

Éthique et expression de l'expérience subjective en journalisme narratif

MARIE VANOOST

Aspirante du FRS-FNRS
ORM

Université catholique de Louvain
marie.vanoost@uclouvain.be



Le journalisme narratif, par les récits longs, fouillés et construits qu'il propose, permet d'aborder dans le détail un type d'information assez particulier : tout ce qui relève de l'expérience subjective.

Si l'émotion est bien évidemment largement traitée dans les médias d'information, le journalisme narratif l'appréhende différemment, en cherchant à la faire « vivre » au lecteur. Pour ce faire, le journaliste a recours à des techniques d'écriture qui sont généralement l'apanage des récits de fiction : verbes de sentiment et de pensée, discours indirect libre, etc. Cependant, ce traitement de l'émotion n'est pas sans poser question sur un plan éthique. En effectuant un détour par la narratologie, cet article détaille l'une de ces questions : peut-on, et avec quelles limites, en référence à quelles valeurs éthiques, attribuer des pensées et des sentiments à des personnages – autres que le narrateur – dans les récits de journalisme narratif ?

L'article développera d'abord une réflexion éthique « théorique », basée sur les principes et valeurs qui guident la pratique journalistique actuelle. À l'issue de cette première phase, les possibilités de rendre compte de l'expérience subjective d'autrui en journalisme apparaîtront relativement limitées. Cependant, en analysant les choix de focalisation et de voix dans deux textes de journalisme narratif pris en exemples, l'article permettra de mettre en évi-

Pour citer cet article

Référence électronique

Marie Vanoost, « Éthique et expression de l'expérience subjective en journalisme narratif », *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo* [En ligne], Vol 2, n°2 - 2013, mis en ligne le 15 décembre 2013. URL : <http://surlejournalisme.com/rev>

dence deux stratégies d'écriture que les journalistes peuvent développer pour contourner ces limites.

LES PARTICULARITÉS DU RÉCIT DANS LE MODÈLE JOURNALISTIQUE NARRATIF

La notion de journalisme narratif provient des États-Unis, où ce modèle journalistique est largement répandu. Elle a été introduite ces dernières années en Europe francophone, notamment par plusieurs praticiens se réclamant de ce type de journalisme. Ainsi, la revue *XXI*, en grande partie à l'origine de la vague des *mooks* – contraction des mots *magazine* et *book* – qui se multiplient dans notre paysage médiatique¹, se revendique du « *narrative writing* », « *ce journalisme de récit qui prend le temps d'aller voir et qui emporte le lecteur dans la lecture*² ». *Feuilleton*, un autre *mook*, propose principalement des traductions d'articles narratifs publiés outre-Atlantique. Certains journalistes travaillant pour des médias plus classiques montrent également un intérêt pour le modèle américain. C'est le cas, par exemple, d'Alain Lallemand, grand reporter au quotidien belge *Le Soir*, qui qualifie certains de ses articles de « narratifs ». Il est également l'auteur d'un manuel de journalisme narratif basé en large partie sur ce qui se fait aux États-Unis (2011).

Dans le monde francophone, ce modèle journalistique ne se développe pas sur un terrain vierge, mais en filiation avec la tradition du (grand) reportage (Boucharenc et Deluche, 2001 ; Boucharenc, 2004 ; Martin, 2005 ; Ruellan, 2007). *XXI* cite ainsi, dans son premier éditorial, la figure mythique d'Albert Londres. Lallemand, quant à lui, note : « *Le récit francophone est mal identifié : la France le nomme "grand reportage", feint d'ignorer qu'il charrie ses personnages, ses décors, sa structure narrative, ses intrigues et dénouements, bref, qu'il outrepassa la simple collection de faits* » (2011 : 24).

Il nous semble cependant quelque peu rapide d'assimiler (grand) reportage et journalisme narratif, d'une part, parce que le reportage peut prendre des formes très différentes – dont, pour reprendre les termes de Lallemand, la simple collection de faits qui ne crée pas de récit à proprement parler – et, d'autre part, parce qu'un article narratif peut être aussi proche du portrait, de l'enquête, de la reconstruction d'événements même, que du reportage en prise directe avec un terrain. Puisque la notion de *narrative journalism* est commentée et enseignée depuis de nombreuses années aux États-Unis, et puisque les acteurs francophones eux-mêmes y font référence, il semble intéressant de se tourner vers les travaux américains pour en proposer une définition.

Le journalisme narratif se définit outre-Atlantique comme « *the genre [nous dirions plutôt modèle ou forme, au vu des remarques précédentes concernant le reportage] that takes the techniques of fiction and applies them to nonfiction* » (Nieman Foundation for Journalism at Harvard, 2012). Cette définition renvoie également à d'autres dénominations, telles que *literary journalism* (Hartsock, 2000 ; Sims et Kramer, 1995 ; Sims, 2007), *creative nonfiction* (Forché et Gerard, 2001), *New New Journalism* (Boynon, 2005), etc. Sans entrer ici dans le débat sur l'utilisation de ces différents labels, nous justifions notre choix de parler de *journalisme narratif*, avant tout, par la précision de chaque terme. La notion de *non-fiction* recouvre en effet un ensemble bien plus vaste que celui des productions proprement *journalistiques*. Elle inclut notamment mémoires, biographies et essais. Quant à l'idée de *narration*, elle permet de cerner le phénomène au plus près : le caractère que certains qualifient de *littéraire* ou *créatif* de ce type de journalisme est avant tout mis au service d'une volonté de raconter (Forché et Gerard, 2001 : 1 ; Hartsock, 2000 : 11).

Il n'existe pas de définition précise du type de récit que propose le journalisme narratif qui fasse l'unanimité parmi les spécialistes et les praticiens américains. Toutefois, à partir des définitions proposées par les premiers et des caractéristiques les plus fréquemment soulignées par les seconds, il est possible de proposer une liste assez précise des traits définitoires de ce type de récit (Vanoost, 2013). Le récit, en journalisme narratif, présente tous les ingrédients de base d'une histoire : personnages, actions, déroulement temporel et cadre spatial. Sa mise en forme fait intervenir des techniques d'écriture dites « littéraires », et particulièrement : la mise en place d'une voix personnelle du narrateur, des techniques permettant de créer une forme d'expérience par procuration pour le lecteur (choix des détails, rendu des pensées et émotions, etc.) et des techniques visant à capter et garder son intérêt jusqu'à la dernière ligne (suspense, tension entre une complication et sa résolution, etc.). Le but poursuivi au travers de ces différents choix d'écriture est de proposer une compréhension plus profonde de la réalité racontée.

Cet article s'intéresse plus particulièrement à l'une de ces caractéristiques : la création d'une expérience par procuration. Pour y parvenir, il faut pouvoir exposer au lecteur la façon dont les faits ont été vécus, lui ouvrir un accès à la subjectivité des sujets impliqués dans l'histoire. En littérature, on recourt pour cela aux verbes d'expression des pensées et des sentiments, au discours indirect libre ou encore au monologue intérieur. Mais peut-on utiliser ces techniques d'écriture dans des récits

du réel, alors qu'elles ont été identifiées comme des indices de fictionnalité (Cohn, 1990 ; Hamburger, 1986) ? Le journaliste peut-il mettre en œuvre ces techniques alors que son rôle est fondamentalement différent de celui du narrateur de fiction ? Tout comme l'historien décrit par Cohn, le journaliste « *is a real person who inhabits the real world, and who is separated from all other beings in that world, living or dead, by what Proust called "those opaque sections impenetrable to the human spirit"* » (1990 : 790). Au-delà du débat narratologique, la question relève aussi de l'éthique journalistique : comment, et éventuellement sous quelles conditions, avec quelles limites et en vertu de quelles valeurs éthiques, un journaliste peut-il rendre compte des pensées et sentiments d'une personne réelle dont il raconte l'histoire ?

« ENTRER DANS LA TÊTE » DES SUJETS :
UN ENJEU ÉTHIQUE DU RÉCIT

Ce n'est bien sûr pas là la seule question éthique que soulève le journalisme narratif. La réflexion éthique sur ce type de journalisme, outre-Atlantique, est en très large partie centrée sur des questions de précision factuelle (Hart, 2011 ; Sims 2007) qu'elle aborde d'une manière pragmatique, en édictant principes généraux – ne pas effectuer d'ajout, ne pas tromper le lecteur (Clark, 2002) – ou en établissant des listes de pratiques à proscrire – telles que les scènes composites, les chronologies incorrectes, les citations inventées, etc. (Kramer, 1995). La plupart des auteurs reconnaissent toutefois, comme Jack Hart, que les questions qui se posent concrètement au journaliste, tant sur le terrain que lors de l'écriture, sont toujours plus complexes : « *Writing about the real world is just too complex, too nuanced, and too filled with unpredictable humanity to reduce any situation to an ethical formula* » (2011 : 236).

Apports et limites de l'approche éthique américaine

Lorsqu'elle s'intéresse aux problèmes plus concrets que soulève le modèle journalistique narratif, la réflexion éthique est plus souvent centrée sur la démarche en immersion auprès des sujets que sur les questions que pose l'irruption, dans le texte, de techniques traditionnellement utilisées dans la fiction (Kramer et Call, 2007). Quand les choix d'écriture sont au centre de la réflexion, comme dans l'ouvrage de référence de David Craig (2006), l'analyse qui en est faite dépasse le cadre du journalisme narratif – Craig s'intéresse notamment à la façon dont les journalistes choisissent leurs anecdotes, à leur manière d'attribuer leurs in-

formations à leurs sources, ou encore à la question des citations et paraphrases.

Il nous semble que Craig ouvre une voie particulièrement intéressante, mais qu'elle pourrait encore être affinée et qu'une analyse approfondie, portant spécifiquement sur les techniques « littéraires » utilisées dans le modèle journalistique narratif, pourrait apporter beaucoup à la réflexion éthique sur ce type de journalisme. Une analyse pointue des productions journalistiques narratives ne dispensera bien sûr pas d'une réflexion éthique de fond sur ce type de journalisme. Elle permettra néanmoins d'ancrer cette réflexion en renversant la logique de l'édition de règles pour partir des pratiques réelles. Pas seulement en se basant sur un ou deux exemples personnels, pas uniquement à partir d'articles qui, de manière flagrante, posent un problème éthique – comme lors des affaires Blair et Kelley³ –, ni uniquement à partir de textes canoniques – tel *In Cold Blood* (Capote, 1966), dont le rapport aux faits est encore discuté aujourd'hui (Sims, 2007). Mais à partir d'un ensemble de productions « communes » de journalisme narratif, tel qu'il est pratiqué dans diverses rédactions, par des journalistes différents, et tel que le lecteur est susceptible de le découvrir dans les médias aujourd'hui.

L'intérêt de cette démarche apparaît clairement si l'on reprend la question introduite précédemment : l'attribution de pensées et de sentiments à des personnages – autres que le narrateur. Cet exemple n'est pas anodin puisqu'il s'agissait déjà de l'un des principaux reproches adressés au *New Journalism* américain des années 1960-1970 – que l'on peut inscrire dans la même large tradition que ce que l'on nomme ici journalisme narratif (Boynton, 2005 ; Hartsock, 2000). Tom Wolfe, principal défenseur du mouvement, n'a pas hésité à entrer « *directly into the mind of a character, experiencing the world through his central nervous system* » (1975 : 33). Wolfe revendique cette possibilité de rendre compte aussi directement et en détail de la vie intérieure d'autres personnes, à condition que ce soit le résultat de démarches de reportage minutieuses et d'interviews poussées (1975 : 35).

Cette pratique est aujourd'hui répandue parmi les journalistes narratifs et généralement acceptée, car elle fait partie de l'arsenal technique qui vise à créer une compréhension plus profonde du monde qui nous entoure – il y a donc, fondamentalement, une visée éthique derrière la volonté de rendre compte de la vie intérieure des sujets. Cependant, les experts insistent sur la nécessité de l'encadrer (Gutkind, 2008 ; Kramer, 1995) : « *This technique should be practiced with the greatest care. Editors should always question reporters on*

the sources of knowledge as to what someone was thinking. Because, by definition, what goes on in the head is invisible, the reporting standards must be higher than usual. When in doubt, attribute » (Clark, 2002).

Cette règle, proposée par Clark, répond bien à la première valeur éthique soulignée par les auteurs américains dans le cadre du journalisme narratif : l'exactitude. Toutefois, pour Daniel Cornu, référence en matière de réflexion éthique dans le monde francophone, la vérité journalistique ne se construit pas uniquement sur des faits exacts, récoltés de manière objective – l'objectivité est pour lui une « méthode » qui ne s'applique qu'à l'ordre des faits, et non pas une valeur à opposer à la subjectivité dans une conception duale. Elle se construit également sur une interprétation impartiale – qui n'interdit pas de prendre parti mais « *commande de juger sans parti pris* » (2009 : 362) – et sur une narration authentique. « Méthode » propre à l'éthique journalistique au même titre que l'objectivité et l'impartialité, l'authenticité est plus difficile à définir. Elle « *tient dans la distance qui impose de ne pas jouer de l'emphase et donc de ne pas tricher avec la réalité des événements observés pour les faire "mousser". Elle suppose le renoncement à toute attitude qui viserait à tromper ses sources, à abuser le public, à chercher délibérément à le choquer ou le flatter (la séduction !), à céder consciemment à une pression ou à se prêter à une manipulation* » (2009 : 375).

Il paraît difficile de déterminer avec certitude si des pensées et sentiments sont « exacts ». La déontologie journalistique offre néanmoins des procédures pour vérifier l'exactitude des faits, et ces procédures peuvent aussi être utilisées pour les pensées et sentiments – c'est l'approche dessinée par les auteurs américains : quelle est la source de l'information, quels sont ses intérêts, existe-t-il un moyen de recouper (en consultant un journal intime, en interviewant un autre témoin, etc.) ? La déontologie n'offre toutefois rien de tel lorsqu'il s'agit de s'assurer de l'authenticité de la mise en forme de ces pensées et sentiments. Comment déterminer une règle ou une procédure pour vérifier que la façon de rendre compte de l'expérience subjective ne sert pas à manipuler, choquer ou flatter le public ? Les repères déontologiques s'avérant flous, la réflexion éthique, pour continuer à progresser, doit se confronter aux productions, aux choix concrets d'écriture.

Pour cela, il faut déterminer des outils d'analyse. Parce que ce n'est pas la « valeur » des choix d'écriture sur un plan littéraire qui nous intéresse, mais bien ce que ces choix supposent et ce qu'ils

apportent à la construction du récit, la narratologie paraît offrir un angle d'approche particulièrement intéressant. L'articulation entre narratologie et éthique est récente, mais en plein développement au point que l'on a pu parler d'un tournant éthique au sein de la narratologie (Korthals Altes, 2005). Nora Berning propose même de développer une « *narratologie éthique critique* » (2011) pour étudier les reportages littéraires.

Une nouvelle approche, par le biais de la narratologie

En termes narratologiques, l'attribution de pensées et de sentiments à un personnage semble principalement renvoyer au problème de la *focalisation*⁴, définie par Gérard Genette comme « *une restriction de "champ", c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative* » (1983 : 49). Genette distingue trois types de focalisation. La focalisation *zéro*, ou *non focalisation*, correspond à ce que l'on a coutume d'appeler l'omniscience, où le narrateur « *en dit plus que n'en sait aucun des personnages* » (1972 : 206). Il n'y a donc pas de foyer spécifique de sélection de l'information. En focalisation *interne*, le foyer correspond à un personnage, « *le récit peut alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense* » (1983 : 49). En focalisation *externe*, « *le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque* » (1983 : 49).

La théorie de la focalisation post-genettienne a principalement été influencée par les critiques de Mieke Bal. Bal propose une réorganisation en profondeur de la typologie de Genette sur la base d'une distinction entre focalisateur et focalisé (1977 : 119). Le focalisateur, sujet qui filtre les perceptions⁵, peut être soit le narrateur, situé hors de l'histoire, soit un personnage. L'objet focalisé peut quant à lui être soit perceptible, visible de l'extérieur, soit imperceptible, existant uniquement dans l'esprit d'un personnage. Toutefois, ces propositions de Bal ont à leur tour été largement critiquées. Ainsi, le caractère perceptible ou non d'un objet dépend forcément du sujet qui le perçoit : sujet et objet ne peuvent être totalement dissociés (Edmiston, 2008 : 153). Quant à la notion de focalisateur, certains la considèrent comme tout à fait inutile : seul le narrateur peut être focalisateur, « *characters can see and hear, but they can hardly focalize a narrative of whose existence they are not aware* » (Niederhoff, 2011). On partira donc, dans l'analyse qui suit, de la typologie de Genette, qui nous semble un outil d'analyse plus maniable, et on ne retournera vers Bal ou d'autres auteurs que si la théorie genettienne montre ses limites.

Au-delà des débats qui l'entourent, la question de la focalisation semble ici ne pas suffire. Elle interagit en effet avec celle de la *voix*, du statut du narrateur. Celui-ci peut être *hétérodiégétique*, s'il est absent de l'histoire qu'il raconte, ou *homodiégétique*, s'il est un personnage impliqué dans cette histoire (Genette, 1972 : 252). La prise en compte simultanée de la *voix* et du système de focalisation renvoie à la notion de *situation narrative*, mise en avant par Franz Stanzel (1984), puis retravaillée par Jaap Lintvelt (1981), avant d'être reprise par Genette (1983). Alors que Stanzel et Lintvelt proposent des typologies précises et bien organisées, la réflexion de Genette peut sembler moins aboutie, se limitant à souligner un principe de combinaison entre les différents choix de *voix* et de focalisation. Elle est cependant par là même plus flexible et ouverte vers des situations narratives qui sortent des canons établis, ce qui pourrait s'avérer un atout pour analyser les récits hybrides du journalisme narratif. On se basera donc ici à nouveau sur les travaux de Genette, en retournant vers d'autres auteurs au besoin, lors de l'analyse.

Si Genette soutient l'idée d'une liberté combinatoire *a priori* entre les catégories de la *voix* et de la focalisation – voire même avec d'autres, telles que celle de la position temporelle –, il reconnaît néanmoins une contrainte de la narration homodiégétique – contrainte qu'il nomme *préfocalisation* : « *Le narrateur homodiégétique, lui, est tenu de justifier ("Comment le sais-tu ?") les informations qu'il donne sur les scènes d'où "il" était absent comme personnage, sur les pensées d'autrui, etc.* » (1983 : 52)⁶. Cela rejoint les jalons éthiques posés par les auteurs américains par rapport au journalisme narratif et, de manière plus large, les différentes valeurs mises en avant par Cornu : il faut non seulement s'assurer de l'exactitude factuelle, mais aussi préserver une forme d'authenticité dans la narration. Le narrateur, toujours selon Genette, ne peut échapper à la *préfocalisation* que par une forme de « contorsion ». On sera donc attentif, lors de l'analyse, aux possibles « contorsions » des journalistes par rapport aux contraintes posées par la *préfocalisation*.

D'un strict point de vue théorique, le journaliste semble devoir s'en tenir à une focalisation interne fixe sur lui-même – c'est là le seul matériau subjectif dont il ne doit pas justifier l'origine – et abandonner tout mode « interne » de représentation de la vie subjective d'un autre – puisque ces modes, qui plongent le lecteur dans l'histoire, permettent difficilement la mise à distance nécessaire pour expliquer comment le journaliste détient l'information qu'il communique. L'éthique journalistique vient encore limiter « l'ampleur » de cette focalisation. En effet, si Cornu souligne bien le rôle souvent oublié du jour-

naliste comme témoin-narrateur, il insiste également sur la qualité essentielle que le journaliste doit viser lorsqu'il endosse ce rôle : la modestie. Le journaliste « *est témoin de quelqu'un ou de quelque chose, non de lui-même* » (2009 : 384).

La marge de manœuvre du journaliste narratif semble alors assez réduite : il lui faudrait se limiter à son point de vue, mais sans devenir son propre témoin. Cela paraît pourtant aller à l'encontre de l'affirmation de la plupart des auteurs américains selon laquelle le journalisme narratif permettrait de mieux rendre compte du réel, d'en proposer une représentation plus complexe. Il faut donc à présent dépasser le stade théorique et passer à l'analyse de productions particulières, pour aller au-delà des contraintes posées *a priori* et appréhender la multiplicité des choix d'écriture possibles, et les « contorsions » qu'ils permettent.

APPLICATION À DEUX EXEMPLES DE JOURNALISME NARRATIF

À titre d'exemple, appliquons les catégories de Genette à deux textes qui se revendiquent d'un modèle journalistique narratif : « Bienvenue chez Mugabe ! », de Sophie Bouillon, paru dans la revue *XXI* à l'automne 2008, et « Dans le Sud afghan, la drôle de guerre », d'Alain Lallemand, publié dans le quotidien belge *Le Soir* le 8 août 2008⁷. Bouillon, alors toute jeune journaliste indépendante, conte l'histoire du retour au pays d'un jeune exilé zimbabwéen, se faisant le témoin de ses retrouvailles avec sa famille et ses amis, mais aussi de sa progressive prise de conscience de l'état de délabrement dans lequel est tombé le Zimbabwe depuis qu'il l'a quitté. Le deuxième article raconte une journée de mission de reconstruction menée par l'armée néerlandaise en Afghanistan qu'accompagne Lallemand, journaliste dans un quotidien de référence avec plus de vingt ans d'expérience dans l'investigation et le grand reportage. Son récit commence avec la vérification du matériel, se poursuit avec le trajet du peloton jusqu'au village afghan et les négociations avec les habitants quant à leurs besoins en matière de construction, pour s'achever avec le retour des soldats à la base.

Une narration homodiégétique tirillée entre le « je vis » et le « je raconte »

« Bienvenue chez Mugabe ! » est principalement rédigé à la deuxième personne du singulier, un « tu » qui représente le protagoniste, auquel le journaliste semble raconter sa propre histoire : « *Ta mère est morte voici trois ans, emportant avec elle tes racines. Ta seule raison de rester*

avait disparu. Alors, sans rien dire à personne, tu as quitté le Zimbabwe. Tu t'es "exilé", comme on dit. Sans te retourner sur ce pays qui t'avait tant promis et ne t'offrait plus rien. » Le « je » et le « nous » – incluant généralement la journaliste et le protagoniste – sont également souvent utilisés, rappelant la présence de la journaliste à chaque étape de l'histoire : « John avait promis de passer nous prendre pour aller voir la demi-finale de la Ligue des champions dans un bar du quartier pré-sidentiel. Ce soir, Chelsea joue contre Liverpool et, ça, tu ne veux pas le rater. [...] Je croyais que vous détestiez les Anglais ? Tu détaches tes yeux du match et, de l'autre bout de la table, tu me fais signe de me taire. »

Lallemand, par contre, apparaît à peine dans son récit. Il n'est directement présent qu'à trois occasions seulement, au travers d'un « nous ». Une occurrence de ce « nous » inclut les soldats : « Et puis il y a cette vallée aride qui nous attend aujourd'hui, là où coule la rivière Garmab Mandah et court la piste menant à Kandahar. » Les deux autres occurrences semblent plus proches du « nous » d'auteur : « Deux jours auparavant, [...] le capitaine Jeroen nous a dressé un état des lieux de la province » ; « Plus tard, un autre soldat [...] nous confiera ne pas vouloir rempiler. »

On constate donc, tout d'abord, que les deux récits sont soumis aux contraintes de la narration homodiégétique et de la narration factuelle, impliquant une forme de préfocalisation sur le journaliste lui-même. Si nous parlons ici du journaliste, sans préciser s'il s'agit du personnage en situation ou du narrateur après coup, c'est parce que la position temporelle adoptée dans les deux articles vient brouiller ces rôles. Dans les deux cas, le récit est principalement raconté au présent, en narration simultanée. En l'absence du décalage temporel entre narrateur et personnage offert par la narration ultérieure, il devient plus difficile encore de distinguer les deux rôles : le « je » qui raconte paraît se fondre avec le « je » qui expérimente.

Toute information ultérieure récoltée par le journaliste – ce qui inclut notamment la connaissance de la suite et de la fin de l'histoire –, qui relève en fait de l'information extradiégétique (Genette, 1983 : 51), viendra alors se mêler à l'information dont dispose le journaliste-personnage en situation. Ainsi, la « morale » que propose Lallemand à la fin de son article (« L'oisiveté serait-elle mère de quelque vertu ? »), lui est sans doute venue à l'esprit bien après la mission qu'il raconte, mais semble répondre au passage de l'histoire qu'il vient de relater (concernant un soldat qui voudrait quitter l'armée pour devenir bâtisseur et père).

Les deux articles jouent pourtant sur une forme de suspense, comme si le journaliste ignorait l'issue des événements qu'il raconte. Ainsi, Bouillon écrit : « Demain, ce sera les élections. [...] Leurs sourires rassurants font penser que cette fois c'est la bonne. Tu pourras peut-être rester vivre ici, qui sait ? » Et Lallemand : « Gijis et les siens [...] ancrent à toutes fins utiles un pied de mortier – qui sait ? – puis laissent l'équipe de reconstruction se présenter à pied aux habitants du village. » On passe ainsi sans cesse, et souvent sans le savoir, du point de vue du narrateur à celui du personnage.

Dans une perspective narratologique, tout parti pris de focalisation rigoureux semble donc d'ores et déjà impossible. Dans une perspective éthique, ce choix de narration simultanée, qui permet de mieux immerger le lecteur dans l'histoire, crée une image du journaliste quelque peu déformée. Le journaliste devient une sorte de « sur-témoin », au milieu de l'action mais ayant déjà sur elle le recul d'un narrateur. Cette déformation peut interpeller sur un plan éthique, mais elle correspond, d'une certaine manière, à une réalité : le journaliste apparaît comme doué d'un grand « entendement » par rapport aux faits qu'il rapporte, mais c'est justement là son rôle. Il n'est pas un témoin comme un autre, mais un témoin renseigné, préparé, formé à l'observation.

Le point de vue de témoin effacé chez Lallemand

Au-delà de cette ambiguïté entre personnage et narrateur, l'article de Lallemand présente un type de focalisation très proche de celui défini comme éthique sur un plan purement théorique. Les scènes qui forment le récit sont celles auxquelles le journaliste a assisté et c'est son regard qui oriente les descriptions tant de lieux que d'actions, mais son ressenti et son opinion ne s'expriment qu'à quelques rares et discrètes occasions (« Si ce taux se maintient durant quinze ans, l'Uruzgan sera en 2031 aussi riche que... le Bangladesh. À pleurer »).

Ce choix de focalisation n'est pas indépendant du choix vocal, l'expression de sentiments personnels semblant plus délicate en « nous » qu'en « je », et d'autant plus si ce « nous » lui-même reste rare. On pourrait parler d'une focalisation interne « minimale » où la perception et les connaissances du journaliste constituent les limites du racontable, mais où son ressenti et ses opinions passent à l'arrière-plan. Dans des termes plus genettiens, on pourrait parler de focalisation interne restreinte avec paralipse forte des pensées et des sentiments⁸.

Le parti pris de focalisation du journaliste semble cependant tendre vers une forme d'omniscience, donc vers une focalisation zéro, par l'étendue de

l'information qu'il possède : il connaît le but des soldats, de l'armée en général et des tribus afghanes, il peut déchiffrer les sous-entendus, interpréter les réactions, etc. Un peu paradoxalement, un bon travail journalistique peut donc créer une image trompeuse. Cette impression d'omniscience est également à rapprocher du choix d'une narration simultanée qui, comme on l'a dit, ne permet pas de distinguer entre l'information que possède le personnage et celle, toujours plus étendue, du narrateur. Certaines formulations viennent ainsi renforcer l'impression d'omniscience : « *Bientôt, le soleil étendra son empire [...] tout deviendra brûlant sous la pulpe des doigts nus.* »

Toutefois, Lallemand prend garde, par ailleurs, de nier toute omniscience en dévoilant la façon dont il connaît certaines informations et en exprimant une forme d'incertitude, comme lorsqu'il écrit : « *Mais si on en croit le renseignement militaire, les talibans en sont absents. Reste à savoir si les voies d'accès n'ont pas été minées.* » C'est donc en collant à son rôle de journaliste — en donnant la source de son information —, mais aussi en exploitant les possibilités de la narration simultanée que le reporter s'éloigne de la figure du narrateur omniscient. Le statut de « sur-témoin », pour déformant qu'il puisse paraître à première vue, ne semble donc définitivement pas s'opposer à l'authenticité de la narration, mais peut même, à l'inverse, y contribuer.

Il n'y a que deux endroits dans l'article où le journaliste semble opérer une plongée rapide dans le point de vue d'une autre personne. Il note, à l'égard d'un lieutenant : « *Gijs le sait, la majorité de ses hommes se sont ennuyés aujourd'hui, même si aucun d'eux ne souhaite le contact avec l'ennemi* » et, un peu plus loin, « *L'horeca, cela lui semble soudain plus concret que ce qu'il réalise en ce moment en Afghanistan.* » La perspective adoptée dans ces phrases ne choque pourtant pas à la lecture, étant donné le passage intercalé entre les deux : « *Gijs confie ne pas savoir de quoi sera fait son avenir : "Rempiler ou renouer avec l'hôtellerie ?"* » Le lecteur peut comprendre que les deux autres phrases sont des reformulations de la conversation entre le journaliste et le soldat.

L'authenticité de l'expression de la subjectivité d'autrui ne paraît donc pas menacée, puisque cette expression, très limitée, est justifiée. Lallemand fait preuve d'une certaine créativité pour indiquer sa source : il ne la donne pas explicitement, mais mêle la citation journalistique à un mode « interne » de représentation des pensées. On se trouve donc face à un premier type de « contorsion », où une utilisation plus libre du langage permet d'éviter une forme

de justification directe qui aurait peut-être risqué de sortir le lecteur de son immersion dans l'histoire.

Sur l'ensemble du texte, on ne semble donc jamais vraiment sortir des connaissances et de la perspective du journaliste, sans pour autant devenir familier avec la personne qu'il est. La modestie de cette posture est évidente, mais cela signifie-t-il pour autant que l'authenticité de l'expression du journaliste soit préservée ? Si le « nous » d'auteur limite les tentations narcissiques, il apparaît aussi comme un masque sous lequel le « je » devient acceptable dans un grand journal quotidien. Ce « nous » est donc tiraillé entre deux tendances contradictoires : d'une part, il aide à préserver une certaine authenticité du récit ; de l'autre, il contribue à opacifier la narration, menaçant dès lors l'authenticité sur un autre front.

La subjectivité assumée du point de vue chez Bouillon

Dans l'article de Bouillon, la situation narrative est plus complexe. Comme on l'a déjà expliqué, la journaliste, présente en « je », semble raconter au protagoniste, auquel elle s'adresse en « tu », sa propre histoire. Ce sont non seulement les actions de celui-ci (« *Le bus se vide, mais tu restes assis* »), mais aussi ses perceptions (« *Tes yeux ne peuvent se défaire de cette lune ronde et familière* ») et ses sentiments (« *Tu ne voulais pas que je voie ton geste* ») qui forment le cœur du récit. La journaliste semble donc avoir accès, dans une large mesure, à ce qui se passe dans la tête du protagoniste. C'est également le cas pour d'autres personnages, rencontrés au gré du voyage. En parlant d'un ami du protagoniste, elle note par exemple : « *Il lui suffit de se prétendre "fermier". Jamais il n'avouera qu'il n'a pas les moyens d'acheter autre chose que ce tas de ferraille démembré et puant.* »

Cet exemple, avec ses qualificatifs très forts, montre que les perceptions et opinions de la journaliste ne sont pas non plus absentes du texte. Tout au long de l'article, elle commente ce qu'elle voit (« *Tu avais raison, ta ville est magnifique* »), ce qu'elle vit (« *Tu ne trouves pas que c'est étrange ? Ici, on deale sa monnaie et on achète à manger comme des trafiquants de drogue* »), les réactions du protagoniste (après que la cousine du protagoniste souhaite en pleine rue l'arrivée d'un nouveau président, la journaliste note : « *Tu devrais lui faire signe de rentrer dans la cour* »), etc. C'est surtout visible dans les cas, assez nombreux, où la journaliste se distancie de la perspective du protagoniste, quand elle joue sur une forme de *dissonance* (Cohn, 1978) avec le point de vue de ce dernier. Il nous semble cependant important de souligner que, même dans certains cas de *consonance* entre la perspective du prota-

goniste et celle de la journaliste, cette dernière fait en sorte de montrer clairement qu'elle se « range derrière » le point de vue du personnage — alors que l'attitude habituelle en cas de représentation de pensées consonantes est la fusion du narrateur avec le point de vue rapporté : « *Je t'imagine écouter ces histoires au fond de ton lit. Elle éteignait la lumière et tu voyais Robert Mugabe, combattant téméraire venant la sauver.* »

En se présentant à la fois comme un témoin, un personnage de l'histoire, et comme un narrateur capable de décoder ce qui se passe dans la tête des autres et de le commenter, la journaliste semble acquérir un statut particulier — qui dépasse de loin celui de « sur-témoin ». Ce statut ne renvoie à aucune des situations narratives identifiées par Stanzel (1984) ou Lintvelt (1981) — pour qui un narrateur présent dans son histoire reste toujours limité à sa propre perspective —, mais semble plutôt relever des possibilités non explorées de la combinatoire genettienne. Il s'agirait ici, du moins à ce stade de l'analyse, d'une narration homodiégétique couplée avec une focalisation interne variable. Il est vrai que, comme Lallemand, Bouillon possède une connaissance étendue du dossier : elle connaît l'histoire et la culture du pays, tout comme sa situation actuelle — jusqu'à la variation de la valeur des biens en quelques années. De plus, elle rend compte des pensées et sentiments de plusieurs personnages, sans donner d'indices sur la façon dont elle a pu obtenir ces informations. Tout cela, ainsi que le choix d'une narration simultanée, peut contribuer à créer une impression d'omniscience.

Cependant, d'autres éléments plaident pour une focalisation interne variable. On peut d'abord relever plusieurs indices laissant paraître les limites des connaissances de la journaliste, notamment concernant l'avenir, comme on l'a déjà dit. La journaliste ne se présente pas non plus comme possédant une compréhension parfaite des choses : confronté à un reportage de CNN sur le Zimbabwe, « *tu t'empportes* : "Faut-il qu'il y ait des Blancs victimes d'un régime pour que l'on s'intéresse à nous ? Pourquoi ne parlez-vous jamais des milliers de morts en Somalie ?" *Ne crie pas, je n'en sais rien...* »

Même à propos du protagoniste, qu'elle paraît pourtant à certains moments si bien cerner, la journaliste donne parfois l'impression de ne pas tout savoir ou comprendre. Ainsi, alors que le jeune exilé discute avec une riche supportrice de Mugabe, qui ne connaît pas les souffrances de la majorité du peuple, elle écrit : « *Tu acquiesces. Tu la défends. Sans cesse, tu répètes qu'elle est née dans ce régime, qu'il est normal qu'elle s'en fasse l'avocate. Mais toi ?* » De la même manière, alors que le jeune

homme vient de retrouver son grand-père, l'article se finit sur une simple description d'actions, sans plonger dans la subjectivité du personnage : « *Tu es resté deux jours auprès de lui. Il t'a offert quelques goyaves de son jardin. Tu es reparti.* »

Il nous semble que l'on peut comprendre ces absences d'accès au point de vue du personnage comme des indices de l'incapacité de Bouillon à jouer un rôle de narrateur omniscient, comme une forme de modestie vis-à-vis de son rôle de journaliste : elle peut nous en apprendre beaucoup sur ce pays et ses habitants, mais ce n'est pas à elle de donner une interprétation définitive du protagoniste. Elle nie donc, au moins en partie, la position privilégiée qu'elle s'était construite au travers de son traitement de la subjectivité de ses personnages, la capacité qu'elle semblait avoir de pénétrer l'esprit de ceux-ci. Elle semble même revendiquer sa position de témoin, toujours extérieur et toujours subjectif, dès les premières lignes de l'article : « *Et la lune regarde la scène, stupéfaite. Elle est là, ronde, parfaite, posée sur ce ciel obscur. Ses cratères dessinent une bouche grande ouverte et des yeux exorbités. À moins que ce ne soit les tiens.* » Cette dernière phrase n'exprime bien évidemment pas une réelle incertitude de la journaliste. C'est juste l'expression du lien tout à fait personnel qu'elle fait, en tant que témoin de cette scène, entre la lune et le protagoniste.

Bouillon apparaît donc comme un témoin plus affiché que Lallemand. Cette affirmation de sa subjectivité bouscule la conception traditionnelle de l'objectivité journalistique, mais respecte une autre valeur, celle que Cornu appelle à remettre en évidence : l'authenticité. En établissant d'« où » elle parle, comment elle se positionne par rapport au protagoniste et comment elle réagit par rapport à l'histoire dont elle est témoin, elle donne au lecteur des clés pour qu'il puisse évaluer lui-même son travail journalistique et la façon dont elle en rend compte.

Double focalisation et stratégies de « contorsion »

Il semble finalement difficile de maintenir l'idée d'une focalisation interne variable dans le texte de Bouillon : même lorsqu'elle rend compte des sentiments d'un autre personnage, elle le fait d'une manière qui est colorée par son propre filtre perceptif, cognitif et émotionnel. Ce n'est pas uniquement le cas dans cet article particulier, bien sûr. Dans les cas de narration factuelle — que celle-ci soit homodiégétique ou hétérodiégétique —, il paraît donc utile de revenir à la distinction proposée par Bal entre objet et sujet de la focalisation. Celle-ci permet en effet de distinguer différents niveaux de focalisation lorsqu'un objet focalisé devient à son tour sujet foca-

lisateur. On pourrait ainsi dire que, dans les récits du réel, le narrateur est toujours le focalisateur principal, qu'il cherche à s'effacer ou qu'il se présente en tant que personnage, qu'il soit conscient de son rôle de filtre ou non. Il peut tenter d'adopter le point de vue d'une autre personne, qui devient alors focalisateur second, mais ce deuxième niveau de focalisation reste soumis à l'information et à la perspective, indépassables, du focalisateur principal.

On peut s'opposer, comme l'a fait Genette (1983 : 51), à ce type de construction de la focalisation en différents niveaux pour les récits fictionnels, où une description « objective » est concevable dans la mesure où la matière narrative dépend entièrement du narrateur, qui peut décider qu'elle existe « objectivement » de telle ou telle façon. Dans les récits factuels, toute appréhension de la matière réelle ne peut être que « subjective », au sens où elle est soumise au filtre d'un individu singulier, même si celui-ci met en œuvre une série de méthodes ou de rituels visant à s'approcher autant que possible de ce que serait la réalité « objective ». Dans le cas du journalisme narratif, une partie des méthodes et des rituels d'objectivité journalistique est abandonnée, au profit d'une certaine reconnaissance de la subjectivité du journaliste. On lui rend ainsi pleinement son rôle de focalisateur principal dans ses récits — même s'il reste à savoir s'il en a conscience.

Ajouter une focalisation secondaire à celle du journaliste pose néanmoins question sur le plan éthique si cette deuxième focalisation ne s'accompagne pas d'éléments qui permettent de la justifier ou d'en montrer les limites. Le texte de Lallemand, avec ces deux courtes plongées dans le point de vue du lieutenant, met en œuvre la première solution : les plongées sont justifiées par la présence d'une citation du lieutenant qui, de plus, est présentée comme une confidence (« *Gijs confie* »). Le journaliste rappelle ainsi qu'il a non seulement pu interviewer les soldats, mais qu'il a aussi partagé une partie de leur vie.

Bouillon semble opter pour la seconde stratégie : elle souligne son travail de focalisation seconde et les limites de cette focalisation, d'une part en affichant parfois sa propre subjectivité, que celle-ci soit consonante ou dissonante par rapport au foyer de focalisation secondaire, et d'autre part en évitant, à certains moments, de pénétrer dans la tête de son protagoniste et d'expliquer son comportement. Elle expose ainsi son statut de témoin, certes professionnel, mais forcément situé, limité, subjectif. Le lecteur peut comprendre que, même lorsqu'elle raconte ce que vivent d'autres personnages, elle le fait toujours avec ce même statut de témoin. Cette deuxième forme de « contorsion » est plus implicite :

il ne s'agit plus d'une justification, même indirecte, mais d'une sorte de relativisation.

CONCLUSION

Dans les deux articles analysés, la configuration qui naît des différents choix d'écriture s'avère bien indissociable du positionnement éthique du journaliste. Se mettre en scène comme un « je » ou un « nous », utiliser plutôt des citations ou plutôt un mode « interne » de représentation de l'expérience subjective, donner des indices quant aux sources de ses informations, etc. : tous ces choix, qui peuvent sembler relever uniquement de l'écriture, tracent en fait les contours de rapports très différents du journaliste au réel, mais aussi aux sujets dont il raconte l'histoire et aux lecteurs à qui cette histoire est destinée. Autrement dit, des rapports très différents à la vérité — déclinée en faits exacts, opinion juste et récit véridique — et au respect de l'autre — à la fois sujet et lecteur —, qui sont les deux grandes valeurs éthiques mises en évidence par Cornu (2009).

En indiquant indirectement sa source, Lallemand semble soucieux d'asseoir, autant que possible, la vérité d'une information aussi délicate que des pensées et sentiments. Il évite que le lecteur ait à se poser des questions sur la façon dont il a obtenu cette information. On peut également y voir une forme de respect du sujet, qui n'apparaît pas comme un livre ouvert que le journaliste est capable de « parcourir » à sa guise, mais comme une personne avec qui il a développé une certaine relation de confiance. Lallemand limite pourtant le recours de ce type d'information, tant en ce qui concerne ses sujets que lui-même. Tout au long de son récit, il se présente comme un témoin qui raconte ce qui se passe autour de lui, laissant comprendre au lecteur de quelle façon il est impliqué dans le récit sans pour autant insister sur la façon dont le récit le touche personnellement.

Bouillon accorde plus d'importance à la vie intérieure de ses sujets. Ce qui se passe dans la tête de son protagoniste est au cœur du récit : c'est autant son parcours physique que mental que le lecteur suit. La journaliste accorde aussi plus de place que Lallemand à ses propres réactions et à son ressenti : elle se met en scène comme un témoin situé et forcément subjectif. Si elle semble parfois avoir facilement accès aux pensées et sentiments de ses sujets, d'autres passages du texte mettent en scène les limites de son accès à la vie subjective des personnages. Il s'agit donc d'une façon de reconnaître et respecter l'irréductible extériorité de ceux-ci. Cela traduit aussi, à nouveau, un certain souci du lecteur. D'ailleurs, la vérité du récit semble ici moins reposer sur une volonté de transparence directe vis-

à-vis du lecteur que sur la création d'une relation de confiance avec ce lecteur : c'est parce qu'il découvre – dans une certaine mesure et même s'il s'agit d'une construction – qui est la journaliste que le lecteur peut évaluer la vérité de son récit.

L'approche présentée ici, mettant la narratologie au service de la réflexion éthique, permet donc d'essayer, à partir du récit, un certain portrait du journaliste dans son travail. En termes de perspectives de recherche, cette approche – menée à une plus grande échelle et étendue à d'autres questions soulevées par l'utilisation de techniques « littéraires » en journalisme, comme la transformation de personnes réelles en personnages, les jeux sur la tension et le suspense, etc. –, pourrait évidemment aider à compléter et préciser les règles générales et les conseils pratiques déjà édictés par les auteurs américains pour guider la pratique du journalisme narratif. Cependant, en dépassant la démarche casuistique, elle pourrait également permettre de cerner la figure

que le journaliste construit de lui-même dans son texte, renvoyant ainsi à la question plus large de la posture du journaliste dans ce modèle particulier.

Cette question nous semble particulièrement importante aujourd'hui, avec la crise que connaît le journalisme. Le journalisme narratif nous paraît en effet être un lieu particulièrement intéressant pour aborder la question qui est cœur de cette crise : celle de l'identité journalistique. Les marges, où s'expriment le plus clairement les tentations vers d'autres sphères, d'autres modes de fonctionnement, d'autres valeurs mêmes, ne constituent-elles pas des lieux privilégiés pour aborder cette question de l'identité ? Approcher la figure du journaliste narratif telle qu'elle se dégage de ses productions pourrait constituer une voie détournée pour réinterroger l'identité de journaliste aujourd'hui.

NOTES

¹ Il ne faudrait pas pour autant associer trop rapidement *mooks* et journalisme narratif. Si plusieurs de ces publications s'inscrivent effectivement dans une démarche narrative, d'autres se positionnent dans un registre plus analytique, comme *Usbek et Rica*, ou présentent des modèles mixtes, comme *Le Tigre*.

² Laurent Beccaria, directeur de la publication, dans une interview accordée à Grégoire Leménager, « Le monde passé en revue », *BibliObs*, le 13 mai 2009 : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20080116.BIB0626/le-monde-passe-en-revue.html> (consulté le 10 septembre 2013).

³ En 2003, les éditeurs du *New York Times* ont découvert que plusieurs articles d'un de leurs reporters, Jayson Blair, plagiaient des articles existants ou étaient tout bonnement inventés. Un an plus tard, *USA Today* a été victime d'un scandale similaire, impliquant le journaliste Jack Kelley.

⁴ Certains préfèrent utiliser le terme de *point de vue* pour rendre compte de l'expérience subjective d'un personnage et réserver à celui de *focalisation* le sens d'une sélection de l'information destinée à créer des effets tels que le suspense ou le mystère (Niederhoff, 2011). Il nous semble toutefois difficile de différencier strictement ces deux types de sélection de l'information narrative : le suspense, en effet, ne naît-il pas souvent de la perception qu'a un protagoniste d'une menace ? Et le mystère ne peut-il pas être créé par l'inaccessibilité, pour le lecteur, des pensées et sentiments d'un personnage ? C'est pourquoi nous conserverons ici le terme proposé à l'origine par Genette en remplacement de la notion de point de vue.

⁵ Bal en revient en effet à une conception de la focalisation centrée sur les perceptions alors que Genette tentait de donner à ce terme une ampleur plus importante.

⁶ Si Edmiston (2008) a largement nuancé cette position en étudiant en détail les possibilités de focalisation pour un narrateur à la première personne dans le monde de la fiction, un récit factuel impose des contraintes de véridicité bien plus importantes qu'un récit de fiction. Ce qui nous ramène finalement au même type de situation que celle de la préfocalisation : « ne rapporter que ce que l'on sait, mais tout ce que l'on sait, de pertinent et dire comment on le sait » (Genette, 2004 : 153).

⁷ Comme nous l'avons déjà expliqué, tant *XXI* que *Lallemand* se réclament du journalisme narratif. Les deux textes présentent d'ailleurs toutes les caractéristiques du récit dans le modèle journalistique narratif américain exposées plus tôt dans cet article. En outre, ils représentent les deux grands types de média écrits où le journalisme narratif est actuellement pratiqué en Europe francophone : la presse traditionnelle et un *mook*. Enfin, comme le montrera l'analyse, les deux textes présentent des stratégies de « contorsion » très différentes.

⁸ Genette parle, par exemple, de « focalisation interne restreinte avec paralipse presque totale des pensées » (1983 : 85), la paralipse étant un type d'altération de la focalisation où le narrateur en dit moins que ce que lui permet son choix de focalisation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bal, M., 1977, « Narration et focalisation : Pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, 29, pp. 107-127.
- Berning, N., 2011, « Toward a Critical Ethical Narratology for Literary Reportages : Analyzing the Story Ethics of Alexandra Fuller's Scribbling the Cat », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 7, pp. 189-221.
- Boucharenc, M., 2004, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Boucharenc, M., Deluche, J. (Éds.), 2001, *Littérature et reportage*, Limoges, Presses universitaires Limoges.
- Boynton, R., 2005, *The New New Journalism*, New York, Vintage.
- Capote, Truman, 1966, *In Cold Blood*, New York, Random House.
- Clark, R. P., 2002, « The Line Between Fact and Fiction », <http://www.poynter.org/uncategorized/1500/the-line-between-fact-and-fiction/> (consulté le 29 mars 2012).
- Cohn, D., 1978, *Transparent Minds*, Princeton, Princeton University Press.
- Cohn, D., 1990, « Signposts of Fictionality », *Poetics Today*, 11-4, pp. 775-804.
- Cornu, D., 2009, *Journalisme et vérité*, Genève, Labor et Fides.
- Craig, D., 2006, *The Ethics of the Story*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Edmiston, W., 2008, *Hindsight and Insight*, University Park, Penn State University Press.
- Forché, C., Gerard, P. (Éds.), 2001, *Writing Creative Nonfiction*, Cincinnati, Story Press.
- Genette, G., 1972, *Figures III*, Paris, Le Seuil.
- Genette, G., 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil.
- Genette, G., 2004, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil.
- Gutkind, L. (Ed.), 2008, *Keep it Real*, New York, WW Norton & Co.
- Hamburger, K., 1986, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Cadiot, P., Paris, Le Seuil.
- Hart, J., 2011, *Storycraft*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hartsock, J., 2000, *A History of American Literary Journalism*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Korthals Altes, L., 2005, « Ethical turn », in Herman D. et al. (Éds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, pp. 142-145
- Kramer, M., 1995, « Breakable Rules for Literary Journalists », in Sims, N., Kramer, M. (Éds.), *Literary Journalism*, New York, Ballantine Books, pp. 21-34.
- Kramer, M., Call, W. (Éds.), 2007, *Telling True Stories*, New York, Plume Books.
- Lallemand, A., 2011, *Journalisme narratif en pratique*, Bruxelles, De Boeck.
- Lintvelt, J., 1981, *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti.
- Martin, M., 2005, *Les grands reporters*, Paris, Éditions Louis Audibert.
- Niederhoff, B., 2011, « Focalization », in Hühn P. et al. (Éds.), *The living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization> (consulté le 14 février 2012).
- Nieman Foundation for Journalism at Harvard, 2012, « Narrative Journalism », <http://nieman.harvard.edu/NiemanFoundation/ProgramsAndPublications/NarrativeJournalism.aspx> (consulté le 2 mars 2012).
- Ruellan, D., 2007, *Le journalisme ou le professionnalisme du flou*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Sims, N., Kramer, M. (Éds.), 1995, *Literary Journalism*, New York, Ballantine Books.
- Sims, N., 2007, *True Stories*, Evanston, Northwestern University Press.
- Stanzel, F., 1984, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Vanoost, M., 2013, « Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique », *Les Cahiers du journalisme*, 25, pp. 140-161.
- Wolfe, T., 1975, *The New Journalism*, New York, Harper & Row.



Fr. Le journalisme narratif, phénomène actuellement en (re-)développement dans les pays d'Europe francophone et largement répandu aux États-Unis, vise à créer une forme d'« expérience » pour le lecteur, à lui faire « vivre » l'histoire racontée. Il accorde donc une importance particulière à tout ce qui relève de l'expérience subjective des sujets impliqués dans l'histoire. Pour créer cette « expérience », le journaliste a recours à des techniques d'écriture qui ont pourtant été identifiées comme des indices de fictionnalité : les verbes de sentiment et de pensée ou le discours indirect libre, par exemple. Cela soulève des questions sur le plan éthique. En empruntant certaines notions à la narratologie, principalement celles de focalisation et de voix, cet article détaille l'une de ces questions : comment, avec quelles limites et en référence à quelles valeurs éthiques, le journaliste peut-il rendre compte des pensées et sentiments de ses sujets ? L'article présente d'abord le seul positionnement qui semble, sur la base d'une réflexion purement théorique, respecter les différentes exigences et valeurs éthiques. Il analyse ensuite les stratégies d'écriture concrètes mises en place dans deux articles narratifs francophones, « Bienvenue chez Mugabe ! » de Sophie Bouillon (XXI) et « Dans le Sud afghan, la drôle de guerre » d'Alain Lallemand (*Le Soir*), montrant ainsi comment il est possible de contourner les contraintes qui semblaient posées a priori.

Mots-clés: journalisme narratif, écriture, émotion, subjectivité, éthique, narratologie

En. Narrative journalism is a journalistic model now (re-)developing in Francophone European countries while already widespread in the United States. Because it attempts to make the reader “feel” the story, this kind of journalism emphasizes conveying the subjective experience of the subjects - the people who are involved in this story. In order to do so, the journalist uses writing techniques that are usually considered fiction devices, such as thinking and feeling verbs, or free indirect discourse. This, however, raises ethical issues. Referring to the framework of narratology, and mainly to the notions of focalization and voice, this article discusses one of these ethical issues: how, with what limitations, and in accordance with what ethical values can the journalist convey the thoughts and feelings of his subjects? The article first builds on a theoretical discussion to describe the only position that seems to respect ethical requirements and values. Then it analyzes the writing strategies adopted in two Francophone narratives, “Bienvenue chez Mugabe!” by Sophie Bouillon (XXI) and “Dans le Sud afghan, la drôle de guerre” by Alain Lallemand (*Le Soir*), showing how a priori constraints can be bent in particular texts.

Keywords: Narrative journalism, writing, emotion, subjectivity, ethics, narratology.

Pt. O jornalismo narrativo, fenômeno atualmente em desenvolvimento nos países da Europa francófona e já largamente difundido nos Estados Unidos, permite tratar em profundidade tudo o que releva a experiência subjetiva dos sujeitos, em que o jornalismo, procura fazer o leitor “viver” a história contada. Para tal, o jornalista tem a sua disposição técnicas de escrita que são, geralmente, próprias de histórias de ficção, como os verbos de sentimentos e de pensamentos, ou o discurso indireto livre. Isso levanta, no entanto, questões no plano ético. Ao efetuar um desvio pela narratologia, principalmente no que diz respeito a noções de focalização e voz, este artigo analisa uma dessas questões: como, com que limites e sobre a base de que valores éticos pode o jornalista transmitir os pensamentos e os sentimentos dos seus sujeitos? O artigo apresenta primeiro a única posição que parece, a partir de uma reflexão puramente teórica, respeitar as diferentes necessidades e valores éticos. Depois analisa as estratégias de escrita específicas implementadas em dois artigos narrativos francófonos - “Bienvenue chez Mugabe!”, de Sophie Bouillon (XXI), e “Dans le Sud afghan, la drôle de guerre”, de Alain Lallemand (*Le Soir*), mostrando como é possível contornar as restrições que pareciam impostas a priori.

Palavras-chave: jornalismo narrativo, escritura, emoção, subjetividade, ética, narratologia.

