introduction », dans Florian Pharaon, *Le reporter*, dans *Médias 19* [en ligne], édition mise à jour le 17 mai 2013. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13367>
- LAMY, Jean-Claude, *Gaston Leroux ou le vrai Rouletabille*, Éditions du Rocher, 2003 [Baudinière, 1977].
- LE GARREC, Évelyne, *Séverine (1855-1929). Vie et combats d'une frondeuse*, Paris, l'Archipel, 2009.
- LETOURNEUX, Matthieu, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », dans *Le temps des médias*, n° 14 (2010), p. 62-72.
- MILLOZ, Valériane, « Les représentations du grand reporter par ses épistoliers : le cas d'Albert Londres », dans *Médias 19* [en ligne], dossier *La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, mis à jour le 5 octobre 2011. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=337>
- QUINCY-LEFEBVRE, Pascale, « Les campagnes de presse : un creuset militant pour l'enfance. L'engagement d'Alexis Danan, reporter à *Paris-Soir* dans les années trente », dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* [en ligne], n° 13 (2011), mis en ligne le 30 décembre 2013. URL : <http://rhei.revues.org/3229>
- SAINT-MARTIN, Yves-Jean, *Félix Dubois (1862-1945) : grand reporter et explorateur de Panama à Tamanrasset*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- SERAY, Jacques, *Pierre Giffard : précurseur du journalisme moderne*, Toulouse, Pas d'oiseau, 2008.
- SPEIRS, Dorothy E. et Dolorès A. SIGNORI, *Entretiens avec Zola*, Les presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa / Paris / Londres, 1990.
- THERENTY, Marie-Ève, « Le lyrisme du quotidien », dans Gérard Bonal et Frédéric Maget (dir.), *Cahier Colette, Les Cahiers de l'Herne*, n° 97, 2011.
- , « Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d'immersion », dans *Médias 19* [en ligne], Guillaume Pinson (dir.), actes du colloque *Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930)*, mis à jour le 24 mars 2014. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13423>

- VERNIER, Olivier, « Entre moralisme et réformisme : le “Paris qui mendie” de Louis Paulian (1893) », dans Marie-Thérèse Avon-Soletti (dir.), *Des vagabonds aux S.D.F. : approches d’une marginalité*, Actes du colloque d’histoire du droit de Saint-Étienne, 20 et 21 octobre 2000, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2002, p. 161-171.
- ZOLA, Émile, *Zola journaliste. Articles et chroniques*, textes choisis et présentés par Adeline Wrona, Paris, Flammarion, 2011.
- , *Carnets d’enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand, Paris, Plon (Terre humaine), 2005 [1986].

Histoire de la presse

- BARBIER, Frédéric et Catherine BERTHO LAVENIR, *Histoire des médias de Diderot à internet*, Paris, Armand Colin (U. histoire), 2003.
- BARILLON, Raymond, *Le cas Paris-Soir*, Paris, Armand Colin (Kiosque), 1959.
- BELANGER, C. et J. GODECHOT (dir.), *Histoire générale de la presse française. t. III : de 1871 à 1940*, Paris, PUF, 1972-1975.
- BLANDIN, Claire, *Le Figaro. Deux siècles d’histoire*, préface d’Alain-Gérard Slama, Paris, Armand Colin, 2007.
- BOYD-BARRETT, Olivier et Michael PALMER, *Trafic de nouvelles*, Paris, A. Moreau, 1981.
- BRUNET, Patrick J. et Martin DAVID-BLAIS (dir.), *Valeurs et éthiques dans les médias : approches internationales*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2004.
- CHARLE, Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004.
- CHARON, Jean-Marie, « L’éthique des journalistes au XX^e siècle. De la responsabilité devant les pairs aux devoirs à l’égard du public », dans *Le temps des médias* [en ligne], vol. I, no^o 1 (2003). URL : http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=TDM_001_0200
- DELPORTE, Christian, *Les journalistes en France (1880-1950). Naissance et construction d’une profession*, Paris, Seuil, 1999.
- DUPUY, Micheline, *Le Petit Parisien. Le plus fort tirage des journaux du monde entier*, Paris, Plon, 1989.
- FEINSTEIN, Anthony, *Reporter de guerre*, traduit de l’anglais par Isabelle Souriau, Levallois-Perret, Altipresse, 2013 [2003].
- FERENCZI, Thomas, *L’invention du journalisme en France. Naissance de la presse moderne à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1993.
- FEYEL, Gilles, *La presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses (Infocom), 2007 [2^e édition].
- , « Prémices et épanouissement de la rubrique de faits divers (1631-1848) », dans *Les cahiers du journalisme*, n^o 14 (printemps / été 2005), p. 18-29.
- FREDERIX, Pierre, *Un siècle de chasse aux nouvelles. De l’Agence d’information Havas à l’Agence France-Presse (1835-1957)*, Paris, Flammarion, 1959.
- KNIGHTLEY, Philip, *Le correspondant de guerre, de la Crimée au Viêt-nam*, Paris, Flammarion, 1976.
- LEROUX, Jean-Christophe, *Les grand reporters français, ces témoins de l’histoire immédiate : 1923-1932 : un groupe social très hétérogène*, mémoire de DEA, Paris, Institut d’études politiques, 1994.

- MARTIN, Marc, « Le grand reportage et l'information internationale dans la presse française (fin du XIX^e siècle-1939) », dans *Le Temps des médias*, n° 20 (2013), p. 139-151.
- , « Le voyage du grand reporter, de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 », dans *Le temps des médias*, n° 8 (printemps 2007), p. 118-129.
- , *Les grands reporters : les débuts du journalisme moderne*, Paris, Audibert, 2005.
- , « Les grands reporters français durant la guerre russo-japonaise », dans *Le temps des médias*, vol. I, n° 4 (2005), p. 22-33.
- , *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- MATHIEN, M. et R. RIEFFEL (dir.), *L'identité professionnelle des journalistes*, Alphacom-CUEJ, 1995.
- MUHLMANN, Géraldine, *Une histoire politique du journalisme (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France (Partage du savoir), 2004.
- , *Du journalisme en démocratie*, Paris, Payot (Critique de la politique), 2004.
- NAUD, François, *Profession reporter*, Biarritz, Privilèges Atlantica, 2005.
- PALMER, Michael B., *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne (1863-1914)*, Paris, Aubier (Historique), 1983.
- PINSOLLE, Dominique, *Le Matin (1884-1944). Une presse d'argent et de chantage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire), 2012.
- PRODHOMME-ALLÈGRE, Magali, « Généalogie croisée : de la critique à l'éthique du journalisme », dans *Mouvements*, n° 61 (2010), p. 71-84.
- SCHUDSON, Michael, *Discovering the News. A Social History of American Newspaper*, New York, Basic Books, 1978.

Histoire culturelle et littéraire de la presse

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, « L'affaire Troppmann et la tentation de la fiction », dans *Le Temps des Médias*, n° 14 (2010), p. 47-61.
- , *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française, de la troisième République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004.
- ARON, Paul et Vanessa GEMIS (dir.), dossier « Le littéraire en régime journalistique », dans *COntEXTES* [en ligne], n° 11 (2012). URL : <http://contextes.revues.org/5296>
- BOUCHARENC, Myriam (dir.), *Roman et reportage. Rencontres croisées*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2015.
- , « Nouvelles fictions du reporter au XX^e siècle », dans Myriam Boucharenc, David Martens et Laurence Van Nuijs (dir.), dossier « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », dans *Interférences littéraires*, n° 7 (novembre 2011), p. 115-125.
- (dir.), dossier *L'Universel Reportage*, dans *Mélusine*, n° 25 (2005).
- , *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- , « Pierre Giffard, *Le Sieur de Va-Partout*, un premier manifeste de la littérature de reportage », dans Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *Presse et Plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions (Culture / médias), 2004, p. 511-521.
- , « La figure de l'écrivain dans *Les Nouvelles littéraires* des années vingt », dans *Fabula* [en ligne], colloque « *Les Nouvelles littéraires*, une idée de littérature ? ». URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1458.php>

- et Joëlle DELUCHE (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (Médiatextes), 2001.
- CHEVALIER, Louis, *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Perrin (tempus), 2010 [2004].
- COLLOMB, Michel, « Le grand reportage », dans *La littérature Art Déco*, Paris, Klincksieck (Mériidiens), 1987, p. 191-219.
- DUBIED, Annick, « Invasion péritextuelle et contaminations médiatiques. Le “fait divers”, une catégorie complexe ancrée dans le champ journalistique », dans *Semen* [en ligne], n° 13 (2001), consulté le 6 mars 2013. URL : <http://semen.revues.org/2633>
- , *Les Dits et Scènes du fait divers*, Genève, Droz, 2004.
- DURAND, Pascal, « Crise de presse. Le journalisme au péril du “reportage” (France 1870-1890) », dans *Quaderni*, n° 24 (automne 1994), p. 123-152.
- GONON Laetitia, *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- GOOD, Howard, *Acquainted with the Night : the Image of Journalism in American Fiction 1890-1930*, Metuchen, Scarecrow Press, 1986.
- GUILLERM, Sandrine, « Regards français sur le journalisme en Amérique (1880-1900) », dans Roger Bautier, Elisabeth Cazenave et Michael Palmer (dir.), *La presse selon le XIX^e siècle*, Paris, Universités Paris III et Paris XIII, 1997, p. 62-71.
- HARTSOCK, John C., *A History of American Literary Journalism : The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst, University of Massachussetts, 2000.
- JUNEAU, Véronique, *Poétique et fictionnalisation du reportage de guerre sous le Second Empire*, mémoire d'études littéraires sous la direction de Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, 2011.
- , *Les représentations de la guerre : Reportages et images de guerre en France de 1854 à 1913*, Québec, Université Laval, thèse d'études littéraires en cours sous la direction de Guillaume Pinson.
- KALIFA, Dominique, « Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900 », dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 22, 2004, p. 15-28.
- , « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. LIV, n° 6 (1999), p. 1345-1362.
- , « Les tâcherons de l'information : petits reporters et faits divers à la Belle Époque », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. XL, n° 4 (1993), p. 578-603.
- , Philippe REGNIER, Marie-Ève THERENTY et Alain VAILLANT (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.
- , Pierre KARILA-COHEN, Andrea GOULET et al., *L'enquête*, dossier dans *Romantisme*, vol. III, n° 149 (2010), p. 3-96.
- LAVAUD, Martine et Marie-Ève THERENTY (dir.), dossier « L'interview d'écrivain », dans *Lieux littéraires. La revue*, n° 9-10 (juin 2006).
- LENOBLE, Benoît, *Le journal au temps du réclamisme. Presse, publicité et culture de masse en France (1863-1930)*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Dominique Kalifa, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2007.

- , « L'aéroplane et le ballon vus par le journal. Technique aérienne et imaginaire médiatique en France (de 1906 au début des années 1920) », dans *Hypothèses*, 2005, p. 209-220.
- , « L'autopromotion de la presse en France (fin du XIX^e - début du XX^e siècle), dans *Le Temps des médias*, n° 2 (printemps 2004), p. 29-40.
- LETOURNEUX, Matthieu, « La colonisation comme un roman. Récits de fiction, récits documentaires et idéologie dans le *Journal des voyages* », dans *Belphégor* [en ligne], vol. IX, n° 1 (février 2010).
URL : <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/31216>
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *L'écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs (Lieux littéraires), 2003.
- ODAERT, Olivier, « Écrivain et reporter : les enjeux documentaires d'une posture littéraire », dans *Fabula* [en ligne], colloque « Ce que le document fait à la littérature (1860-1940) ». URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1748.php>
- PINSON, Guillaume, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier (Études romantiques et dix-neuviémistes), 2012.
- , « Irkoutsk ne répond plus », dans *Romantisme*, n° 158 (décembre 2012), p. 83-94.
- , « Tintin avant Tintin. Origines médiatiques et romanesques du héros reporter », dans *Études littéraires*, vol. XLVI, n° 2 (2010), p. 11-25.
- , *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2008.
- et Marie-Ève THERENTY (dir.), dossier « L'invention du reportage », dans *Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes*, n° 40 (2010), p. 5-162.
- et Maxime PREVOST, « "Le Canada de Jules Verne" : hypothèses, méthodes, objectifs », dans *Médias 19* [en ligne], section Publications, Jules Verne : représentations médiatiques et imaginaire social, mis à jour le 5 mai 2014. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=18096>
- ROGENKAMP, Karen Hartmann, *Narrating the news : New journalism and literary genre in late nineteenth-century American newspaper and fiction*, Minnesota, thèse de University of Minnesota, 2001.
- RUELLAN, Denis, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Presses universitaires de Grenoble (Communication, médias et sociétés), 2007 [nouvelle édition augmentée ; 1993].
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Les discours du journal : rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (Le XIX^e siècle en représentation(s)), 2007.
- SIMARD-HOUDE, Mélodie, *Écriture de presse et poétique du récit chez Jean Lorrain*, mémoire d'études littéraires dirigé par Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, Département des littératures, 2010.
- TETU, Jean-François, « Mises en page et illustrations au début du XX^e siècle », dans *Textologie du journal, Cahiers de textologie*, n° 3, Paris, Minard, 1990, p. 111-140.
- THERENTY, Marie-Ève, « Présentation », dans *Médias19* [en ligne], Publications, Marie-Ève Thérénty (dir.), *Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, mis à jour le 15 février 2014. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15580>

- , « Le genre répété : étude de la grammaire illustrative de quelques romans réalistes du XIX^e siècle », dans *Textimage* [en ligne], Le Conférencier, « L'image répétée », n° 1 (octobre 2012).
URL : http://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/therenty1.html
- , « La réclame de librairie dans le journal quotidien au XIX^e siècle : autopsie d'un objet textuel non identifié », dans *Romantisme*, n° 155 (2012), p. 91-103.
- , « LA chronique et LE reportage : du "genre" (gender) des genres journalistiques », dans *Études littéraires*, vol. XL, n° 3 (automne 2009), p. 115-125.
- , « Pour une poétique historique du support », dans *Romantisme*, n° 143 (2009), p. 109-116.
- , « Dante reporter. La création d'un paradigme journalistique », dans *Autour de Vallès*, n° 38 (2008), p. 57-72.
- , « Le grand reportage embrigadé : entre aventure et polémique coloniales (1881-1885) », intervention au colloque sur *L'aventure coloniale* les 15 et 16 mai 2008 organisé par l'université de Montpellier III et la SIELEC.
- , *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil (Poétique), 2007.
- , « De la nouvelle à la main à l'histoire drôle : héritages des sociabilités journalistiques du XIX^e siècle », dans *Tangence*, n° 80 (hiver 2006), p. 41-58.
- , *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.
- , « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CIII, n° 3 (juillet-septembre 2003), p. 625-635.
- , « Contagions : fiction et fictionalisation dans le journal autour de 1830 », *Fabula* [en ligne] colloque « Frontières de la fiction », 2000.
URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/214.php>
- WRONA, Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Éditions Hermann (Cultures numériques), 2012.

Sociocritique et sociologie de la littérature, analyse du discours, imaginaire social

- COLLECTIF, *CoNTEXTES*, dossier « La posture. Genèse, usages et limites d'un concept », n° 8 (janvier 2011). URL : <http://contextes.revues.org/4692>
- AMOSSY, Ruth (dir.), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF (L'interrogation philosophique), 2010.
- et Michèle BOKOBZA KAHAN (dir.), *Ethos discursif et image d'auteur* (dossier), dans *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (octobre 2009).
- et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 3^e édition, 2011 [1997].
- et Dominique MAINGUENEAU, « Autour des "scénographies autoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », dans *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3 (2009). URL : <http://aad.revues.org/678>
- ANGENOT, Marc, « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 9-27.

- , 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Preamble (L'Univers des discours), 1989.
- , « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », dans Claude Duchet (dir.), dossier « Méditations du social », dans *Littérature*, n° 70 (1988), p. 82-98.
- , *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot (Langues et sociétés), 1982.
- ARON Paul, « Postures journalistiques des années 1930, ou du bon usage de la "bobine" en littérature », dans *CONTEXTES* [en ligne], n° 8 (janvier 2011), mis en ligne le 17 janvier 2011. URL : <http://contextes.revues.org/index4710.html>
- BAETENS, Jan, « Autographe / allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », dans *Revue philosophique de Louvain*, vol. LXXVI, n° 70 (1988), p. 192-199.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil (points / essais), 1970 [1957].
- BELLEAU, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene (Visées critiques), 1999 [1980].
- BOUCHARD, Gérard, *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal, Boréal, 2014.
- BOUCHER, François-Emmanuel, Sylvain DAVID et Maxime PRÉVOST (dir.), *Mythologies du superhéros. Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Presses universitaires de Liège (*ACME 2*), 2014.
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.
- CHIVALLON, Christine, « Retour sur la "communauté imaginée" d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », dans *Raisons politiques*, n° 27 (2007), p. 131-172.
- DUCHET, Claude, « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », dans *Actes du colloque Roman et société*, Publications de la société d'histoire littéraire de la France, Paris, Armand Colin, 1973, p. 63-73.
- , « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », dans *Littérature*, n° 1 (février 1971), p. 5-14.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- HELBERT, Catherine, « Frédéric Lefèvre et *Les Nouvelles littéraires* », dans *Fabula* [en ligne], colloque « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », mis en ligne le 17 février 2012. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1455.php>
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MARTENS, David et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *L'écrivain, un objet culturel*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012.
- MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.
- , *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- PINSON, Guillaume, « Imaginaire des sociabilités et culture médiatique au XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CX, n° 3 (2010), p. 619-632.
- POPOVIC, Pierre, *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier (Erres Essais), 2013.

- , *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses universitaires de Montréal (Socius), 2008, p. 11-33.
- ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 95-121.

Histoire culturelle (divers)

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude et Christian DELPORTE (dir.), *L'indignation. Histoire d'une émotion (XIX^e-XX^e siècles)*, Nouveau Monde éditions (Histoire culturelle), 2008.
- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte (poche), 2002 [1983].
- BAO, Bui Xuan, *Naissance d'un héroïsme nouveau dans les lettres françaises de l'entre-deux-guerres, aviation et littérature*, Paris, A. Dubin, 1960.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard (folio / essais), 2000.
- , *Baudelaire, un poète lyrique à l'orée du capitalisme*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 1982 [1955].
- BLANCHARD, Pascal et Sandrine LEMAIRE (dir.), *Culture coloniale, 1871-1931. La France conquise par son Empire*, Paris, Éditions Autrement (Mémoires / Histoire), 2003.
- BOKOVA, Lenka, *La confrontation franco-syrienne à l'époque du mandat (1925-1927)*, Paris, L'Harmattan (Apprendre le Moyen-Orient), 1990.
- BUTON, Philippe (dir.), *La guerre imaginée*, Paris, Séli Arslan, 2002.
- CHARTIER, Roger et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française, t IV, Le livre concurrencé (1900-1950)*, Paris, Fayard-Cercle de la librairie, 1991.
- , *Histoire de l'édition française, t. III, Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1985.
- CHAUVAUD, Frédéric, « Le triple assassinat de la rue Montaigne : le sacre du fait divers », dans *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, n° 116-1 (2009), p. 13-28.
- CHEMAIN, Roger, « De l'archange au mauvais ange, de l'héroïsme à l'hédonisme, figure mythique de l'aviateur en littérature ; ou : Icare empêtré », dans *Loxias* [en ligne], mis en ligne le 13 novembre 2008.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2626>
- CHEVALIER, Louis, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, Robert Laffont (Les hommes et l'histoire), 1980.
- CORBIN, Alain, *L'avènement des loisirs. 1850-1960*, Paris, Aubier (Champs / histoire), 1995.
- , Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps, t. II, De la Révolution à la Grande Guerre*, volume dirigé par Alain Corbin, Paris, Seuil, 2005.
- , *Histoire du corps, t. III, Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, volume dirigé par Jean-Jacques Courtine, Paris, Seuil, 2006.
- DUCLERT, Vincent, *La République imaginée. 1870-1914*, Paris, Belin, 2010.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (Le livre de poche, biblio / essais), 1993 [1978].

- FROIDEVAUX, Gérard, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », dans *Littérature*, n° 63 (1986), p. 90-103.
- FUREIX, Emmanuel, « Souscrire pour les morts. Un don politique sous la Restauration et la Monarchie de Juillet », dans *Hypothèses*, n° 1 (2001), p. 275-285.
- GINZBURG, Carlo, « Traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », dans *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3-44.
- GOURDIN, Patrice, « Image de l'aviateur dans les films français de l'entre-deux-guerres », dans *Guerres et conflits (XIX^e-XXI^e siècle). Actualité de la recherche et de l'édition en histoire* [en ligne], mis en ligne le 27 janvier 2012. URL : <http://guerres-et-conflits.over-blog.com/article-l-aviation-de-l-entre-deux-guerres-98011514.html>
- ISAAC, Olivier, « Les enquêtes balbutiantes des journalistes durant l'affaire Troppmann », dans Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Creaphis, 2007, p. 231-239.
- KALIFA, Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil (L'univers historique), 2013.
- , « Chrononymes et imaginaires temporels : l'exemple de la Belle Époque », conférence, Québec, Université Laval, 24 octobre 2013.
- , « Enquête et “culture de l'enquête” au XIX^e siècle », dans *Romantisme*, vol. III, n° 149 (2010), p. 3-23.
- , « Enquête judiciaire, littérature et imaginaire social au XIX^e siècle », dans Jean-Claude Farcy, Dominique Kalifa, Jean-Noël Luc (dir.), *L'enquête judiciaire en Europe au XIX^e siècle : acteurs, imaginaires, pratiques*, Paris, Creaphis, 2007, p. 241-253.
- , *L'Encre et le Sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.
- LYON-CAEN, Judith, « Enquêtes, littératures et savoir sur le monde social en France dans les années 1840 », dans la *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 17 (2007), p. 99-118.
- ORY, Pascal et Jean-François SIRINELLI, *Les intellectuels en France : de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin (U. histoire), 2002.
- PERNOT, François « Le destin médiatique des chevaliers du ciel, de Georges Guynemer à Tanguy et Laverdure », dossier « Douleurs, souffrances et peines : figures du héros populaires et médiatiques », dans *L'Ull Critic*, n° 8 (2003), Lleida, Éditions de la Universitat de Lleida, p. 181-193.
- POCRY, Héloïse, « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris », dans *Articulo – Journal of Urban Research* [en ligne], hors-série n° 2 (2009), « Esthétiques et pratiques des paysages urbains ». URL : <http://articulo.revues.org/1162>
- PUISEUX, Hélène, *Les figures de la guerre. Représentation et sensibilités 1839-1996*, Paris, Gallimard (Le temps des images), 1997.
- SCHENDA, Rudolf, « La lecture des images et l'iconisation du peuple », dans la *Revue française d'histoire littéraire*, n° 114-115 (2002), p. 13-30.
- SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle*, Berkeley, University of California Press, 1998.

- SEILLAN, Jean-Marie, *Aux sources du roman colonial. L'Afrique à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Karthala (Lettres du Sud), 2006.
- SIMAY, Philippe (dir.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris / Tel-Aviv, Éditions de l'éclat (Philosophie imaginaire), 2005
- SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », dans *Cahiers de médiologie*, n° 6 (1998), p. 137-145.
- THIESSE, Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil (Points / histoire), 2000.
- VIOLLET, Sandrine, *Le Tour de France cycliste. 1903-2005*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- WOHL, Robert, « Par la voie des airs : l'entrée de l'aviation dans le monde des lettres françaises, 1909-1939 », dans *Le mouvement social*, n° 145 (décembre 1988), p. 41-64.

Reportage et autres médias (dessin, photographie, cinéma, radio, BD)

- COLLECTIF, dossier « La trame des images. Histoires de l'illustration photographiques », dans *Études photographiques* [en ligne], n° 20 (juin 2007). URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/894>
- , dossier « Les actualités filmées françaises », dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 66 (juillet 1997).
- ALMASY, Paul, Francis DAVID, Claude GARNIER *et al.*, *Le photojournalisme. Informer en écrivant des photos*, Paris, Éditions du Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1990.
- AMAR, Pierre-Jean, *Le photojournalisme*, Paris, Nathan (images), 2000.
- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : histoire d'une mutation technique et culturelle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janvier-mars 1992, p. 6-28.
- BACOT, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Mediatextes), 2005.
- BAETENS, Jan et Marc LITS (dir.), *La novellisation. Du film au livre*, Presses universitaires de Louvain, 2004.
- BAQUE, Dominique, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- BERTRAND, Jean-Pierre, Pascal DURAND et Martine LAVAUD (dir.), dossier « Le portrait photographie d'écrivain », dans *CONTEXTES* [en ligne], n° 14 (2014). URL : <http://contextes.revues.org/5904>
- BRESCHAND, Jean, *Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP (les petits Cahiers), 2002.
- DUC, *L'art de la composition et du cadrage*, Paris, Fleurus (Idées), 1992.
- FRIZOT, Michel et Cédric DE VEIGY, *Vu. Le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009.
- GAUTHIER, Guy, *Un siècle de documentaires français*, Paris, Armand Colin, 2004.
- GERVAIS, Thierry, Christian DELAGE et Vanessa R. SCHWARTZ (dir.), dossier « Saisi dans l'action : repenser l'histoire du photojournalisme », dans *Études photographiques* [en ligne], n° 26 (novembre 2010). URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3105?lang=en>

- GROENSTEEN, Thierry « Bandes désignées (De la réflexivité dans les bandes dessinées) », dans *Conséquences*, n° 13-14 (1990), p. 132-165.
- GUERIF, François (dir.), *Le film noir américain*, préface d'Alain Corneau, Paris, Henri Veyrier (Artefact), 1986.
- HEBERT, Louis et Lucie GUILLEMETTE (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université Laval (Actes / Vie des signes), 2009.
- HEDIGER, Vinzenz et Patrick VONDERAU (dir.), *Films that Work : Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- HOGARTH, Paul, *Artistes reporters*, Tournai, Casterman, 1986.
- HURET, Marcel, *Ciné-Actualités. Histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Henry Veyrier (Cinéma), 1984.
- JEANNE, René et Charles FORD, *Le cinéma et la presse. 1895-1960*, Paris, Armand Colin (Kiosque), 1961.
- LEENAERTS, Danielle, *Petite histoire du magazine « Vu »*, Bruxelles, PIE, 2010.
- MEADEL, Cécile, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris, INA et Anthropos-Economica, 1994.
- MECHOULAN, Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », dans *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 9-27.
- POURQUERY, Didier et Philippe LABARDE, *Paris-Soir. France-Soir. La photo à la une*, Paris musées, 2006.
- RIME, Jean, « Hergé est un personnage : quelques figures de la médiation et de l'autoreprésentation dans *Les aventures de Tintin* », dans *Études françaises*, vol. XLVI, n° 2 (2010), p. 27-46.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du portrait photographique », dans Philippe Arbaïzar (dir.), *Portraits, singulier pluriel. 1980-1990*, Hazan / Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 9-25.
- SIRACUSA, Jacques, « Du chasseur d'images à la presse lumineuse. Les évolutions du travail dans le journalisme cinématographique », dans *The Web Journal of French Media Studies* [en ligne], vol. II, n° 1 (mai 1999).
URL : <http://wjfms.ncl.ac.uk/siracuWJ.htm>
- TARDIVON, Jean-Christophe, *La photographie politique médiatisée : entre actualité et histoire. Étude de cas dans la presse française du début des années 1930*, mémoire du D.E.A. en sciences du langage, EHESS, 1999.

Enjeux du témoignage. Réalisme, fictionnalisation, récit, performativité

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude *et al.*, « La fiction », dossier dans *Le Temps des médias*, vol. I, n° 14 (2010).
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard (Tel), 1968.
- AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil (points / essais), 1970 [édition originale en anglais : 1962].
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans *Communications*, n° 11 (1968), p. 84-89.
- , L. BERSANI *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (points / essais), 1982.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976.
- BOLTANSKI, Luc, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard (folio / essais), 2007 [1993].

- CAÏRA, Olivier, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, EHESS (En temps & lieux), 2011.
- DUBOIS, Jacques, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (points / essais), 2000.
- DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil (points / essais), 2002 [1987].
- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil (points / essais), 2004 [1979].
- , *Figures II*, Paris, Seuil (points / essais), 1979.
- , *Discours du récit*, Paris, Seuil (points / essais), 2007 [1972].
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil (Poétique), 1986.
- JOUHAUD, C., RIBARD, D. et N. SCHAPIRA, *Histoire. Littérature. Témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard (folio histoire / inédit), 2009.
- KERBRAT-ORECCHINI, C., *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil (points), 1996 [1975].
- MINDICH, David T., *Just the Facts : How "Objectivity" came to define American Journalism*, New York, New York University Press, 1998.
- NAGEL, Thomas, *Le point de vue de nulle part (The View from Nowhere)*, traduit par S. Kronlund, Combas, Éditions de l'Éclat, 1993 [1986].
- ROUSSIN, Philippe, « L'économie du témoignage », dans *Communications*, n° 79 (2006), p. 337-363.
- SAINT-GELAIS, Richard, « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête », dans *Fabula* [en ligne], colloque « L'effet de fiction », 2001. URL : <http://www.fabula.org/effet/interventions/16.php>
- SCHILLER, Dan, *Objectivity and the News. The Public and the Rise of Commercial Journalism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1981.
- TUCHMAN, Gaye, « Objectivity as Strategic Ritual : An Examination of Newsman's Notions of Objectivity », dans *American Journal of Sociology*, vol. LXXVII, n° 4 (janvier 1972), p. 660-679.
- ZANONE, Damien *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Paris, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2006.

Poétiques romanesques, études littéraires

- AUDET, René, *Le recueil : enjeux poétiques et génériques*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2003.
- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS *et. al.*, *Le roman célibataire : d'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.
- DUMASY, Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Ellug, 1999.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1996.
- ECO, Umberto *Lector in fabula. La Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset (Le livre de poche), 1985 [1979].

- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Droz, 2011 [1983].
- JOUBE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Sedes (campus / lettres), 1999 [1997].
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures 1870-1930*, Presses universitaires de Limoges (Médiatextes), 2010.
- MCNEIL ARTEAU, Guillaume, *Les documents humains. Émile Zola, le journalisme et la littérature (1865-1893)*, thèse de doctorat en études littéraires, sous la direction de Guillaume Pinson, Québec, Université Laval, en cours.
- RAYMOND, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, 1985.
- TADIE, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1996.
- VAILLANT, Alain « Le roman naturaliste, ou la littérature-journal », dans Brynha Svane et Morten Nøjgaard (dir.), *Réalisme, naturalisme et réception : problèmes esthétiques et idéologiques envisagés dans une perspective scandinave, française ou comparative* : Acta II du projet de recherche RFS « Le réalisme français en Scandinavie », Uppsala, Uppsala universitet, 2007 [pagination inconnue].
- , « Portrait du romancier réaliste en reporter-interviewer du peuple », dans Corinne Grenouillet et Éléonore Reverzy (dir.), *Les voix du peuple dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 101-112.
- VENAYRE, Sylvain, *La gloire de l'aventure : genèse d'une mystique moderne 1840-1950*, Paris, Aubier, 2002.
- WALTER, Philippe, *Gauvain, le chevalier solaire*, Paris, Imago, 2013.

Index des noms propres

-
- A*
- ABOUT, Edmond214
ACHARD, Amédée166, 214
ACHARD, Marcel622, 835
ALFORT, Max628, 835
ALLAIN, Marcel503, 513,
524, 530, 534, 536, 547,
620, 622, 633, 833, 834
ALLOUCHERIE, Jean .222, 223,
325, 326, 335, 423, 425,
696, 813, 825
ALVAREZ (pseud., dans *Le*
Gaulois).....473, 830
AMBRIÈRE, Francis.. 638, 642,
653, 655, 656-658, 660,
668, 836, 868
AMUNDSEN, Roald323, 825
ANDRÉ, Pierre405
ANNUNZIO, Gabriele d'419,
816
ANSEL, G.406
APOLLINAIRE, Guillaume ...90,
462, 465, 610, 617, 832
ARAGON, Louis304
ARCHAMBAULT, René359,
422, 429, 696, 822, 825
ARÈNE, Emmanuel473, 830
ARMORIN, François-Jean..748,
765
ARNYVELDE, André 309, 310,
320, 824
- ATHERTON, Gertrud. 544, 577,
578, 580, 831
AUCLÈRES, Dominique.... 742-
746, 753, 755, 757, 758,
764, 838
AUDOUARD, Olympe 115
AUREVILLY, Barbey d' 115,
143, 840
AVIATOR (pseud., dans *Le*
Journal) 314, 824
-
- B*
- BADEAU, Renée 696, 815
BAILLY, Auguste 622, 835
BAÏSSAS, Louis 313, 315, 720,
824, 837
BAKER D'ISY, Albert 407
BALZAC, Honoré de... 35, 177,
259, 272, 441, 443, 461,
483, 645, 842, 853
BANKS, Monty..... 629, 835
BARBUSSE, Henri..... 651
BAROIS, Jean.... 679, 690, 695,
697, 698, 701-703, 705,
770, 773, 774, 820, 840
BARONCELLI, Jean de 327
BARRÈS, Maurice..... 109, 112,
113, 121, 129, 190, 291,
408, 805
BASSET, Serge..... 748
BASTARD, Georges ... 340, 345
BATTEN, Jean..... 328
- BAUDELAIRE, Charles .. 22, 40,
304, 307, 849, 850
BAUËR, Gérard..... 424
BEDEL, Maurice 423, 820
BÉNAC, Gaston 407, 416
BENETT, Léon 555
BENJAMIN, Walter..... 40, 271,
304, 493, 494, 495, 498,
647-649, 655, 836, 849,
851
BERACHA, Sammy 409, 816
BÉRAUD, Henri 641, 649,
651, 653, 668, 673, 697,
707, 736, 739, 740, 743,
744, 747, 751, 752, 758,
759, 789, 836, 841
BERLOT, René 407
BERNARD, Tristan 651
BERNÈDE, Arthur505, 523-
525, 528, 529, 531, 548,
550, 577, 588, 617, 621,
626, 633, 832, 834
BERR, Émile..... 629, 695, 810,
814
BERTAUT, Jules 139, 204,
643-645, 651, 805, 836
BIENVENU, Léon 68
BIEZVILLE, Gisèle 245, 246,
249-253, 424, 814
BIHAN, Max 209, 813
BILLS, Claude 668
BISLAND WETMORE, Elizabeth
..... 610, 711

- BLANCHARD, Claude 160,
224-226, 273, 274, 279,
280, 283, 286, 308, 336,
403, 404, 406, 438, 604,
748, 765, 817-819, 849
- BLOCK, Hug..... 684
- BLOY, Léon..... 143
- BLY, Nellie 239, 323, 610,
711-715, 837
- BOIS, Élie-Joseph 744, 747
- BOIS, Jules 150, 161, 163, 171,
172
- BOIS-GLAVY, E.. 135-137, 809
- BOISGOBEY, Fortuné de...491-
493, 832
- BONNANS, Victor..... 317, 318,
321, 398, 824, 826
- BONNEFON, Jean de 644
- BONNETAIN, Paul..... 160, 810
- BORDEAUX, Henri..... 327
- BOSQ, Paul..... 117
- BOTROT, Jean..... 647
- BOUBÉE, Simon 477, 479,
492-494, 831, 832
- BOUCHARDON, Pierre 493,
840
- BOUISSOUNOUSE, Jeanine
..... 409, 816
- BOURBOULON, Catherine de
..... 609
- BOURCIER, Emmanuel..... 423,
771, 822, 829, 839
- BOURDE, Paul ... 160-163, 273,
274, 276, 278, 810, 812
- BOURDET, Maurice.. 324, 716,
726, 727
- BOURDON, Georges . 741, 768,
773, 815
- BOURGOIS, Gérard .487, 489,
546, 550, 613, 621, 627
- BOURGET, Paul 172, 311,
328, 462, 463, 553, 746,
832
- BRASSAI (pseud. de Gyula
Halász)293, 300-302
- BRASSEUR, Pierre..... 621
- BRET, Paul-Louis295, 304,
745, 746, 750-752, 838
- BRETONNE, Restif de la ...295,
304
- BRINGUIER, Paul 329, 334,
641, 679, 697, 706, 822,
826, 831, 838
- BRISSON, Adolphe ... 129, 643,
651
- BROWN, Harry Joe 520
- BROWN, Joseph Evans 629
- BRULAT, Paul....462-466, 471,
738, 743, 832, 838
- BRUNO, Jean..... 476, 497, 499,
831
- BRUT, René..... 793
- BULL (pseud., dans *Le
Gaulois*) 105, 473, 830
-
- C
- CARRÈRE, Jean58
- CARTERON, Jules.....795
- CASSAGNAC, Paul de 344, 347
- CÉLESTIN (pseud., dans *Le
Figaro*)117, 121, 808
- CÉLINE, Louis-Ferdinand
.....380, 789, 840
- CENDRARS, Blaise 1, 329-
331, 334, 673, 696, 785,
807, 822, 826, 828, 841
- CHABRILLAT, Henri..511, 512,
518, 519, 521, 599, 609,
833
- CHAMBURE, Auguste de...576,
805
- CHAMPLY, Henry440
- CHARASSON, Henriette.....439
- CHARBONNE, Victor580
- CHARRY, Maurice252, 253,
814
- CHARVAY, Robert135, 136,
809
- CHESNEAU, Émilien51, 821
- CHEVALIER, François404
- CHINCHOLLE, Charles5, 48,
51, 145, 152, 155-157, 173,
756, 791, 807, 810, 821
- CHOISY, Maryse197, 236,
244, 249, 250, 254, 257-
263, 265, 581, 641, 646,
781, 814, 836, 841, 842
- CHRYSSAPHIDÈS, C.... 131, 808
- CLAIR, René621, 834
- CLARETIE, Jules....5, 6, 39, 58,
111, 143, 144, 151, 156-
158, 167-169, 172, 214,
228, 383, 735, 760-763,
805, 810, 831, 836, 838

- CLAUDEL, Paul 651
 CLÈRE, Bertie Henri (pseud.
 d'Ernest Alfred Vizetelly)
 229-231, 238, 243, 244,
 246-248, 695, 732, 813,
 814, 837
 CLOUSTON, J. Storer..621, 834
 COCTEAU, Jean. 395-397, 399,
 400, 425, 427, 428, 431,
 437, 698, 705, 717, 820
 CONRAD, Joseph.....648, 650
 CONWAY, Jack.....629, 835
 COPPÉE, François136, 157,
 158, 161, 172, 363, 810
 CORNÉLY, Jules644
 COTTON, Jean.....423, 431
 COURRIÈRE, Yves.....328, 735,
 736, 739, 742, 743, 747,
 754, 762, 763, 838, 841
 COURTIAL, Gabriel...745, 746,
 838
 COUTOULY, Gustave de....215,
 812
 COZE, Paul.....424, 696, 819
 CUR NONSKY (pseud. de
 Maurice Edmond Sailland)
207, 422, 813
 CURMER, Louis97, 840
-
- D*
- DAHL, André407
 DAIX, René.....244, 253, 696,
 814, 822
 DANAN, Alexis 309, 339, 340,
 358-372, 391, 422, 424,
 425, 696, 816, 818, 822,
 824, 828, 842
 DANJOU, Henri .223, 295-298,
 300, 405, 696, 767, 770,
 771, 813, 816, 820, 822,
 840
 DAUDET, Léon..... 644
 DAURELLE, Jacques . 135, 136,
 809
 DAYE, Pierre.... 656, 657, 661,
 668, 836
 DECOURCELLE, Pierre..... 511,
 520, 572, 574, 601, 602,
 613, 625, 832, 835
 DEHORTER, Edmond..... 796
 DEKOBRA, Maurice.. 403, 404,
 423, 432, 436, 641, 656,
 657, 659-661, 817, 819,
 836
 DELAPRÉE, Louis222, 224-
 226, 386, 388, 406, 417,
 432, 748, 765-774, 776,
 826, 840
 DELMAS, Henri 772
 DELMER, Sefton..... 772
 DELPÊCHE, René..... 739, 742,
 755, 838
 DESFONTAINES, Henri 627,
 834
 DESGRANGE, Henri 320
 DESMONCEAUX, C. 316, 824
 DESNAR, Henry (pseud.
 d'Henry Esnard) .. 90, 462,
 465, 610, 617, 832
 DEX, Léo (pseud. d'Édouard
 Deburaux) ... 486, 487, 512,
 518, 582, 600, 601, 604,
 832
 DHUR, Jacques (pseud. de
 Félix Le Héno)... 144, 194,
 212, 337, 347, 350-360,
 364, 368, 370, 372, 418,
 419, 607, 663, 684, 686,
 821, 822, 829
 DOCQUOIS, Georges..109, 808
 DOMERGUE, G.-R..... 321
 DORGELÈS, Roland... 196, 273,
 641, 646, 649, 651-653,
 656, 657, 659, 661, 818,
 836
 DORNAC (ou Paul Marsan,
 pseud. de Paul François
 Arnold Cardon) 675
 DORNAC, Charles (pseud. de
 Christian-Rodolphe
 Sauerwein) .503, 523, 525,
 528, 529, 537-539, 546,
 551, 663, 664, 667, 674,
 675, 832
 DOSTOÏEVSKY, Fiodor..... 650
 DOYLE, Conan ..489, 529, 616
 DRÉOLLE, Ernest 214, 383,
 389, 399
 DREYFOUS, Maurice.....48, 68,
 145, 811, 833, 838
 DREYFUS, Albert.....320, 373,
 407, 408, 418, 577, 612,
 812, 821, 850
 DUBOIS, Félix35, 146, 149,
 151, 160, 162, 163, 275-
 277, 283-285, 287, 290,
 389, 399, 433, 441, 666,
 670, 673, 676, 679, 683,
 810, 815, 842, 853
 DUBREUIL, René 308
 DUJARDIN, Édouard 400
 DUMAS, Alexandre ...533, 582
 DUPLESSIS, Alfred 63, 64

DURAND, Marguerite 578, 579
DYSSORD, Jacques ... 296, 696,
822

E

EARHART, Amelia..... 328, 827
ÉDANT, Marcel 173, 237-241,
244, 246, 247, 251, 695
ÉLIE, Richard..... 696
ESWAY, Alexandre ... 621, 835
ÉTINCELLE (pseud., dans *Le
Figaro*)..... 117, 808

F

FABIANO, Fabien 424
FÉJOS, Paul 620, 834
FELS, Florent..... 424, 822
FENESTRIER, Charles 462, 465,
479, 832
FÉRAT, Jules..... 677
FERJAC, Paul..... 668, 867
FERNANDEL (pseud. de
Fernand Contandin) 521
FERVACQUES (pseud. de Léon
Duchemin) 50, 176-183,
189, 695, 809, 810, 815
FESCOURT, Henri 620, 834
FEULLADE, Louis... 530, 545,
620-624, 834
FLEURY, Jean-Gérard 225,
226, 314, 323, 324, 327,
328, 330, 406, 824, 826,
840
FONTAL, C. 695, 815
FONTANES, Paul..... 405
FORBES, Archibald 54

FOREST, Louis.... 34, 546, 559,
570, 574, 588, 612, 832
FORTE, Richard..... 405
FOUQUIER, Henry..... 157, 172,
724, 810
FOURCAUD (pseud., dans *Le
Gaulois*) 122, 123
FRANCE, Anatole..... 172
FRANCQ, Roger..... 408
FRUMP (pseud., dans *Le
Temps*)..... 111, 473, 830

G

GABLE, Clark 629
GABORIAU, Émile 608, 616,
617
GABRIEL-ROBINET, Louis 742,
838
GAILLET, Eugène 90, 462,
465, 610, 617, 832
GALDEMAR, Ange 135, 809
GAMBART, Henri..... 622
GARNIER, Huguette.. 245, 697,
814
GASNIER, Louis..... 626
GASTYNE, Jules de... 462, 467,
487, 489, 496, 546, 550,
613, 618, 621, 627, 831,
832, 834
GAUTIER, Théophile 115
GEFFROY, Gustave.... 135, 837
GENINA, Augusto..... 621, 835
GERBAULT, Alain..... 321, 825-
827
GÉVILLE, Georges..... 796
GHÉON, Henri 651
GIDE, André..... 653, 816, 818

GIFFARD, Pierre (pseud.
Henri Charlet, Jean sans
Terre) ..5, 48, 49, 52, 55,
68, 100, 113, 129, 144,
145, 152-155, 166, 169,
170, 173, 194, 203-205,
263, 309, 319, 320, 385,
399, 458, 463, 557, 638,
643, 670, 673, 711, 756,
781, 795, 811, 813, 824,
832, 838, 841, 842, 844
GILBERT, Oscar-Paul 425, 426,
430-432, 447, 629, 696,
706, 707, 818, 820, 829
GILLES, Philippe..... 103
GILLET, Gabriel..... 407
GIRARDIN, Émile de .. 177, 419
GIRAUDOUX, Jean..... 668
GONCOURT, Jules et Edmond
de .. 136, 439, 646, 668, 836
GORON, Marie-François... 352,
610
GRASI, Ernesto 622, 835
GREENWOOD, James..... 238
GRENIER, A. 72, 73
GREY, Harry 446, 683, 684
GUÉRIN, Alexandre ... 576, 806
GUETTA, René 298, 822
GUILLAUMET, Henri. 314, 328,
330, 840

H

HAM, Carel du..... 679, 680
HAMMOND, Léonard . 408, 818
HARDY, Thomas..... 651
HARE, Jimmy 798

HEARST, William Randolph
.....626

HEDEMAN, Jules765

HEINE, Heinrich650

HELSEY, Édouard275, 279,
280, 282, 285, 286, 290,
381, 382, 385, 641, 647,
656, 657, 661, 694, 737,
739, 743, 748, 751, 755,
759, 765, 771, 773, 818,
836, 838, 839

HERBIER, Marcel l'620, 835

HERGÉ (pseud. de Georges
Remi)....523, 585, 680, 794,
840, 852

HERMANT, Abel668

HESS, Jean695, 701, 704,
815, 821, 826

HOCHE, Jules482, 833

HURET, Jules6, 51, 57, 103,
105, 128, 134, 135, 138,
144, 148, 149, 150, 151,
154, 164, 166, 171, 173,
175, 204, 205, 389, 399,
609, 641, 644, 651, 670,
728, 736, 737, 756, 779,
781, 792, 793, 808, 809,
811, 813, 815, 836, 838,
852

HUTIN, Marcel.....713

HUVLIN maître (pseud., dans
Le Journal)408

HUYSMANS, Joris-Karl127,
842

I

IGNOTUS (pseud. de Félix
Platel). 102, 118, 154, 173,
339-349, 353, 358, 359,
364, 366, 372, 806, 812,
821, 829

IVOI, Paul d' 490, 501, 511,
512, 516, 518, 519, 521,
593, 599-601, 609, 833,
834

J

JACOB, Emmanuel 408, 818

JACOB, Madeleine 235, 409,
744, 753, 754, 759, 763,
781

JALOUX, Edmond..... 651

JAMATI, Vincent 55, 576

JANUS (pseud., dans *Le
Figaro*). 116, 118, 120, 808

JAPY, André 328, 826

JARZUEL, Henry 134, 809

JASSET, Victorin 625

JAUBERT, René . 252, 422, 814

JAURÈS, Jean..... 612, 811, 812

JEAN DE PARIS (pseud., dans
Le Figaro).. 66, 67, 69, 824

JEAN-DURAND, Berthe..... 423

JEANSON, Henri 622, 835

JOHNSON, Amy 329, 828

JOHNSON, T... 50, 51, 132, 133

JOLINON, Joseph 408

JOLLIVET, Gaston..... 111, 112

JOLLY, Marcel 407

JOUBERT, Paul..... 68

JOUVENEL, Bertrand de 223,
405, 408

JOUVENEL, Henry de 744

K

KAHN, Albert 793

KANN, Réginald 151, 748, 811

KESSEL, Joseph 1, 14, 170,
194, 196, 254, 273, 275,
279, 284, 286, 288-290,
295-298, 300-303, 314,
316, 318, 327-335, 391,
425, 435, 559, 641, 649-
651, 653, 662, 663, 665,
669, 673-676, 678-680,
682-685, 687, 694, 696,
739, 744, 748, 754, 757,
765, 781, 807, 816, 818-
820, 822, 826, 828, 831,
833, 836, 838, 841

KIPLING, Rudyard 648, 649,
786

KNIGHT, Edward Frederick. 54

KOLB, Jean 422, 696, 828

KORAB, Henry de 279, 282,
285, 288, 694, 818

KRULL, Germaine 303

L

LA SALLE, Georges de 146,
149, 170, 811

LABRUYÈRE, Georges de . 487,
543, 568, 569, 580, 582-
585, 587, 833

LAFON, Arthur 311

- LAJEUNE VILAR, André 68,
134
- LAMOTHE, Henri de 151,
164, 165, 670, 811
- LONDON, Herman 446
- LANG, André..... 794
- LAROCHE, Jacques 206, 207
- LASSERRE, Jean 404, 406,
423, 739, 743, 747, 822,
838
- LAURENT, Charles ... 532, 544,
547, 568, 576, 582, 583,
593, 617
- LAUWICK, Hervé 314, 698,
824, 827
- LAUZANNE, Stéphane 765,
838
- LAUZE, Alexis..... 355
- LAZAREFF, Pierre..... 311, 312,
424, 736, 739, 743, 753,
767, 770, 772, 776, 839
- LE BON, Gustave 110, 841
- LE FÈVRE, Georges.. 194, 245,
247, 248, 252-257, 259,
260, 262, 263, 683, 698,
814, 823
- LE MASQUE DE FER (pseud.,
dans *Le Figaro*) 104
- LEBLANC, Maurice .. 478, 479,
523-525, 528, 529, 534,
535, 547, 590-592, 595,
606, 833, 842
- LÉCRIVAIN, Émile..... 331, 333
- LEFÈVRE, Frédéric 7, 642,
646, 649-651, 653-656,
661, 668, 848
- LEFÈVRE, Géo..... 320
- LEFEVRE, Maurice 108
- LEFRANCQ, Charles... 279, 818
- LEMAIRE, H..... 668
- LEMAÎTRE, Henri 321, 827
- LEMESLE, Paul 386, 406
- LENGLEN, Suzanne ... 319, 321
- LÉON-MARTIN, Louis 404,
423, 822
- LEPELLETIER, Edmond..... 481,
482, 831
- LEROUX, A.-G..... 652, 653
- LEROUX, Gaston 6, 34, 58,
90, 92, 154, 169, 400, 401,
444, 446, 458, 469, 478,
487, 501, 503, 511, 515,
519, 523-526, 528, 529,
548, 551, 553, 561, 562,
565, 566, 577, 582, 583,
589, 590, 594, 595, 598,
602, 609, 612-617, 626,
633, 651, 653, 681, 711,
719, 724-726, 739, 740,
756, 757, 834, 835-837,
841, 842
- LEROY, Maurice..... 406
- LEVEL, Maurice 617, 833
- LEYRET, Henry 238-243,
251, 695, 814
- LIMOUSIN, Charles..... 50
- LINDBERGH, Charles 328, 746,
826-828
- LIVINGSTONE, David 322, 323,
504, 517, 684, 841
- LONDRES, Albert..... 1, 51, 58,
113, 130, 132, 162, 180,
194, 196, 234, 235, 254,
267, 279, 281, 282, 284,
285, 288-290, 294-296,
347, 358, 373, 381, 382,
390, 391, 419-422, 434,
437, 483, 592, 607, 641,
647-650, 654-656, 659,
662, 663, 665, 666, 668,
669, 673, 674, 676, 678-
681, 683, 685-687, 694,
696, 697, 699, 700, 703,
730, 739, 745, 748, 750,
752, 754, 765, 766, 768,
769, 771-774, 781, 813,
814, 816-818, 821-823,
827, 829, 830, 836, 837,
839-842, 867, 893
- LORRAIN, Jean.. 101, 136, 143,
156, 172, 189, 559, 560,
846
- LOTAR, Élie 303
- LOTI, Pierre 274
- LUDWIG, Edward..... 629, 835
- LYNCH, Arthur 671, 815
-
- M*
- MAC ORLAN, Pierre..... 1, 299,
403, 404, 408, 641, 649,
651, 653, 662, 668, 753,
786, 807, 817, 836
- MACLEIN, Robinson.. 408, 818
- MAGNARD, Francis..... 44, 45,
101, 104, 105, 155, 177,
413, 806
- MAINE, René 208
- MALRAUX, André..... 785, 807
- MANDELSTAMM, Valentin. 422
- MANIER, Stéphane.... 403, 404,
423, 817, 836, 839
- MANOUILOFF, Ivan... 134, 135,
137, 809

- MARC, Lucien163
- MARÈZE, Jean...297, 300, 359,
403, 404, 406, 422, 646,
696, 817, 823, 836
- MARGUERITTE, Paul et Victor
.....58, 173, 577, 806, 831
- MARGUET, Antoine310
- MARIE, Adrien ..277, 389, 676
- MARIE, Marin...307, 321, 323,
827
- MARKHAM, Beryl.....328, 827
- MARRIOTT, Bertie 53, 104,
806, 815
- MARSILLAC, Jacques .746, 839
- MAUCLAIR, Camille .473, 485,
831, 834
- MAUPASSANT, Guy de..... 50,
176, 183-189, 201, 202,
461, 650, 809, 815, 825,
841
- MAUZENS, Frédéric ..460, 479,
480, 481, 833
- MAXTÈDE, H.-F.405
- MELCHIOR, Georges624
- MENDÈS, Catulle115, 465
- MERCIER, Louis-Sébastien.....
304
- MERMOZ, Jean307, 314,
323, 324, 327-329, 770,
826, 840
- MESGUICH, Félix.....792, 793,
838
- MEURVILLE, Louis de687
- MEYER, Arthur132
- MICHEL, Étienne683, 684
- MILLAUD, Polydore.....344
- MILLE, Hervé ...359, 416, 422,
702
- MILLE, Pierre... 147, 160, 162,
273-276, 278, 283, 284,
287
- MILTON, Robert..... 50, 827
- MIRBEAU, Octave 736, 737,
811, 838
- MOERMANN, Ernst..... 620
- MOLLISON, Amy..... 328, 827
- MONFREID, Henry de..... 684
- MONSELET, Charles 115
- MONTARRON, Marcel 296,
297, 823
- MONTÉPIN, Xavier de 68,
533, 805
- MOODY-WILLIS, Helen..... 321
- MORAND, Paul 312, 649,
655, 785, 836
- MORICE, Charles..... 134, 809
- MORIN, Jean-Henri..... 308
- MORTANE, Jacques.. 328, 330,
334, 423
- MORTIER, Arnold 313, 316
- MOSCA (pseud., dans *Le
Gaulois*) 118, 512, 539,
619, 808
- MOURAL, Henry 520, 628,
835
- MOUTHON, François-Ignace
..... 713
-
- N*
- NADAR, Félix... 114, 554, 663,
664, 667, 674, 675, 791
- NADAR, Paul..... 791
- NAUDEAU, Ludovic 6, 16,
146, 170, 194, 199, 211,
212, 216, 217, 219, 220-
222, 224-227, 263, 381,
384-387, 641, 663, 665,
673, 677, 678, 684, 686,
693-695, 700, 795, 800,
801, 806, 812, 813
- NAZET, Hippolyte...66, 76-78,
84, 86, 88, 89, 808
- NOZIÈRE (pseud., dans *Le
Temps*)..... 473, 831
-
- O*
- OUBERT, G.-A..... 423, 820
- OUDARD, Georges..... 424, 817
- OULIÉ, Marthe..... 323, 827
- OZANNE, Christian.... 772, 817
-
- P*
- PARISIS (pseud. d'Émile
Blavet)..143, 144, 156-158,
161, 163, 177-179, 810
- PATHÉ, Charles 626
- PAULIAN, Louis173, 237-
243, 814, 843
- PAVIL, Julien.....424
- PÉLISSIER, Henri 321, 407
- PÈNE, Henry de177
- PÉRET, Benjamin647-650,
655, 836
- PÉRIVIER, Alfred..... 116, 277,
808, 825
- PERKÉO (pseud., dans *Le
Figaro*)..... 384, 694
- PERRIGAULT, Jean..... 680
- PESLOUAN, Hervé de 796
- PETTIT, Charles .170, 812, 817

PEYROUTON, Abel ... 157, 158,
810
PHARAON, Florian.... 120, 151,
462, 468, 469, 633, 842
POE, Edgar 616, 617
POIRET, Paul 423, 424
POUEY, Fernand 403, 404, 817
PRADEL, Georges 484, 831
PRAT, Marcelle . 425, 696, 820
PRAX, Maurice.. 766, 773, 839
PRÉJEAN, Albert..... 621
PRÉMONVILLE, Jean-Marie de
..... 748
PRÉVEL, Jules..... 692
PRÉVERT, Jacques..... 621, 834
PRÉVOST, Marcel..... 645, 651
PRINCE, Lorenzo 129, 538,
720, 822, 823, 832, 837
PROUST, Marcel 272, 380,
459, 589, 650, 841, 846
PROUVOST, Jean..... 4, 7, 267,
359, 363, 422, 423, 774
PUNCH (pseud., dans *Le*
Figaro)..... 68

Q

QUERLIN, Maryse..... 423, 823
QUIDAM (pseud., dans *Le*
Figaro)..... 116, 808

R

RANSON, Jules .. 407, 408, 815
RAULENS, René 404
REBOUX, Paul 424
RECLUS, Onésime..... 164
RECOULY, Raymond. 169, 812

REINE, Marcel..... 331
RENAN, Ernest 136, 737
RENAUD, Odette..... 424
RENOIR, Jean..... 328
REYNER, Albert..... 795
RICARD, Jean.... 503, 523, 525,
528, 529, 537-539, 546,
551, 832
RICHARD, Gaston-Charles 496
RICHEPIN, Jean..... 345, 533
RIESS, Curt..... 424, 814
RIM, Carlo 408, 621, 835,
839
ROBERT, Louis de 135
ROCHE, Paul..... 78, 81, 84, 87
ROCHEFORT, Henri... 155, 187,
345
RODAYS, Fernand de..... 483
RODES, Jean 439, 807
ROLAND-LEINAD..... 209, 210,
813
ROLLOT, Jean..... 423, 823
ROMIER, Lucien 651
ROSSON, Richard 629, 835
ROSSY, Maurice 328
ROUBAUD, Louis..... 367, 408,
656, 657, 661, 771, 813,
818, 836
ROUBÉ JANSKY, Alexandra
..... 447
ROUQUETTE, Louis-Frédéric
..... 450
ROUX, Georges..... 408
ROYER, Louis-Charles 656,
661, 836
RUSSEL-KILLOUGH, Henry
..... 609
RUTTLEDGE, Hugh 323, 825

S

SAINTE-BEUVE, Charles-
Augustin ..2, 102, 114, 791,
841, 847
SAINTE-CROIX, Avril de....442
SAINT-EXUPÉRY, Antoine de
..... 327-330, 826
SAINT-GENEST (pseud.
d'Emmanuel Arthur Marie
Bucheron)....343, 344, 350,
694, 815, 829
SAINT-SIMON, Louis de
Rouvroy, duc de97, 737
SALES, Pierre... 477, 478, 492-
495, 498, 832
SARCEY, Francisque .111, 241,
345, 643, 806
SARDOU, Victorien...103, 116,
172, 808
SAUERWEIN, Jules403, 404,
537, 736, 742-745, 748,
750-753, 758, 817, 819,
820, 839
SCHOLL, Aurélien.....143, 157,
158, 187, 643, 810
SCIZE, Pierre.....425, 431, 696,
823
SEDGWICK, Edward...620, 835
SEITZ, George Brackett520,
626, 835
SEITZ, Georges B.....520, 626,
835
SERGE (pseud., dans *Paris-*
Soir).....423, 424, 748, 828
SÉVERINE (pseud. de Caroline
Rémy)....16, 154, 173, 238,
243, 244, 267, 347-350,

- 353, 358, 359, 366, 370,
592, 756, 812-815, 829,
842
- SHAKESPEARE.....650
- SHERARD, Robert716
- SHERIDAN (pseud., dans
Paris-Soir).....423
- SILVESTRIS, Armandus115
- SILVIO (pseud., dans *Le
Gaulois*).....116, 808
- SIMIOT, Bernard409, 816
- SINCLAIR, Georges403
- SORIA, Georges772
- SOUDAY, Paul.....651
- SOUPAULT, Philippe .304, 684,
785
- SOUVESTRE, Pierre ...503, 513,
524, 530, 534, 536, 547,
620, 622, 633, 833, 834
- SPURLOCK, Morgan...232, 841
- STALLING, Laurence..408, 818
- STANHOPE, Aubrey54, 135,
229, 231, 232, 732
- STANLEY, Henry Morton....54,
229, 322, 323, 504, 510,
518, 521, 556, 590, 609,
664, 670, 676, 679, 683,
684, 687, 806, 827, 841
- ST-CÈRE, Jacques (pseud.
d'Armand Rosenthal) ..112,
808
- STENDHAL650
- STÉPHANE, Marc423, 823
- STERNBERG, Josef von303
- STEVENSON, Robert Louis.648
- STIEGLER, Gaston.....135, 136,
144, 151, 164-166, 306,
323, 326, 513, 638, 663,
670, 673, 704, 709, 711-
713, 719-731, 733, 779,
783, 809, 812, 837
- SUAREZ, Georges 279, 282,
284, 286, 289, 290, 693,
819
- SUE, Eugène..... 294, 295, 300,
431, 442, 443, 487, 489,
533, 534, 593, 608, 617
- SZEKELY, Étienne 620, 835
-
- T*
- TAILHADE, Laurent..... 644
- TAILLIS, Jean du 726, 837
- TALMEYR, Maurice.. 144, 154,
173, 738, 806, 812, 839
- TARDE, Gabriel..... 110
- TAUROG, Norman..... 630, 835
- TÉRAMOND, Guy de.. 440-446,
448, 460, 503, 520, 549,
575-577, 579, 581, 588,
633, 830, 832, 833
- TEXIER, Edmond 166, 389,
399
- THARAUD, Jérôme et Jean
315, 316, 424, 706, 812,
817, 825, 833, 839
- THIBAULT, Charles 359
- THIERNESSE, Emma.. 446, 830
- THIERRY, Gaston 423, 424,
798, 828, 851, 852
- TITAÏNA (pseud. d'Élisabeth
Sauvy)... 11, 245, 249, 250,
311, 313, 387, 395, 404,
424, 425, 656, 659, 661,
717, 814, 817, 820, 825,
836
- TOLSTOÏ, Léon 650
- TOURNEUR, Maurice 620, 622,
835
- TOUT-PARIS (pseud., dans *Le
Gaulois*)51-53, 57, 179,
227, 806, 821, 828, 831
- TOZEUR, Jean ... 251, 359, 813,
814, 823
- TRAIN, George Francis 610
- TRANIN, Edmond323-326,
393-395, 397, 697, 706,
716, 726-728, 733, 828,
837
- TRAVERSAY, Guy de..... 748
- TUDESQ, André . 513, 771, 817
- TUROT, Henri...150, 161, 163-
166, 323, 711, 712, 722-
724, 812, 837
- TWAIN, Mark 630, 831, 841
-
- U*
- UN DOMINO (pseud., dans *Le
Gaulois*) 473, 831
- UZANNE, Octave 340
-
- V*
- VAILLAND, Roger ... 423, 432,
817, 820
- VAISON, Jean ... 511, 520, 521,
609, 610, 834
- VALÉRY, Paul 668
- VALLÈS, Jules ..16, 61, 75, 92-
95, 187, 211, 212, 216,
319, 347, 358, 695, 709,
780, 807, 813, 825, 846,
847

- VALMONT, Claude ... 250, 446, 450
- VAN COSTEN, Lucien..... 308, 314-316, 318, 332, 336, 359, 422, 813, 820, 823, 825, 829
- VANDENESSE (pseud., dans *Le Gaulois*) 116, 120, 808
- VARENNE, Pierre..... 407
- VASSY, Gaston (pseud. de Gaston Perrodeaud) 59, 62-81, 83, 86-90, 92-96, 173, 180, 187, 199, 389, 483, 503, 570, 638, 780, 807, 808, 821
- VAUTEL, Clément 668, 769, 839
- VAVASSEUR, Eugène 600, 679
- VEBER, Pierre-Gilles 630, 631, 633, 834, 835
- VERMESCH, Eugène 115
- VERNE, Jules 7, 20, 26, 53, 54, 165, 189, 199, 307, 322, 388, 390, 397, 431, 456, 467, 473, 474, 485, 486, 501, 504, 506, 509, 510, 512, 514-519, 553-558, 574, 582, 593, 604, 605, 609, 610, 614, 615, 633, 638, 664, 676, 678, 683, 712-716, 718, 719, 724, 730, 731, 775, 780, 783, 795, 837, 841, 846
- VERNE, Michel..... 558
- VIARD, Henri 695
- VICTOR-THOMAS, Charles 151, 170, 670, 675, 680, 812
- VIGNAUD, Jean..... 774, 840
- VILLEMESANT, Hippolyte de 7, 69, 72, 93, 179, 341, 343, 344, 346, 355, 493, 691, 692
- VILLETAN, Géo 407
- VINCY, René 497, 590, 618, 832, 834
- VIOLLIS, Andrée 292, 329, 390, 435, 641, 654, 655, 659, 662, 665, 666, 697, 768, 771, 772, 789, 807, 817, 819, 828, 837, 840
- VOGEL, Lucien..... 267, 684
- VOLTAIRE... 55, 151, 344, 479, 807
- VOS, Luc de 56
-
- W*
- WALDECK, Rosie de.. 313, 825
- WALDRON, Léonard .. 408, 818
- WARNOD, André 404, 423, 822, 823
- WEAVER, John V. A..... 630
- WEISS, Louise .. 697, 736, 742, 744, 751, 753, 758, 817, 839
- WINCKLER, Paul..... 423, 424, 825
- WOESTYNE, Yvan de..... 5, 47, 52, 57, 105, 463, 780, 807, 812, 815, 839
- WOLFF, Albert ... 187, 214, 823
-
- X*
- XAU, Fernand 4, 7, 48, 55, 56, 151, 229, 348, 691, 807, 812, 837
-
- Z*
- ZÉVACO, Michel..... 489
- ZISCHKA, Antoine E. 696-698, 820
- ZOLA, Émile 105, 113, 136, 145, 151, 155-158, 176, 229, 440, 441, 463, 471, 643, 807, 810, 812, 830, 842, 843, 854

Annexe illustrée

ENSEMBLE N° 1 : VISAGES LIMINAIRES ET PORTRAITS AUCTORIAUX

Note : lorsque l'auteur de la photographie ou du dessin est connu, son nom est indiqué à la suite du nom du reporter portraituré (ex. « Albert Londres par Paul Ferjac »). La référence au-dessous est celle de l'article ou du volume illustré.

Première série: portraits, interviews, critiques et nouvelles littéraires, extraits



1. Arthur Lynch. Anonyme, « L'homme du jour. Arthur Lynch, envoyé spécial du "Journal" », dans *Le Journal*, 25 août 1900, p. 3.



Pierre Giffard.

2. Pierre Giffard. Anonyme, « Les maîtres du journalisme (XVII) », dans *La Presse internationale*, n° 11 (5 août 1898), p. 167.



Albert LONDRES

3. Albert Londres. Benjamin Péret, « Albert Londres m'a dit... », dans *Le Journal littéraire*, 4 octobre 1924.



4. et 5. Joseph Kessel. Frédéric Lefèvre, « Une heure avec J. Kessel, journaliste et romancier », dans *Les Nouvelles littéraires*, 13 juin 1925.

6. à 12. : Francis Ambrière, *Voyage au pays des grands reporters*, dans *Gringoire*, 24 mai-13 septembre 1929.



6. Maurice Dekobra par Claude Bils. *Gringoire*, 24 mai 1929.



7. Louis Roubaud par Claude Bils. *Gringoire*, 7 juin 1929.



8. Pierre Daye par H. Lemaire. *Gringoire*, 12 juillet 1929.



9. Albert Londres par Paul Ferjac. *Gringoire*, 19 juillet 1929.



10. Andrée Viollis. *Gringoire*, 2 août 1929.



11. Édouard Helsey. *Gringoire*, 16 août 1929.



12. Louis-Charles Royer par Claude Bils. *Gringoire*, 30 août 1929.



13. Joseph Kessel. Joseph Kessel, « Pages choisies. Vent de sable », dans *Paris-Soir*, 11 décembre 1929.



14. Albert Londres. Élie Richard, « L'art de regarder », dans *Paris-Soir*, 10 février 1932, p. 5.
Légende : « M. Albert Londres, le journaliste très connu qui a fait maints reportages dans toutes les latitudes et qui vient de publier tout dernièrement "Les Comitadjis" ».



15. Divers écrivains et reporters. Grey, « En scène ! en scène ! », dans *Le Journal littéraire*, 8 novembre 1924, p. 14.

Deuxième série : portraits liminaires

a. Volumes de reportage



16. Félix Dubois. Félix Dubois, *Tombouctou la mystérieuse*, Paris, Flammarion, 1897.



17. Henry Morton Stanley. Henry Morton Stanley, *À travers le continent mystérieux*, t. I, traduit de l'anglais par Henriette Moreau, Paris, Hachette, 1879.



18. Charles Victor-Thomas (à gauche). Charles Victor-Thomas, *Trois mois avec Kuroki. Notes d'un correspondant de guerre français attaché à la 1^{re} armée japonaise*, préface d'Henry Houssaye, Paris, Challamel, 1902 (2^e édition).

Légende : « M. Ch. Victor-Thomas (ancien officier de cavalerie) / le lieutenant-colonel baron Corvisard (cavalerie) / capitaine Payeur (artillerie) ».

b. Presse



19. Ludovic Naudeau. Ludovic Naudeau, « Le JOURNAL à Port-Arthur », dans *Le Journal*, 25 février 1904, une.



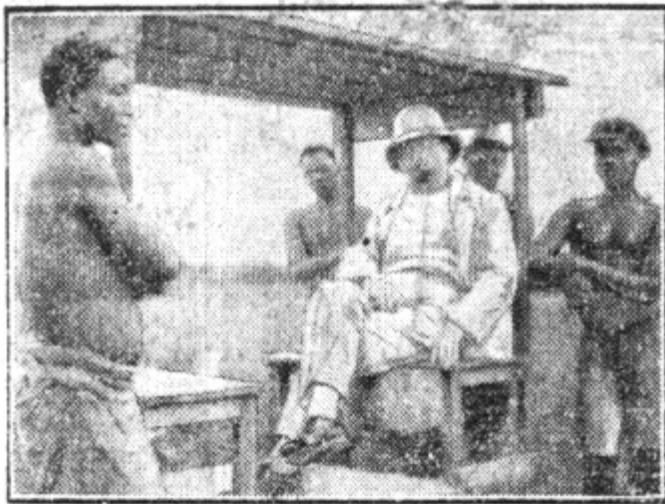
20. Gaston Stiegler. Reportage collectif, « Le tour du monde en 63 jours », médiatisation de l'arrivée de Stiegler à Paris, dans *Le Matin*, 2 août 1901, une.



21. (ci-dessus) Albert Londres. Albert Londres, « De la frontière finlandaise à Petrorad. Notre collaborateur Albert Londres retrace son voyage jusqu'à l'ancienne capitale russe dont l'horrible spectacle le saisit d'effroi », dans *Excelsior*, 12 mai 1920, p. 2.

22. (ci-contre) Albert Londres. Albert Londres, « Notre enquête en Extrême Orient. "Excelsior" au Japon. Notre collaborateur Albert Londres, parti depuis six mois, nous adresse ses premières lettres du pays du Soleil-Levant », dans *Excelsior*, 24 mars 1922, p. 2.





23. Albert Londres. Anonyme, « Quatre mois parmi nos noirs d'Afrique. Demain, *Le Petit Parisien* commencera la publication d'une série d'articles d'Albert Londres [...] », dans *Le Petit Parisien*, 11 octobre 1928.
Légende : « En haut, notre collaborateur photographié parmi les Noirs du Congo ».



24. Henri Béraud. Anonyme, « Une enquête du "Journal" dans la Russie des soviets », dans *Le Journal*, 29 août 1925, une.



25. Maurice Garçon, Joseph Kessel et Louis Roubaud.
« Quelques collaborateurs de *Détective* », dans *Détective*, n° 1 (1^{er} novembre 1928), p. 2.

26. Blaise Cendrars.
Annonce pour *Les gangsters de la mafia*, dans *Excelsior*, 18 avril 1924, une.





27. Joseph Kessel par Roger Cartier. Joseph Kessel, « Les courriers du bled », dans *Gringoire*, 31 mai 1929, une.

EPH KESSEL



28. Joseph Kessel. Joseph Kessel, « "Paris-Soir" commence aujourd'hui *Mes hommes d'aventures*, grand reportage de Joseph Kessel », dans *Paris-Soir*, 11 mars 1937, une.

Légende : « Joseph Kessel à sa table de travail. »

Joseph Kessel à sa table de travail.

igent pas qu'on offre un aspect très particulier. Ils n'ont entre eux e celui que nous qu'un air de famille. Ils sont pourtant tous les acteurs t dans le temps du grand drame d'une époque exceptionnelle et c'est

a. Plan d'ensemble



29. Joseph Kessel. Anonyme, « Demain, dans le "Matin": Marchés d'esclaves. Prodigieux reportage de Joseph Kessel », dans *Le Matin*, 25 mai 1930.

b. Plan général



A travers l'Ounjoro.

30. Henry Morton Stanley (en avant). Henry Morton Stanley, *À travers le continent mystérieux*, op. cit., p. 409.



Rencontre de Livingstone.

31. Henry Morton Stanley. Henry Morton Stanley, *Comment j'ai retrouvé Livingstone*, traduit de l'anglais par Henriette Loreau, Paris, Hachette, 1881, p. 329.



LES BREVES PHOTOGRAPHIQUES AUTOUR DE TOMBOUCTOU.

32. Félix Dubois. Félix Dubois, *Tombouctou la mystérieuse*, op. cit., p. 369.

Légende : « Excursion photographique autour de Tombouctou ».



JOSEPH KESSEL (1), le médecin militaire PEYRÉ (2) et le lieutenant de vaisseau LABLACHE-COMBIER (3) entourés de leur équipage noir.

33. Joseph Kessel (au centre). Joseph Kessel, « Marchés d'esclaves. Sur la piste des chasseurs d'hommes », dans *Le Matin*, 26 mai 1930, une.



34. Albert Londres. Albert Londres, *À Biribi avec les « pègrits »*, dans *Le Petit Parisien*, 26 avril 1924.



JUSQU'À UN CAMÉLÉON QUI SE VANT D'ENFERMER SA BOSSE DANS SA MALLE (PAGE 74).

35. Félix Dubois (de dos) par Adrien Marie. Félix Dubois, *La vie au continent noir*, Paris, Hetzel, 1893, p. 43.

Légende : « Jusqu'à un caméléon qui est venu rouler sa bosse dans ma malle (page 74). »



Delprat.

37. Henry Morton Stanley. Henry Morton Stanley, *Comment j'ai retrouvé Livingstone*, op. cit., p. 469.



POUAH ! CADAVRE D'ENFANT VERT-BLEU, GROUILLANT (PAGE 246).

36. Félix Dubois (de dos) par Adrien Marie. *Ibid.*, p. 247.

Légende : « Pouah ! cadavre d'enfant vert-bleu, grouillant (page 246). »



« Si vous lâchez cette caisse, je vous tuez ! »

38. Henry Morton Stanley (de dos). *Ibid.*, p. 523.

Légende : « “Si vous lâchez cette caisse, je vous tue !” ».

c. Intermède : reporters fictionnels



Gédéon Spilett était prêt à tout événement. (Page 495.)

39. Gédéon Spilett par Férat. Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Paris, Hetzel, 1875, p. 496.
Légende : « Gédéon Spilett était prêt à tout événement. (Page 495.) »



« Vous allez à Bakou ? » (Page 4.)

40. Claudius Bombarnac (de dos) par L. Benett. Jules Verne, *Claudius Bombarnac*, Paris, Hetzel, 1892, p. 9.
Légende : « “Vous allez à Bakou ?” (Page 4.) »

d. Plan général recentré sur le corps



41. Ludovic Naudeau. Ludovic Naudeau, « Le "Journal" en Mandchourie. Pour les pauvres gens de Mandchourie », dans *Le Journal*, 17 janvier 1905, une.



42. Paul Bringuier. Paul Bringuier, « De France en Argentine par la voie des airs. Entre trois déserts », dans *Le Journal*, 25 mai 1929, une. Légende : « L'atterrissage au cap Juby. À gauche, notre envoyé spécial, Paul Bringuier. À droite, le pilote Antoine. »



Albert Londres, en costume du pays, à côté d'un patron de barque (à gauche)

43. Albert Londres. Albert Londres, « Aux pays torrides des pêcheurs de perles. Débuts de voyage », dans *Le Petit Parisien*, 19 octobre 1930, une.



Notre collaborateur Jean Barois pendant son reportage.

44. Jean Barois. Jean Barois, « Pour la première fois, un journaliste pénètre dans la Mecque », dans *Paris-Soir*, 16 avril 1936, une. Légende : « Notre collaborateur Jean Barois pendant son reportage ».

c. Intermède : reporters fictionnels (suite)



45. Type d'explorateur. Carel du Ham, « Le bagage de l'explorateur », dans *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 27 juillet 1895, p. 4 .



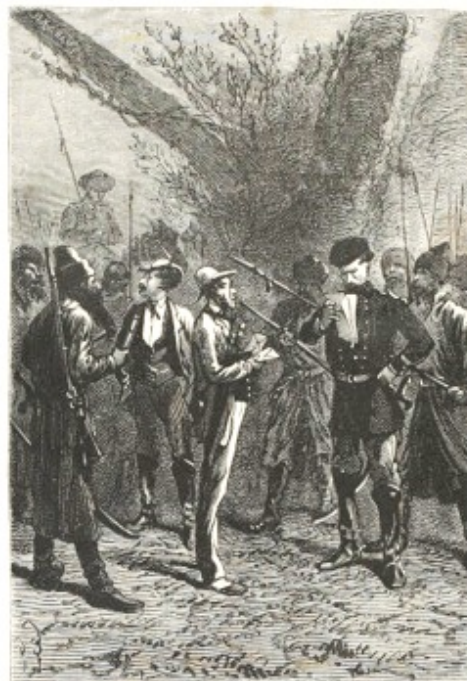
Je venais d'arriver à Tiflis. (Page 2.)

46. Claudius Bombarnac par L. Benett. Jules Verne, *Claudius Bombarnac*, *op. cit.*, p. 8. Légende : « Je venais d'arriver à Tiflis. (Page 2). »



Armés de poignards et de revolvers. (Page 261.)

47. Claudius Bombarnac par L. Benett. *Ibid.*, p. 264. Légende : « Armés de poignards et de revolvers. (Page 261.) »



48. Harry Blount et Alcide Jolivet par Férat. Jules Verne, *Michel Strogoff*, Paris, Hetzel, 1876, p. 200. Légende : « Il prit les lettres et les lut avec attention. (Page 197.) »



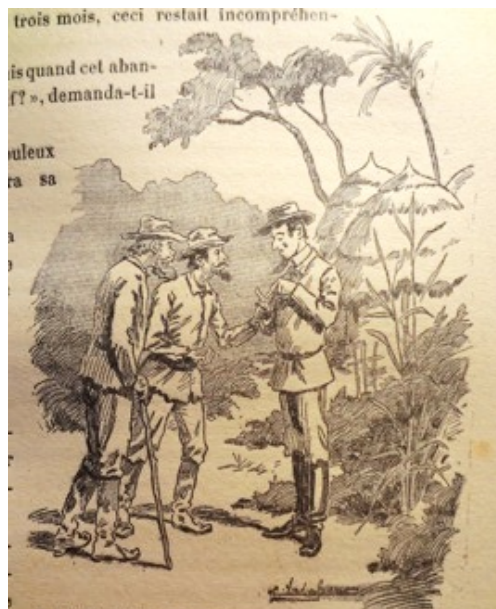
49. Gédéon Spilett par Férat. Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Paris, Hetzel, 1875, p. 9.



50. Gédéon Spilett par Férat. *Ibid.*, p. 401.
Légende : « Ils revinrent avec plusieurs chapelets de canards. (Page 401.) »



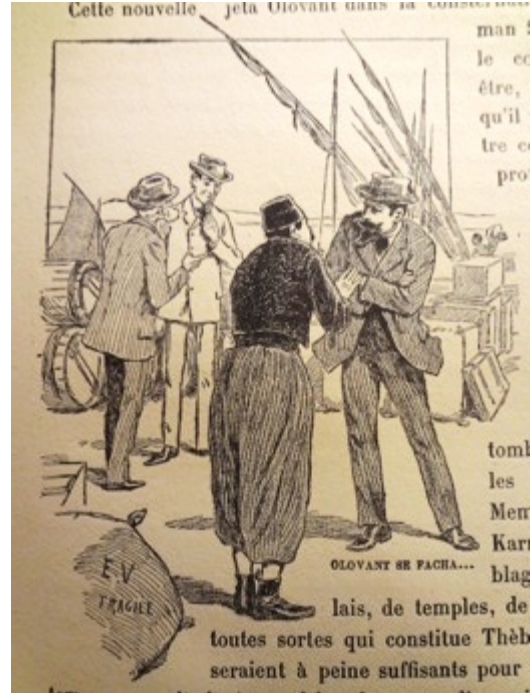
51. Harris T. Kymbale (au centre) par George Roux. Jules Verne, *Le testament d'un excentrique*, Paris- Hetzel, 1899, p. 403.
Légende : « Il fallut plus que jamais repousser les coyottes. (Page 406.) »



52. Oursoff, Olovant et Hinley par E. Vavas seur. Léo Dex, *Trois reporters à Fachoda*, Paris, Ancienne librairie Furne, s.d., p. 143.
Légende : « Il y a exactement une heure vingt-trois que le *Faidherbe* a quitté Fachoda. »



53. Olovant, Oursoff, Saïd et Hinley par E. Vavasseur. *Ibid.*, p. 81.
Légende : « Il fixait à la naissance du câble une sorte d'ampoule en verre. »



54. Oursoff, Hinley, Saïd et Olovant par E. Vavasseur. *Ibid.*, p. 21.
Légende : « Olovant se fâcha... »



55. Oursoff, Olovant et Hinley par E. Vavasseur. *Ibid.*, p. 212.
Légende : « Ils cheminaient tous trois à côté l'un de l'autre. »



56. Rouletabille (à droite). Affiche pour le 4^e épisode du ciné-roman de Gaston Leroux, *Rouletabille chez les bohémiens* (publié dans *Le Matin*, 4 octobre-14 décembre 1922), adapté et réalisé par Henri Fescourt, Pathé, Société des cinéromans, 1922.



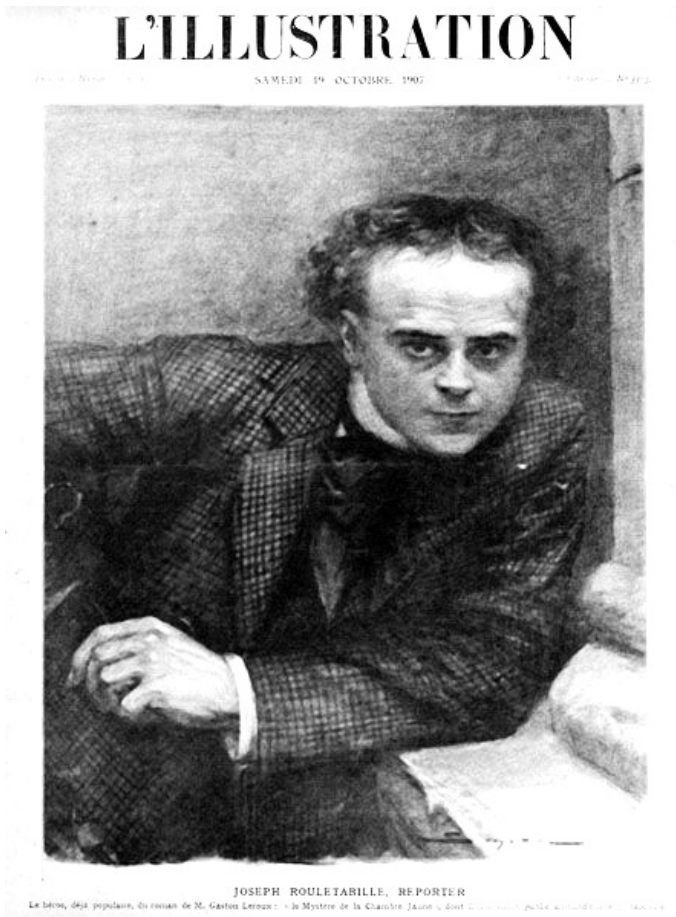
IL COMMENÇA A DÉCOUPER. (p. 47.)

57. Rouletabille. Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, Paris, Lafitte, 1910, p. 47.



« TENEZ, FIT ROULETABILLE, VOILÀ À NOUVEAU LES PAS DE L'HOMME. » (p. 56.)

58. Rouletabille (à gauche). *Ibid.*, p. 56.
Légende : « “Tenez, fit Rouletabille, voilà à nouveau les pas de l’homme.” (p. 56.) »



59. Rouletabille. Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, dans *L'illustration*, 19 octobre 1907.
Légende : « Joseph Rouletabille, reporter ».



60. et 61. Tintin. Hergé, *Tintin au Congo*, Castermann, 1946, p. 3.



62. Tintin. *Ibid.*, p. 15.



63. Albert Londres par Grey (détail). Grey, « En scène ! en scène ! », dans *Le Journal littéraire*, 8 novembre 1924, p. 14.

d. Plan général recentré sur le corps (suite)



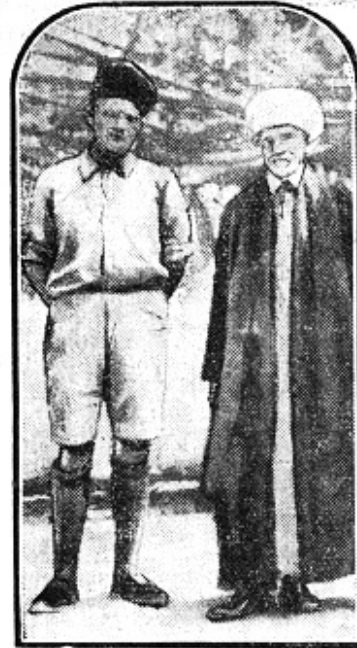
Notre collaborateur Albert Londres en Tipoye

64. Albert Londres. Albert Londres, « Quatre mois parmi nos Noirs d'Afrique. Sur le chemin qui va de Pointe-Noire au "village" de Brazzaville », dans *Le Petit Parisien*, 9 novembre 1928.



L'envoyé spécial du "Petit Journal" et l'amiral Guépratte

65. Albert Londres. Albert Londres, « L'escadre aux Dardanelles. Le combat vu de la hune supérieure », dans *Le Petit Journal*, 23 août 1915. Légende : « L'envoyé spécial du "Petit Journal" et l'amiral Guépratte ».

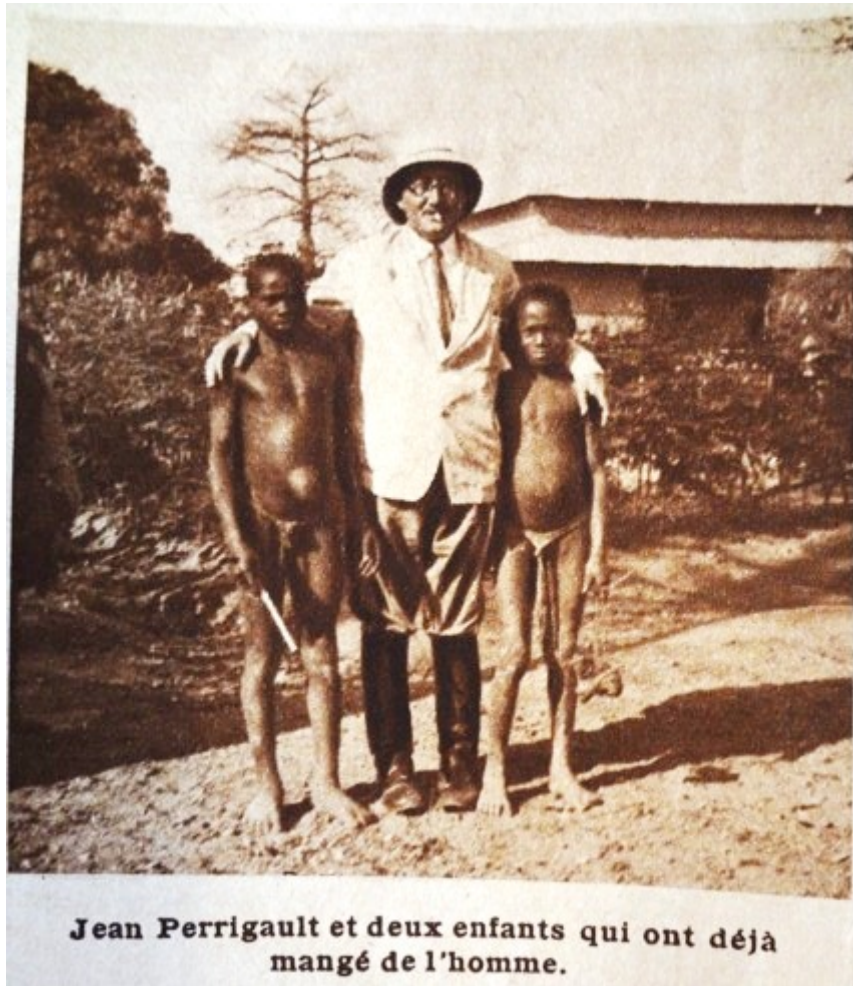


S. E. Cadi RAGHIB et KESSEL à Sanaa

66. Joseph Kessel. Joseph Kessel, « Marchés d'esclaves. Au Yémen où l'esclavage n'est pas défendu il n'y a pourtant nul esclave », dans *Le Matin*, 11 juin 1930. Légende : « S.E. Cadi Raghib et Kessel à Sanaa ».



67. Ludovic Naudeau. Ludovic Naudeau, « Le "Journal" en Mandchourie. Le ventre de l'armée », dans *Le Journal*, 7 février 1905, une. Légende : « d'après un instantané fait à Moukden, le 1^{er} janvier 1905 ». (Le portrait en médaillon, à gauche, porte en légende : « Ludovic Naudeau. La veille de son départ, 9 janvier 1905 ».)



68. Jean Perrigault. Jean Perrigault, « Les épines de la brousse », dans *Vu*, n° 207 (2 mars 1932), p. 262.

e. Plans moyen, américain, mi-moyen



69. Ludovic Naudeau. Ludovic Naudeau, « Dans la mine », dans *Le Journal*, 30 novembre 1901. Légende : « Ludovic Naudeau en mineur ».



Albert Londres assiste à l'ouverture des huîtres perlrières

70. Albert Londres (à droite). Albert Londres, « Aux pays torrides des pêcheurs de perles. La plongée... et la première perle », dans *Le Petit Parisien*, 29 octobre 1929.

Légende : « Albert Londres assiste à l'ouverture des huîtres perlrières ».



La rencontre de Kessel avec Montreid

71. Joseph Kessel (à gauche). Joseph Kessel, « Marchés d'esclaves. La caravane mystérieuse », dans *Le Matin*, 8 juin 1930, une.



72. Luc Durtain. Luc Durtain, « Notre enquête en Amérique. Chez les Nègres », dans *Vu*, n° 27 (19 septembre 1928), p. 615.

Légende : « Un Français est le bienvenu à l'Université noire de la Nouvelle-Orléans. L'auteur de l'article M. Luc Durtain ayant à sa droite, le Doyen ; et à sa gauche, un professeur. »



73. Harry Grey (à droite). Harry Grey, « Prisons du monde », dans *Détection*, n° 472 (11 novembre 1937), p. 8.



74. Étienne Michel par Hug Block. Étienne Michel, « Promenades sous Paris », dans *Vu*, n° 198 (30 décembre 1931), p. 2898.



75. Luc Dornain. Luc Dornain, « La fin du placeur », dans *Détective*, n° 471 (4 novembre 1937), p. 14.



76. Georges Le Fèvre. Annonce pour le reportage « Je suis un gueux » », dans *Le Journal*, 6 juin 1929, une.



77. Joseph Kessel. Joseph Kessel, « Marchés d'esclaves. Le rôle du gouverneur », dans *Le Matin*, 5 juin 1930, une.

Légende : « De gauche à droite : Monfreid, Kessel et le guide Abdi dans les monts interdits ».



A BIRIBI chez les "pégrïots"

II. -- SUR LA ROUTE

Notre collaborateur Albert Londres (X)
s'entretenant avec des "pégrïots" au camp de Dar-Bel-Hamrit

78. Albert Londres. Albert Londres, « À Biribi chez les "pégrïots". II. – Sur la route », dans *Le Petit Parisien*, 20 avril 1924.

Légende : « Notre collaborateur Albert Londres (X.) s'entretenant avec des "pégrïots" au camp de Dar-Bel-Hamrit ».

f. Interviewers et propos récoltés



79, 80 et 81 : Charles Chincholle (de dos, de profil, jambe) par Paul Nadar. Charles Chincholle, « Entrevue photographique », dans *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 23 novembre 1889 p. 1-3.



82. Ludovic Naudeau (de dos). Ludovic Naudeau, « De Saint-Quentin à Paris avec le colonel Marchand. Interview illustrée », dans *Le Journal*, 19 avril 1902.



83. Jacques Dhur (à droite). Jacques Dhur, « Chez les forçats. Entrevue avec Pel », dans *Le Journal*, 19 janvier 1902, une. Légende : « Pel causant avec Jacques Dhur ».



84. Jacques Dhur (à droite). Jacques Dhur, « Chez les forçats. La "Mère" Julien », dans *Le Journal*, 29 janvier 1902, une. Légende : « La maison de l'ogresse ».



85. Camille Fegy (vu partiellement de profil). Camille Fegy, « Mesdames, voulez-vous voter ? », dans *Vu*, n° 206 (24 février 1932), p. 229.



86. Léo Lania (à gauche) par Lorant. Léo Lania, « Le sans-patrie n° 14 », dans *Vu*, n° 287 (13 septembre 1933), p. 1441. Légende : « Notre collaborateur Léo Lania interviewant le professeur Einstein que les menaces des nazis ne paraissent pas troubler outre mesure. »



88. (Ci-dessus) Philippe Soupault par Lucien Vogel. Philippe Soupault, « Les partis révolutionnaires », dans *Vu*, n° 213 (13 avril 1932), p. 419. Légende : « Notre collaborateur, Philippe Soupault, entre à la Maison Brune, résidence de Hitler, à Munich. »

87. (Ci-contre) Hug Block (à droite). Hug Block, « Le sauvage des montagnes noires », dans *Vu*, n° 310 (21 février 1934), p. 236. Légende : « Pierre Boudehen m'invita à partager son repas. »



g. La discrétion d'Albert Londres



LES SEPT PUNIS DE TAFRE-NIDJ. — Au fond, le capitaine Etienne en tournée d'inspection, un adjudant et notre envoyé spécial

89. Albert Londres (à l'arrière-plan, à gauche). Albert Londres, « À Biribi avec les "pégrins" », dans *Le Petit Parisien*, 25 avril 1924.

Légende : « Les sept punis de Tafre-Nidj. – Au fond, le capitaine Étienne en tournée d'inspection, un adjudant et notre envoyé spécial ».



90. Albert Londres ? (à droite). Albert Londres, « Notre enquête au bagne. En voguant vers la Guyane », dans *Le Petit Parisien*, 8 août 1923. Légende : « Les bagnards repris installés au bout du bateau ».

18e Année - N° 30 - Samedi 21 Février 1874. LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

LE FIGARO. N° 10000. Prix de l'abonnement: 12 francs par an. Contient 100 pages.

1. Une du Figaro, 21 février 1874.



2. Vue d'ensemble de la une du Journal, 20 juin 1902. Sur les trois colonnes de droite, le reportage de Jean Hess.

LE "JOURNAL" A LA MARTINIQUE

UNE VISITE A L'ILE EN DEUIL

(PREMIER ARTICLE DE NOTRE ENVOYÉ SPÉCIAL)

A Saint-Pierre. — Devant le volcan. — Dans les ruines. — Le Récit de ceux qui ont vu. — Les responsabilités. — Graves déclarations de M. Clerc.

Notre collaborateur Jean Hess vient de rentrer à Paris, revenant de la Martinique. Lorsque la catastrophe eut lieu, il voyageait dans les Grandes-Antilles; le 11 mai, revenant de Saint-Domingue, il arrivait à Port-au-Prince où il apprenait la nouvelle de la destruction de Saint-Pierre par une dépêche du JOURNAL, le priant d'aller aussitôt à la Martinique et de revenir le plus tôt possible avec beaucoup de choses vues, entendues, notées.

M. Jean Hess s'est aussitôt rendu à la Martinique; il a tourné autour du volcan, il a parcouru les ruines et la campagne de Saint-Pierre, il a abordé la Montagne Pelée, il a observé trois éruptions.

Notre envoyé spécial a ensuite interrogé toutes les personnes susceptibles de lui fournir un renseignement, une indication.

A bord du Canada, où il prenait passage le 1^{er} juin, pour le retour, grâce à l'obligeance de M. Vié, l'agent de la Compagnie Transatlantique à Fort-de-France, et à l'amabilité du commandant, M. Geoffroy, il a pu travailler à mettre un peu d'ordre dans ses notes, ses impressions et ses souvenirs... Nous en commençons, aujourd'hui, la publication.

Devant le volcan

La terre... Il y a toujours, en fin du voyage, une impatience, un frémissement, quand on approche la terre. Les yeux scrutent, les lunettes fouillent l'horizon, cherchent entre le ciel et l'océan, là-bas, dans l'indécision des lointains, la tache un peu plus sombre qui, d'heure en heure, de mille en mille, se précisera, se dessinera, marquant le port...

Avec une impatience angoissée, dans une confusion de sentiments douloureux, nous cherchons à l'horizon la petite tache sombre qui, émergeant, grandissant, pointant, se devait éclaircir des lieux du volcan destructeur, pour nous montrer, au lieu du port

Mais quels noirs!... quels blancs!... Je ne sais pas de mots capables d'en rendre la saleté livide, quelque chose de jamais vu, d'irrévélé, et que vous n'imaginerez point. Il n'était pas besoin de savoir que là-dedans, que là-dessus, quarante mille cadavres gisaient pour que cette vision parût effrayante. Nul mot, vous dis-je, pour vous en répéter l'horreur... blanche et noire.

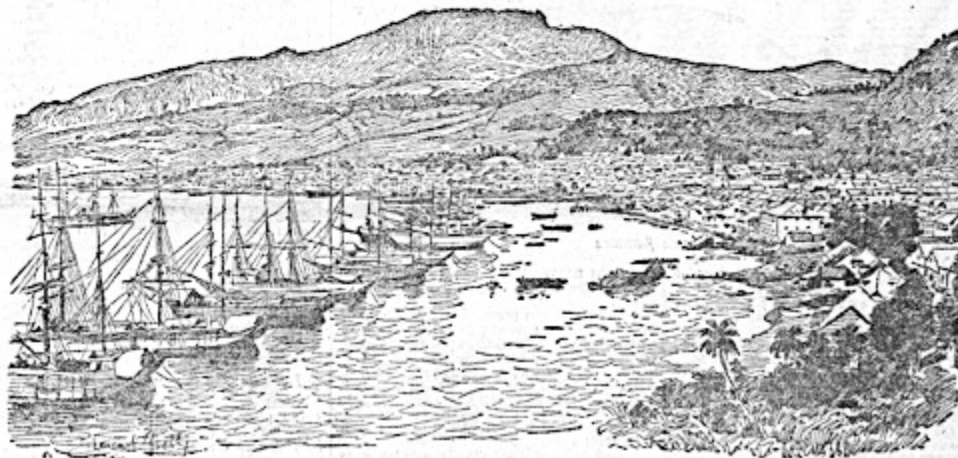
Et jamais peintre ne trouvera, sur sa palette, ce qu'il y avait de lugubre, en ce noir, en ce blanc... sous les lieux du volcan, sous ces lieux qui, maintenant jaunes des boues et des cendres qu'elles portaient, verdissaient les lieux de la nuit.

Nous approchions encore. Nous passions

Le cône du nuage s'est ébraté, les fumées tombent très bas. Elle sont maintenant un panache renversé qui file en s'étalant vers le Nord. Plus le nuage remonte, large, énorme, très haut, coupé nettement sur le ciel plus clair du côté du Sud; se confondant avec le ciel noir du côté du Nord, c'est une masse sombre, fuligineuse, à reflets rougeâtres, sinistres, qui s'élargit en nappes trouées dans les hauts...

Et ce imagination, toutes ces coulées de laves blanches sous la montagne ont l'air de dalles d'amphibéâtre.

Quand nous piquons dans le Sud et que nous nous éloignons, la montagne et le nuage, tout reprend l'aspect d'un pastel, d'un



LA RADE DE SAINT-PIERRE (Avant la catastrophe)

accueillant et de ses toiles, une ville morte; plus près, tout près de Saint-Pierre, tout pastel sombre d'indigo; et là où se devine la

3. Jean Hess, *Le "Journal" à la Martinique*, dans *Le Journal*, 20 juin 1902, vue partielle de la une.

GASTON STIEGLER



Je ne vous parlerai point de l'homme de lettres, mais de l'homme. Dix années de journalisme parisiens, de courses à l'actualité à travers le monde, de hasards reportages, tellement basés, scrupuleux, d'une vision d'art et de philosophie si nette et d'une couleur si précise, d'une valeur si juste que les chroniques imaginatives de première colonne signées des plus grands noms n'apparaissent, à côté de cette œuvre, que comme fugitive et bâclée ; des livres d'érudition historique, des mémoires de l'Empire ressuscités ; et, tous les ans, la promenade critique de son sens profond de l'art à travers les Salons, l'honnêteté absolue de son jugement, son goût sûr, la hardiesse calme de sa plume, tout cela nous a fait connaître et apprécier Gaston Stiegler, homme de lettres et journaliste.

Je sais bien que l'homme de lettres fait deviner l'homme. Mais l'homme de lettres est parfois un menteur. Celui-là

est l'homme de ses lettres. Il a la nature de son style, l'honnêteté de sa plume, la justesse et la justice de son jugement, la tranquillité, l'audace de sa période, le sourire narquois de sa périphrase et la bonté enveloppante de son paragraphe.

Je le connais. Ai-je un ami, en ai-je deux, en ai-je trois ? J'ai cet ami-là ; je l'ai, j'en suis sûr. Aussi, puisqu'il lui prend fantaisie de faire un tour du monde dont vous suivrez pas à pas les étapes, laissez-moi vous le présenter sur le marchepied du wagon qui l'emporte.

Tour du monde ! Cela évoque des figures bien connues. Ne songez pas à Passe-Partout. Du tout, du tout. Gaston Stiegler n'a pas un long nez et il ne fait pas de pirouettes. Archibald Cochrane ? Pas plus. Cet Américain de Toulouse est aux antipodes de Gaston. Philéas Fogg sans revolver, Philéas Fogg sans canne ! Gaston Stiegler fait le tour du monde sans un bâton ! Il fait son petit tour du monde en se frottant les mains, comme ça, sans en avoir l'air. Il va faire le tour du monde comme vous faites le tour de votre chambre. Et ça ne lui semblera pas plus extraordinaire.

Je parlais de Philéas Fogg tout à l'heure. Il y a une différence. Le calme de Stiegler n'est pas du flegme. Le flegme est froid, le flegme est de glace, le flegme passe à travers les gens et les choses sans s'intéresser aux choses ni aux gens. Le flegme de Philéas Fogg ne s'intéresse qu'à Philéas Fogg. Le calme de Stiegler s'intéresse à tout. Quels que soient les événements, tempêtes, catastrophes, accidents de voiture, déraillements, feux d'artifice, manifestations populaires, grèves ou distributions de prix, le calme de Stiegler regarde. Et il écrit avec calme ce que son calme re-

garde. Sa paisible vision sur les spectacles les plus tumultueux est pittoresque avec sang-froid. C'est, pour le lecteur, un plaisir double, car la garantie est immense.

Dans un voyage comme celui-là, où l'imaginaire se réveille d'un homme de lettres pourrait se donner libre cours, où la vision s'élargit de toute l'immensité des steppes, de tout le mirage des décrets, de tout l'infini des océans, nous sommes sûr que Gaston Stiegler ne verra point d'autres horizons ni d'autres hommes que ceux qui passeront dans le champ de sa lunette. Il sera l'honnête artiste des choses vues. Et vous verrez de quelle palette il nous les peindra :

Ainsi, pour la joie des sédentaires, parcourant déjà l'Europe, du nord au sud, de l'est à l'ouest, une partie de l'Afrique et de l'Asie. Des grottes de Fingal à Jérusalem, à Damas, aux ruines de Balbeck, il promena son émotionnante et amusante placidité. Nous fîmes ensemble de longs jours et de longues nuits sur les railways et sur les dunettes. Je me rappelle toujours, avec joie, certains entrées que nous fîmes, de nuit, dans le golfe de Finlande, à l'heure où nous précédaient en Russie le souvenir un peu aquatique de M. Félix Faure.

Je m'étais attardé sur le pont. La nuit tout à coup s'illumina de feux électriques ; il y eut des flammes à l'horizon et les coups de canons se mirent à tonner, notre navire hurla de peur, dans les ténèbres, de toutes ses sirènes. Nous étions tombés en plein dans une école à feu de la flotte de Cronstadt. Les obus ricochaient sur les vagues bleues d'électricité, à quelques encablures. Ce fut un affolement. J'allai trouver Stiegler dans sa cabine et lui contai la chose. « C'est curieux ! » fit-il. Et il passa une chaus-

sette. — Plus vite ! cria-je, nous courons le plus grand danger ! — Je n'ai jamais plus vite que les obus, me répondit-il. Et, tranquillement, il passa l'autre...

Je vous dis que s'il est pris par les Siens, il demandera au chef, avant le scalp, la permission d'expédier un dernier courrier au Matin. Mais j'espère bien, de tout notre cœur, qu'il reviendra avec tous ses chevaux. Bon voyage, ami !

Gaston Leroux.

DE PARIS A PARIS

Le tour du monde en X... jours — L'itinéraire provisoire — En route !

Nous donnons ci-dessous, en développement sur une surface plane, la carte des pays que va parcourir notre collaborateur Stiegler pour accomplir le tour du monde dans le plus court espace de temps possible.

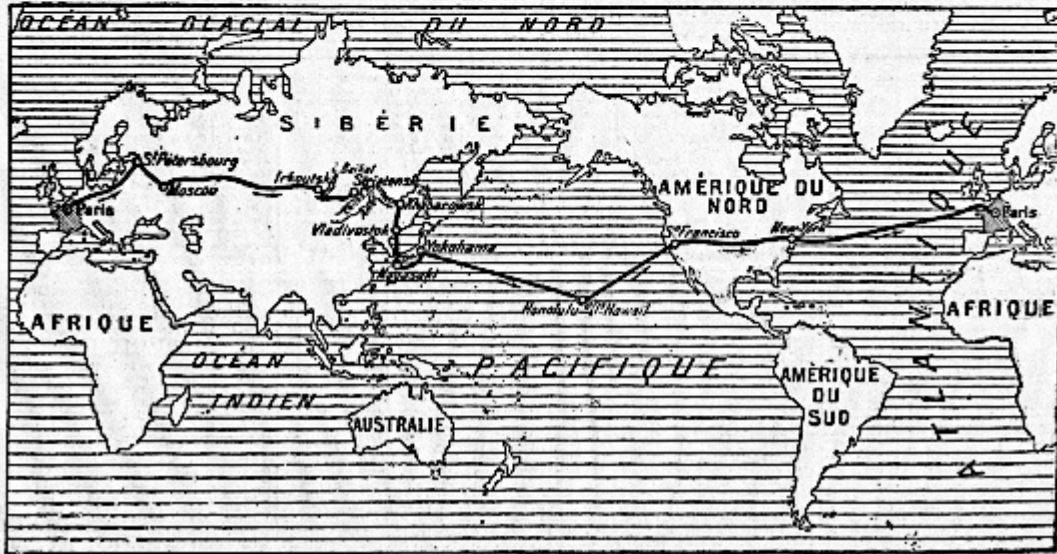
Pour une partie seulement de ce voyage, l'itinéraire est provisoire : c'est pour la fraction — immense — de route qui va d'Irkoutsk à l'Amérique du Nord. Nous croyons bien, cependant, qu'il n'y aura de modifications au projet arrêté qu'entre Vladivostok et la côte américaine, suivant que Stiegler abordera le nouveau continent à San-Francisco, ainsi qu'il est marqué sur la carte, ou plus au nord, à Vancouver.

Les correspondances de bateaux en dé-
cideront.

Nous allons, à partir de demain, tenir nos lecteurs, jour par jour, au courant des diverses phases de ce voyage sans précédent.

C'est aujourd'hui, à une heure cinquantaine, que notre collaborateur s'embarquera dans le train de Russie, à la gare du Nord.

Nous irons le recevoir, dans 5 jours, à la gare de l'Est.



4. Gaston Leroux, « Gaston Stiegler », dans *Le Matin*, 29 mai 1901, une.

CHOSSES & AUTRES

Quelques jours de pluie ont été suivis par un soleil d'été, mais ce soleil n'a pas été assez chaud pour faire disparaître les nuages de pluie qui reviennent de temps en temps.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

L'Affaire de « Figaro »

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

Le Congrès de l'Union des Femmes de France a tenu ses travaux à Paris. Les déléguées de toutes les sections ont participé à ces travaux.

CONSEIL DES MINISTRES

Le conseil des ministres s'est réuni hier à midi. Le président du conseil, M. Combes, a présidé les travaux.

Le conseil des ministres s'est réuni hier à midi. Le président du conseil, M. Combes, a présidé les travaux.

Le conseil des ministres s'est réuni hier à midi. Le président du conseil, M. Combes, a présidé les travaux.

Le conseil des ministres s'est réuni hier à midi. Le président du conseil, M. Combes, a présidé les travaux.

Le conseil des ministres s'est réuni hier à midi. Le président du conseil, M. Combes, a présidé les travaux.

LA REIGNE DE PORTUGAL

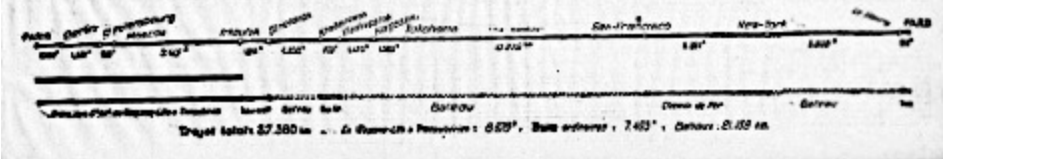
Le roi de Portugal, D. Carlos, est allé à la messe à l'église de Notre-Dame de l'Assomption.

Le roi de Portugal, D. Carlos, est allé à la messe à l'église de Notre-Dame de l'Assomption.

Le roi de Portugal, D. Carlos, est allé à la messe à l'église de Notre-Dame de l'Assomption.

Le roi de Portugal, D. Carlos, est allé à la messe à l'église de Notre-Dame de l'Assomption.

Le roi de Portugal, D. Carlos, est allé à la messe à l'église de Notre-Dame de l'Assomption.



5. Vue d'ensemble de la une du *Matin*, 12 juin 1901. Dans le bas, sur les deux colonnes du milieu, « Le tour du monde en X... jours ». Et en dessous, le tracé de l'itinéraire de Gaston Stiegler occupe tout le bas de page.

LE TOUR DU MONDE EN 63 JOURS

RETOUR TRIOMPHAL

**L'arrivée de Gaston Stiegler — Défilé
 à Roulogne — M. Stiegler
 à la gare de Paris
 Le monde
 de la France**

Une foule de curieux s'est rassemblée sur le boulevard de la gare de Paris, à la gare de Paris, à la gare de Paris...

Au milieu de ce grand monde, de toutes couleurs, de toutes nationalités...

A ROULOGNE

Gaston Stiegler, le héros de l'expédition...

Voici les notes de la foule rassemblée à Roulogne...



M. GASTON STIEGLER

Gaston Stiegler est arrivé à Paris...

L'ARRIVÉE À PARIS

On se rappelle encore...

6. « Le tour du monde en 63 jours », médiatisation de l'arrivée de Gaston Stiegler à Paris, dans *Le Matin*, 2 août 1901, moitié supérieure de la une.

DE MENAGERIE!

COMPLAIT ITALO-ETHIOPIEN

ersations
cieuses
e Rome
ondres

ONDÉ A L'ANGLETERRE
ESTE MOYENNANT QUOI
CERTAINS ENGAGEMENTS

commencent
s d'Etats-Majors

er
le

Paris-soir

GRAND QUOTIDIEN D'INFORMATIONS ILLUSTRÉES

Pour la première fois un reporter a assisté au pèlerinage musulman dans LA VILLE SAINTE INTERDITE DE LA MECQUE

CE REPORTAGE SENSATIONNEL, QU'AUCUN JOURNALISTE N'AVAIT ENCORE REUSSI, L'ENVOYÉ SPÉCIAL DE « PARIS-SOIR »

JEAN BAROIS
EST PARVENU A LE MENER A BIEN

Nous commençons aujourd'hui en page 5 le récit de son voyage et de ses aventures aux mille péripéties.

Cette vue de l'intérieur de la grande Mosquée de la Mecque pendant le pèlerinage
PHOTO EXCLUSIVE PRISÉ PAR NOTRE COLLABORATEUR

15
AUGUSTE
1936

TOUTE UNE I
" LA
est sur
Tiens-

TANDES
A SON AM
OU IL
MALE
EST AK

Le chef des
une banque
s'apprêtait à

TRAQUE 1
IL NE PARYMET
AUX GENDARM
CE MATIN SANS

Je suis fati

7. Vue partielle de la une de *Paris-Soir*, le jour de la publication de la première livraison du reportage de Jean Barois à La Mecque, 15 avril 1936.

"PARIS-SOIR" JOURNAL

MON TOUR DU MONDE EN 80 JOURS

par **Jean COCTEAU**

*Le passionnant et vivant reportage d'un écrivain
et d'un poète qui vient de faire à travers le monde
le Voyage de Philéas Fogg, l'inoubliable héros de Jules Verne*



Notre époque est bouleversée.
De tout côté, le Français — lui qui ne cherche que sa tranquillité — contemple des foyers de troubles,
découvre des problèmes d'inquiétude.
Une halte, une détente s'impose, ne trouvez-vous pas ?
PARIS-SOIR a pensé que ses lecteurs seraient heureux, en cette période qui est celle des haltes, de
s'évader un peu et de contempler le monde, notre monde si vaste et si exigeant, sous un jour moins sinistre
que celui que reflètent, hélas ! chaque jour, les premières pages des journaux.
Il vous offre, aujourd'hui, de vivre avec un écrivain, avec un poète célèbre, la liberté que Jules Verne
faisait vivre, il y a soixante ans, à des personnages imaginaires.
Phélias Fogg et son domestique français, **Pip**, surtout, nous avons tous connus, enfants, ces héros du
« Voyage Extraordinaire ». ON VERRA PAR LE RECIT DE JEAN COCTEAU QUE JULES VERNE,
ENCORE UNE FOIS, DEVINAIT JUSTE, SI SURPRENANT QUE CELA PARAISSE, LE TOUR DU
MONDE EN 80 JOURS, A CONDITION DE SUIVRE L'ITINÉRAIRE ÉTABLI PAR JULES VERNE ET
D'EMPRUNTER LES MEMES MOYENS DE LOCOMOTION QUE PHÉLIAS FOGG (TRAIN ET BATEAU,
N'EST DEVENU POSSIBLE QU'EN 1926.
Jean Cocteau a pris une seule fois l'avion, entre San-Francisco et New-York. Mais il n'a pas dérogé à
la règle stricte que s'était imposée son inoubliable prédécesseur, Phélias Fogg. Ses bagages ont pris le train
dans lequel il aurait dû lui-même voyager, entre ces deux villes. Il les a retrouvés à New-York. Jean
Cocteau s'est aussi accordé le temps supplémentaire d'un séjour à Hollywood, où il conduira nos lecteurs.
Ce fut, en quelque sorte, un incident comme celui qui obligea les héros de Jules Verne, sur ce même voyage,
à traverser le désert indien noir... en traineau à voile.
Le poète parcourt notre monde bouleversé et réunit ce tour de force : ne jamais parler de politique.
PARIS-SOIR, en publiant le beau reportage de Jean Cocteau, est heureux de vous proposer quelque
paix et quelle beauté on peut encore trouver à travers ce monde que tant de pessimistes et de trouble-fête
veulent nous faire croire inhabitable.

(Lire l'article en page 5)

8. Vue partielle de la une de *Paris-Soir*, première livraison du reportage de Cocteau, présenté par un chapeau de la rédaction, le 1^{er} août 1936.

Notre époque est bouleversée.
 De tout côté, le Français — lui qui ne cherche que sa tranquillité — contemple des foyers de troubles, découvre des prétextes d'inquiétude.
 Une halte, une détente s'impose, ne trouvez-vous pas ?
 PARIS-SOIR a pensé que ses lecteurs seraient heureux, en cette période qui est celle des haltes, de s'évader un peu et de contempler le monde, notre monde si vaste et si exigu, sous un jour moins sombre que celui que reflètent, hélas ! chaque jour, les premières pages des journaux.
 Il vous offre, aujourd'hui, de vivre avec un écrivain, avec un poète célèbre, la féerie que Jules Verne faisait vivre, il y a soixante ans, à des personnages imaginaires.
 Philéas Fogg et son domestique français, *Passepartout*, nous avons tous connus, enfants, ces héros du « Voyage Extraordinaire ». ON VERRA PAR LE Récit DE JEAN COCTEAU QUE JULES VERNE, ENCORE UNE FOIS, DEVINAIT JUSTE, SI SURPRENANT QUE CELA PARAISSE, LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS, A CONDITION DE SUIVRE L'ITINÉRAIRE ÉTABLI PAR JULES VERNE ET D'EMPRUNTER LES MEMES MOYENS DE LOCOMOTION QUE PHILEAS FOGG (TRAIN ET BATEAU), N'EST DEVENU POSSIBLE QU'EN 1836.
 Jean Cocteau a pris une seule fois l'avion, entre San-Francisco et New-York. Mais il n'a pas dérogé à la règle stricte que s'était imposée son inoubliable prédécesseur, Philéas Fogg. Ses bagages ont pris le train dans lequel il aurait dû lui-même voyager, entre ces deux villes. Il les a retrouvés à New-York. Jean Cocteau s'est aussi accordé le temps supplémentaire d'un séjour à Hollywood, où il conduira nos lecteurs. Ce fut, en quelque sorte, un incident comme celui qui obligea les héros de Jules Verne, sur ce même continent, à traverser le bled indien sioux... en traîneau à voile.
 Un poète parcourt notre monde bouleversé et réussit ce tour de force : ne jamais parler de politique. PARIS-SOIR, en publiant le beau reportage de Jean Cocteau, est heureux de vous prouver quelle paix et quelle beauté on peut encore trouver à travers ce monde que tant de pessimistes et de troubleurs veulent nous faire croire inhabitable.

(Lire l'article en page 5)

9. *Id.* (Détail du chapeau)

A TRAVERS
L'AFRIQUE INCONNUE

Tel est l'émouvant et pittoresque récit de la traversée de l'Afrique en automobile que

Le Petit Parisien

va publier
à partir du dimanche 15 juin

Les souvenirs de ce voyage aux mille péripéties, tour à tour tragiques et drolatiques, dans un pays dont l'auto faisait en quelque sorte sa conquête, ont été écrits spécialement pour nos lecteurs par notre collaborateur Edmond Tranin, de la mission Tranin-Duverne qui, la première, a réussi à joindre dans une voiture de tourisme l'océan Atlantique à la mer Rouge.

10. Annonce pour le reportage d'Edmond Tranin, *À travers l'Afrique inconnue*, dans *Le Petit Parisien*, 9 juin 1925, p. 2.



11. et 12. Page cinq de *Paris-Soir*, 11 novembre 1936 (à gauche) et détail de l'annonce pour le reportage *Bétail à vendre* d'O.-P. Gilbert (à droite). Celle-ci est située dans la partie inférieure gauche de la page.

UNE ENQUÊTE DU "JOURNAL" dans la Russie des soviets

Le **JOURNAL** publiera prochainement, sur la Russie soviétique, une série d'articles dont le retentissement sera considérable. Il a voulu savoir la vérité, toute la vérité sur ces régions encore enveloppées de mystère et où les maîtres de l'heure ne laissent pénétrer que de pâles clartés.

La signature de notre envoyé est par elle-même un gage d'impartialité : c'est

M. **Henri Béraud** qui est allé vivre là-bas, pour nous, plusieurs semaines.

Le romancier du *Vitriol de lune*, reporter impénitent au regard incisif, au cœur droit, au jugement sûr, a étudié sans parti pris les hommes et les choses. Avec sa belle et noble sincérité, il exprimera son sentiment tout net. Cette œuvre d'Henri Béraud marquera une date.

HENRI BÉRAUD

LAMENTABLE SUICIDE d'une mère et de sa fille

Depuis plusieurs années, Mme Marchand, née Juliette Annon, âgée de 42 ans, et sa fille, Julia, âgée de 23 ans, habitaient au petit appartement 26, rue

INCIDENT TURCO-ANGLAIS sur la frontière de Mossoul

Mossoul, 28 août. — L'agence Anatolie annonce qu'une foule considérable, partie laquelle se trouve

13. Annonce pour le *Voyage au pays des soviets* d'Henri Béraud, dans *Le Journal*, 29 août 1925.

Texte de l'annonce : « Le **JOURNAL** publiera prochainement, sur la Russie soviétique, une série d'articles dont le retentissement sera considérable. Il a voulu savoir la vérité, toute la vérité sur ces régions encore enveloppées de mystère et où les maîtres de l'heure ne laissent pénétrer que de pâles clartés. / La signature de notre envoyé est par elle-même un gage d'impartialité : c'est M. Henri Béraud qui est allé vivre là-bas, pour nous, plusieurs semaines. / Le romancier du *Vitriol de lune*, reporter impénitent au regard incisif, au cœur droit, au jugement sûr, a étudié sans parti pris les hommes et les choses. Avec sa belle et noble sincérité, il exprimera son sentiment tout net. Cette œuvre d'Henri Béraud marquera une date. »

De Paris à Buenos-Ayres en avion HUIT JOURS DANS LES AIRS

Plus de 13.000 kilomètres parcourus
à tire-d'aile et presque sans répit.

Conçoit-on la somme d'endurance, d'énergie morale et physique que représente un pareil voyage?

Voilà, certes, un reportage qui comptera dans les fastes journalistiques.

Ce reportage, c'est celui que vient d'accomplir, à bord d'un avion de la Compagnie Aéropostale, dont on connaît le quotidien et magnifique effort, notre collaborateur Paul Bringuier, de qui l'on a eu maintes fois l'occasion d'apprécier la hardiesse d'exécution et l'acuité de vision.

C'est un film fulgurant et combien passionnant que nous allons dérouler sous les yeux de nos lecteurs.

Nous publierons demain jeudi le premier article de Paul Bringuier.



14. Annonce pour le reportage de Paul Bringuier, *De France en Argentine par la voie des airs*, dans *Le Journal*, 22 mai 1929.

« Paris-soir »
en Allemagne

Lundi 7 mars Paris-Soir commencera un reportage d'une formule nouvelle qui constituera, croyons-nous, une innovation sensationnelle. Au lieu d'un seul envoyé spécial, enquêtant sur un sujet déterminé, c'est une véritable équipe de grands reporters qui est partie pour Berlin et qui publiera, en même temps, dans Paris-Soir, ses observations, ses impressions, ses interviews. / La semaine du 6 au 13 mars, qui précède l'élection à la présidence de la République est, en effet, pour l'Allemagne, une semaine fiévreuse dont l'atmosphère sera particulièrement curieuse à saisir et à rendre. / L'équipe des trois hommes qui partent pour Berlin est de taille à brosser un tableau remarquable de l'Allemagne durant ces journées-là. / [photos] / [Légende :] MM. Jules Sauerwein, Maurice Dekobra et Pierre Mac Orlan. / C'est le brillant journaliste Jules SAUERWEIN qui connaît admirablement le monde politique d'outre-Rhin. / C'est le célèbre romancier MAURICE DEKOBRA qui décrira Berlin qui s'amuse et danse au bord de l'abîme. / C'est le bel écrivain PIERRE MAC ORLAN qui observera l'Allemagne en proie à la misère et au chômage. / Une documentation photographique de premier ordre illustrera cette triple enquête. / Enfin la présentation de cet extraordinaire reportage permettra aux lecteurs de Paris-Soir de le détacher du journal et de le conserver par devers eux. / Ne manquez pas de retenir dès maintenant les numéros de Paris-Soir à partir du 7 mars.



MM. Jules Sauerwein, Maurice Dekobra et Pierre Mac Orlan.

C'est le brillant journaliste Jules SAUERWEIN qui connaît admirablement le monde politique d'outre-Rhin.

C'est le célèbre romancier MAURICE DEKOBRA qui décrira Berlin qui s'amuse et danse au bord de l'abîme.

C'est le bel écrivain PIERRE MAC ORLAN qui observera l'Allemagne en proie à la misère et au chômage.

Une documentation photographique de premier ordre illustrera cette triple enquête.

Enfin la présentation de cet extraordinaire reportage permettra aux lecteurs de Paris-Soir de le détacher du journal et de le conserver par devers eux.

Ne manquez pas de retenir dès maintenant les numéros de Paris-Soir à partir du 7 mars.

L'assassin d'Issy-les-Moulineaux a été arrêté en gare de La...

Voyageant sans billet, été remis aux gendarmes par un contrôleur

De notre correspondant en...
 Dijon, 4
 L'Armateur Kevorob Norodit...
 M. Noël de...
 dans les circonstances que de...
 relations, ne sera pas sans...
 Il a été arrêté, cette nuit, et...
 Lapoché-Magnien, dans des...
 qui ne disposent de sa...
 De jeune homme, âgé de 25...
 pris hier soir, à 31 heures, au...
 Lyon, boulevard Paris-Marseille...
 alors qu'il se trouvait dans...
 une des voitures de la...
 L'inspecteur...
 de police. Le contrôleur...
 demandant son billet, l'individu...
 regarda sans se préoccuper de...
 la pris entre Villeneuve & La...
 réclamation. L'individu...
 pouvoir partir.
 Il fut amené près de...
 près du...
 12. Comme un...
 il fut remis entre les...
 deux, qui...
 L'enquête est...
 photo publiée par...
 Le chef de gare...
 furent...
 remis, en...
 le remettre aux...
 Questionné...
 pour tout...
 France...
 qui partit...
 la justice. On...
 couverture de...
 mal et...
 dans le...
 Kevorob...
 exige le...
 mille francs...
 une discussion...
 deux, au...
 sure de la...
 et fondit le...
 L'enquête à...
 L'enquête à...
 sous...
 suite...
 même...
 déclarations...
 M. Noël...
 de...

15. Annonce pour le reportage collectif de Jules Sauerwein, Maurice Dekobra et Pierre Mac Orlan, « Paris-Soir » en Allemagne, dans Paris-Soir, 5 mars 1932, en une, dans le coin supérieur gauche.

Texte de l'annonce : « Lundi 7 mars Paris-Soir commencera un reportage d'une formule nouvelle qui constituera, croyons-nous, une innovation sensationnelle. Au lieu d'un seul envoyé spécial, enquêtant sur un sujet déterminé, c'est une véritable équipe de grands reporters qui est partie pour Berlin et qui publiera, en même temps, dans Paris-Soir, ses observations, ses impressions, ses interviews. / La semaine du 6 au 13 mars, qui précède l'élection à la présidence de la République est, en effet, pour l'Allemagne, une semaine fiévreuse dont l'atmosphère sera particulièrement curieuse à saisir et à rendre. / L'équipe des trois hommes qui partent pour Berlin est de taille à brosser un tableau remarquable de l'Allemagne durant ces journées-là. / [photos] / [Légende :] MM. Jules Sauerwein, Maurice Dekobra et Pierre Mac Orlan. / C'est le brillant journaliste Jules Sauerwein qui connaît admirablement le monde politique d'outre-Rhin. / C'est le célèbre romancier Maurice Dekobra qui décrira Berlin qui s'amuse et danse au bord de l'abîme. / C'est le bel écrivain Pierre Mac Orlan qui observera l'Allemagne en proie à la misère et au chômage. / Une documentation photographique de premier ordre illustrera cette triple enquête. / Enfin la présentation de cet extraordinaire reportage permettra aux lecteurs de Paris-Soir de le détacher du journal et de le conserver par devers eux. / Ne manquez pas de retenir dès maintenant les numéros de Paris-Soir à partir du 7 mars. »

16. Annonce du début de la collaboration de Jean et Jérôme Tharaud à *Paris-Soir*, 3 février 1932, dans la partie supérieure gauche de la une.

PARIS-SOIR est heureux d'annoncer à ses lecteurs une nouvelle qui constitue aussi une nouveauté. Il va leur permettre d'assister aux grands événements politiques, dans lesquels se joue le sort du monde. Il délèguera à leur place un spectateur d'élite qui sait admirablement voir, et qui sait merveilleusement dire ce qu'il a vu. Paris-Soir ne "fait" pas de politique au sens ordinaire qu'on prête à ce mot. Mais, tout en s'efforçant de donner à ses lecteurs les informations politiques les plus sûres et les plus rapides, il voudrait que la politique fût à leurs yeux une chose vivante, le prodigieux spectacle qu'elle est pour quelques privilégiés.

Jérôme et Jean THARAUD

Jean et Jérôme Tharaud.

les écrivains célèbres, les auteurs de *Dingley*, de *La Tragédie de Ravallac*, *Notre cher Péguy*, *Mes années chez Barrès*, *L'ombre de la Croix*, *Quand Israël est roi*, et de tant d'œuvres prestigieuses, ont accepté d'être ces spectateurs, auxquels rien n'échappera de la grande tragédie — ou de la grande comédie — politique. Ils seront partout où la pièce se joue : à Londres, à Washington, en Orient, dans le nouveau monde comme dans l'ancien monde. Demain, ils seront à Genève, à la Conférence du désarmement, qui, par une amère ironie, s'ouvre au moment où la bataille fait rage à Changhaï.

**ET ILS VOUS DIRONT
CE QU'ILS ONT VU**

Une...
Le C extr.
Une d des amb des pu au du gou de

Les Japonais ap per incident entre et une patrouille bombardé hier à Chine, leurs autor rendire ce matin des Affaires étran contre les évènements hier.

De double geste, deux courtoises, s'écrit depuis trois en Chine.

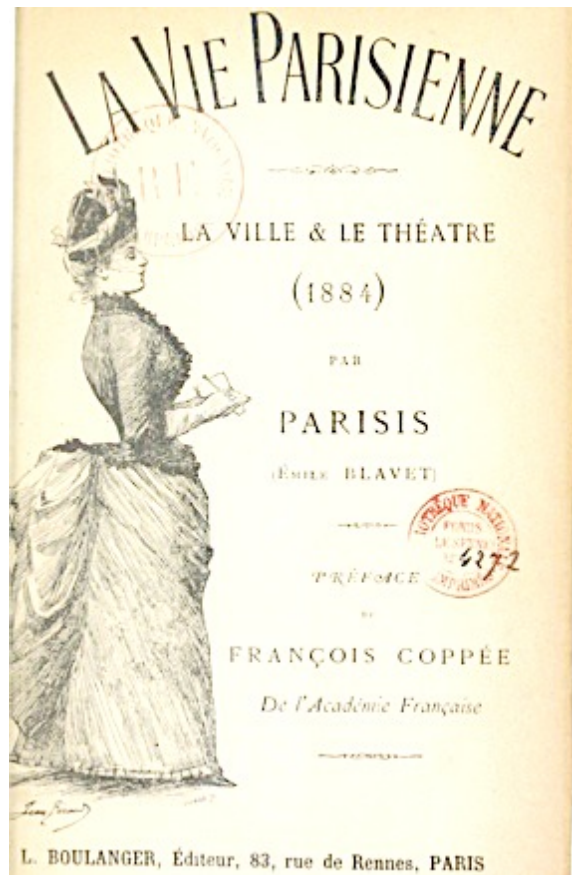
Les...
Quelle sera maint l'intervention angl le moment, il faut parle encore que de figures et d'instants d'épouvante de sa l'air. — EUGÈNE à

Texte de l'annonce : « Paris-Soir est heureux d'annoncer à ses lecteurs une nouvelle qui constitue aussi une nouveauté. Il va leur permettre d'assister aux grands événements politiques, dans lesquels se joue le sort du monde. Il délèguera à leur place un spectateur d'élite qui sait admirablement voir, et qui sait merveilleusement dire ce qu'il a vu. Paris-Soir ne "fait" pas de politique au sens ordinaire qu'on prête à ce mot. Mais, tout en s'efforçant de donner à ses lecteurs les informations politiques les plus sûres et les plus rapides, il voudrait que la politique fût à leurs yeux une chose vivante, le prodigieux spectacle qu'elle est pour quelques privilégiés. / JÉRÔME ET JEAN THARAUD / [portrait] / [Légende :] Jean et Jérôme Tharaud. / les écrivains célèbres, les auteurs de *Dingley*, de *La Tragédie de Ravallac*, *Notre cher Péguy*, *Mes années chez Barrès*, *L'ombre de la Croix*, *Quand Israël est roi*, et de tant d'œuvres prestigieuses, ont accepté d'être ces spectateurs, auxquels rien n'échappera de la grande tragédie – ou de la grande comédie – politique. Ils seront partout où la pièce se joue : à Londres, à Washington, en Orient, dans le nouveau monde comme dans l'ancien monde. Demain, ils seront à Genève, à la Conférence du désarmement, qi, par une amère ironie, s'ouvre au moment où la bataille fait rage à Changhaï. / ET ILS VOUS DIRONT CE QU'ILS ONT VU ».

ENSEMBLE N° 4 : VARIA



1. Illustration de couverture
Émile Blavet [Parisis], *La vie parisienne* (1885),
préface d'Aurélien Scholl, Paris, Ollendorff,
1886.



2. Illustration de couverture
Émile Blavet [Parisis], *La vie parisienne : la ville
et le théâtre* (1884), préface de François Coppée,
Paris, Ollendorff, 1885.



3. Illustration de couverture
 Émile Blavet [Parisis], *La vie parisienne*
 (1887), préface d'Henry Fouquier, Paris,
 Ollendorff, 1888.



4. Illustration de couverture
 Georges de La Salle, *En Mandchourie*,
 Paris, Armand Colin, 1905.



5. Affiche publicitaire du *Pathé-Journal*, 1908. Citée dans le dossier *Les actualités filmées françaises*, dans *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 66 (juillet 1997), p. 4



6. Affiche de lancement du *Petit Bleu de Paris*, août 1898. Citée dans Benoît Lenoble, *Le journal au temps du réclanisme. Presse, publicité et culture de masse en France (1863-1930)*, thèse de doctorat d'histoire sous la direction de Dominique Kalifa, Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2007, p. 325.



7. Affiche publicitaire du *Pathé-Journal*, date inconnue (autour de 1914-1918).