



HAL
open science

Traumatismes liés au métier de journaliste : le recours à la littérature pour exprimer un drame vécu par des journalistes-écrivains : l'écriture littéraire comme prise de distance et reconstruction de soi et de son métier après un drame subi par un journaliste, mettant en jeu sa profession

Maëlane Loaëc

► **To cite this version:**

Maëlane Loaëc. Traumatismes liés au métier de journaliste : le recours à la littérature pour exprimer un drame vécu par des journalistes-écrivains : l'écriture littéraire comme prise de distance et reconstruction de soi et de son métier après un drame subi par un journaliste, mettant en jeu sa profession. Sciences de l'information et de la communication. 2019. dumas-02571862

HAL Id: dumas-02571862

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02571862>

Submitted on 13 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Master 1

Mention : Information et communication

Spécialité : Journalisme

Traumatismes liés au métier de journaliste : le recours à la littérature pour exprimer un drame vécu par des journalistes-écrivains

L'écriture littéraire comme prise de distance et reconstruction de soi et de son métier après un drame subi par un journaliste, mettant en jeu sa profession

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Valérie Jeanne-Perrier

Nom, prénom : LOAËC Maëlane

Promotion : 2018-2019

Soutenu le : 11/06/2019

Mention du mémoire : Très bien

Table des matières

Mémoire	3
Bibliographie	77
Résumé	78
Annexes	79
Entretien avec Philippe Lançon	79
Questionnaire remis à Michael Scott Moore.....	90

Lors de la remise du prix Goncourt 2018, Bernard Pivot a ainsi justifié la non-attribution de ce prix au favori Philippe Lançon pour son roman *Le Lambeau* : « *Ce roman n'est pas une œuvre d'imagination, c'est un témoignage (...) c'est un très bon livre, peut-être l'un des plus beaux de l'année mais ça ne correspond pas à ce qu'attend le Goncourt, c'est-à-dire couronner un roman d'imagination* ». En recevant en septembre le Prix Roman News, Philippe Lançon répondait indirectement au président du jury du prix Goncourt : « *Je n'ai pas imaginé ce que j'ai vécu du 7 janvier au 13 novembre 2015. Je n'ai rien imaginé de ce que je raconte. Mais j'ai imaginé comment l'écrire et le composer* ». La réticence d'un des plus grands prix littéraires français à faire entrer dans un classement littéraire les témoignages provoqués par l'irruption d'un drame réel, factuel, me semble soulever des questions intéressantes quant à la légitimité de l'écriture littéraire de journalistes. En défendant son roman comme « *une œuvre d'imagination comme tout acte de création* », le journaliste Philippe Lançon, rescapé des attentats de Charlie Hebdo, entend dépasser une frontière qui serait artificielle entre création *ex nihilo* et littérisation d'un témoignage véridique.

En particulier, le recours à l'écriture littéraire après un drame lié à l'exercice des fonctions du journaliste suscite mon intérêt. La démarche de l'auteur est paradoxale : sur un mode cathartique, le recours à cette écriture permettrait d'exprimer un malaise voire un traumatisme lié à l'exercice du métier de journaliste. L'écriture pourrait donc reconstituer, rechercher, libérer voire même réparer une expérience journalistique douloureuse, qui a porté atteinte à l'exercice digne du métier et, au-delà, à l'intégrité du journaliste lui-même. Il s'agit alors pour celui-ci d'employer une écriture étrangère à l'objet sur lequel elle se porte : écrire en écrivain alors qu'on exprime ce que l'on a vécu en tant que journaliste. Mes recherches visent à se demander de quelle manière les journalistes appréhendent l'écriture littéraire pour exprimer leurs doutes et leurs questionnements autour de leur métier, dans un processus de thérapie post-traumatique. Il s'agit aussi de se demander si une telle production est légitimée comme littéraire ou cantonnée à un statut hybride, à la croisée entre tentative de création pour sortir du réel et témoignage appuyé sur le vécu factuel d'un drame.

En réalité, l'étanchéité assignée entre « imagination » et « création » est particulière à la conception française du journalisme. Cette conception distingue une retranscription des faits qui serait fidèle à la réalité et une écriture fictionnelle et/ou qui fait place au « Je » dans l'écriture journalistique. Dans son article « Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », Isabelle Meuret reprend ce discours qui distingue le journalisme qui « *rime avec instantanéité* » du domaine littéraire, qui « *invite à prendre le temps* »¹. Pourtant, la tendance récente des *mooks* en France – *XXI*, *Usbek & Rica*, *Feuilleton* – marque la volonté de consommer une information plus fouillée, plus analysée et dotée d'une « *qualité stylistique* », donc « *des informations qui se distinguent tant sur le plan de la forme que du fond, tant sur le plan éthique qu'esthétique* ». Ici, l'hybridité entre journalisme et littérature se révèle dans un

¹ Isabelle Meuret, « Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », CONTEXTES [En ligne], mis en ligne le 16 mai 2012. <http://journals.openedition.org/contextes/5376>.

format qui va jusqu'au bout des ressources journalistiques et dans lequel l'auteur s'engage, dans une temporalité et un style plus littéraire. Un genre déjà très présent aux Etats-Unis, par exemple, dès les années 1890, en réaction à une objectivité factuelle de rigueur dans la presse généraliste. Le but des journalistes était de mieux parler de leur sujet en s'en rapprochant : « *ce genre visait à interpeller la subjectivité du lecteur à travers celle du journaliste* ». Dans les années 1960 ensuite, la brutalité des changements sociaux était telle que les journalistes avaient besoin de nouvelles formes pour l'exprimer. Rassemblés dans l'anthologie du « Nouveau Journalisme » de Tom Wolfe, de journalistes provocateurs et innovants comme Joan Didion, Michael Herr, John Hersey, Gay Talese, Truman Capote, Hunter S. Thompson, expérimentent l'écriture du réel. Ce dernier est notamment à l'origine du journalisme dit « gonzo » : Hunter S. Thompson avait habitué son lectorat à des articles lacunaires, parfois incohérents, qui misaient sur un style décalé. Les grossièretés signaient cette liberté de ton, dans un format situé sur une ligne de crête entre reportage et fiction, avec un style proprement littéraire. Dans les années 2000, une nouvelle génération de journalistes littéraires, appelée la « New New Journalism », reprend le flambeau. « *La réalité dépassait littéralement la fiction et, dans le même temps, cette déstabilisation créait un champ d'exploration immense pour s'inventer de nouveaux moyens et témoigner du temps présent* », écrit Isabelle Meuret. Ce changement de paradigme – lorsque le réel se fait fiction et la littérature réelle – se retrouve également dans les œuvres de notre corpus.

Les passerelles entre journalisme et littérature intéressent de plus en plus les journalistes et écrivains français. Dans l'article « Au-delà du réel » pour le hors-série du magazine *Les Inrockuptibles*², Nelly Kapriélian décrit une « *contamination grandissante de la littérature par le réel* ». Là aussi, une « *écriture hybride pour monde-chaos* » se fait le pendant dudit monde, en pleine perte de repères. Le style littéraire épouse son objet. La profusion ces dernières années de travaux qui se situent à la lisière des deux disciplines donne un poids particulier à cette question. Le travail de certains auteurs, parmi lesquels Jean Rolin, Tristan Garcia, Laurent Mauvignier, Jean Hatzfeld et Emmanuel Carrère par exemple, a été salué par les critiques littéraires, tandis que ces œuvres continuent à questionner la déontologie journalistique à l'œuvre derrière leur démarche : une œuvre qui met en avant le « moi » et/ou qui recourt explicitement à l'imagination peut-elle relever du journalisme ? Cette discipline, qui par essence s'attache à la transmission de l'information, peut-elle intégrer la part prédominante jouée par le langage en littérature ? Il semblerait en effet que dans ce domaine, le langage prime sur l'objet décrit ou raconté, tandis qu'en journalisme, l'impératif de transmission de l'information est prioritaire et ne doit pas être entamé par l'écriture, quelle que soit la forme prise par cette interférence. D'un côté donc, le discours ne vise pas la transmission d'un dit mais le parcours de ce dit qui se construit en même temps qu'il s'énonce, tandis que de l'autre, le discours vise un destinataire bien défini et tient le rôle de médiateur entre la réalité et cette cible. D'une part, le discours se dit lui-même ; de l'autre, il doit dire le monde de façon la plus directe possible, en minimisant au maximum les spécificités de son propre dit. Ces catégories rigides sont

² Kapriélian (Nelly), « Au-delà du réel », *Les Inrockuptibles* hors-série, Nouvelles littératures françaises, 2010, pp. 4-5.

appelées à être questionnées, comme nous le verrons par la suivre.

Jean-Paul Kauffmann, journaliste fait otage pendant trois ans alors qu'il couvrait la guerre du Liban, a notamment écrit le récit *La maison du retour* décrivant son retour dans le monde dont il avait été arraché. Chez lui, cette expérience coïncide même avec le début de l'écriture littéraire, qu'il n'a jamais arrêté depuis, ayant sorti dernièrement son quatrième livre. Dans un entretien accordé au *Monde*, il revient sur cette délimitation entre journalisme et littérature : « *Les frontières sont poreuses. On ne peut pas enfermer la littérature dans un monde clos comme on le faisait autrefois. [...] Dans ce métier, la qualité première n'est pas de bien écrire – si tant est que cette qualité puisse se définir –, mais de bien observer, de hiérarchiser. Au fond, les articles dont on se souvient, que l'on garde, ce sont tout de même ceux qui captent le « divin détail », comme disait Nabokov, l'anomalie qui fait sens. Retenir rien qu'une image, c'est déjà formidable.* »³ Ici, dans notre corpus, on se place face à des œuvres qui cherchent à allier une tentative stylistique avec une position d'observateur. Dans des formats majoritairement longs, l'écriture s'attelle à décrire ces détails, sans pourtant que l'article soit journalistique. Mais le rapport à cette écriture semble être différent, avec une attention accordée à la forme de l'expression d'un « je ». Cette ambivalence devra être questionnée dans notre travail.

Au cours de mon parcours dans l'enseignement supérieur, j'ai eu l'occasion de réfléchir à cette ligne de démarcation. En particulier, un projet de recherches antérieur m'a menée à m'intéresser aux chroniques du romancier et journaliste Maupassant. Le projet consistait à démarquer la « littérarité » des nouvelles de l'écrivain en les comparant avec des rubriques de faits divers extraites de véritables journaux et qui les avaient inspirées. Un détour par les distinctions posées par l'auteur lui-même s'avère éclairant pour la suite de mes recherches.

L'avènement de la presse au XIXe siècle modifiant le paysage littéraire, les écrivains étaient amenés à s'interroger sur l'émergence d'un nouvel auteur, le journaliste. Guy de Maupassant, alors qu'il cumule les statuts de chroniqueur, grand reporter et écrivain, propose le portrait du chroniqueur comme négatif de celui du romancier dans « Messieurs de la chronique » : si le romancier « *a besoin de pénétration, d'idées générales, d'observation profonde et minutieuse des hommes* », le chroniqueur écrit au contraire sous le règne du « *fait* », de « *l'appréciation* », et ainsi doit « *avoir plus de trait que de profondeur, plus de saillie que de descriptions, plus de gaieté que d'idées générales* », car il « *n'existe que par la faveur immédiate du public* »⁴ – portrait illustré dans *Bel-Ami*, qui peint le monde à la fois corrompu et habile du journalisme de masse. Pourtant, Maupassant identifie ces jumeaux antithétiques à deux musiciens dont l'instrument serait différent ; mais, par sa publication régulière de nouvelles dans des journaux, l'auteur semble ouvrir la voie à un genre bâtard, instrument nouveau-né de deux confluent dont ses contemporains, à l'instar de Mallarmé ou Barbey d'Aurevilly, n'auraient de cesse de signaler l'hétérogénéité. Il y conjugue observation précise, poésie,

³ Béatrice Gurrey, « Ecrire est une manière d'exister sans être vu », entretien avec Jean-Paul Kauffmann, *Le Monde*, 19 mai 2019.

⁴ Guy de Maupassant, « Messieurs de la chronique », texte publié dans *Gil Blas*, 11 novembre 1884.

ouverture à la réflexion philosophique, et brièveté, ludicité et romanesque, ouvrant ainsi la voie à « *cet entre-deux de la littérature et de son autre* »⁵ (Hélène Campagnolle-Catel). Un entre-deux qu'il sera intéressant de questionner dans les recherches à suivre, comme si Maupassant avait été l'un des premiers précurseurs de ce jeu d'une écriture à la lisière entre deux domaines.

Il semble que dans les récits de ce romancier le plaisir immédiat du texte, sur un mode de consommation, croise une écriture du vrai, qui inscrit la chronique éphémère dans l'éternel littéraire. Cette écriture est aux prises avec le trivial, la vanité, l'éphémère, l'auteur puisant dans les faits divers son matériau de création : ce travail du quotidien ne recoupe pas seulement les ressources narratologiques, donc l'écriture à *partir* du quotidien, y trouvant la source des intrigues, mais il s'agit également d'écrire *pour* le lecteur quotidien. Le rapport du nouvelliste au réel obéit ainsi à un double paradigme : extraire du flux régulier d'informations les événements qui se feront source d'intrigues, et satisfaire le lecteur de presse, lecteur de faits réels, dans sa recherche exigeante de spectaculaire couplée à un sentiment de familiarité avec l'événement, appelant le nouvelliste à faire preuve de modulation dans l'écriture – en écrivant pour le *Gaulois*, organe de la bourgeoisie éprouvant des sympathies pour le royalisme, Maupassant doit se refuser à la grivoiserie, au contraire bienvenue dans *Gil Blas*. L'écrivain doit donc privilégier la transitivité de son œuvre, tout en cherchant à éviter l'écueil de la trompeuse « *aventure exceptionnelle et séduisante* »⁶ qui déforme les faits pour le plaisir du lecteur, décrite dans la Préface de *Pierre et Jean* comme littéraire mais que l'on peut rapprocher du sensationnalisme de la rubrique des faits divers ; de l'autre côté, il se refuse au rigide adage réaliste « *Rien que la vérité et toute la vérité* », proche du compte-rendu objectif journalistique.

Ce tiraillement entre romanesque et factualité clinique peut être observé également dans les œuvres portées aujourd'hui à l'étude dans ce mémoire. En particulier, chez Philippe Lançon, Sorj Chalandon et Michael Moore, la question de la décence de l'écriture est en jeu : pour retranscrire une telle violence vécue, l'écriture littéraire ne risque-t-elle pas de chercher à impressionner le lecteur par un ton romanesque qui travestirait la brutalité de la sensation ? Le recours à une factualité stricte n'éclipse-t-elle pas, de l'autre, une partie des sensations ressenties par le moi que seule l'écriture littéraire pourrait libérer ? Dans notre corpus se pose cette question centrale du rapport à la vérité des faits dans l'écriture, qui met par là en jeu la façon dont l'auteur se présente au lecteur et comment il se représente à ses yeux.

Entre ces deux pôles répulsifs (dramatisation littéraire et aridité journalistique), Maupassant ouvrait la voie centrale de « *l'illusion* », en entendant faire jouer une habile mise en scène en vue de saisir le vraisemblable tout en œuvrant à l'écriture de « *l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal* »⁷. Ainsi, si « Le crime au Père Boniface » moque le goût sordide pour la violence dramatisée des rubriques de faits divers, « Une vendetta » dépeint la vengeance glaciale d'une

⁵ Hélène Campagnolle-Catel, « Le journalisme de Maupassant et Mallarmé : discours et pratiques (1880-1890) », *Le Temps des médias*, 2010/1 (n° 14), p. 28-45.

⁶ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface « Le roman », 1888.

⁷ *Ibid.*

vieille mère endeuillée, enchâssant l'extraordinaire effroyable dans la description d'un anti-héros de la normalité : on peut y entendre ici toute la richesse du fait divers, symbole à la fois du banal et de l'insolite, épousant stylistiquement une écriture hybride, entre narration du fait réel commun et scénographie saisissante. Mais surtout, l'auteur se place ici dans une position complexe, tournant en dérision un genre journalistique dont il se nourrit lui-même dans ses écrits. Nous le verrons par la suite, les auteurs du corpus sélectionné pour ce mémoire jouent de même sur leur position ambiguë : critiques vis-à-vis de la profession dans leurs textes, aucun n'a abandonné le journalisme (une écriture reprise parfois même avant l'écriture littéraire) et surtout les textes eux-mêmes présentent des proximités avec l'écriture journalistique.

Dès ce projet d'étude, j'ai trouvé intéressant de réfléchir à cette esthétique de l'entre-deux, de la croisée. Chez Maupassant, et pour reprendre l'analyse sociologique de Roland Barthes, il semble que l'écriture du romancier fasse droit aux deux dynamiques structurelles qui traversent le fait divers : la causalité et la coïncidence, donc faisant intervenir à la fois l'enquête logique et l'impromptu du hasard, l'influence du discours judiciaire de l'enquête et le recours au spectaculaire romanesque dans la narration de ces récits. Quant à la figure de « *monstre* » qu'incarne le fait divers selon Barthes⁸, « *l'ornithorynque* » dans la classification du Linné, elle pourrait être transposée dans une étude générique du statut bâtard de la nouvelle, entre chronique et conte, journalisme et littérature, ainsi que dans une étude thématique des motifs névrosés du crime et de la maladie qui gangrènent la narration. Comme le fait divers semble incarner une figure carnavalesque et sordide auprès du monde du politique et de la légalité, pour qui il est à la fois fascinant et révoltant, la nouvelle maupassantienne semble de même se situer dans les coulisses de la littérature, à sa lisière poreuse avec le journalisme, le travail de « *patience* »⁹ du romancier faisant écho au travail du chroniqueur, « *ce métier terrible d'écrire tous les jours* »¹⁰ (« Messieurs les chroniqueurs »).

Les récits de Maupassant invitent donc à penser ce qu'est vraiment la « littérarité » d'un texte, car ils jouent à la dissimulation, à la (fausse ?) modestie en s'intercalant comme simple rubrique entre les chroniques journalières. Le romanesque de la nouvelle joue avec plus de maîtrise sur un même effet de familiarité avec le lecteur, par le recours au discours direct, et de dramatisation, mais aussi en s'appuyant également sur la puissance mythique et poétique des images créées, à l'instar du conte - en particulier en la figure récurrente du travesti comme idéal platonicien dégradé de l'Androgyne, entre perfection impénétrable et monstruosité perverse. Ainsi, il semble y avoir un mouvement circulaire dans l'œuvre de Maupassant dans le traitement du réel : il s'en inspire pour le transformer en récit littéraire propre, pour l'offrir à nouveau au lecteur quotidien, à un homme qui aurait pu être celui du récit. Cette circularité est aussi celle de la genèse de l'écriture dans le ressassement de l'information première, le transvasement de la nouvelle à la chronique et inversement, ainsi qu'au circuit de lecture en boucle fermée entre lecteur de presse, chroniqueur,

⁸ Roland Barthes, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, 1964.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Guy de Maupassant, « Messieurs de la chronique », texte publié dans *Gil Blas*, 11 novembre 1884.

auteur. Au terme de ce parcours, le réel a subi une mutation, a changé de visage, et il semble qu'il en soit de même pour la littérature, qui connaît une inflexion irréversible dans la fréquentation et le miscégénération avec son jumeau journalistique, entre crainte du fratricide et partage fécond. La vision du réel en est bouleversée. Ainsi Maupassant place en exergue d'« Un drame vrai » la formule de Boileau « *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* » : à la lisière de l'impossible, le récit s'émancipe d'un modèle de chronique journalistique, tout en conservant pour centre de polarité le quotidien sur lequel il prend résolument ses assises. Dans cette aimantation fondamentale entre ordinaire et extraordinaire, le récit de Maupassant semble épouser la chronique et la dépasser, ouvrant une voie nouvelle entre l'écrivain alchimiste et le chroniqueur du banal.

Cette incursion par le travail de Maupassant permet de mettre en lumière un aspect qui pourrait être fécond pour la suite de mes recherches : lorsque le romancier s'inspire des faits divers journalistiques pour une nouvelle, il s'émancipe des faits par l'écriture littéraire et s'adresse en même temps à un lecteur réel, quelqu'un qui aurait pu être le protagoniste du récit lui-même. Dans notre corpus, les auteurs relatent une histoire vécue personnellement, ce qui n'est pas le cas de Maupassant dans les nouvelles mentionnées. Cette dualité entre sortie du réel pour s'adresser à quelqu'un qui en vient est d'autant plus intéressante donc chez les écrivains journalistes que nous avons à l'étude : ils se décrivent souvent comme un homme ou une femme comme les autres, en qui le lecteur peut se projeter quand bien même il n'a pas expérimenté la violence inouïe subie par ces auteurs. Un paradoxe traverse ces œuvres : les journalistes traumatisés sont à la fois des personnes qui ont vécu des événements effroyables qui les rendent étrangers au monde des vivants, au monde des autres (du moins de la façon dont ils l'habitaient avant le drame), et en même temps, leur parole se destine à ce monde et invite le lecteur à les accompagner dans leur introspection. Comme nous le verrons, ces œuvres sont des textes de grand écart. D'un côté l'insularité, l'étrangèreté, de l'autre la communication, le lien.

Cela est d'autant plus frappant que toutes les œuvres du corpus ont connu un succès libraire et critique important, à commencer par *Le Lambeau* de Philippe Lançon, lauréat du prix Femina et qui a été salué unanimement par les critiques littéraires. Le récit d'une vie intime se confronte à son exposition, voire sa surexposition publique. Dans l'article « Le caban de Philippe Lançon », publié dans *Le Nouveau Magazine Littéraire* en septembre 2018, Marie-Dominique Lelièvre, « collègue et amie » de l'écrivain, propose un portrait de l'écrivain traversant le succès. En décrivant son apparence physique, mais aussi son appartement et en recourant au témoignage de ses amis, elle tente de percevoir en quoi l'attentat puis la publication du livre qui revient sur ce dernier ont bouleversé sa vie. Elle décrit un homme tout à la fois distant de la vie des autres et qui s'est livré de façon transparente et intime dans son livre. Au point que de nombreux lecteurs lui font part de leur effusion, tandis qu'il observe un calme distant : « *Le lait de la grande tendresse universelle, encore, débordait. L'attentat de Charlie Hebdo est gravé dans l'inconscient collectif. La sublimation de son expérience par l'écriture et son refus de la haine touchent les lecteurs de Philippe Lançon. Lui, il*

accueille les cadeaux que la vie lui offre, tout en se regardant vivre, détaché de lui-même. »¹¹ Alors qu'il paraît parfois absent au monde qui l'entoure, Philippe Lançon est rentré par ce livre au cœur de la vie des gens, au moment même où il lui semblait qu'il n'appartenait plus au monde du dehors. « *Au milieu de notre entretien, il disparaît dans son bureau, à la recherche d'un livre, indique la journaliste. Il a vécu quelque chose qui le retranche de notre monde. Il y vit sans l'habiter tout à fait. Pour l'instant. Plébiscite critique et succès public, le triomphe éditorial du Lambeau le touche, bien sûr. Plus qu'un simple best-seller, Le Lambeau est un phénomène collectif.* » Dans ces recherches, nous viendrons à interroger cette distorsion entre le choix de la communication par la publication et l'intimité d'une histoire d'ailleurs inexpérimentable pour le lecteur, autrement que par cette écriture.

Cet écart n'est pas uniquement un motif littéraire, une pose qui définirait les textes. C'est une distorsion réelle qui peut s'expérimenter. Mes recherches m'ont menée à en prendre conscience, lorsque l'un des auteurs du corpus, que j'avais sollicité pour un entretien, a lu mon questionnaire et a refusé d'y répondre car ces questions le renvoyaient à des « *questions trop intimes et traumatisantes* ». Cet évènement m'a également permis de penser la posture du chercheur lui-même, et je me suis demandé si je m'étais octroyée le droit, à tort, de poser certaines questions en partant du postulat que l'œuvre de cet auteur avait été publiée et ma demande d'entretien acceptée - tandis que lors d'un échange avec deux autres auteurs, aucune de mes questions n'avait été éludée par mes interlocuteurs. Le sentiment de travailler sur un corpus qui n'avait pas seulement trait à la production d'un journaliste qui était à l'étude, mais engageait des expériences humaines, s'est vu confirmé et renforcé chez moi à ce moment-là. Travailler sur la représentation que les journalistes traumatisés se font d'eux-mêmes et de leur histoire n'est pas anodin et ni gratuit. Au cours de mes recherches, j'ai pris conscience que le métier de journaliste ne renvoie pas seulement à une carrière, une profession mais engage la vie d'une personne, son corps et son intimité – et que cet engagement de l'individu dans le métier n'est pas une formulation bienvenue. Elle incarne une réalité qui se fait très concrète lorsqu'on cherche à entrer en contact avec ces auteurs. L'écriture d'un livre est déjà une mise à nu, l'acceptation de la rencontre avec un étudiant en journalisme encore davantage, il me semble. Chaque auteur ne réagit pas de façon semblable, au regard non pas de sa conception du métier mais de son histoire personnelle et intime. La lisière poreuse entre journalisme et littérature n'est pas uniquement un concept littéraire : elle met en jeu de façon concrète, quasi palpable, la confrontation de l'individualité et de la sphère publique, de l'intimité et de la démarche de communication. Réaliser ces recherches et m'entretenir avec certains auteurs m'ont offert la possibilité de le ressentir personnellement, et je suis particulièrement reconnaissante envers et porte respect à ces écrivains qui ont accepté d'intervenir dans mes recherches, qu'ils aient ou non soutenu la démarche jusqu'au bout.

J'ai choisi de travailler sur ce sujet par le recours au procédé d'analyse stylistique et de

¹¹ Marie-Dominique Lelièvre, « Le cabas de Philippe Lançon », *Le Nouveau Magazine Littéraire* n°9, septembre 2018, pp. 64-69.

commentaire littéraire, et ce notamment en réponse à ce dernier constat. L'analyse de la structure du discours permet à la fois de mieux le comprendre, d'en faire ressortir ses spécificités, de mettre en valeur par la microanalyse une réalité remarquable à l'échelle de l'œuvre ou de la démarche même de l'auteur en général ; mais par ailleurs, cet exercice permet de concevoir le texte, en particulier l'extrait, comme un objet d'étude propre, autonome et émancipé de la personne de l'auteur. En même temps, mon travail consistait justement à mettre en lumière l'histoire personnelle des écrivains journalistes par le prisme de l'analyse littéraire. J'ai ainsi cherché à maintenir ensemble ces deux directions en opérant des va-et-vients entre analyse précise, ciblée et remise en perspective dans le cadre d'une œuvre et de son inscription dans le sillage d'un événement traumatisant dont il est question dans le récit.

Par cette démarche, oscillant entre focalisation large et resserrée, j'ai porté mes hypothèses de travail sur la spécificité du choix de cette écriture littéraire. En particulier, je postule que le recours à la littérature permettrait de mettre à distance l'évènement vécu en adoptant une autre voix pour l'exprimer. Il s'agirait de tenter de se libérer du traumatisme en cherchant dans l'écriture le pas de côté, le regard extérieur, pour rendre compte des faits tout en cherchant à s'émanciper de leur emprise. Ma seconde hypothèse consiste à supposer que l'adoption de cette nouvelle démarche permettrait de renouer avec son passé et son métier, de dépasser le drame en faisant une incursion par un mode de réflexion non journalistique. L'écriture littéraire serait alors une forme de phase suspendue, quasi intemporelle, qui échappe au flux courant d'information et d'actualité chaude pour y replonger le journaliste, au terme du processus d'écriture. La réparation n'est jamais totalement aboutie, mais le recours à la littérature permettrait d'appréhender son métier sous un angle différent et de s'affirmer dans sa volonté de le défendre. Ma troisième hypothèse questionnerait l'hybridation constante de la forme produite, entre journalisme et littérature. Il s'agirait de questionner le fait qu'une œuvre non strictement fictive soit toujours difficilement considérée comme littéraire mais est souvent associée au témoignage, qui ne relève pas de « l'imagination ». Pourtant, comme l'affirme Philippe Lançon, la création participe d'une forme d'imagination même si les faits sont tirés du réel, et ainsi l'écrivain-journaliste, s'il ne peut évacuer l'influence de sa profession sur son écriture notamment parce qu'elle est l'objet sur lequel il écrit, peut s'affirmer comme écrivain à part entière. Le retour au métier après un drame qui en a menacé les assises témoignerait bien d'un rôle véritable joué par la littérature comme sortie de route et retour à celle-ci.

Nous nous demanderons en quoi la démarche de ces journalistes-écrivains oscille entre menace de mutisme et affirmation de la place centrale de l'écriture dans leur métier. Nous verrons tout d'abord en quoi le recours à la littérature permet de chercher à exprimer la violence de l'évènement, à la fois sur le moment même mais aussi dans le recul critique qu'il provoque pour ces journalistes vis-à-vis d'eux-mêmes et de leur métier. Cette distance prise avec la fonction et l'écriture journalistique offre un espace libre à l'auteur et proprement littéraire pour explorer son intériorité par une voix intime, qui reconstruit le personnage du journaliste en même temps qu'elle le recherche – ce que nous étudierons en deuxième temps. Mais alors, cette démarche investigatrice marque une

présence de la pensée journalistique qui semble traverser l'écriture littéraire en filigrane : nous nous intéresserons dans un dernier temps à l'hybridité dans ces écrits entre journalisme et littérature, en étudiant la mise en œuvre d'un pacte de lecture plus complexe, oscillant entre communication et repli, et l'établissement d'une nouvelle posture journalistique par une voix littéraire.

I- Rupture, brisure dans le parcours d'un journaliste : recours à la littérature comme suspension temporelle et déconstruction de soi

Le parcours d'un journaliste peut subir un point d'arrêt temporaire, remis en doute par un évènement traumatisant qui vient suspendre sa trajectoire et menacer ses assises. Prise d'otages, attaques terroristes, mais également prise à témoin d'une scène d'horreur lors d'un reportage sur le terrain : ces évènements questionnent la légitimité de l'exercice de la fonction du journaliste, de façon volontaire et préméditée ou par réalisation d'un risque encouru. Il faut souligner que ces évènements ne sont pas comparables, notamment parce que les journalistes ne sont pas pris à parti de la même façon. Dans le reportage, ils encourent un danger inhérent à leur métier, tandis que les attaques personnelles représentent des atteintes à la liberté de la presse. Notre hypothèse est la suivante : pour le journaliste blessé ou traumatisé, exprimer l'épreuve par la voix littéraire pourrait permettre de recourir à une suspension sur plusieurs plans, à savoir rupture du rythme et de la trajectoire d'une carrière mais aussi sortie de soi le temps d'une introspection, d'une auto-analyse.

1) Revenir sur l'épreuve chaotique : tenter d'exprimer l'indicible

Ces œuvres littéraires cherchent à exprimer ce moment de bascule qu'est l'évènement traumatisant. Dans *Le Syndrome de Lazare*, le professeur Patrick Clervoy détaille l'irruption de l'évènement (chapitre 2 : « L'épreuve »). « *Un moment qui n'en finit pas* », un « *éblouissement sensoriel* », un « *arrêt sur image* », parfois paradoxalement décrit comme « *agréable, onirique, où la lenteur se conjugue avec la douceur* » dans un « *état psychique d'extase et de suspension* » ... Ce moment atemporel tient ensemble l'horreur et le calme dans une « *paradoxe séduction* »¹². Dans cette « *distorsion du temps et de l'espace* », un évènement hétérogène et incompatible vient briser l'unité d'une conscience, phénomène que l'auteur nomme « *Le démaillage de l'histoire* » : « *Le surgissement d'un évènement traumatique est décrit comme une singularité au sens mathématique : un point qui appartient à la vie d'une personne mais qui n'est pas dans la continuité de son histoire. C'est un évènement hors de sa trajectoire d'existence. C'est un corps étranger dans sa conception du monde et de sa place dans le monde. [...] Le sujet trébuche dans son histoire et entre dans son destin. Comme une maille qui saute, son monde se déconstruit progressivement, à*

¹² Pr Patrick Clervoy, *Le Syndrome de Lazare. Traumatisme psychique et destinée*, chapitre 2 : « L'épreuve », p36-48.

la fois parce qu'il est psychologiquement pris dans son traumatisme, et cela durablement, mais aussi parce que ceux qui étaient autour de lui vont à leur tour réagir, parfois défavorablement. »

Dans son récit *Le Lambeau*, Philippe Lançon décrit les attaques terroristes du 7 janvier 2015, qui prirent pour cible ses amis et collègues dans la salle de rédaction de Charlie Hebdo, où lui-même se trouvait. Blessé par balle à la mâchoire, il feint d'être mort, voit les terroristes déambuler dans la salle et entend chaque balle tirée. Il détaille la scène sur une cinquantaine de pages l'entrée des terroristes et le silence après leur départ. L'irruption du massacre est décrite à de nombreuses reprises comme donnant une impression de « *farce* »¹³. Les détonations des balles sont atténuées dans une description qui étire le temps. Le journaliste voit Franck Brinsolaro, garde du corps de Charb, dégainer son arme dans un temps englué et irréaliste : « *Quelque chose repassait la scène en la freinant toujours plus, la perpétuait et l'étirait comme si elle avait eu lieu pour de faux ou méritait d'être, comme ce texte, perpétuellement révisée.* »¹⁴ La description elle-même semble tâtonner, hésiter face à une scène incompréhensible ; en même temps, le texte constamment repris épouse dans sa forme son objet. Le passé se ré-appréhende en même temps qu'il s'écrit, comme si l'évènement prenait lui-même la forme d'une fiction théâtralisée que l'auteur venait analyser, dans un mélange d'effroi et de fascination. Philippe Lançon compare notamment les appels « *Allah Akbar* » prononcés par les terroristes à chaque tir à des répliques tirées de la filmographie de Quentin Tarantino :

« Cette chose m'avait mis au plancher, mais la farce continuait avec ce cri dit d'une voix presque douce qui se rapprochait, « Allah Akbar ! » - ce cri, écho dément d'une prière rituelle, est devenu la réplique d'un film de Tarantino. Il aurait été facile, à cet instant, de comprendre quelle fascination inspire l'abjection ; de flairer comment ceux qui la justifient se sentent plus forts, et ceux qui tentent de l'expliquer, plus libres. Mais il était plus facile de sentir, à cet instant, à quel point cette abjection dépassait ces discours et ces raisonnements. [...] L'abjection vivait sans limites et d'être sans limites. »¹⁵

L'analyse défaille face au surgissement de l'horreur, qui dépasse tout cadre d'explication. Si Philippe Lançon fait mention à plusieurs reprises de ses blessures, du sang qui inonde le sol de la salle de rédaction et de la vision de la cervelle de Bernard Maris, image qui vient cristalliser la barbarie de la scène, la violence n'est pas exprimée dans sa cruauté réaliste, mais au contraire par l'impossibilité de comprendre ce qui a lieu. L'horreur physique est supplantée par une horreur de l'absurde. Le réel a été évacué par l'attentat, alors qu'il constitue justement la matière et l'assise du travail journalistique.

Si l'écriture littéraire semble alors la seule possible, elle ne nourrit pas pour autant d'illusions sur ses pouvoirs. L'envergure de ce qui a eu lieu est inappréhensible pour la victime, qui tente seulement de constater l'évènement sans prétendre le découvrir, encore moins le couvrir.

¹³ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, chapitre 4 « L'attentat », Paris, Gallimard, 2018, p70-80.

¹⁴ *Ibid*, p77.

¹⁵ *Ibid*, p78-79.

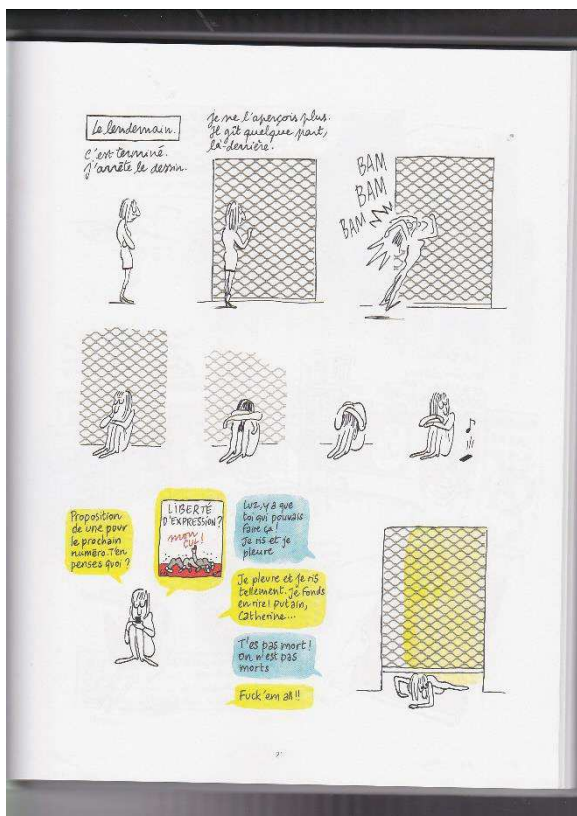
« Mais étais-je, à cet instant, un survivant ? Un revenant ? Où étaient la mort, la vie ? Que restait-il de moi ? [...] Je ne le sais toujours pas et je ne crois pas écrire ce qui va suivre pour le découvrir ou pour me consoler d'avoir perdu, à part un gros bout de mâchoire, je ne sais trop quoi. Je cherche simplement à circonscrire la nature de l'évènement en découvrant comment il a modifié la mienne. Je cherche, mais je n'y arrive pas. Les mots permettent d'aller plus loin, mais quand on est allé si loin, d'un seul coup, malgré soi, ils n'explorent plus, ne font plus de conquêtes ; ils se contentent maintenant de suivre ce qui a eu lieu, comme de vieux chiens essoufflés. Ils fixent des limites artificielles, trop étroites, au troupeau anarchique des sensations et des visions. »¹⁶

Ici, la comparaison des mots avec « *de vieux chiens essoufflés* » qui sont en charge de garder un « *troupeau anarchique* » fait signe vers un retour à un rapport primitif et quasi animal entre l'écrivain et son objet, qui entretiennent une relation instinctive. Cette relation se voit renversée : le troupeau échappe à ses gardiens et les devance, les sème. L'écrivain postule dès les premiers chapitres de son œuvre son échec à « *circonscrire* » l'évènement, comme si l'évènement lui-même avait créé une fiction dans laquelle le journaliste est personnage et dans laquelle l'écriture de l'écrivain n'est qu'un surcroît inutile et dépassé. L'impression que sa propre personne participe à et est devenue fiction est un thème récurrent dans le récit, et sur lequel nous reviendrons.

L'horreur de l'évènement subi semble alors résider davantage dans la rupture que celui-ci provoque et dans le vide qu'il laisse derrière lui. La violence atteint sa plus grande intensité non pas dans sa dimension visuelle et corporelle, dans l'horreur des images de blessures par exemple, mais dans la destruction du discours des victimes et de leur capacité de dire et de représenter. Catherine Meurisse, dessinatrice à Charlie Hebdo, est arrivée en retard à la conférence de rédaction, le 7 janvier 2015 ; elle se réfugie chez « *les voisins de bureau* », et entend les tirs derrière la paroi¹⁷. Son album *La Légèreté*, sorti en 2016, revient sur son parcours suite aux attaques, et détaillant près d'un an de thérapie pour dépasser le traumatisme, notamment par la quête de la beauté dans les arts.

¹⁶ *Ibid*, Chapitre 5 : « Entre les morts », p82-83.

¹⁷ Catherine Meurisse, *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016, p 17-21.



absente ou chaotique marque cette difficulté à dire l'évènement. Les phrases paraissent inabouties, comme en suspension ; une impression d'irréalité se dégage, redoublée par la représentation du personnage qui traverse les cloisons de salles de musée. Le vide de celles-ci vient quant à lui signifier l'impossibilité de représenter l'évènement : non pas seulement parce que la dessinatrice n'y a pas assisté en personne (il est possible toutefois qu'elle ait vu des blessés et des morts), mais parce que la brutalité encore inconnue de ce qui a eu lieu annihile toute représentation, et symboliquement, annihile alors toute forme d'art. Le seul tableau qui survit à cette destruction, *Le Cri*, tente justement de représenter une horreur invisible, puisque le tableau ne donne à voir que son spectateur saisi d'effroi. Il symbolise dans le même temps une tentative d'expression et

son aveu de faiblesse. La réalité échappe alors à la représentation artistique, et sur la page suivante, la dessinatrice assène « *C'est terminé. J'arrête le dessin.* ». Si la suite de l'album et l'existence même de celui-ci viennent prouver qu'il n'en est rien, cette sentence provisoire montre bien qu'un point de rupture est atteint dans la vie et la carrière des victimes.

La difficulté à exprimer et à représenter peut également découler d'un traumatisme subi par le journaliste après avoir été témoin d'une scène violente sur le terrain, au cours de l'exercice de ses fonctions. Sorj Chalandon, journaliste reporter de guerre, notamment pour le quotidien *Libération*, a publié en 2013 *Le Quatrième mur*, un roman à la narration fictionnelle mais qui prend place au cœur de la guerre du Liban. Le protagoniste, Georges, est un militant d'extrême gauche envoyé par son ami Samuel, un rescapé grec, monter la pièce *Antigone* de Anouilh à Beyrouth, avec pour mission de rassembler toutes les communautés en guerre parmi les personnages. La préparation de la pièce est menacée par le cours de la guerre, qui vient finalement y mettre complètement terme. Sorj Chalandon a lui-même couvert la guerre du Liban, et a cherché à retranscrire par l'écriture littéraire – et le recours à la fiction – son ressenti personnel face à des scènes de carnage, ressenti qui n'a pas sa place dans un travail journalistique. Le protagoniste subit plusieurs blessures, comme si la violence de la guerre venait s'incarner physiquement et personnellement dans ses souffrances et ses stigmates. Lors d'une scène de bombardement en plein Beyrouth qui a précipité la fin d'une répétition, Georges est soufflé par une bombe.

« J'ai tourné au coin de l'immeuble.

Et puis l'air s'est déchiré. Hurlement de métal. Collision avec le feu. Un flash blanc, douloureux, immense. J'ai été aspiré. Un trou a voulu me prendre. [...] J'ai été projeté en arrière. Le sol avait glissé, mes jambes. Je battais des bras pour échapper au gouffre. [...] Mes narines s'étaient refermées. Je ne respirais plus. Je suis tombé violemment sur le dos. Sans protéger ma nuque, mes talons, mes coudes. Ma jambe s'est déchirée. Ma hanche. J'ai vomi mes intestins. Un serpent à n'en plus finir, qui a rampé jusqu'au trou d'eau formé par la crevasse. »¹⁸

Le rythme lapidaire et saccadé de cette description vient souligner le choc du personnage. L'enchaînement rapide des phrases caractérise cette écriture chirurgicale, qui procède par focalisations successives sur une partie du corps. La brièveté des énoncés atteste de l'échec de toute volonté de compréhension : le narrateur se limite à une description sensorielle rudimentaire. Les images convoquées sont denses et resserrées, à l'image des phrases nominales « *Hurlement de métal. Collision avec le feu.* » qui présentent des éléments dans leur forme brute, première. L'environnement est humanisé (« *Un trou a voulu me prendre.* ») tandis que le corps perd quant à lui son humanité, parcellisé et réduit à la perception brute. La violence de l'évènement s'incarne dans un phrasé au souffle court, tout comme le protagoniste a la respiration bloquée. L'image finale, surréaliste, vient marquer l'apogée de la défaillance de la conscience.

Plus loin dans le récit, cette violence culmine lors de la description des camps de Sabra et Chatila au lendemain des massacres, scènes réellement vues par le journaliste. L'horreur détaillée par le protagoniste est d'autant plus intense qu'un personnage a été victime de ces attaques : Imane, jeune Palestinienne jouant Antigone.

« Une tache verte dévorait son abdomen. Sa robe à carreaux noirs et blancs était relevée. Elle était écartelée. Son ventre forcé. Elle avait les cuisses en sang, les chevilles. Elle s'était battue. Elle tenait une touffe de cheveux dans son poing.

Je ne respirais plus. Mon cœur avait cessé. Je l'ai détachée. Elle était raide, glaciale, morte le jour d'avant. Le fil de fer était incrusté dans sa peau. Je l'ai couchée sur le lit, un oreiller glissé sous la tête. J'ai baissé le bas de sa jupe, fermé le seul bouton de sa robe. Sur la table, il y avait son foulard bleu. Je l'ai ouvert en grand et posé sur son visage, n'offrant plus que ses cheveux roux. »¹⁹

L'écriture prend la forme d'une froide autopsie, qui remonte aux causes des effets observés. Les formules toujours lapidaires et souvent averbales tentent d'exprimer cette barbarie, d'autant plus saisissante pour le lecteur que la victime tenait le rôle d'un personnage principal dans l'intrigue. Les gestes rudimentaires de deuil du protagoniste sont décrits comme étant ceux d'un automate. L'emploi du passé composé évoque le style d'un rapport : toute pensée est anesthésiée dans cette scène. Ici, l'écriture strictement descriptive pourrait faire signe vers l'écriture journalistique ; or la présence de la fiction vient questionner cette écriture factuelle, dans une situation où la réalité de

¹⁸ Sorj Chalandon, *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset, 2013, Chapitre 16 « Echkol Cohen », p235.

¹⁹ *Ibid*, Chapitre 18 « Nakad », p245.

ces faits échappe au narrateur. La voix narrative tente d'exprimer cette réalité sans la cerner, la comprendre. L'écriture littéraire cherche alors à faire exprimer les images pour tenter de désengorger la conscience du journaliste, mais le réel lui-même demeure illisible.

Dans un entretien accordé à *L'Orient Littéraire*, Sorj Chalandon explique les raisons de l'écriture de ce roman : « *Parce que Sabra et Chatila, ça n'est jamais passé. J'ai couvert la guerre du Liban de 1981 à 1987. Le 18 septembre 1982 au matin, je suis entré dans les camps, et de ce que j'ai vu, je ne me suis jamais remis. J'ai écrit sur ces événements en tant que journaliste, mais un journaliste doit parler de la douleur des autres et non de la sienne, il doit décrire ce qu'il voit, non ce qu'il ressent ou pense. [...] Il fallait que je puisse pleurer ce que j'ai vu, que je me donne ce droit de pleurer qu'en tant que journaliste, je ne pouvais pas prendre.* »²⁰ La littérature serait alors un espace cathartique d'expression d'un traumatisme, qui ne « passe » pourtant jamais. Écriture nécessaire et même vitale pour le journaliste, elle postule en même temps son incapacité à comprendre, saisir ce qui a eu lieu pour l'extérioriser, voire l'exorciser. Ainsi, qu'elle soit volontairement dirigée contre un journaliste par un assaillant ou intrinsèquement liée aux risques du métier, la violence de l'évènement s'exprime sur deux plans : la fonction de journaliste est menacée car la vie de la personne est en danger, mais aussi parce que cette violence détruit toute écriture journalistique en rendant cet évènement incompréhensible, insaisissable et incommunicable.

2) Le journaliste blessé/capturé au cœur de l'actualité : changement de paradigme et hermétisme au monde extérieur

Face à l'intensité de la violence vécue, le monde extérieur paraît étranger. Le journaliste se retrouve sur un bas-côté, isolé du monde contemporain pour un monde souterrain et hermétique, comme « *Le monde d'en bas* » des salles d'opération chez Philippe Lançon. À ce propos, l'évènement traumatique modifie le rapport qu'entretient le ou la journaliste à l'actualité – pourtant au cœur de son métier, alors que cette fois c'est le/la journaliste qui est projeté.e par l'évènement au cœur de l'actualité. Le changement de paradigme est brutal : au lieu de couvrir l'actualité, le journaliste se situe au centre de celle-ci et regarde les autres l'observer. Contrairement à mon hypothèse initiale, postulant que la carrière journalistique était totalement rompue par l'évènement et que la littérature pouvait seule opérer un retour vers elle, tous les auteurs du corpus ont repris leur travaux journalistiques avant ou en parallèle de l'écriture de l'œuvre littéraire. Même si l'évènement est difficile voire impossible à comprendre, les journalistes tentent de rapidement revenir au monde et de renouer avec leur carrière ; la démarche littéraire s'inscrit quant à elle sur un temps plus long, étant introspective et remémorative. C'est elle qui cherche à comprendre ce que l'évènement a produit sur le *moi*, tandis que l'écriture journalistique retranscrit la convalescence du

²⁰ « Sorj Chalandon dans le vertige de la guerre », entretien avec Georgia Makhoulouf, *L'Orient Littéraire*, supplément de *L'Orient le Jour*, septembre 2013.

journaliste (comme chez Philippe Lançon) ou, plus « classiquement », en produisant des reportages sur un évènement traumatisant (comme chez Sorj Chalandon), d'un point de vue extérieur et le plus objectif possible. La démarche littéraire semble alors doubler, accompagner et succéder au retour sur le terrain du journaliste traumatisé, ce sur quoi nous reviendrons en troisième partie. En revanche, la manière dont l'actualité elle-même est traitée dans les œuvres littéraires est à questionner : de force ou de gré, les journalistes sont souvent placés dans un espace hermétique à l'actualité, au sens de l'actualité chaude, des nouvelles qui marquent l'évolution d'un monde dont ils ont été extraits. Ainsi, si la plupart des journalistes étudiés sont déjà retournés sur le terrain au moment où ils écrivent, l'actualité est évacuée de leurs œuvres littéraires.

L'exemple le plus frappant de cet hermétisme au monde extérieur dans le corpus proposé est celui de la bande-dessinée pour enfants *Papa Hérisson ne rentrera pas à la maison* écrite par Nicolas Hénin et dessinée par Pierre Torrès, journaliste-reporter et photjournaliste tous deux otages de Daesh en Syrie, du 22 juin 2013 au 18 avril 2014. Dans cet album de littérature jeunesse, publié en mai 2014, l'écriture de Nicolas Hénin m'a particulièrement intéressée. En dernière page, il est indiqué : « *C'est d'un jeu entre otages qu'est né ce livre. / Trompant l'ennui d'une captivité pénible, Pierre et moi jouions à des analogies animalières. Je m'étais entre autres comparé à un hérisson. "Il y a un truc bien avec le hérisson, m'avait-il dit, c'est qu'il rentre toujours à la maison."* »²¹ Le Papa hérisson devient ainsi l'allégorie de Nicolas Hénin. L'animal est capturé lors d'un pique-nique, tombé dans un panier de provision, puis retenu chez le jeune garçon de la famille. Il parvient à s'enfuir, et traverse de nombreux obstacles avant de retrouver sa famille. L'histoire des deux otages elle-même apparaît en sous-texte, conférant au livre une portée analogique et universelle qui n'inclut aucune référence précise à l'évènement de la prise d'otage. L'actualité elle-même dans laquelle cette prise d'otage s'inscrit – expansion du pouvoir de l'Etat Islamique au cœur de la guerre civile syrienne – est évacuée par le régime de la métaphore et de la suggestion. Plus largement, l'actualité globale du monde contemporain est éclipsée par une volonté de mettre en images l'épreuve de la séparation auprès de jeunes enfants, avec une visée bien plus didactique et psychologique que descriptive d'une réalité. Quelques mois après la publication de cet album, Nicolas Hénin publie *Jihad Academy*²², une enquête journalistique qui se penche sur les responsabilités des pays occidentaux face à la montée des terrorismes au Moyen-Orient. On devine la genèse de cet ouvrage peu après, voire au même moment que la création de l'album : sur un temps court, le journaliste s'est fait conteur d'une histoire universelle et atemporelle, coupée de toute référence à une réalité et actualité précise tout en se projetant déjà dans une enquête ancrée au cœur de son histoire personnelle et de l'actualité de nos sociétés. Le métier semble vite rattraper les journalistes qui ont été privés de l'exercice de celui-ci.

Cet attrait pour le métier peut être retors, car finalement, nous le verrons, l'actualité semble se dissocier du métier lui-même - décollement qui peut sembler, de premier abord, inenvisageable.

²¹ Nicolas Hénin et Pierre Torrès, *Papa hérisson rentrera-t-il à la maison ?*, Paris, Flammarion, 2014, p24.

²² Nicolas Hénin, *Jihad Academy*, Paris, Fayard, 2015.

Michael Scott Moore, journaliste et romancier germano-américain qui a notamment travaillé pour le *Spiegel*, s'est rendu en Somalie au début de l'année 2012 dans le projet de rédiger une enquête journalistique sur les pirates somaliens, certains d'entre eux ayant été présentés à un procès en Allemagne auquel le journaliste a assisté. Il est fait prisonnier par un groupe de pirates peu de temps après son arrivée et est retenu en otage pendant plus de deux ans et demi, étant libéré en septembre 2014. Dans son récit *Le désert et la mer (The Desert and the Sea)*, il retrace son parcours tout au long de ces 977 jours de captivité. Pendant près d'un an et demi, le journaliste n'a pas accès à l'actualité. Ses contacts avec l'extérieur se limitent à des appels limités et surveillés avec sa mère, dont les ravisseurs attendent une rançon de plusieurs millions de dollars. L'auteur décrit cette captivité comme un jeu perpétuel de négociations et stratégies à mettre en place auprès des gardes pour tenter de se ménager un espace personnel et un quotidien viable. L'accès à l'actualité entre dans ces négociations : vers le milieu de sa captivité, Michael Moore parvient à obtenir une radio.

« En plus d'un an et demi, j'avais manqué un nouveau pape, un nouveau président français, et la guerre civile syrienne qui s'intensifiait. De jeunes terroristes avaient posé des bombes au marathon de Boston, et l'ouragan Sandy avait submergé New York et le New Jersey. Philip Roth avait annoncé sa retraite. Chinua Achebe, Margaret Thatcher, et Gore Vidal étaient morts. Tout cela s'était propagé au loin tandis que je pourrissais sur mon matelas. Ça n'aurait pas dû avoir d'importance, mais les écrivains sont des animaux sociaux, que cela leur plaise ou non, et à présent, en tenant la radio contre mon oreille et en arpentant le sol de ma chambre, je pouvais capter faiblement quelques programmes de la BBC.

L'idée que je me faisais de la date actuelle s'était altérée après les bagarres à main nue et la confusion autour des pages de calendrier du *Naham 3* [ndlr : navire sur lequel le journaliste a passé une partie de sa captivité] ; ce n'est jamais revenu. En écoutant le "World Service", j'ai trouvé la date réelle et je l'ai comparée à des suppositions que j'avais griffonnées dans mon carnet. J'étais absent depuis soixante-dix jours. »²³

L'actualité devient un marqueur de contact avec l'extérieur, de maintien dans le monde en dépit de l'isolement de l'otage, mais aussi un marqueur temporel. Le style sobrement descriptif du début du paragraphe prend la forme d'un compte-rendu élémentaire des grands événements manqués. Sur le mode de l'accumulation, les fonctions, les titres et les lieux se succèdent sans structure. L'attrait pour l'actualité ne se fait plus le signe d'une passion pour le métier mais un devient l'inclinaison d'un otage qui cherche à se raccrocher au monde duquel il a été violemment séparé. L'impossibilité d'exercer sa fonction, et plus encore d'avoir été arrêté indirectement à cause d'elle, pour s'être aventuré à réaliser un reportage, doit certainement jouer dans cette émotion forte ressentie par l'auteur en entendant les programmes de la BBC ; mais l'actualité joue à présent un rôle surtout dans la survie du captif, en le renseignant sur la date du jour. La radio ne représente plus le média

²³ Michael Scott Moore, *The Desert and the Sea (Le désert et la mer)*, Harper Collins, 2018, Partie 8 « Stronger than dirt », chapitre I (traduction personnelle).

journalistique mais incarne à elle seule, par ses voix, les événements relatés. Elle est le vecteur de contact avec le monde extérieur et la matérialisation de ce monde lui-même, qui pénètre dans la prison de l'otage, par les voix de ceux qui ont fait partie, le disent et le construisent en direct. Dans le même temps, l'événement en tant que tel reste inaccessible : l'écoute de la radio a ainsi ce pouvoir retors d'offrir un échantillon de la vie extérieure, tout en confortant le manque de celle-ci. Elle permet à l'otage de sortir de sa condition tout en rappelant qu'elle existe et qu'elle est indépassable en l'état.

Les médias vont progressivement être intégrés au quotidien du journaliste otage, dans ce même mouvement paradoxal d'allègement de cette nouvelle routine et de réminiscence de celle dont il a été privé.

« Par ailleurs, j'ai commencé à entendre des voix familières à la radio. Un expert somalien que je connaissais du procès de Hamburg, Stig Jarle Hansen, parlait d'al-Shabaab. Un reporter de la BBC, un ami nommé Damien McGuinness, faisait à présent des reportages depuis Latvia. La vie des gens avait continué. Entendre la voix de Damien déverrouilla ma résistance habituelle à l'espoir. Cela me rappela les restaurants pleins de Berlin, les lumières basses et la musique, la fumée de cigarette et les immeubles d'Allemagne de l'Est à moitié effondrés, en particulier le bar dans l'un de ces immeubles où j'avais pour habitude de rassembler des amis pour des dîners occasionnels ou pour prendre un verre. Cela a fissuré l'indifférence à laquelle je m'étais exercé lorsqu'il fallait penser à la vie, et je les regrettai tous avec un désir écrasant et solitaire. »²⁴

La voix de collègues et amis entendue par le journaliste ne le conforte pas dans une volonté de retrouver son métier et son terrain de travail, l'actualité : le manque qu'il ressent est personnel. Les souvenirs qui resurgissent appartiennent au champ intime et hors du monde professionnel. Cet extrait rappelle une évidence : la violence d'un tel événement vise une vie avant de viser un métier. Et par le prisme des souvenirs, tout ce qui se rapporte à l'actualité du monde et aux journalistes renvoie le narrateur à sa propre vie. La scène pittoresque décrite avec précision, dans une accumulation qui convoque tous les sens et varie les focalisations (de l'image resserrée de la « *fumée de cigarette* » au panorama des « *immeubles à moitié effondrés de l'Allemagne de l'Est* ») éclipse les sujets des programmes, à savoir le groupe terroriste somalien al-Shabaab. Le constat à la fois lapidaire et poétique, « *La vie des gens avait repris son cours* », marque bien l'effet produit par cette écoute : l'otage n'entend pas les informations transmises sur l'actualité mais le fait que la routine de ses collègues soit, elle, immuable. Le verbe anglais original « *move on* » est à ce propos intéressant : polysémique, il signifie à la fois « poursuivre son chemin » et « passer à autre chose », comme si le constat que la vie des autres continuait rappelait aussi à l'otage qu'elle continuait surtout sans lui, par-delà sa captivité.

L'actualité est peu à peu apprivoisée par l'otage, qui se sert d'elle pour ponctuer et meubler

²⁴ *Ibid*, Chapitre IX.

sa journée. Dans d'autres passages plus légers, dans le ton adopté par l'auteur, le narrateur-personnage organise un emploi du temps postiche autour des plages d'écoute de la radio.

« Après deux semaines passées dans cette région sauvage, le "World Service" me faisait l'effet d'un miracle. Je me suis levé pour demander à Tahliil [l'un des gardes] du "café-eau". En attendant un autre flash info arrivait, et en une demi-heure, je pouvais m'asseoir sur un grand rocher, sous le soleil froid du matin, avec une tasse de café instantané dans une main et la radio murmurante et grésillante portée à mon oreille, me sentant presque humain. Tout ce dont j'avais besoin, c'était un œuf à la coque. »²⁵

Le ton humoristique adopté ici édulcore la gravité de la situation de l'otage, vient être allégée par ce rituel d'écoute de la radio. L'antithèse entre la proposition quasi abstraite et philosophique « *me sentant presque humain* » et la conclusion à la formulation grandiloquente « *Tout ce dont j'avais besoin, c'était un œuf à la coque* » a un ressort comique : elle exprime une distorsion entre le semblant de rituel routinier retrouvé par l'otage et la vanité de cette mise en scène. Là encore, l'actualité sert ce quotidien recomposé mais n'est pas au cœur de la réflexion, puisque la radio est mise sur le même plan qu'une tasse de café, tenue dans l'autre main. L'actualité intègre les éléments matériels et concrets de la survie. Avec l'arrivée d'une télévision dans la chambre de captivité, les informations vont même se mêler au divertissement pour former une seule et même possibilité d'évasion par les médias. De plus, le mot « *news* », les nouvelles, revient en boucle dans le récit, mais non pas pour désigner l'actualité : il s'agit toujours de comptes-rendus demandés à la mère du journaliste quant à l'avancée des négociations autour de sa libération. Toute dimension journalistique est évacuée de la conception de l'actualité : ce mot « *news* » devient un terme proprement personnel et intime. En faisant converger toutes ses attentes, il ne parle plus du monde extérieur mais devient indissociable de sa survie personnelle.

À l'inverse chez d'autres auteurs, l'actualité ne vient pas comme une béquille pour tenter de se réintégrer au monde contemporain, mais au contraire provoque une aversion – d'autant plus quand l'auteur fait partie intégrante de cette actualité, en tant que victime, et que la parole médiatique l'intègre dans le discours qu'elle forme. C'est le cas dans *Le Lambeau*, dans lequel Philippe Lançon se représente fuyant toute production médiatique. La chambre d'hôpital devient aussi aseptisée qu'hermétique à l'extérieur, et le journaliste cherche à chasser toute pénétration des informations, en refusant la télévision et la radio.

« Depuis quelque temps, je ne me sentais plus adapté à un métier affolé, affolant, exigeant de coller à un monde qui allait beaucoup trop vite et trop brutalement pour moi. L'actualité était devenue une galerie des glaces, remplies de lampes surchauffées qui n'éclairaient plus rien, et autour desquelles voligeaient des nuages de moustiques de plus en plus stupides, moralisateurs, publicitaires, nerveux. Désormais, toute

²⁵ *Ibid*, partie 3 « Living in Civilization keeps us civilized », chapitre III.

parole, toute phrase me faisait sentir son prix. Ma mâchoire détruite avec une gueule de métaphore et ce n'était pas plus mal comme ça. »²⁶

L'auteur décrit ici un métier dont il n'épouse plus la forme, un monde dans lequel l'agitation supplante la réflexion et la parole est plus bruyante qu'efficace ou utile. Le polyptote « affolé, affolant » marque l'intranquillité des journalistes qui transmettent cette angoisse à leurs lecteurs et spectateurs – comme si leur rôle de médiateur n'était entendu qu'au sens de transmission première, sans le sérieux froid de la mise à distance et de l'analyse. Les journalistes devraient être les premiers à recueillir l'effroi qui découlent des événements, mais non pas pour le subir eux-mêmes et le transmettre dans toute sa brutalité – entendons ici à la fois dans sa violence, mais aussi, du point de vue de la forme, dans les images de l'évènement transmises *in extenso*, sans filtrage ou mise à distance. Selon l'auteur, les journalistes semblent transvaser l'horreur du terrain au média, sans la penser ni la mettre à distance. La métaphore de l'actualité en « *galerie des glaces* » insiste sur la construction d'un spectacle autour des faits, où chacun, en observant ce qui l'entoure, s'observe lui-même et se regarde observer. Les journalistes semblent prendre la pose. Les « *lampes surchauffées qui n'éclairaient plus rien* » peuvent faire référence aux Lumières et à sa conception du penseur comme éclaireur, guide. Les journalistes personnifiés en insectes bourdonnants incarnent un paradoxe : ils sont présents, visibles et bruyants, mais eux ne voient plus rien et n'écoutent plus non plus. Au moment même où ils sont le plus remarquables, envahissants, ils ne sont plus journalistes et participent seulement à l'entretien d'un chaos qu'ils alimentent, plus ou moins volontairement et à leur profit. Au moment même où leur travail de médiation devrait être central pour permettre aux citoyens de comprendre un tel événement, ils piétinent, sont absorbés par son exceptionnalité et diffusent, propagent l'horreur plutôt que de la décrire et l'analyser. Plus loin dans le même chapitre, l'auteur nomme la chaîne d'information en continu BFMTV « *la dernière et la plus efficace des machines à décerveler par l'actualité* »²⁷, comme si les journalistes prenaient leur rôle à rebours en arrachant la pensée plutôt que de la nourrir. Un point de vue qui n'est pas né de l'attentat mais a été confirmé par lui : dans notre entretien, Philippe Lançon indiquait avoir voulu échapper à cette actualité qui l'absorbait. « *L'actualité et son traitement est quelque chose – en tout cas si vous l'affrontez jour après jour et si vous méditez, ce que je faisais, et si vous essayez de l'appivoiser en quelque sorte, et de lui donner une forme – qui me déposédait de ce que j'avais vécu pour aller vers des banalités ou des jugements d'ordre politique et moral qui ne m'intéressaient pas du tout, et qui ne m'intéressent toujours pas.* », explique-t-il.

Face à cette urgence, le patient – et l'auteur – se refuse à suivre l'actualité. Philippe Lançon décrit ses chroniques dans *Charlie Hebdo* comme un journalisme différent : « *Pourquoi dans Charlie ? Parce que Libération est un endroit où on ne parle pas de soi, alors que dans Charlie, on*

²⁶ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Gallimard, 2018, chapitre 9 « Le monde d'en bas », p 183.

²⁷ *Ibid*, p184.

peut le faire. [...] Charlie n'est pas un journal comme les autres, c'est un journal d'artistes – les dessinateurs sont des artistes – et de chroniqueurs et d'écrivains. On peut faire ici tout ce qu'on veut. » Une certaine forme de journalisme est à présent irréconciliable avec lui : une parole médiatique qui selon lui dilue l'intensité et le poids de l'évènement, qui dilapide sa densité alors même qu'elle essaye d'en rendre compte. Une parole qui effrite son objet au moment où elle veut s'en saisir : « *Je le répète : à tort ou à raison, j'aurais eu l'impression de dévaluer ce que nous avons vécu. L'actualité, maintenant, c'était pour les autres.* »²⁸ De manière générale dans ce corpus, il ressort cette impression d'hermétisme à l'actualité, de non compatibilité du journaliste avec elle – qu'elle soit recherchée ou évitée. L'impression de ne plus être le destinataire de cette actualité renforce le sentiment de n'être plus légitime à la transmettre en tant que journaliste, si tant est que la question même se pose dans l'urgence de la survie ou de la convalescence. Chez Philippe Lançon, le silence imposé par la mâchoire brisée, une « *gueule de métaphore* » sur laquelle l'auteur revient à plusieurs reprises, serait presque le signe d'une punition méritée : « *et ce n'était pas plus mal comme ça* ».

3) Remise en question du statut de journaliste : culpabilisation de l'auteur

L'évènement vécu impose en général le silence aux journalistes : détenu en otage, blessé et défiguré, traumatisé. Dans toutes les œuvres du corpus, l'attaque subie par les journalistes se rapporte à leur fonction : les attaques terroristes et les prises d'otages ne ciblent pas uniquement des personnes ou un modèle de vie, elles visent particulièrement des journalistes. Et en ce qui concerne les traumatismes après avoir assisté à une scène de guerre, les traumatismes subis découlent des risques pris par le ou la reporter, comme chez Sorj Chalandon, en se rapprochant – volontairement ou non – d'une zone de danger. Or les journalistes sont ici victimes et non pas responsables ; pourtant, dans les œuvres de notre corpus, la question de la culpabilité n'est pas si tranchée. Chez Philippe Lançon, le silence imposé par la destruction de la mâchoire est à la fois vécu comme une punition injuste et illégitime – les premiers mots du journaliste blessé, écrits sur une tablette à l'hôpital, dans la nuit du 7 au 8 janvier, sont notamment « *Ce petit journal qui ne faisait de mal à personne* »²⁹ – mais tout de même une punition.

Les positions de l'auteur quant à sa possible culpabilité sont parfois fluctuantes : lorsqu'il éconduit une amie d'enfance, rendue lui rendre visite trop tôt à l'hôpital, il ne ressent pas de regret face à son désarroi. « *La culpabilité a très peu survécu à l'attentat* »³⁰, indique-t-il. Pourtant, quelques pages plus loin, l'idée de l'expiation d'une faute est développée.

²⁸ *Ibid*, p187.

²⁹ *Ibid*, chapitre 6 « Le réveil », p121.

³⁰ *Ibid*, chapitre 7 « Grammaire de chambre », p150.

« Depuis quatre jours, je ne pouvais plus parler. Non seulement j'ai eu très vite l'impression de n'avoir jamais parlé, mais je commençais à croire que, pour l'avoir fait si longtemps, mon châtement était mérité. Tu ne crois pas en Dieu, me disais-je, mais quelque chose te punit d'avoir tant parlé, tant écrit pour rien. Quelque chose te punit de tes bavardages, de tes articles, de tes tirades, de tes jugements, de tes numéros auprès des femmes, de tout le bruit que tu as alimenté. Si tu le décides, ce bruit restera enfin derrière la porte, avec celui des voix et des radios des policiers et du chariot des infirmières. Oui, tu es puni par où tu as péché, même si tu ne crois ni au péché ni à la rédemption, et même si ceux qui t'ont puni l'ont fait pour des raisons toutes autres. Profite du silence que ces tueurs stupides t'ont imposé. »³¹

L'auteur insiste au cours du récit sur sa propension au bavardage, à son habitude d'écrire des articles trop longs. Ces injonctions, portées à la seconde personne, peuvent sembler irréalistes, surtout avec l'impératif culminant « *Profite du silence* » – tandis que l'ensemble du récit décrit l'envie lancinante du patient de parler, et que l'écriture elle-même déploie cette parole empêchée. Le discours prend la forme d'un sermon, tant dans le sens de remontrance que de prêche religieux. Comme dans l'ensemble du récit, les frères Kouachi, qui ont tiré dans la salle de rédaction, ne sont pas ou peu nommés. Cette ellipse a pour effet non pas d'abolir toute justification donnée à l'attentat, mais ici de la remettre à la charge d'une autorité supérieure obscure (« *quelque chose te punit* »), donnant à l'évènement un poids de destinée. Le concessif « *et même si ceux qui t'ont puni l'ont fait pour des raisons toutes autres* » marque même le fait que le geste des terroristes est étranger à ces justifications qui seraient légitimes. En même temps que les responsables sont ridiculisés (« *ces tueurs stupides* »), une force supérieure est reconnue, et aurait puni le journaliste d'avoir participé au « *bruit* » médiatique incessant qu'il décriait lui-même. Mais au-delà du métier de journaliste, le mode de vie et le comportement de l'homme l'auraient mené à sa perte. L'affirmation « *tu es puni par où tu as péché* » donne un poids symbolique aux blessures à la mâchoire et aux mains, et reprend au mot près une morale religieuse, dont l'autorité est renforcée par le dédoublement narratif permis par l'utilisation de la deuxième personne. La vanité de la parole est punie par le silence imposé.

Philippe Lançon tourne ainsi régulièrement son propre métier en dérision, et revient à plusieurs reprises sur le « *mauvais* » journaliste qu'il a été.

« Des policiers sont entrés et ils se sont penchés sur moi. Ils enquêtaient sur les frères Kouachi et ils voulaient savoir ce que j'avais vu. [...] Avec mes trois doigts, j'ai dessiné sur un carnet le plan de la salle de conférence. Des rectangles représentaient les corps dont je me souvenais. J'ai pensé que tout cela était bien mal dessiné et je me sentais coupable de n'avoir pas grand-chose à dire. Comme toujours, ai-je pensé. Jusque dans cette affaire, tu restes un mauvais journaliste, un type qui n'a rien à apprendre aux autres. Aucune info à donner, rien d'inédit. Juste quelques traits sur une page de carnet. Tu ne feras pas avancer l'enquête.

Dans le service, tout le monde semblait horrifié. Et j'étais la victime de ce qui horrifiait. Victime, moi ?

³¹ *Ibid*, chapitre 8 « Pauvre Ludo », p163-164.

Un journaliste peut être blessé ou tué en reportage, mais, victime, il ne peut pas l'être. Un journaliste peut être une cible. Il n'est pas un sujet. Il n'est pas préservé de l'histoire qu'il couvre, mais il ne peut devenir le cœur de l'histoire elle-même. C'est une plante qui pousse dans l'angle mort de l'évènement. Cette idée n'était pas exactement un credo ; c'était une sensation. Ce métier, m'avait-on appris, exigeait la discrétion. Comment être discret quand on est sous le regard de tous sans rien contrôler de ce qu'on vit ? »³²

L'impression d'avoir commis une faute se précise dans la culpabilité d'avoir été victime et de ne pouvoir maintenir sa position de journaliste. Les phrases courtes, lapidaires, parfois averbales (« *Aucune info, rien d'inédit.* »), participent à imiter la forme d'un jugement rendu. Le narrateur qui paraît surplombant, sermonnant le patient, semble prendre à charge dans sa voix l'ensemble des reproches que les autres personnages feraient à la victime. L'attentat exacerbe un sentiment d'impuissance déjà présent, que la brièveté des propositions vient retranscrire, comme si le narrateur avait le souffle court. À l'hôpital, Philippe Lançon fait converger toutes les attentions et reçoit les visites. La direction du regard s'est inversée, la focalisation est portée sur celui qui doit se faire absent. Dans le deuxième paragraphe, le présent de vérité générale confère autorité de maxime à la conception développée du journaliste comme nécessairement extérieur au sujet qu'il couvre. Les salles médicales « d'observation » prennent alors un sens particulier : c'est le journaliste et son corps qui sont analysés, commentés, et qui font l'objet de rapports que l'équipe de l'hôpital se transmet et fait circuler. Le regard froid et objectif du médecin peut être comparé à celui du journaliste, qui doit ausculter son sujet, les faits, tout en prenant de la distance. Vers la fin du livre, la phrase « *Le monde de l'hôpital est le monde du constat* »³³ peut corroborer ce parallélisme entre journalisme et médecine autour d'un même travail sur la matière des faits, le même fonctionnement en compte-rendu. Le journaliste-patient est alors tout à la fois dépossédé de son autonomie et de parole, et son propre corps devient espace de recherches et d'analyse, alors même qu'il devrait mener cette enquête lui-même.

Par la correction « *Cette idée n'était pas exactement un credo ; c'était une sensation.* », le narrateur nuance le didactisme de l'exposé en le présentant comme une évidence qui s'est manifestée au patient. Le journaliste semble tout à la fois recevoir une leçon par une voix extérieure, une entité supérieure et autoritaire, et en même temps l'invective s'exprime par le dedans, elle s'incarne dans le corps par la matérialité d'une « *sensation* ». Le passage de Philippe Lançon par cette épreuve est marqué par un apprentissage, comme si le récit était un roman initiatique sur le tard.

Cette culpabilité à l'égard de la famille inquiète se retrouve également chez Michael Moore, pour qui les heures d'attente d'une libération laissent libre cours à la pensée, et notamment au fait que sa mère doive rassembler plusieurs millions de dollars pour le sauver. Lorsque le journaliste est

³² *Ibid*, p164.

³³ *Ibid*, chapitre 18 « Monsieur Tarbes », p407.

kidnappé, la réaction de sa famille est la première à surgir dans son esprit, avant même la peur ou la douleur de son poignet brisé dans le rapt. Mais au-delà de cette responsabilité familiale, l'auteur revient à plusieurs reprises sur la mythologie du reporter qu'il vient renverser. Le reporter occidental, qu'il est lui-même, se présente pour lui comme un aventurier naïf qui ne se rend pas compte des privilèges dont il jouit.

« Daniel Pearl, le reporter du *Wall Street Journal* décapité par al-Qaeda après un passage malheureux au Pakistan, avait grandi à Encino. Pas loin de Northridge. Pendant que je m'étirais sur mon matelas à Galkayo je me demandais s'il y avait quelque chose dans la grisaille des banlieues de Los Angeles qui envoyaient les écrivains dans les parties dangereuses du monde, ou quelque chose qui concernait les écrivains blancs en particulier, qui pensaient que le monde était le leur, pour l'explorer. Le voyage en lui-même était un privilège. Les voyages organisés partant des Etats-Unis ou d'Europe vers le monde en développement étaient des vestiges du colonialisme, dans la mesure où le tourisme fonctionnait rarement dans l'autre sens. Le journalisme qui traversait les mers, et l'écriture de voyage dans la veine britannique ou américaine – Gerald Hanley, Graham Greene, Paul Theroux – impliquaient les mêmes privilèges. En même temps, le faire bien n'exigeait pas de venir d'un milieu spécifique, et cela écorchait chaque réflexe de mon corps de penser que n'importe quel écrivain de n'importe quelle couleur de peau ne "puisse pas" couvrir un certain sujet ou voyager à un certain endroit.

En même temps, j'avais repoussé les limites du privilège jusqu'à me lancer à la poursuite d'un livre en Somalie. J'avais pris un risque ridicule.

En même temps – les empires [dont sont issus les pays de l'actuel monde en développement] avaient toujours envoyé leurs voyageurs à l'étranger. [...]

Les écrivains se trompent toujours, mais il était malheureux de penser à présent que j'avais une histoire si morne à raconter – une histoire de captivité, supposé que je me sorte de tout cela – alors que j'avais voulu écrire quelque chose de plus riche et détaché, plus original, plus humanisant. Je méprisais également l'adage de clocher selon lequel les écrivains devraient seulement « écrire ce qu'ils savent ».

D'un autre côté, d'un autre côté.

Mon cerveau avait du temps pour tâtonner autour de cette question, d'aller et venir.

Tu as fait une erreur. Les erreurs sont humaines. »³⁴

L'écriture de Michael Moore exprime à plusieurs reprises une fluctuation entre la légitimité du journaliste et de l'écrivain à explorer le monde pour ses enquêtes, et la vanité des risques encourus, comme si le voyage répondait à une envie de divertissement et un exercice de privilège, conscient ou non, hérité de la colonisation. L'anaphore « *D'un autre côté* » marque bien le tâtonnement de cette pensée, hésitation qui est encore mieux retranscrite par le texte original en anglais avec « *Then again* », qui souligne dans l'expression même la rengaine et le cycle clos de la pensée. Le syntagme « *le monde était le leur, pour l'explorer* » joue sur une ambiguïté centrale dans la pensée du journaliste : les reporters semblent s'approprier *a priori* un monde qu'ils souhaitent explorer, comme

³⁴ Michael Scott Moore, *The Desert and the sea*, Harper Collins, 2018, partie 6 "No God but God", chapitre VII (traduction personnelle).

s'ils découvraient un espace *ex nihilo*. Ce qui fait l'essence du métier de journaliste, à savoir un œil vierge de tout présupposé lorsqu'il se rend sur un terrain d'enquête, semble corrompu à la racine. Les reporters et écrivains occidentaux portent en eux – et même contre leur gré – le poids d'un héritage colonialiste et oppressant. Au moment où ils voudraient justement se faire discrets, ils sont reconnaissables et passent pour des intrus ; de même qu'ils voudraient ne pas posséder l'espace sur lequel ils enquêtent pour mieux le découvrir, le simple fait d'avoir les ressources nécessaires pour s'y déplacer leur confère un statut surplombant. L'enquête de terrain serait alors un divertissement d'occidental, comme une comédie jouée d'avance et vaine : « *j'ai pris un risque ridicule* ». Là encore, l'infantilisation n'est pas loin : le journaliste cherche à épouser une mythologie fantasmée sans conscience de la portée de ses actes sur son entourage et même sur son pays, dans le cas de telles négociations dans le cadre d'une prise d'otage.

Mais l'auteur ne peut se résigner à condamner sans nuance sa propre attitude. Le livre impossible et rêvé, qui se plante comme un modèle virtuel et hante le journaliste, est inatteignable selon lui : l'histoire « *morne* » de cette captivité ne pourra pas atteindre les exigences de l'ouvrage escompté, dont le rythme ternaire harmonieux « *quelque chose de plus riche et détaché, plus original, plus humanisant* » vient retranscrire l'objectif idéalisé qui était visé. Et en même temps – toujours dans ce même régime du va-et-vient de la pensée – l'auteur vient de saper les bases de cet idéal journalistique en délégitimant le travail du reporter occidental. Dans le questionnaire que nous avons échangé, Michael Moore a indiqué à propos des conséquences de cette expérience sur sa conception du métier : « *C'était une désillusion. En tant qu'otage j'ai perdu beaucoup de ma romance à propos de l'écriture et de la correspondance étrangère.* » Toutefois, l'auteur ne veut pas non plus cantonner son écriture à ce qu'il sait, et donc probablement sortir de la forme rigide de l'enquête journalistique pour basculer dans la forme littéraire plus incertaine, plus tâtonnante et dont les fluctuations sont ici données à voir. L'hésitation morale de l'auteur entre culpabilité et innocence, à son propre égard, est aussi une hésitation sur la forme que viendra prendre le livre écrit : journalistique ou littéraire. La littérature peut alors se présenter comme un pis-aller regrettable – et en même temps, elle ouvre un champ de possibilités qui déverrouille le cadre strict de l'enquête.

Chez Nicolas Hénin de même, la culpabilité s'incarne par une même voix enfantine. Le Papa Hérisson est enlevé à sa famille tandis qu'il s'aventure près d'un panier à provisions dont les mets le fascinent : « *Un beau jour, Papa découvre dans une clairière un grand panier d'osier rempli de victuailles que jamais, jamais de toute sa vie de hérisson, il n'avait vu dans la forêt [...]. Papa Hérisson grimpe dans le panier et plonge parmi toutes ces bonnes choses. Mais hop ! Le panier est emporté, emballé. La porte du coffre claque et la voiture démarre.* »³⁵ À la fin de l'ouvrage, lorsque l'animal a retrouvé sa famille, l'auteur conclue : « *Promis, Papa Hérisson fera bien attention de ne plus s'aventurer dans les paniers à pique-nique.* »³⁶ Dans un entretien accordé dans l'émission « On

³⁵ Nicolas Hénin, Pierre Torrès, *Papa Hérisson rentrera-t-il à la maison ?*, Paris, Flammarion, 2014, p4.

³⁶ *Ibid*, p23.

n'est pas couché », le 21 mars 2015³⁷, Nicolas Hénin indique ceci : « *J'ai pris conscience pendant ces dix mois enfermés de ceci : merde, Nicolas, tu as une famille, tu ne peux plus vraiment comme avant faire le zouave sur n'importe quel terrain.* » La prise d'otage est donc vécue comme le risque réalisé à cause d'une trop grande insouciance. L'image édulcorée du panier à provisions pour représenter les attraits du reportage de guerre se présente pourtant comme un paradoxe : le courage du journaliste-reporter en se rendant sur un terrain dangereux est au contraire opposé à toute faiblesse ou confort, qui aurait été de se tenir loin de toute zone de guerre. L'engagement auprès du citoyen, à qui l'information doit parvenir, et la responsabilité vis-à-vis des proches entrent en confrontation. Ces œuvres attirent l'attention sur un aspect peut-être méconnu de la fonction de journaliste : alors que l'image convenue en ferait un reporter solitaire et sans attache, l'ensemble de ses proches est touché par un drame le concernant. Le « *démaillage de l'histoire* » selon l'expression du professeur Patrick Clervoy fait saillir l'existence d'autres mailles, cette fois sociales : Philippe Lançon désigne l'attentat comme un « *viol collectif* »³⁸, mettant ainsi en lumière le fait le journaliste – et son corps – sont partie prenante d'une communauté qui évolue autour de lui et constituent symboliquement le prolongement de son corps. Même victime, le journaliste est responsable – en dépit de sa volonté même. « *C'est pourquoi, à partir du 7 janvier, ma vie ne m'a plus appartenu, écrit Philippe Lançon. Je suis devenu responsable de ceux qui, d'une façon ou d'une autre, m'aimaient. Mes blessures étaient aussi les leurs. Mon épreuve était une indivision.* »³⁹

Dans cette fluctuation s'exprime donc la culpabilité d'avoir pris certains risques, mais laisse pourtant paraître l'opportunité offerte par l'écriture littéraire. Dans ce corpus, la voix littéraire porte en effet la honte du journaliste blessé ou traumatisé à l'égard de lui-même et de son entourage ; et en même temps, l'existence même de cette voix témoigne d'une dignité, d'une volonté de continuer à exprimer cette parole. Ainsi Philippe Lançon affirme dans notre entretien : « *C'est un sentiment personnel, mais il ne faut jamais se prendre tout à fait pour son rôle. Parce qu'on est alors guetté par un esprit de sérieux terrible qui vous conduit finalement à donner des leçons, à devenir un donneur de leçons, un déontologique, quelqu'un qui dit aux autres ce qu'ils doivent faire et comment ils doivent faire leur métier.* » Pour autant, il ne délaisse pas l'écriture et y trouve une forme de dignité : « *Je pense qu'il y avait aussi une question d'orgueil, de volonté, de se dire : "Je reste quelqu'un qui écrit, qui sait écrire et qui le fera chaque semaine."* » L'écriture littéraire est à la fois l'espace de l'expiation d'une faute, le respect du silence imposé, et l'affirmation d'une légitimité à laisser parler le moi.

* * * *

³⁷ Emission « On n'est pas couché » du 21 mars 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ZwTx7Trvzm>.

³⁸ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Gallimard, 2018, chapitre 16 « Scène de ménage », p 348.

³⁹ *Ibid.*

Cette mise à distance de soi et de son métier met en avant une composante propre au métier de journaliste : au-delà d'une fonction, il intègre une dimension humaine et personnelle. Si un évènement traumatisant vient menacer l'exercice d'un métier et d'une vie humaine, il semble alors bien que le professionnel embrasse et même absorbe l'identité toute entière de ou de la journaliste. Se placer à l'extérieur de soi permet à la fois de prendre conscience de cette miscégenation, et la menace du même coup, car il semble impossible de se reconstruire en évacuant une telle part de son identité propre et de son histoire. L'histoire de ces journalistes menacés est une histoire de survie : pour retrouver son métier, il faut d'abord se retrouver soi – refaire corps avec son passé, réapprivoiser son corps et sa parole. La parole littéraire se détache en cela de l'écriture journalistique pour laisser place à l'expression du « moi » et à sa reconstruction.

* * * *

II- Tentative de retour à soi par la reconstruction d'un ordre de survie : le texte comme essai de réparation littéraire du corps traumatisé

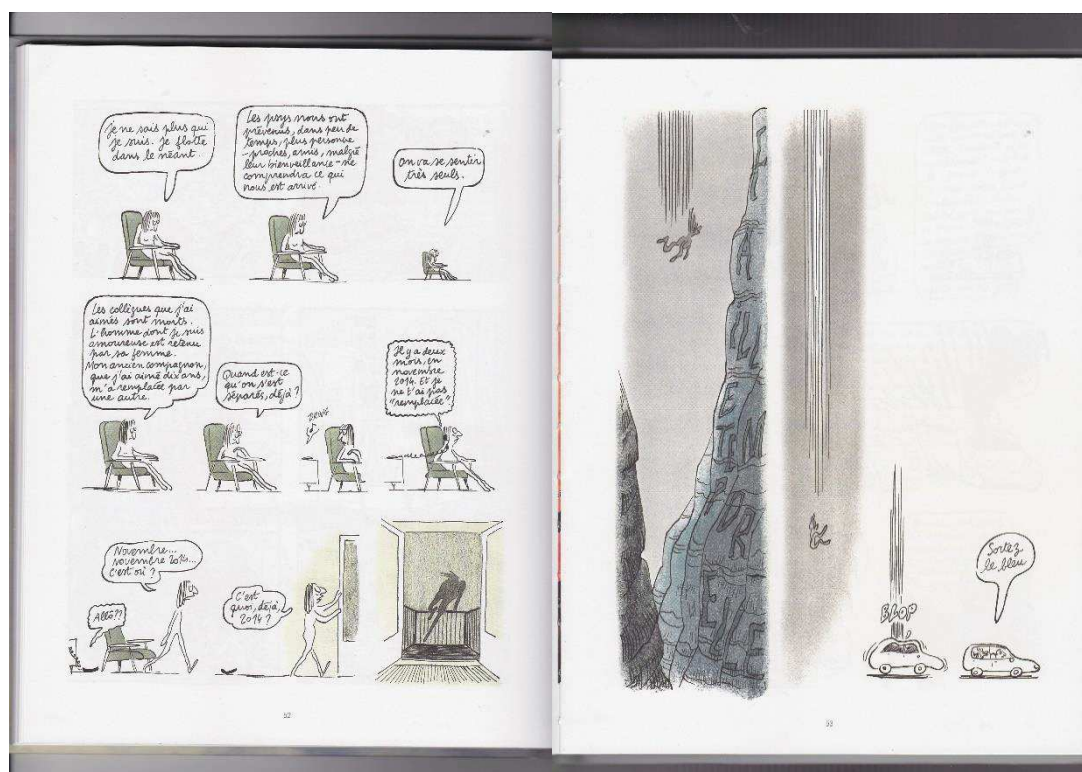
1) Appréhender son propre corps et son psychisme : l'écriture littéraire comme autobiographie introspective

L'écriture peut permettre une plongée dans l'intime, qui place au premier rang l'expression du « moi ». Dans son ouvrage *Littératures intimes*⁴⁰, Sébastien Hubier offre un panorama des délimitations de l'autobiographie proposés par les théoriciens. La définition de Philippe Lejeune fait autorité : « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (*Le Pacte autobiographique*). Dans notre corpus, les journalistes écrivains peuvent en effet déployer des ressources d'introspection et d'enquête qui prennent pour objet leur propre personne, faisant basculer le récit du côté de l'autobiographie. Dans chaque œuvre de notre corpus, le début du récit ne commence pas *in medias res* mais place au contraire la narration du drame dans un second temps. Ce procédé porte la focalisation sur le vécu d'un personnage soumis à un évènement exceptionnel, plutôt qu'aux conséquences de l'évènement sur un personnage. Chez Catherine Meurisse, l'album débute par les insomnies de la dessinatrice, ayant pour cause une séparation difficile avec son compagnon, un homme marié – scènes que Philippe Lançon décrit comme « *les intermittences du cœur en panne d'oreiller* »⁴¹. C'est à cause de ces insomnies que Catherine Meurisse se rend en retard à la conférence et échappe de peu aux tueurs. Le récit personnel et

⁴⁰ Philippe Lejeune in *Le Pacte autobiographique*, cité par Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003, chapitre 2 « Ecrits autobiographiques », I – Définition problématique de l'autobiographie.

⁴¹ Catherine Meurisse, *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016, préface de Philippe Lançon « Catherine, *lingère légère* », p2.

intime, sentimental, est enchâssé dans celui du drame – auquel il aura permis à la dessinatrice, ironiquement, d'échapper. L'attentat vient éclipser ces événements personnels, que la protagoniste retrouve quelques pages plus loin, lorsqu'elle revoit pour la première fois son compagnon. Les conséquences du drame se lisent alors bien au prisme d'une individualité dans l'intimité de laquelle le dessin nous fait entrer, pour mieux la retrouver. Car, tout comme Philippe Lançon, Catherine Meurisse subit tout d'abord une dissociation de sa personne. L'auteur décrit les étapes de sa reconstruction, d'un voyage à Cabourg, dans son village d'enfance auprès de ses parents, en passant par ses séances auprès d'un psychologue au voyage en novembre 2015 à la villa Médicis. Les vignettes plongent dans l'intimité de ses cauchemars, ses visions.⁴²



L'absurdité de la situation (la voix répondant au téléphone et le saut dans le vide) viennent représenter cet état d'irréalité. Le corps lui-même, dans le dessin, perd ses caractéristiques, les vêtements ne sont plus dessinés, jusqu'au point paradoxalement culminant de la chute, où la silhouette perd même tout trait humain. Le bilan exprimé par la protagoniste, dans une succession de constats sur une même construction syntaxique et par le rapport des discours des psychologues, créé un effet de distance. Il souligne deux aspects : le fonctionnement mécanique de la pensée et la perte de souvenirs, ainsi que l'imbrication de l'attention dans un ensemble de malheurs personnels (les échecs amoureux). L'amnésie absorbe toute cette vie, comme la protagoniste est avalée par le vide d'une « faille temporelle ». Par cette représentation irréaliste, la dessinatrice plonge au cœur de son intériorité et tente de représenter un point de bascule dans sa propre existence, de représenter ce moment même où toute représentation est vidée de son sens, à commencer par la

⁴² Ibid, p52-53.

représentation de soi-même.

Tout comme chez Philippe Lançon également, elle évite de faire mention des frères Kouachi, un nom qui se vide de sa substance : « *Je ne sais pas vraiment qui sont les frères tueurs, je n'ai pas envie de le savoir, l'essentiel est qu'ils soient morts. Je les nomme « les frères Kalachnikov », c'est plus littéraire* »⁴³. L'attentat est un point de rupture dont les conséquences sur les corps et les psychologies sont concrètement visibles, mais les protagonistes, eux, sont désincarnés. Ce sont eux qui disparaissent au moment même où ils aspiraient à faire disparaître d'autres hommes. Le récit se focalise bien sur les victimes qui sont représentées, à commencer par la dessinatrice.

Cette introspection passe ainsi par la quête des souvenirs personnels et le retour sur soi ; et ce, au point même de lire son propre passé par le prisme de l'évènement et ses conséquences. C'est le cas chez Michael Moore : son récit faisait référence à de nombreuses reprises au suicide de son père, qui a été alcoolique et a mis fin à ses jours tandis que son fils avait douze ans. La figure paternelle tourne dans le récit comme une obsession.

« J'avais à peine arrêté de tolérer l'espoir en l'avenir. Je me promenais, à la place, dans les enfers du passé, et pendant l'une de ces nuits je me remémorai mon père, juste avant sa mort, me récupérant d'un cours de guitare en portant ses habits de travail, mâchant un cure-dent, avec un air distraitement pensif derrière sa paire de lunettes de soleil en plastique. En dépit de son humeur, il était plein d'enthousiasme à propos de quelque chose que j'avais écrit pour commémorer ma remise de diplôme en sixième. Ces quelques lignes sentimentales l'avaient fait fondre. Il voulait une copie. Je ne me souviens pas de ce qu'elles disaient. Mais ce souvenir en Somalie perturba l'histoire que je continuais à me raconter à moi-même, pendant tous ces mois et ces années, sur notre relation. Je me demandais si nous nous serions déchirés à propos de ma carrière.

Ne pas avoir assez aimé était un échec crucial, comme celui de ne pas apprécier la lune. Je n'avais jamais dit à Papa à quel point je voulais qu'il soit à la maison quand j'avais douze ans, et parce que je ne savais pas que je le reverrais peut-être quatre, peut-être cinq fois encore dans ma vie. [...]

Il m'est apparu en Somalie que j'avais manqué le problème de mon père. J'étais en train d'apprendre à survivre dans une atmosphère horrible. En dépit des circonstances infâmes, j'avais trouvé une manière de vivre. C'est toujours difficile à décrire. La désillusion de Papa ressemblait à un réalisme brut mais qui se révélait être en réalité une ignorance chimique et têtue de la beauté qui nous entourait chaque jour. [...] La Somalie plutôt morne avait revivifié les souvenirs colorés d'une jeunesse américaine maladroite, un chœur d'étranges personnes et des cours d'écoles à l'asphalte craquelé, des restaurants frustrés, des terrains de basketball poussiéreux, des voitures polluantes et des salles de classe étouffantes qui étaient magnifiques, également, et cette étrange beauté surhumaine, comme le pouvoir du soleil, n'avait même pas tremblé quand Papa s'était tiré une balle dans la poitrine. »⁴⁴

Dans ce passage, l'auteur évoque des souvenirs précis de son père : le premier paragraphe insiste

⁴³ *Ibid*, p31.

⁴⁴ Michael Scott Moore, *The Desert and the sea*, Harper Collins, 2018, partie 8 "Stronger than dirt", chapitre VIII (traduction personnelle).

sur sa description physique avec précision (« *mâchant un cure-dent, avec un air distraitement pensif derrière sa paire de lunettes de soleil en plastique* »). Le verbe « *je me promenais* » donne à ces souvenirs une réalité concrète, celle des « *enferts du passé* ». Au moment où le protagoniste a aboli tout espoir, les souvenirs ressurgissent. Ici les circonstances difficiles de ce qu'on peut appeler une rêverie, une déambulation dans la mémoire, permettent une redécouverte du souvenir, comme si l'écriture de celui-ci redéfinissait l'image laissée par le père dans l'esprit de son fils. La phrase « *Mais ce souvenir en Somalie perturba l'histoire que je continuais à me raconter à moi-même, pendant tous ces mois et ces années, sur notre relation.* » indique que le récit que le protagoniste se faisait de sa propre relation à son père est a été transformé par les circonstances nouvelles dans lesquelles il a surgi. Ces souvenirs sont à réécrire, et par là le personnage du père est perçu différemment. Scellée dans la mort, son image est pourtant modifiée *a posteriori* par l'écriture. Si pour l'otage, tout futur et tout espoir a été aboli, l'écriture permet une introspection qui va chercher dans l'intériorité du personnage les souvenirs qui meubleront cette absence de perspective. Le passé réécrit reprend vie virtuellement, et vient remplacer la projection de l'imagination dans un futur désormais aboli.

La captivité donne même sens à ce drame passé : les circonstances de l'écriture l'éclairent rétrospectivement. L'antithèse « *la morosité relative de la Somalie avait ravivé les souvenirs colorés d'une enfance américaine maladroite* » marque ce jeu de balancier : le désespoir vécu fait ressurgir, en négatif, la beauté des souvenirs. En fermant toute perspective d'avenir, il revivifie par le même mouvement les images déjà en réserve dans la mémoire mais occultées, discrètes voire invisibles, ou encore bien présentes mais dont la lecture est à présent nouvelle et inédite pour le narrateur-personnage. De ce panorama poétique des lieux de cette enfance – poésie qui s'exprime particulièrement dans la version originale, comme dans le syntagme « *dusty baseball diamonds* », dans lequel les sons dentaux et labiaux portent une intonation dynamique et viennent presque mimer les rebonds du ballon de jeu – une « *étrange beauté surhumaine* » s'exprime, celle que le père du protagoniste n'est pas parvenu à recevoir. Au moment où l'otage est hanté par l'envie du suicide, où la figure paternelle se pose donc comme tête d'un lignage impossible à éviter, la rétrospective de la mémoire libère le protagoniste de cette attraction vers la mort – sans rétablir pour autant toute perspective d'avenir. La prison concrète et réelle du captif peut aussi être un symbole littéraire : le récit prend la forme d'un espace clos qui n'offre aucune voie de sortie hors de ce quotidien d'otage, mais projette dans l'obscurité créée les souvenirs passés. L'abolition du monde extérieur permet une plongée dans l'intériorité, une grotte où se déroule la cinématique des souvenirs redécouverts. La survie en dépend, car ces images chassent celle de la mort. Plus tôt dans le récit, l'auteur écrivait : « *Bien écrire pouvait être une libération du narcissisme, une déclaration d'indépendance, une façon de mettre en ordre et de meubler la prison mentale.* »⁴⁵ L'indépendance se gagnerait ainsi par la réécriture de sa propre histoire, paradoxalement au prix de l'acceptation d'être dépossédé de son futur. « *Ordonner et meubler la prison mentale* », c'est d'abord accepter son existence et s'appuyer sur les cloisons pour y soutenir ce qu'on vient y disposer.

⁴⁵ *Ibid*, partie 3 « *Leaving in civilization keeps us civilized* », chapitre IX (traduction personnelle).

Ainsi, l'histoire personnelle de l'auteur et l'évènement vécu s'éclairent mutuellement et se lisent, prennent sens l'un dans l'autre et au prisme de l'un par rapport à l'autre. L'évènement crée de nouvelles images qui absorbent et travestissent les anciennes pour créer de nouvelles obsessions que l'écriture explore et exprime – les deux mouvements étant consubstantiels. Chez Philippe Lançon de même, l'introspection intime est l'objectif visé explicitement par l'auteur. De ce point de vue-là, la description du rêve de l'anémone est un exemple saillant de l'utilisation de l'écriture comme immersion en soi même – la métaphore marine de la plongée prenant tout son sens dans ce cauchemar.

« Le premier soir, j'avais fermé les yeux [...] et ce qui est apparu, sous les paupières, ce fut la cervelle de Bernard. [...] sans rien d'autre qu'elle et moi pour la regarder à l'intérieur de moi. Je l'observais. Je l'assimilais. Peu à peu, elle se mettait à bouger et se transformait. Elle devenait une plante, une plante vivante, une plante maritime, et l'anémone de mer apparaissait. Contraction, dilatation, contraction, dilatation : elle battait dans un milieu liquide, amniotique, rouge sombre et mortellement lustral. C'était du sang et c'était la mer, et plus précisément l'embouchure d'une petite rivière cubaine où j'aimais aller nager au crépuscule [...].

Dans la chambre 106, l'anémone revenait chaque soir. Elle remontait du passé cubain et se substituait à la cervelle de Bernard. Elle battait sa propre mesure, mon pouls. Elle m'envoyait du sang, de l'eau sombre, des souvenirs interrompus ou menacés, comme des images projetées sur un écran dans lequel le spectateur finit par disparaître et, assez vite, ce battement m'attirait. Elle projetait de moins en moins d'images et m'aspirait de plus en plus vers son propre vide, vers le fond. Elle me pompait. Je devenais l'anémone de mer, la sanglante anémone, et une fois à l'intérieur, dans ses tentacules, son velours, sa pulsion, je redevais la cervelle de Bernard, une cervelle océanique détachée du petit parquet de la rue Nicolas-Appert, comme une méduse en pleine eau. À cet instant, une tristesse panique m'envahissait. Elle était le don de l'anémone [...] J'ouvrais les yeux pour échapper à l'attraction, à la digestion. Si j'avais continué de les fermer, la réalité de l'attentat se serait refermée sur ce qui me restait de conscience : l'anémone née de la cervelle de Bernard aurait dévoré la mienne, et, si je n'en étais pas mort, peut-être en serais-je devenu fou. J'aurais rejoint le cœur de l'évènement et je me serais décomposé là-bas, en lui, sur ce parquet où nous restions allongés. C'est peut-être cela qui caractérise le fou : être prisonnier à perpétuité de l'évènement cruel et impensable qui, croit-il, l'a fondé.

L'anémone était en moi, sous les paupières, dans la peau. Ouvrir les yeux était la seule façon de lui échapper. »⁴⁶

Dans cet extrait, le souvenir premier de l'attentat, celui que Philippe Lançon décrit dans notre entretien comme « *la porte d'entrée* » de l'histoire soit la cervelle de Bernard Maris vue par le protagoniste blessé, ressurgit et se mêle aux souvenirs personnels du patient. La vaste métaphore marine qui traverse l'extrait se comprend sur plusieurs plans : descriptive, elle désigne la transformation de cette cervelle en anémone, mais aussi la fluidité et le miscégénération des images

⁴⁶ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Gallimard, 2018, chapitre 10 « L'anémone », p209-210.

mémorielles qui se croisent dans le cauchemar. L'eau dans laquelle respire cette anémone mélange tout à la fois le sang des victimes de l'attentat et l'eau de « *la petite rivière cubaine* », le passé proche et le passé lointain, mais aussi l'ablution purifiante et le crime du bain dans le sang des morts – tension resserrée dans l'oxymore « *mortellement lustral* ». La vie et la mort cohabitent dans la densité de cet organisme qui bat comme un cœur – mouvement de balancier incarné tout autant que décrit par la répétition du rythme binaire « *contraction, dilatation* » – un nouveau-né lui-même enceint de morts et né du crâne fissuré d'un mort. Le mythe d'Athéna sortant du crâne de Zeus irrigue peut-être la symbolique de cette vision.

Puis l'anémone « *pompait* » le narrateur qui jusqu'à lors « *l'assimilais* ». Le régime de l'épanorthose (la reprise d'une proposition en la corrigeant) épouse dans le style les pulsations et l'expansion des tentacules de l'anémone qui s'étend toujours plus loin et se fond dans le corps du patient : de même que la phrase s'étend par des corrections, l'organisme envahit le corps du patient et le fait sien. Par la reprise « *sa propre mesure, mon pouls* » ou encore « *Je devenais l'anémone de mer, la sanglante anémone* », l'anémone semble se développer au sein même du corps du personnage. Elle l'attire vers elle tout autant qu'elle l'aimante depuis l'intérieur, en lui. Le patient lui-même semble enceint de l'organisme, tout à la fois parasite et cardinal, comme si le cœur devenait une excroissance qui dévore celui qu'il faisait vivre – cela peut être entendu dans l'utilisation du passif « *Elle me pompait* » – à tel point que le corps du patient tout entier devient lui-même cet organe, se resserre et se contracte dans un retour final à l'image première : celle de la cervelle. L'anémone est tout à la fois tumeur interne, enfant porté, cœur et estomac. Elle serait en même temps incarnation de l'évènement lui-même, dans sa corporalité, et stigmaté de sa rémanence perpétuelle, sa trace. Elle est le sang des morts et le flux continu du souvenir.

Dans notre entretien, Philippe Lançon indique à propos de cette vision : « *C'était épouvantable, parce que ça m'attirait. Donc là aussi, évidemment, il y a un enjeu : comment le décrire ? Il n'y avait que l'écriture qui pouvait me permettre de revenir à l'état dans lequel j'avais été au moment où j'avais cette vision. Sinon, dès que cela rejoint les souvenirs, c'est flottant, c'est quelque chose qui devient vaporeux et vague. Les sensations, les terreurs, voire les peurs que ça provoque vous les avez, mais c'est justement l'acte de les décrire qui permet à la remémoration d'avoir véritablement lieu. De fixer les choses. En tout cas pour moi.* » Ici, l'écriture semble en effet doubler l'ouverture des yeux du patient pour échapper à la vision, bien que ces deux démarches prennent une direction opposée : le sommeil interrompu chasse l'image, quand l'écriture la fait revivre pour mieux la déraciner.

Ainsi le recours à une écriture littéraire permet d'explorer en profondeur la psychologie du narrateur-personnage, tout à la fois en étant prisonnier du prisme de lecture imposé par le traumatisme et en s'en affranchissant. De nouveau, l'écriture appréhende ses faiblesses pour mieux se les approprier en donnant voix aux obsessions, en se focalisant sur le « je ». Le sujet devient l'objet même de l'étude, à l'inverse de l'article journalistique.

2) Nourrir la réflexion et supporter l'épreuve : la littérature et les arts comme compagnons de route

Les œuvres étudiées ne s'appuient pas uniquement sur leurs propres ressources, mais aussi sur les œuvres écrites par d'autres, des lectures qui ne nourrissent pas seulement l'écriture de ces œuvres mais se sont avérées essentielles dans le parcours de leurs auteurs mêmes. Dans ces moments de crise, ce sont donc la littérature et les arts qui occupent une place centrale et même vitale pour ces journalistes, plus que l'actualité ou les productions d'autres journalistes. Dans chaque œuvre du corpus quasiment, l'intertextualité n'est pas anecdotique, mais partie prenante de la narration de la survie et de la reconstruction des protagonistes.

Les auteurs convoqués par les journalistes blessés et traumatisés constituent de véritables compagnons de route au cours de la traversée et/ou de la sortie de l'épreuve. Comme l'expliquait Philippe Lançon dans notre entretien, à propos de la littérature : « *c'est très présent dans ma vie et ça l'est dans mon récit. Mais ça l'est, comme j'essaie de le dire, comme l'étaient mes tuyaux dans ma chambre d'hôpital, c'est-à-dire que pour moi cela était naturel* ». Les livres accompagnent continuellement la convalescence du protagoniste, mais sur un mode sélectif et répétitif. De mêmes auteurs reviennent fréquemment : les *Lettres à Miléna* de Kafka, les œuvres de Proust et *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre. Ces œuvres ont pour point commun l'introspection, l'expression de souvenirs, la réflexion sur le temps mais aussi l'analyse de la convalescence. En particulier, l'épisode de la mort de la grand-mère détaillé dans le roman *Du Côté de chez Swann* revient comme un *leit motiv* dans *Le Lambeau*, puisqu'il accompagne le patient à chaque opération : le syntagme « *je lis la mort de la grand-mère et je descends au bloc* »⁴⁷ devient un refrain. Dans le récit proustien, l'agonie de la grand-mère mourante est retranscrite par le prisme d'une subjectivité enfantine, tout à la fois fascinée par les manifestations corporelles de la fin de vie et prise d'effroi face à la perspective très proche de la mort d'un être proche. Il est intéressant de relever un paradoxe entre les deux dynamiques décrites : la grand-mère marche vers la mort, tandis que le personnage de Philippe Lançon doit remonter vers la vie. Le patient lit la description des convulsions de cette femme, par lesquelles la vie s'échappe, et il se prépare dans le même temps à subir lui aussi des transformations corporelles, cette fois pour encourager la vie à revenir. De manière concrète, à subir la greffe d'une peau qu'il faudra faire vivre. Dans la confrontation de ces deux dynamiques contraires, de ce contre-courant, il semble qu'un transvasement s'opère, de la vie de la grand-mère qui s'éteint à celle du patient qui renaît. Philippe Lançon compare à plusieurs reprises les passages aux souterrains chirurgicaux à des plongées artificielles dans le monde des morts, ou plus spécifiquement au seuil de celui-ci, au purgatoire. Le patient affronte ainsi cette épreuve en présence des mourants, en particulier littéraires et fictifs. C'est paradoxalement dans les souterrains chirurgicaux que se joue le retour du corps à la surface, dans le monde des vivants.

⁴⁷ *Ibid*, chapitre 13 « Calendrier statique », p291.

Dans notre entretien, Philippe Lançon explique que son rapport à la littérature est « *naturel* ». Ici, la lecture devient en effet un rituel quasi automatique, qui double, voire même s'incorpore, au rituel hospitalier. La grand-mère semble s'incarner très sensiblement et s'imposer comme une évidence. Figure littéraire, elle représente tout à la fois un proche, un compagnon tangible, concret et sensible (le protagoniste glisse le livre contre lui en attendant l'opération), et un mourant auprès duquel le protagoniste est lui-même un compagnon. Elle est une présence-absence : parce qu'elle s'impose comme une évidence concrète au moment même où elle disparaît dans la narration proustienne. À la fois alter-ego littéraire dont la description renvoie le patient à l'état de son propre corps blessé, elle est aussi une malade à assister et compagne solidaire dans les soins. Cet épisode attire donc le protagoniste tout à la fois vers la mort et vers la vie : l'agonie de la vieille femme fait écho à celle du journaliste, et en même temps la lecture place le patient en position de spectateur au pied du lit, qui voit selon le regard d'un narrateur enfantin. Comme si c'était lui qui était – pour une fois – du côté des vivants. Cette scène peut se rapporter à la comparaison récurrente du patient à un jeune enfant, puisqu'ici, le narrateur semble se reconnaître à la fois en la grand-mère (qui fait d'ailleurs écho à sa propre grand-mère, qui a elle aussi subi une défiguration) et en son petit-fils. Les rôles se croisent et s'inversent entre le patient et celui qui le soutient.

Pour Roland Barthes, dans son cours au Collège de France sur « Proust, la mort de la grand-mère », le romancier est parvenu à retranscrire cette mort non pas de façon réaliste, mais de façon vraie par l'écriture du concret. « *Parce que par cette radicalité du concret, en sachant donner le concret absolu et radical, l'écrivain désigne ce qui va mourir, explique-t-il. Plus c'est concret, plus c'est vivant, et plus c'est vivant, plus cela va mourir. Peigner les cheveux de quelqu'un qui va mourir c'est le déchirement absolu. Parce que ses cheveux sont encore vivants, ils sont vivants mais ils vont mourir.* »⁴⁸ Cette analyse peut éclairer le lien tissé entre la grand-mère et le protagoniste du *Lambeau*. La représentation de cette mort offre ainsi le portrait le plus intense de la vie car le personnage est sur son lit de mort, sur le seuil même de la mort. L'acuité précise de la description de la mourante peut également se retrouver dans la description du corps du journaliste blessé, avec la même attention méthodique portée aux détails. La représentation que le narrateur donne de lui-même évolue donc entre deux feux : « *plus c'est concret, plus c'est vivant* », mais plus ça risque de mourir. La description du corps blessé signe toute sa vulnérabilité et tout son potentiel d'un seul coup, c'est-à-dire expose ce qui a été perdu pour y projeter ce qui viendra le remplacer : la greffe dans le trou béant de la mâchoire. Cette projection nécessite de fait la mort de ce qui a été, mais qui sera dépassé par l'incorporation d'autre chose, du nouveau. La « *radicalité du concret* » peut aussi être celle du corps qui va renaître. L'écriture de Proust et de Philippe Lançon sont siamoises : toutes deux sur la ligne tenue de l'agonie, dos à dos, l'une regarde vers la mort, l'autre vers la reconstruction. Sans que ce partage soit manichéen : chez Proust la mort est aussi une libération et

⁴⁸ Roland Barthes, « Proust, la mort de la grand-mère », *La Préparation du roman*, cours au Collège de France, 10 mars 1979. Enregistrement audio : <http://marcel-proust.com/fragment/516>

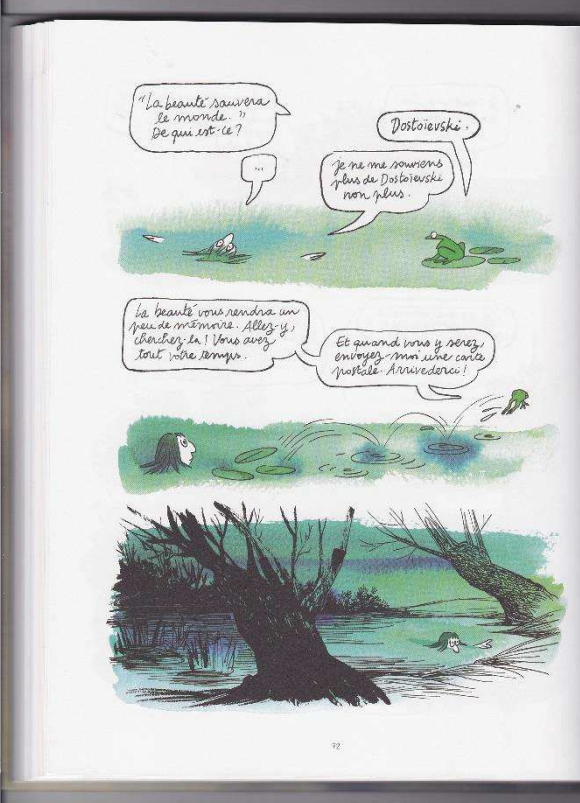
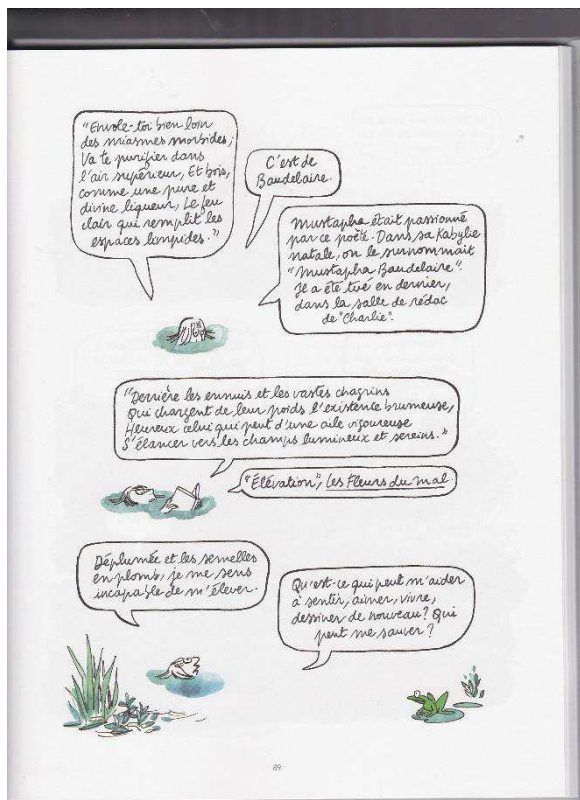
un apaisement, chez Philippe Lançon le corps nouveau est souvent une prison.

Ainsi, les figures littéraires et réelles se répondent par l'écriture, se font écho. Car le patient se construit au fur et à mesure que le narrateur décrit ces lectures pré-opératoires. Cela s'exprime de manière très concrète : à chaque opération, le corps se constitue, se répare progressivement par la chirurgie et la lecture. Celle-ci devient un passage obligé, comme une prière rituelle. Mais ce rôle joué par la littérature n'est pas uniquement à entendre au niveau de la narration, c'est-à-dire du point de vue du quotidien concret du patient. Ce rôle s'analyse aussi au niveau métalittéraire : le patient ne lit pas seulement des textes au fur et à mesure de sa thérapie, il *se décrit* également lisant des textes par une mise en abyme. Le niveau de lecture de cet épisode est donc double : le narrateur décrit le patient et son corps tout comme le narrateur proustien le faisait avec le corps de sa grand-mère. La position du narrateur-observateur est similaire.

Par ailleurs il est intéressant de constater qu'au moment même où le corps du patient doit faire place à une greffe de peau, donc incorporer un élément intrus dans le métabolisme, l'écriture agrège les mots d'autres auteurs. L'analyse du statut de la greffe est de ce point de vue probablement pertinent pour poursuivre cette analogie entre reconstruction physique et construction littéraire : le greffon est à la fois morceau de son propre corps et parcelle extrinsèque, échantillon interne et externe – tout comme l'est la littérature, en tant que discours d'un autre qui résonne personnellement et intimement. Chez Philippe Lançon, le sensible et le virtuel se rejoignent dans cet épisode de lecture. L'importance de la littérature dans cette convalescence peut donc s'exprimer sur trois plans : l'imbrication d'une fiction littéraire dans le réel concret d'un homme, l'accompagnement des traitements médicaux par la lecture et l'appui de la création littéraire sur des œuvres déjà existantes. Ainsi la grand-mère proustienne constituerait alors un prolongement de l'être du protagoniste, la littérature un prolongement de la chirurgie, la lecture un prolongement de l'écriture.

Cela s'observe également chez Catherine Meurisse, cette fois graphiquement. La beauté artistique est explicitement associée à un retour à la vie, car la dessinatrice entreprend une thérapie en recherchant le syndrome de Stendhal. Dans une scène irréaliste de baignade, la protagoniste dérive à la surface de l'eau tout en évoquant sa perte de mémoire avec une grenouille.⁴⁹

⁴⁹ Catherine Meurisse, *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016, p89-92.



La dichotomie entre les verbes de perception

« entendre » et « voir » est ici intéressante : la mort est paradoxalement du côté de la parole, du bruit, peut-être à lier avec le brouhaha du monde médiatique qui serait sa chambre d'écho. L'art, à l'inverse, est un spectacle oculaire et silencieux – ce qui prend tout son sens pour une dessinatrice. Cette scène de dérive sur l'eau, qui donne la parole à un être normalement muet (la grenouille), renforce d'ailleurs cette impression que la protagoniste cherche le silence et l'isolement. Ce temps

de retrait est propice à la recherche de la beauté, indissociable de celle de la mémoire. Après l'évanouissement de la conscience face au drame, la protagoniste recherche un nouvel éblouissement, peut-être pour suspendre le précédent. La violence du traumatisme doit être recouverte par la fulgurance du spectacle de la beauté. Par le « *vertige* » face à celle-ci, que la grenouille évoque, la dessinatrice espère retrouver sa mémoire. Dans cet épisode d'ailleurs, elle exprime ses amnésies à propos d'œuvres d'art. « *L'élévation* » dont il est question dans le poème éponyme de Baudelaire semble inaccessible à la protagoniste sans le recours, justement, au spectacle de l'art qui la délivrera du traumatisme. L'enlèvement du corps et la fermeture de toute perspective sont bien incarnés dans le dessin : seule la tête du personnage émerge, la végétation envahit le ciel et les couleurs de l'eau et de la verdure se mêlent, ce qui donne la sensation d'un espace indéfini et infini. L'horizontalité de la surface de l'eau et du corps flottant vient répondre aux injonctions d'envol du poème. Une dynamique incarnée notamment dans les deux derniers vers « *Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élaner vers les champs lumineux et sereins.* », dans lesquels les labiales épousent phonétiquement le mot « *aile* » et se répètent, de sorte que chaque répétition de la consonne [l] vient mimer des coups d'aile et ainsi incarner dans le vers l'élan auquel le poète invite.

La recherche du syndrome de Stendhal guide ainsi l'ensemble de la thérapie de Catherine Meurisse, car la continuité du souvenir de ce qui a été vécu est indissociable de ce qui a été lu. La littérature n'accompagne pas seulement la reconstruction, elle en est partie prenante. La protagoniste cherche à rassembler ses souvenirs perdus après l'attentat, notamment ceux de ses amis disparus. Elle cherche notamment à se remémorer les dernières paroles de Mustapha, le correcteur de Charlie, tué lui aussi dans l'attentat. Lors de sa première apparition, ses paroles disparaissent dans des bulles vides⁵⁰, avant que le souvenir ne revienne : Mustapha récitait la première strophe du poème « *Elévation* »⁵¹. Les souvenirs personnels, intimes, et artistiques se superposent. La quête de la dessinatrice est ainsi tout à la fois esthétique et psychologique. Elle entreprend un pèlerinage littéraire et artistique, se rendant par exemple sur la plage de Cabourg qui a inspiré l'écriture de Marcel Proust et visitant le forum et le palatin italiens en suivant le carnet de voyage *Promenades dans Rome* de Stendhal. L'auteur est d'ailleurs représenté aux côtés de la dessinatrice et discutant avec elle autour des vestiges romains. Le romancier décrit l'histoire ancienne et française des pillages et destructions de monuments, que la dessinatrice compare aux ravages de Daesh dans le monde contemporain. Le duo termine la promenade en se prenant en selfie... Les multiples œuvres observées à la villa Médicis sont retranscrites par le dessin. Là aussi, la littérature et les arts jouent un rôle double : dans l'histoire réelle de la protagoniste, qui en a recours pour se soigner, et dans le traitement artistique, puisque les dessins représentent les œuvres vues. Ces croquis incorporent les œuvres vues et lues au processus de reconstruction personnel. La dessinatrice se reconstruit et se présente en se reconstruisant. Une véritable intimité

⁵⁰ *Ibid*, p40-41.

⁵¹ *Ibid*, p77.

s'exprime donc dans le rapport qu'entretiennent ces auteurs à la littérature, puisque par la citation et/ou la représentation, ils la font sienne.

La reconstruction de soi passe ainsi par la relecture des textes qui ont construit le protagoniste. Au point même que la fiction littéraire peut prendre le pas sur le réel et engendrer une autre fiction, comme c'est le cas dans *Le Quatrième mur* : l'*Antigone* d'Anouilh constitue le point de départ de l'intrigue, et finit par absorber même tout son ancrage réel. Car à la fin du roman, le protagoniste Georges se laisse mourir au cœur d'une attaque et sa mort est décrite sous un mode discursif théâtral, avec un chœur et des répliques – comme si le genre même éclipsait le roman et l'inscription dans un contexte réel. Là aussi, l'écriture s'appuie sur cette intertextualité, car le roman narre le parcours d'un metteur en scène qui cherche à monter la pièce d'Anouilh à Beyrouth, en pleine guerre du Liban. Plus qu'une citation, la pièce est centrale dans l'économie du roman. La plupart des acteurs sont tués ou disparus : l'horreur rattrape ce projet utopique, et l'intrigue bascule dans la tragédie. À défaut d'avoir pu mettre en scène ce drame, Georges rentre dedans.

La superposition des fictions et du réel atteint son point d'orgue à la fin du roman. Après avoir échoué à monter son spectacle, Georges est revenu en France amis est absent à lui-même et se sent happé par la guerre. De retour à Beyrouth, il retrouve son chauffeur, le Druze Marwan. Pour venger la mort de Nikad, le fils de celui-ci, Georges tue un phalangiste avec qui il avait passé une soirée, plus tôt dans l'intrigue. Dans l'entretien accordé à *L'Orient Littéraire*⁵², Sorj Chalandon explique ne pas avoir voulu faire un livre politique, dans lequel il prendrait parti. Lorsque la journaliste fait remarquer que le personnage, lui, a pris part à la guerre en tuant un phalangiste, il répond : « *Non, il tue Créon, il tue celui qui a tué Antigone. J'ai placé Georges au point de non-retour, au point où il ne peut plus revenir en paix. Il n'a plus que deux choix : tuer ou mourir. Il fallait qu'il y ait cet acte sacrificiel, il fallait qu'il prenne part à la guerre d'une façon ou d'une autre. Ce n'est pas l'histoire d'un Français qui tue un phalangiste. Georges a fait corps de partout et avec tout le monde. Il tue la paix qui est en lui, il accomplit l'acte définitif de sa propre mise à mort. La guerre a fait de lui son jouet.* » L'ancrage temporel et géographique disparaît ainsi dans le roman. La pièce d'Anouilh absorbe les personnages, au point qu'ils s'identifient non pas à des communautés bien définies mais à des figures antiques et universelles. L'auteur ne se pose plus en journaliste, mais bien en écrivain qui propose une nouvelle lecture d'une pièce elle-même déclinée en plusieurs réécritures. Le drame intérieur envahit la narration du drame extérieur. Les relations complexes entre les acteurs de la guerre sont subsumées dans les rapports entre les personnages d'un drame universel, celui d'*Antigone*. La guerre devient à la fois metteur en scène et objet même de l'intrigue, en prenant le visage de la destinée propre aux tragédies antiques.

Pris dans une embuscade, Marwan meurt et Georges est blessé. Reclus dans un garage en ruine avec d'autres hommes, il est encerclé par des Syriens qui tirent sur ceux qui sortent. Il y trouve Mahdi, un vieil homme.

⁵² « Sorj Chalandon dans le vertige de la guerre », entretien avec Georgia Makhoulouf, *L'Orient Littéraire*, supplément de *L'Orient le Jour*, septembre 2013.

« - Nous allons mourir, Georges, tu sais ?

Je l'ai regardé.

Il a étalé la terre dans ses mains, puis s'est frotté le visage avec, le front, le nez, derrière les oreilles, lentement, comme ses ablutions avant la prière.

J'ai sorti la kippa de Sam. Le Palestinien a eu un mouvement.

MAHDI

- Tu es juif ?

GEORGES

- Non.

MAHDI

- Comment ça, non ?

GEORGES

(Il se lève difficilement)

- Je ne suis plus rien.

MAHDI

- Où vas-tu ?

GEORGES

- Je rentre chez moi.

MAHDI

- Dehors tu vas mourir.

GEORGES

- Personne ne quitte ce monde vivant.

LE CHŒUR

Le vieil homme a regardé Georges. Il a eu un geste pour le retenir. Le Français avait la kippa de Sam sur la tête, et la clef de Jaffa. Il a laissé son sac à terre. Il a boité vers la sortie, sa ceinture sur la cuisse en garrot. Dans l'ombre du garage, les fantômes le regardaient s'en aller sans un mot, avec sa jambe morte. Anouilh lui murmurait que la tragédie était reposante, commode. Dans le drame, avec ces innocents, ces traîtres, ces vengeurs, cela devenait compliqué de mourir. On se débattait parce qu'on espérait s'en sortir, c'était utilitaire, c'était ignoble. Tandis que la tragédie, c'était gratuit. C'était sans espoir. Ce sale espoir qui gâchait tout. C'était pour les rois, la tragédie. Deux fois, Georges est tombé. Il s'est relevé. Il a heurté une poutre jetée en travers. Et puis il est arrivé à la porte du garage. Il a traversé le quatrième mur, celui qui protège les vivants.

La mort l'a pris comme ça. Une kippa sur la tête et une clef dans la main.

L'ÉPILOGUE⁵³

« Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose, et puis ceux qui croyaient le contraire – même ceux qui ne croyaient en rien et qui se sont retrouvés rapidement pris par l'histoire sans rien y comprendre. Morts pareil, tous, bien raides, bien

⁵³ Sorj Chalandon, *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset, 2013, Chapitre 24 « Georges » et « L'Épilogue », p325-327.

*inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer à les oublier et à confondre leurs noms.
C'est fini. »*

Jean ANOUILH,
Antigone (1942) »

Dans cet extrait, la narration romanesque dérive vers le dispositif théâtral. Une mise en abyme se met en place : l'histoire réelle, celle de la guerre du Liban, était déjà lue par le prisme de la fiction du roman, qui se coule à présent dans l'écriture théâtrale. Pour la première fois, l'utilisation de la première personne est évacuée au profit de répliques. La parole du chœur, qui décrit la mort du protagoniste, achève cette bascule finale du roman au théâtre, au même moment où Georges passe de la vie à la mort. Ce chœur est emprunté à la tragédie grecque, et a pour rôle d'exprimer les pensées des personnages. Ici, sa présence est virtuelle, car il n'y a pas de scène ni de public. Ce corps flottant exprime une voix extérieure, surplombante. Le commentaire de Sorj Chalandon dans l'entretien à *L'Orient Littéraire*, « *Georges a fait corps de partout et avec tout le monde* » prend ici sens. Le chœur est en effet un personnage collectif, qui prend ici le relais de la parole du protagoniste. Et là aussi, comme chez Catherine Meurisse, les auteurs s'incarnent auprès du personnage : « *Anouilh lui murmurait* ». Georges fait donc corps avec une parole ancienne et universelle. Le recours au discours indirect libre donne poids à la parole du dramaturge, la laisse presque entendre sa brutalité et annonce la citation de l'épilogue. Un ton didactique est employé, par exemple dans la phrase « *Dans le drame, [...] cela devenait compliqué de mourir* » : Georges semble comprendre cette leçon et réaliser la prophétie des personnages. L'épuration du style dans le paragraphe final, « *La mort l'a pris comme ça.* », épouse le ton apathique de la citation d'*Antigone*. Le descriptif lapidaire « *comme ça* » fait écho aux premiers mots d'Anouilh « *Et voilà.* ».

Le titre « *le quatrième mur* » renvoie alors au quatrième mur théâtral entre comédiens et spectateur, mais aussi à celui entre art et réalité, Georges quittant la seconde pour se disparaître dans le premier. Cela pourrait être le pas que ne peut pas s'autoriser le journaliste. Observateur du drame, il ne peut pas y prendre parti et s'enfermer à l'intérieur de lui. Dans son entretien, Sorj Chalandon explique que ce « *quatrième mur* » fait référence à celui qui ferme la prison que Georges s'est formé lui-même et dans laquelle il se condamne à mort. Il indique également : « *À un moment donné de mon parcours de journaliste, je n'ai plus voulu couvrir les guerres. Je me suis rendu compte qu'il y avait ceux qui subissaient la guerre et ceux qui allaient vers elle. Et je n'ai plus voulu aller à la guerre parce que je n'aimais pas ce que la guerre faisait de moi, parce que je n'étais plus moi-même en rentrant. À tel point qu'il m'est arrivé de me demander : la paix me convient-elle encore ? Terrible question. Pour explorer ce moment de bascule, j'ai choisi d'envoyer Georges, mon personnage principal, là où je me suis arrêté.* » Ici, ce commentaire donne la sensation que la guerre et le drame théâtral fusionnent. Le protagoniste est pris dans un même engrenage. Le point le plus extrême auquel Georges ait pu être envoyé par son auteur, c'est la mort par la disparition dans le drame. La mort réelle, celle que le journaliste craint, fusionne avec celle du personnage qui est absorbé par un texte. La clôture du roman par la citation de Jean Anouilh est significative : elle clôt

l'intrigue sur un désespoir complet et absurde. Là où le journaliste doit se maintenir dans le monde pour faire son travail d'information, le personnage de roman et de théâtre le quitte. Il passe le quatrième mur. C'est peut-être ici une forme extrêmement aboutie de ce que Philippe Lançon détaille dans notre entretien : « *L'écriture fait partie de l'expérience.* » Ici, l'écriture de Sorj Chalandon épouse l'expérience de la guerre au point d'en être partie intégrante : la fiction prenant racine comme une excroissance sur les observations journalistiques de l'auteur, mais se développe de façon autonome au point de prendre la forme d'une représentation d'une pièce de théâtre. Ici, le drame rattrape l'utopie du personnage, et la fin du roman débouche sur un échec, un désespoir béant.

La littérature, et les arts de manière générale, ne sont pas seulement citées dans ces œuvres mais sont leurs piliers. Ils ne permettent pas uniquement au protagoniste de s'identifier, mais constitue un véritable alter-ego. Les personnages sont absorbés par la comparaison, ils entrent eux aussi dans les textes, côtoient les auteurs. C'est que la littérature s'impose comme une évidence, et la lecture un recours à la fois naturel et vital. Dans notre entretien, Michael Moore explique : « *La littérature m'a aidé à rester en vie. Sans la capacité à changer ma propre pensée sur ma captivité – une capacité que la littérature peut enseigner – j'aurais crevé* ». La littérature permet ainsi de mettre en perspective sa propre histoire avec celles des autres : tout à la fois la mettre à distance et se la réapproprier. Elle joue un rôle essentiel dans la survie des journalistes et guide l'écriture des écrivains.

3) Reconstruire le corps blessé par le texte : la cicatrisation physique et textuelle, le texte comme support d'une quête et objet de la quête elle-même

Le texte littéraire permet donc une incursion en soi, l'expression du « je » qui permet à l'auteur de se reconstruire par l'écriture littéraire. La littérarité de ces œuvres s'exprime dans cette possibilité de reconstruction personnelle et intime, qui se déroule en parallèle du retour au métier pour ces journalistes. Etymologiquement, le mot « texte » vient du latin *texere*, signifiant « tisser », et de *textus*, « tissu, trame ».⁵⁴ Le livre, lui, était anciennement fabriqué par reliure, en liant les pages entre elles. Le tissage du texte semble alors consubstantiel de la reconstruction personnelle. L'objet du livre a toute son importance : sa temporalité et sa matérialité sont différentes de celles de l'article journalistique. Le livre accompagne la lenteur de la thérapie, et en tant qu'objet, il doit être créé et assemblé – au même moment où la personnalité du journaliste traumatisée doit se reconstruire. Chacune de ces œuvres est à la fois le récit d'une quête et l'objet de la quête lui-même. Selon Jean Starobinski dans *Poétique*, cité par Sébastien Hubier⁵⁵, l'autobiographie peut même se réduire à son style : genre autoréférentiel, elle révèle son auteur en se distinguant par son unicité. Ainsi, écrire

⁵⁴ Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/texte>

⁵⁵ Jean Starobinski, *Poétique*, cité par Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003, chapitre 2 « Ecrits autobiographiques », 1 – Définition problématique de l'autobiographie.

une autobiographie ne consiste pas uniquement à décrire un parcours spécifique mais à nourrir un style qui épouse cette spécificité. Ce sont des portraits de journalistes en reconstruction et la reconstruction même de ces journalistes passe par cette écriture, qui se fait performative.

Chez Catherine Meurisse, le titre de son ouvrage, « *La Légèreté* », désigne ainsi l'objet visé par sa quête thérapeutique tandis que l'album est l'expression graphique de cette légèreté. Dans la préface de la bande-dessinée, Philippe Lançon décrit Catherine Meurisse dessinant les statues antiques de la villa Médicis, en voyant dans leurs torsions sa propre douleur. « *Face aux [vestiges], il n'y a d'abord plus de légèreté, mais elle revient par les dessins, les mises en situation, les fermes cocasseries. [...] Catherine, l'attentat nous a donné un coup de vieux, mais tu nous rajeunis. Il a tout pétrifié, dans le genre Pompéi, mais tu fais bouger les silhouettes et les pierres. [...] Catherine, tu mords dans le galbe des statues et tu es comme le poème d'Eluard, « lingère légère ». Ton talent n'est ni intact, ni alourdi. Il a pris du poids en légèreté.* »⁵⁶ Pour l'auteur, la légèreté réapparaît par les dessins qui donnent vie à ce que l'attentat a immobilisé : par le dessin et l'écriture, Catherine Meurisse parvient donc à retrouver sa capacité à dessiner mais surtout à déjouer l'emprise de l'attentat dans le temps. Mais Philippe Lançon souligne que son talent n'est pas « *intact* », et qu'au contraire, dans une formule oxymorique, « *Il a pris du poids en légèreté.* » Si l'écriture et le dessin parviennent à réactiver la beauté des œuvres et la jeunesse des victimes, ils ne se réussissent pas à renouer avec le passé sans aspérité. L'auteur, en tant que femme, que dessinatrice et qu'auteure, a changé.⁵⁷

⁵⁶ Catherine Meurisse, *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016, Préface « Catherine, lingère légère », p5.

⁵⁷ *Ibid*, p132-133.



La démarche artistique est ici aussi traversée par une tension : elle reconnaît ses lacunes tout en jouant un rôle central dans le retour à la vie de ces journalistes traumatisés. L'immensité du paysage et le grain pastel, dans un camaïeu doux, sont très inhabituels chez la dessinatrice de caricatures. Face à ce point de rupture dans son parcours artistique, le texte évoque lui une continuité avec la vie antérieure de l'auteure. De la même façon, le texte explique que la recherche du syndrome de Stendhal a été vaine, car Catherine Meurisse l'a eu « *mais à l'envers* ». Cette clôture de l'album semble incarner cette réflexion de Philippe Lançon dans notre entretien : « *quand on écrit, on écrit aussi pour trouver ce qu'on va écrire* ». Une position que défend également Jean Paul Kauffmann dans son entretien au *Monde* : « *Mais je trouve aussi ce que je ne cherche pas. Ce que l'on appelle la sérendipité. C'est tout le processus qui conduit vers la vérité, vers le dévoilement, qui m'intéresse. Car la vérité elle-même est souvent décevante.* »⁵⁸ La légèreté recherchée ne s'obtient justement pas dans le calcul et la planification, des injonctions qui envahissent le quotidien de la rescapée et l'emprisonnent. La légèreté apparaît par surprise et nécessite le tâtonnement. La cicatrisation opérée par le texte et le dessin passe par l'abandon à l'errance, à la recherche. Sans nourrir l'illusion de retrouver sa vie passée. Cet excipit de l'album fait le constat d'un échec qui va renforcer la recherche de la beauté, et donc le retour de l'artiste au dessin : « *on voit moins*

⁵⁸ Béatrice Gurrey, « Ecrire est une manière d'exister sans être vu », entretien avec Jean-Paul Kauffmann, *Le Monde*, 19 mai 2019.

intensément, mais on se souvient d'avoir vu. Je compte bien rester éveillée, attentive au moindre signe de beauté. » La création cicatrise l'individu et le modifie en même temps : elle sédimente son être en révoquant des souvenirs, et acte sa transformation irrémédiable car ces souvenirs sont à la fois personnels et étrangers. L'écriture et le dessin sédimentent l'histoire du « je » et le projette dans le même mouvement vers ce qu'il doit à présent être, et qui est nouveau.

Ce n'est ainsi pas l'écriture en soi qui est salvatrice en elle-même, mais ce sur quoi elle débouche. La cicatrisation par le livre n'est pas non plus parfaitement salvatrice dans la thérapie du patient. Cela prend sens notamment avec *Le Lambeau*, dont le titre fait référence à la greffe de la mâchoire accueillie par le journaliste, mais peut aussi être le nom porté par le texte lui-même. La dernière de couverture est de ce point de vue éclairante : elle présente la définition du mot selon le Trésor de la Langue Française). Trois définitions se suivent : « *Morceau d'étoffe, de papier, de matière souple, déchiré ou arraché, détaché du tout ou y attendant en partie.* », puis « *Par analogie : morceau de chair ou de peau arrachée volontairement ou accidentellement.* » et enfin « *Chirurgie : segment de parties molles conservées lors de l'amputation d'un membre pour recouvrir les parties osseuses et obtenir une cicatrice souple.* ».⁵⁹ Le texte est alors à la fois récit d'un lambeau et lambeau lui-même qui, on le verra, a permis à l'auteur d'exprimer l'évènement et qui, ayant été publié, se détache déjà de lui.

Le parallèle entre écriture et cicatrisation a été nuancé, toutefois, par Philippe Lançon dans notre entretien. Il explique que la cicatrisation physique est plus douloureuse et difficile à maîtriser que l'écriture, même si celle-ci engage le corps et que le résultat escompté n'est pas assuré. « *La seule chose que je vois en commun est le rapport au temps et à la patience : ce que le travail de reconstruction physique et de cicatrisation apprend, c'est la patience. Et quand on écrit un livre, il faut être patient aussi. Il faut savoir aussi qu'il y a des moments dans la cicatrisation où on va reculer, pour de nouveau avancer après, et il faut l'accepter.* » Cette patience est évoquée dans le livre à plusieurs endroits, en établissant un parallèle entre écriture et chirurgie. Dans l'extrait suivant, Philippe Lançon évoque une discussion avec sa chirurgienne Chloé, lors d'une « *nouvelle étape* » dans la reconstruction de la mâchoire.

« Peu après l'attentat, elle m'avait dit un soir dans ma chambre : « La tentation du chirurgien est d'aller le plus loin possible, de s'approcher de retouche en retouche du visage idéal. Evidemment, on n'y arrive jamais et il faut savoir s'arrêter. » C'est pareil avec un livre, lui avais-je répondu. On essaie de rapprocher celui qu'on écrit de celui qu'on imaginait, mais jamais ils ne se rejoignent, et il arrive un moment où, comme vous dites, il faut savoir arrêter. Le patient reste avec sa gueule tordue, ses cicatrices, son handicap plus ou moins réduit. Le livre reste seul avec ses imperfections, ses bavardages, ses défauts. Nous en avons banalement conclu que l'horizon n'est pas fait pour être atteint.

Depuis, je ne pouvais penser au travail de Chloé sans penser au mien. Sa précision et sa patience, la manière dont elle avait franchi ou contourné les obstacles liés à l'état de mes cicatrices et

⁵⁹ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Gallimard, 2018, quatrième de couverture.

de ma lèvre inférieure, tout me renvoyait à ce que j'aurais dû faire lorsque j'écrivais, et le jour où une infirmière m'a dit : « Elle est complètement folle. Elle ne supporte pas l'échec ! », j'ai pensé que cette folie, qui me sauvait la face, aurait pu faire de moi un homme que l'écriture sauvait. Il me suffisait de me relire pour savoir qu'il n'en était rien. Mon écriture avait quelque temps de retard sur ma mâchoire. Elle ne la rattrapait ni dans sa chute, ni dans ses progrès. »⁶⁰

Ce passage fait écho à une phrase apparue plus loin dans le chapitre, lorsque l'auteur évoque des douleurs apparues après le temps raconté dans le récit (de l'attentat de Charlie Hebdo à celui du Bataclan) : « *La chirurgie est un livre qui n'en finit pas.* »⁶¹ La littérature ne la rattrape pas : la chirurgie apparaît comme le modèle du travail de l'écrivain, qui partagent un idéal inaccessible pour l'auteur et en même temps commun. La proximité entre l'écrivain et le chirurgien se donne ici à entendre très concrètement dans ce dialogue, notamment lorsque le romancier a recours à la seconde personne (« *comme vous le dites* »), donnant le sentiment que le dialogue se poursuit dans le texte. La construction en parallélisme met sur le même plan le travail chirurgical et le travail de l'écrivain. L'écriture postule son échec, ce qui était déjà énoncé dès la description de la scène de l'attentat. Les illusions de création d'une œuvre parfaite et qui épouse les changements du réel sont évacuées. L'œuvre de Philippe Lançon ne présente aucun angélisme et renverse la mythologie d'une écriture salvatrice. Lire peut sauver, mais écrire reste une tentative. Les personnifications « *Mon écriture avait quelque temps de retard sur ma mâchoire* » représentent cette course vaine pour suivre le cours de la reconstruction physique. Cet extrait est ainsi antithétique : l'écriture ressemble à la chirurgie, et en même temps elle ne la rattrape pas. Cette tension réside dans le caractère progressif de cette écriture, du texte en *work in progress* : il incarne à la fois les prises et reprises de la chirurgie, étant souvent retravaillé ou du moins poursuivi continuellement (chez Philippe Lançon), et il postule en même temps le fait qu'il n'atteindra pas son but.

Le roman de Philippe Lançon ne se clôt pas, en effet, sur le retour à la vie du protagoniste, mais sur le moment où il apprend que les attentats de Paris, au Bataclan, ont eu lieu. Le récit se termine sur les mots de sa chirurgienne, dans un message reçu : « *Je suis heureuse de vous savoir loin. Ne rentrez pas trop vite.* »⁶² Cette clôture n'est sûrement pas anodine : il semble que là aussi, les mots de la chirurgienne aillent plus vite que ceux du romancier, laissé silencieux. Ces paroles ne concernent certes pas le travail chirurgical sur le visage du personnage, mais Chloé semble incarner à elle-même ce modèle chirurgical admiré par l'auteur. Cette fin abrupte réalise le précepte de celle-ci, par ses mots : « *il faut savoir s'arrêter* ». Cet excipit confirme le fait que l'écriture n'est pas parfaitement salvatrice. Elle laisse en suspens le personnage, replongé dans l'horreur de l'attentat de janvier en novembre. Lui qui s'est émancipé du cadre hospitalier, est rentré chez lui, cherche à retourner à la vie, il est renvoyé à l'obéissance du patient qui suit l'injonction de sa chirurgienne. De même, l'écrivain est rattrapé par une parole qu'il admire, qui lui échappe et qui

⁶⁰ *Ibid*, Chapitre 11 « La fée imparfaite », p221-222.

⁶¹ *Ibid*, p231.

⁶² *Ibid*, « Epilogue », p510.

vient clore la sienne. Cette fin abrupte, comme en suspension sur une intrigue inachevée, conforte cette écriture en *work in progress* et relaie à nouveau cette tension entre tentative de construction et échec de celle-ci, renvoi au silence.

La cicatrisation par le texte est donc nécessairement imparfaite et tâtonnante. Peut-être peut-on par là l'opposer au texte journalistique, qui doit lui être construit, ne serait-ce que pour épouser le cadre de l'angle. Mais surtout, cette opposition réside également dans le fait que le travail journalistique s'intéresse au temps de la société, au temps des vivants. Les auteurs du corpus, eux, s'attellent à raccrocher ce temps-là, comme Philippe Lançon tente de suivre la reconstruction de sa mâchoire. Dans notre entretien, il explique : « *Ce qui caractérise à mon avis l'expérience, en tout cas telle que moi je l'ai vécue, de l'attentat, c'est qu'elle introduit une rupture, une discontinuité totale dans la perception de sa propre vie, et donc du temps. [...] L'attentat, à mon avis, est quelque de très particulier parce que c'est quelque chose comme un viol, littéralement. Un évènement qui vous rentre dedans. Et ça vient véritablement et totalement de l'extérieur. [...] C'est la question de la discontinuité temporelle qui est très forte, c'est-à-dire qu'il ne s'agit même pas du fait qu'on ne soit plus le même mais qu'on vive littéralement dans un autre temps. Et très probablement j'ai écrit le livre pour rétablir, pour essayer de rétablir une continuité. Par l'écriture.* » L'écriture cherche donc à rallier le temps des autres. Mais celui-ci est irrévocablement perdu. La cicatrisation du texte cherche à retisser ce lien, à resolidariser le journaliste avec la trajectoire de sa vie passée, et qui suit son cours à côté de lui.

En comparant son expérience aux récits de Proust, le narrateur explique : « *Pour moi, rien n'était plus douloureux que l'opposition entre la permanence des êtres – tous ceux qui me rendaient et semblaient fixés à jamais dans les jours précédant le 7 janvier – et la fragilité du souvenir, quand je sentais que ce qui avait tant de fraîcheur dans la vie, et tant de férocité, n'en avait plus dans la mémoire. Je ne vivais ni le temps perdu, ni le temps retrouvé ; je vivais le temps interrompu.* »⁶³ De ce point de vue, on peut souligner la construction chronologique de la narration qui, hormis quelques apartés, suit fidèlement le déroulement de plusieurs mois de soins. Comme pour chercher à se recréer une temporalité disparue par l'écriture, en faisant état de l'avancée progressive des traitements. Les nombreux souvenirs évoqués et les portraits participent à cette même démarche de reconstitution de la mémoire, notamment par de longues digressions qui développent la narration d'une remémoration. Dans le même temps, ces souvenirs appartiennent à un homme qui n'est plus Philippe Lançon. Dans le récit de « *cette fiction qui n'en était pas une* », l'écriture ravive des souvenirs et l'homme qui les a vécus, en tentant de maintenir un lien avec l'homme nouveau. En même temps, comme nous l'avons vu, l'écriture exhibe ses faiblesses et son incapacité à dépasser l'insularité du patient. Comme la cicatrice imparfaite du lambeau, qui laisse parfois échapper des gouttes de sang, l'écriture se craquelle entre deux temporalités qu'elle veut tenir bout à bout. Revivre les scènes par la réécriture ne signifie pas les posséder, bien au contraire : la beauté de la

⁶³ *Ibid*, chapitre 17 « L'Art de la Fugue », p381.

retranscription est amère, chant à la fois célébrateur et funéraire. Ce chant entérine le succès de la réminiscence d'une vie passée et le déchirement de ne plus pouvoir la vivre.

Philippe Lançon cite d'ailleurs Michel Foucault, dont voici la citation en contexte dans l'extrait d'un entretien donné par le penseur fils de chirurgien : « *Est-ce que je trace sur la blancheur du papier ces mêmes signes agressifs que mon père traçait dans le corps des autres quand il opérait ? J'ai transformé le bistouri en porte-plume. Je suis passé de l'efficacité de la guérison à l'inefficacité du libre propos : j'ai substitué à la cicatrice sur le corps le graffiti sur le papier ; j'ai substitué à l'ineffaçable de la cicatrice l'effaçable et raturable de l'écriture.* »⁶⁴ Ici à nouveau, le bistouri guide la plume mais celle-ci n'atteint pas son résultat. En revanche, la possibilité de la rature, de la reprise, plus tolérée qu'en chirurgie, ouvre de nouvelles perspectives. « *L'effaçable* » peut se traduire chez Philippe Lançon par la description de la venue au monde d'un être chaque fois nouveau dans toutes les étapes, ce « *quelqu'un d'autre [qui] naissait* » à chaque étape (entretien). Dans notre entretien, Philippe Lançon décrivait la porosité ente imagination et souvenir : « *L'écriture est un artifice, justement au sens où c'est en écrivant qu'on retrouve progressivement les états dans lesquels on était, à mon avis. C'est par l'écriture, donc par le faux, qu'on réaccède à une certaine vérité. La vérité étant la vérité de l'expérience vécue, sachant que s'il s'agit d'un travail imaginaire, de fiction, il ne serait pas radicalement différent. [...] Et il faut l'accepter parce que sinon on ne peut pas écrire, et en tout cas on ne peut pas descendre très profond. On ne peut pas, moi je ne peux pas en tout cas.* » Face à ce drame qui prend la forme d'une fiction, l'écriture joue alors à créer elle-même une fiction, au point que le personnage se détache de l'homme, le journaliste.

Vers la fin du roman, le patient est envoyé aux Invalides où il doit porter un pseudonyme : son frère lui choisit le nom de Monsieur Tarbes, en lien avec un ancrage familial dans la ville. Un personnage qui existe aujourd'hui indépendamment de Philippe Lançon, ce que l'auteur nous expliquait dans notre entretien. Au-delà de cet alter-ego, l'écrivain a la sensation de s'être émancipé de son protagoniste. « *Plus précisément, plus j'écrivais ce livre, plus le personnage que je décrivais, qui est central, qui est moi, ce n'était plus moi. Et maintenant que le livre est fini, publié, il a sa propre vie auprès des lecteurs, il est devenu quasiment un personnage romanesque. Le Philippe Lançon qui a vécu cette période-là s'est détaché de moi.* » L'écriture permet ainsi l'évolution de l'homme, du journaliste, en rendant son personnage littéraire autonome. L'artifice de celle-ci s'exprime peut-être ici : elle a donné vie à plusieurs protagonistes qui n'auraient pas existé sans elle.

Et dans le même temps, la cicatrisation n'est pas totalement aboutie, la traversée que constitue ce parcours médical n'est pas achevée (les soins continuent), et si Philippe Lançon s'est émancipé du personnage du *Lambeau*, cette incursion ne lui a pas permis de retrouver celui qu'il était avant l'attentat. Si le passage par l'écriture est salvateur, l'écriture en elle-même ne l'est pas. Dans la marge de liberté qui lui est offerte, elle use d'imagination pour s'appropriier le réel, mais elle ne le possède jamais complètement. Elle a donné naissance à une figure littéraire qui trouve des échos chez de nombreux lecteurs qui n'ont pas connu de telles épreuves, mais Philippe Lançon, lui,

⁶⁴ Michel Foucault, *Le beau danger. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, 1968, 35-36.

ne s'y reconnaît déjà plus. Le paradoxe est saisissant : cette œuvre parvient à ramener son auteur dans le monde des vivants, à lui offrir un contact encore inédit avec des lecteurs inconnus, elle cicatrise l'individu au monde auquel il appartient, et déjà l'individu lui échappe. L'écriture littéraire oscille ainsi entre resserrement et étirement du « je » vis-à-vis du monde. Se raconter soi-même, c'est se créer en même temps que l'on se dit et déjà, au fil du croquis, ne plus s'appartenir.

* * * *

Ces œuvres présentent un versant autobiographique, qui les inscrivent dans une longue réflexion sur l'écriture du « moi » comme création du moi, héritée notamment de Montaigne qui écrivait dans le chapitre 2 du livre III de ses *Essais* : « *Je ne peins pas l'être. Je peins le passage.* » Dans un autre extrait, dans le chapitre 8 du livre II, il indique : « *Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait* »⁶⁵. De même chez les auteurs du corps, la thérapie prend la forme d'une introspection lente et construite progressivement, dont les récits offrent à la fois la formulation d'un bilan par l'auteur, *a posteriori*, et la recherche continue de soi sous la forme d'un *work in progress*. Par une incursion par les arts et la littérature, les écrivains cherchent à la fois à renouer avec eux-mêmes et à mettre à distance ce qu'ils ont vécu et ce qu'ils sont devenus. Mais cette prise de distance vis-à-vis de soi ne passe pas uniquement par la littérature. Si le travail journalistique ne s'emploie généralement pas à regarder en dedans, à se prendre soi-même pour objets, ces auteurs oscillent dans leur démarche entre expression littéraire du « je » et recherche journalistique de celui-ci. L'introspection et l'enquête ne sont pas si hétérogènes. Cette porosité entre genre littéraire et journalistique questionne ainsi le rapport de l'auteur au monde dont il a été éclipsé par l'évènement, celui des vivants – et celui des lecteurs. La sortie du tunnel n'est ni évidente ni complète : les journalistes-écrivains cherchent à renouer avec une identité retrouvée mais nécessairement et définitivement modifiée.

* * * *

III- Une écriture littéraire qui sollicite pourtant la démarche journalistique : mise à distance du métier et retour à lui par une écriture hybride

1) La perpétuation du travail journalistique dans le maintien d'une démarche d'enquête et de recherche

Contrairement à mon hypothèse de départ selon laquelle l'écriture littéraire offrait la possibilité au patient de retourner à la vie, la situation est plus complexe : pour la plupart des auteurs, l'écriture journalistique est revenue avant l'écriture littéraire. Pour certains, l'écriture littéraire est

⁶⁵ Michel de Montaigne, *Essais*, publiés à partir de 1572, livre III chapitre 2 puis livre II chapitre 8.

même née de l'évènement, tandis que l'écriture journalistique n'a jamais disparu, comme chez Jean-Paul Kauffmann. La littérature s'impose donc comme une démarche parallèle, et en même temps elle perpétue la démarche journalistique. Ce que nous avons analysé en deuxième partie comme une sortie de la parole journalistique au profit d'une écriture littéraire introspective et autobiographique peut aussi faire place à une démarche journalistique, qui fait aussi place à l'expression d'un « je ». L'autobiographie est aussi le lieu de la connaissance de soi, de l'enquête sur soi.

Le récit de ces auteurs peut tout d'abord prendre la forme d'un parcours d'investigation dont ils sont l'acteur. Chez Nicolas Hénin, le Papa Hérisson, allégorie du journaliste lui-même, parvient à s'enfuir et part à la recherche de sa famille.⁶⁶



⁶⁶ Nicolas Hénin, Pierre Torrès, *Papa Hérisson rentrera-t-il à la maison ?*, Paris, Flammarion, 2014, p 20-23.



Ici, le personnage dessiné retranscrit métaphoriquement le périple du journaliste à sa sortie de captivité. Le schéma actanciel, qui identifie les opposants et les adjuvants, est proprement littéraire ; et pourtant, ici, il fait partie de la trame de l'enquête. La buse, qui incarne l'allié, est tout à la fois une figure littéraire et une référence réelle à un soutien rencontré dans le parcours du journaliste. Les adjuvants sont tout à la fois des allégories de personnes réelles, des figures littéraires et des complices journalistiques de l'enquête. De plus, le récit présente une dimension romanesque, qui joue sur un effet de suspense et d'attente. L'écriture de littérature jeunesse exacerbe ces jeux de tensions, avec des points de bascule marqués. Ainsi le cadre narratif se nourrit de cette chronologie de la recherche.

Par ailleurs, cette recherche n'est pas uniquement celle du protagoniste sur le chemin du retour, donc l'intrigue qui est relatée par la narration. L'écrivain peut entreprendre une enquête sur lui-même, qu'il mène par l'écriture. Jusqu'ici, nous avons envisagé en quoi le recours à l'écriture littéraire permet de chercher à se réappréhender après une perte de son identité – mais cette situation offre aussi la possibilité d'une démarche journalistique. Dans cette abolition d'une partie de soi-même et dans cette rupture temporelle, le journaliste traumatisé se place face à lui-même comme face à un étranger qu'il faut redécouvrir. Se connaître soi-même est à la fois une démarche littéraire dans l'écriture et qui sollicite l'enquête journalistique dans la démarche. Comme évoqué précédemment, ces événements représentent un passage contradictoire, entre disparition de soi et

renaissance. Chez Philippe Lançon, l'attentat a imposé au patient une régression infantine qui l'amène à s'étudier lui-même comme un corps nouveau. Le motif de l'enfance est central.

« J'ai regardé mes parents, solides, en bonne santé, debout à droite et à gauche de mon lit. J'étais au moins coupable de ça : leur imposer cette épreuve à la fin de leurs vies. Le tueur aurait pu avoir quelques égards, sinon pour moi, du moins pour eux. Leurs vieilles mains fermes, chaudes et ridées m'ont touché légèrement, comme pour me sculpter. J'ai senti dans leurs regards leur force, leur désespoir, leur amour, et aussi, à la place des pansements, les langes dans lesquels ils auraient voulu m'envelopper. »⁶⁷

Ce passage retranscrit une inversion des rôles paradoxale : les parents âgés doivent prendre soin de leur fils, tout à la fois un mourant et un nouveau-né. Le narrateur-personnage passe au plan d'objet et non plus de sujet, comme l'indiquent les verbes de perception « *J'ai regardé* », « *j'ai senti* » et le passif « *leurs vieilles mains [...] m'ont touché* ». Les rythmes ternaires qui charpentent la description lui confèrent de l'ordre et transmettent cette impression du patient d'être protégé par une sagesse réglée et stable, de confiance. L'isotopie du nourrisson s'installe avec les propositions « *me sculpter* » et « *les langes dans lesquels ils auraient voulu m'envelopper* ». La construction semble supplanter la reconstruction. À de nombreuses reprises, l'auteur fait mention de la sensation d'être un enfant d'une dizaine d'années, dans le fait par exemple de tendre le front pour être embrassé, ne pouvant embrasser lui-même – habitude qu'il perdra seulement deux ans après l'attentat. Un peu plus tôt, juste après l'attentat, tandis que le protagoniste est pris en charge à l'hôpital, l'auteur indique : « *j'avais de nouveau cinq ou sept ans, je les aurais toujours* »⁶⁸. Ce processus d'infantilisation peut rappeler un événement qui a un écho avec l'histoire personnelle du journaliste : lorsqu'il cherchait à avoir un enfant avec son ancienne compagne, il avait fréquenté certains bâtiments de l'hôpital pour y tenter une fécondation *in vitro*, bâtiment qu'il arpente à présent en tant que patient et où il réapprend à vivre. Le temps de la parentalité et de l'enfance se télescopent, s'interpénètrent : le narrateur-personnage se compare à un enfant qui grandit dans l'espace même où il cherchait, des années plus tôt, à en faire naître un autre. De la même façon qu'il aurait découvert cet enfant, qu'il aurait appris à le connaître, il doit réapprendre à maîtriser son propre corps, qui est en train de se transformer. En bref, le corps du protagoniste lui-même est sous couveuse et sous son propre regard. L'œuvre autobiographique est ainsi une œuvre d'exploration de soi, qui repose sur l'enquête et l'observation.

Observation de ses sensations, tout d'abord. Le narrateur s'attelle à analyser son corps de l'extérieur, en surplomb. Cette dissociation de l'être, qui s'est imposée dès l'attentat, est présente dans l'ensemble du récit.

⁶⁷ *Ibid*, chapitre 6 « Le réveil », p130.

⁶⁸ *Ibid*, chapitre 5 « Entre les morts », p111.

« Peu après être remonté du bloc, c'est la panique autour de moi : la saturation baisse, le pouls s'accélère, je sue comme la neige fond, je ne parviens pas à respirer, l'interne ne sait quoi faire. Mon père et mon frère me regardent, bras ballants, très pâles, littéralement interdits. J'ai le sentiment de descendre dans un puits humide et chaud, sans air. C'est épouvantable *et* c'est enivrant. C'est mystérieux *et* c'est intéressant. En me jouant des tours, mon corps m'initie. En m'échappant, il m'appartient. J'observe la descente que je subis, je me sens le père de mon père et l'ancêtre du frère dont je dépends. »⁶⁹

Dans cet extrait, l'écriture cherche à circonscrire des sensations nouvelles et que le protagoniste ne reconnaît pas. Le rythme haletant retranscrit la montée de l'angoisse : la première phrase présente une accumulation de propositions rapide, à la construction similaire. Dans la seconde phrase, la fréquence des sons labiaux (« *bras ballants* », « *pâles* », « *littéralement* ») produit une cadence heurtée, un son en boucle qui semble presque mimer un bégaiement. La fin du paragraphe repose sur une construction en parallélisme qui exprime cette dichotomie : le protagoniste vit ces sensations et, dans le même temps, il les étudie. Un rapport de force s'établit entre le narrateur et son corps. Dans les deux phrases « *En me jouant des tours, mon corps m'initie. En m'échappant, il m'appartient.* », la structure chiasmique épouse cette ambivalence en l'aspiration et le surplomb. Cette phrase peut également s'appliquer à l'écriture : ce n'est pas seulement le patient qui apprend de ces expériences corporelles. C'est aussi l'écriture qui cherche à les retenir en les décrivant, mais qui se découvre elle-même dans cette description. Ici, l'équilibre entre l'abandon et la maîtrise est saisissant. L'italique appliqué au pronom « *et* » met l'accent sur ce grand écart. Comme dans la description de la vision de l'anémone évoquée plus haut, la sensation est tout à la fois attirante et effroyable – une ambiguïté d'ordre presque morale sur laquelle nous reviendrons. Cet extrait est symptomatique d'un tiraillement du narrateur entre laisser-aller et surplomb, une posture complexe qu'il tient tout au long du récit. Ce tiraillement maintient ainsi le texte dans un entre-deux entre poésie descriptive impressionniste et analyse d'ordre quasi médical, joignant par-là la ludicité de l'écriture littéraire à la rigueur d'une posture d'observateur journalistique. De même que le corps expérimente de nouvelles sensations, l'écriture expérimente ses possibilités.

L'expérimentation semble en effet au cœur de ces écritures, à la manière d'une hypothèse. Chez Sorj Chalandon, la fiction permet d'imaginer ce que l'auteur *aurait* pu devenir. L'écriture permet d'explorer son inconscient et ses pulsions, comme on a pu le voir, mais cette démarche n'est pas uniquement littéraire. Les suppositions et les projections sont aussi l'apanage de l'investigation journalistique. Dans *Le Quatrième mur*, l'écriture présente un pouvoir cathartique : par le biais d'un double littéraire, elle évacue toute l'horreur que le journaliste lui-même aurait pu vivre s'il était resté trop longtemps sur le terrain de guerre. Elle le libère du traumatisme en épuisant toute la violence qui était en gestation en lui, muette. Le roman tient lieu d'expérimentation psychologique, un des pendants de l'enquête.

⁶⁹ *Ibid*, chapitre 13 « Calendrier statique », p291-292.

De retour en France après un premier voyage au Liban, au cours duquel il a vu des scènes de massacres, le protagoniste Georges subit un stress post-traumatique qui lui provoque des hallucinations. Lors du goûter d'anniversaire de sa fille Louise, encore enfant, une comédienne déguisée en clown propose un spectacle de marionnette, dans lequel ladite marionnette Mimi-Linotte attaquerait le clown.

« Mimi-Linotte avait tué le clown. Il était couché, inerte, juste le bras levé. La poupée ricanait en regardant les enfants. Elle fronçait les sourcils, tordait la bouche, levait le poing, montrait les dents. Elle les menaçait. [...] J'ai marché à quatre pattes, comme un chat hérissé. J'ai bondi sur cette saleté en soufflant, en crachant. Je l'ai brutalement arrachée de la main du clown. J'ai eu peur qu'elle me morde. Je me suis relevé. Je l'ai fait tourner au-dessus de ma tête avant de l'écraser violemment contre le mur.

- Georges !

La voix d'Aurore. Elle a hurlé. J'ai ouvert les yeux. Les enfants étaient en rond. Aucun n'avait jamais bougé. Le clown protégeait son visage à deux bras, reculant lentement vers la fenêtre. Je tenais Mimi-Linotte par la gaine, sa tête éclatée à bout de main. Les enfants se sont levés en désordre. Louise pleurait. Aurore les a rassemblés dans le couloir comme on évacue une salle de classe. Il y avait le feu, la fumée, des sirènes par milliers, les balles qui sifflaient tout autour. Le clown avait enlevé sa perruque bleue, son nez rouge.

- Ne me faites pas de mal !

C'était une femme. Elle fuyait. Elle longait le mur lentement, sans me quitter des yeux. J'étais penché en avant. J'ai lâché la marionnette. J'ai regardé la pièce vide, les guirlandes au plafond, les assiettes en carton sur la table, les verres étoilés, les serviettes décorées, les dessins sur les ballons de baudruche. J'ai regardé le miroir, au-dessus de la cheminée. Ma bouche tordue, mon regard casqué. »⁷⁰

La violence de l'hallucination vécue par Georges est retranscrite dans un style rapide et saccadé. Les propositions du premier paragraphe sont courtes, elles s'enchaînent dans une succession rapide qui épouse la fulgurance du geste dément de Georges. Le recours au passé composé dans la seconde partie du paragraphe achève de retranscrire un mouvement brusque ; l'anaphore en « je » déshumanise le personnage, qui semble agir comme un automate. Aucune distance dans la narration n'est prise avec l'hallucination, si bien que les premières lignes semblent décrire une situation tangible. Le contraste avec le retour à la réalité est alors d'autant plus marquant. La phrase nominale « *La voix d'Aurore* » souligne la brutalité du contraste dans une économie de mots. Puis les scènes de guerre se télescopent à celles de l'anniversaire, se raccrochant au verbe « évacue » - une description contrebalancée par la précision du panorama de la décoration de la pièce à la fin de l'extrait, enfantine et festive. La sortie de la comédienne semble empreinte d'irréalité. Les phrases toujours courtes participent à créer un effet de moment suspendu et la sensation d'un ralenti, comme

⁷⁰ Sorj Chalandon, *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset, 2013, chapitre 20 « Mimi-Linotte », p288-289.

face à un aquarium. En effet, le recours à l'imparfait, notamment avec le déictique lapidaire et abstrait « *C'était une femme.* », donne le sentiment que le monde extérieur évolue de façon autonome, en toile de fond. Hermétique à son environnement, Georges semble prisonnier derrière une vitre de verre. La description finale de son visage aperçu dans le miroir est celle d'une monstruosité difforme. Peut-être l'expression tortueuse de ce visage évoque-t-elle les masques de la commedia dell'arte qui représentent communément le théâtre, comme s'il jouait un rôle, celui du guerrier en zone de paix. Dans cet extrait, la folie du protagoniste se révèle. « *Je ne suis pas allé aussi loin que Georges, je me suis arrêté là où je le place, c'est-à-dire au point où sa raison vacille* »⁷¹, explique le romancier dans son entretien accordé à *L'Orient Littéraire*. L'écriture est donc un espace d'expérimentation, dans laquelle le protagoniste représenterait la continuité littéraire d'une expérience journalistique, comme si la littérature explorait jusqu'au bout une expérience, là où le journaliste serait forcé de s'arrêter.

Dans ce même entretien, l'auteur explique : « *Il fallait que je puisse pleurer ce que j'ai vu, que je me donne ce droit de pleurer qu'en tant que journaliste, je ne pouvais pas prendre.* » Le roman serait marqué par le deuil de ce que le journaliste a vu mourir. Il se situe dans le prolongement de l'article. Il se développe de façon complémentaire dans son ombre, dans ses interstices, ses pans aveugles. Sorj Chalandon indique notamment dans cet entretien que ses romans sont écrits à partir de notes renseignées sur la page de gauche de ses carnets et qui concernent ses ressentis, qu'il ne pourra pas intégrer à un article ; à droite, les observations qui elles, au contraire, seront à la base de ce futur article. La complémentarité entre journalisme et littérature s'incarne ici concrètement dans cette double-page, tout à la fois vis-à-vis et avers-envers d'une même page. Il ajoute : « *Le roman c'est pratique, vous savez. On peut mettre ses propres contradictions dans chacun des personnages. [...] Je les regarde et ils me font peur. [...] Cette écriture qui vient plus tard me permet de traiter ce que je ne peux pas traiter dans l'écriture journalistique. Mes romans me lavent, me réconcilient avec moi-même, même si le processus d'écriture est parfois très douloureux. Pour ce dernier texte, [...] il fallait que je sois seul, abandonné, et j'ai passé quelques semaines à l'hôtel pour écrire. Mais à présent, je ne veux plus aller vers la guerre. Je suis passé de guerrier à sentinelle. Je veux protéger les miens.* » L'écriture littéraire, et ici en particulier fictive, joue le rôle d'une expiation pour l'auteur, un registre religieux auquel renvoie la référence aux ablutions dans ces dernières remarques. Le roman présente donc ce paradoxe : il permet d'explorer, de rechercher voire même de traquer celui que le journaliste craint de devenir pour mieux l'éloigner. Comme chez Philippe Lançon, pour posséder cette réalité tout à la fois repoussante et attirante, il faut entreprendre une investigation de fond, l'épuiser jusque dans ses derniers retranchements. Aller chercher par l'écriture le point culminant de l'horreur, la vision la plus effrayante et la plus intime, qui représenterait un point de non-retour ; tout cela pour tenter de circonscrire cette vision dans cette même écriture et par là prendre de la distance avec elle. Une démarche tout à la fois d'enquête

⁷¹ « Sorj Chalandon dans le vertige de la guerre », entretien avec Georgia Makhoulouf, *L'Orient Littéraire*, supplément de *L'Orient le Jour*, septembre 2013.

journalistique et d'introspection littéraire. À de nombreuses reprises, Philippe Lançon évoque le plaisir coupable d'appuyer sur une plaie pour en ressentir la douleur et ainsi dans le même temps éprouver sa présence et se rassurer en restant celui qui fait l'action, qui sollicite la souffrance et n'en est donc pas prisonnier. Il semble qu'il en est de même pour les œuvres de ce corpus : elles explorent une horreur qui dépasse l'écriture mais qui est en même temps tributaire de la façon dont cette écriture la représente. « *Le roman est un masque à la fois protecteur et douloureux* », explique Sorj Chalandon.

Dans chaque œuvre, les réflexes journalistiques sont donc récalcitrants, même s'ils prennent une forme différente. Cette traque de soi-même, en tant que personnage fictif ou réel, peut prendre la forme d'une compilation de sources et tendre très nettement vers le journalisme. Dans *Le Lambeau*, Philippe Lançon se lance à la recherche de celui qu'il a été et de la chronologie du drame qu'il a subi. Pour cela, il multiplie les insertions des témoignages de sa famille, ses amis, qui reviennent sur l'évènement. La démarche de l'enquête est centrale dans l'économie du roman : au cours du récit de l'auteur, mails et messages de tiers ne complètent pas seulement la narration, ils la font progresser. L'auteur part à la conquête de sa propre mémoire et s'appuie sur les différentes subjectivités pour appréhender son propre être de l'extérieur, de tous les points de vue. Les citations apparaissent dans leur quasi entièreté, dans une version brute et transparente des messages reçus personnellement par l'auteur. Par exemple, dans le chapitre 5 « *D'entre les morts* », l'auteur cite un mail envoyé par un journaliste d'une agence aux bureaux voisins de ceux de Charlie Hebdo. Ce jeune homme est l'un des premiers à être entré dans la salle de rédaction après le massacre. Il a croisé le regard de Philippe Lançon puis a détourné les yeux ; plusieurs mois après, il écrit au journaliste pour s'excuser de ce qu'il considère être une défaillance morale. Son témoignage permet de reconstituer la scène de l'après d'un autre point de vue. « *Après avoir débarrassé les tables pour faciliter l'accès des secours, [...] je vous ai vu. Seul. À l'écart sur une table ou une commode, je ne sais plus trop. Vous étiez choqué, cela va sans dire. Vous ne pouviez pas parler, évidemment, mais vos yeux disaient tout : vous imploriez de l'aide.* »⁷² Ce témoignage fait pendant à la description que l'auteur faisait de lui-même dans la salle de rédaction. L'écriture se fait kaléidoscopique, en multipliant les points d'entrée pour appréhender l'évènement, à l'image d'une enquête. Le texte devient une « *zone flottante* », comme la décrivait Philippe Lançon dans notre entretien : « *Oui, il est sûr y a quelque chose de l'ordre de ce que j'ai appris à faire depuis plus de trente ans qui est forcément présent dans ce livre, dans la manière dont il a été pensé et construit. Dans quelle proportion, je l'ignore. Qu'est-ce qui appartient dans ce livre au mode de construction lié à mon métier ? Et qu'est-ce qui appartient d'autre part à une perception plus intérieure qui est celle de l'écrivain ?* »

Cette indécision repose peut-être sur le fait que le rapport aux sources même a été modifié par l'évènement, car le rapport aux mots et au langage n'est plus le même après le drame. Philippe Lançon fait également mention du rapport de police après l'attentat. De même qu'il donne

⁷² Philippe Lançon, *Le Lambeau*, 2018, Paris, Gallimard, chapitre 5 « Entre les morts », p101.

régulièrement à entendre les diagnostics médicaux sur l'évolution de ses blessures, il fait appel aux rapports institutionnels pour appréhender la scène. Mais là aussi, les rapports scientifiques et experts contribuent à retenir l'écrivain traumatisé dans la réalité du monde qu'il a déserté. Ses gants et son bonnet, perdus dans l'attentat, sont sauvegardés dans le texte du rapport de police, qui spécifie que ces accessoires étaient au sol, au contact du corps de Bernard Maris.

« Lisant ces mots, j'ai senti la présence des choses comme jamais je n'avais senti celle de rien sur cette terre, une présence aussi intense que fragile, installée là pour toujours, menacée là pour toujours, détruite par l'évènement et sauvée par les phrases d'un rapport de police. Les gants et le bonnet tendaient un petit pont, fait de quotidien, de mots et de perpétuité, entre le corps de Bernard et la vie qui me restait. Dessous, il y avait autre chose. J'ai relu plusieurs fois le rapport de police pour ne pas y tomber. »⁷³

Ces lignes décrivent dans leur structure même le grand écart qu'opèrent ces objets entre la force de leur présence, de leur survie, et leur vulnérabilité première, objets disparus et uniquement retenus par la mention d'un rapport de police. La syntaxe binaire, qui fait alterner descriptifs mélioratifs et péjoratifs, produit un effet de balancier entre l'« *intense* » et le « *fragile* », qui traduit l'équilibre fébrile de cette survie par les mots. Comme les objets eux-mêmes, les phrases forment « *un petit pont* », d'un élément du rythme binaire à l'autre ; et de la même façon, la démarche de Philippe Lançon est celle de faire pont par la parole entre les morts et le survivant. Un pont au-dessus de cette « *autre chose* » du « *dessous* » - probablement un insondable terrifiant : l'amnésie, l'horreur ou le désespoir. Ce lien maintenu avec le passé est permis par le rapport de police et poursuivi par l'écriture de l'écrivain qui tente d'intégrer à nouveau une démarche d'enquête. Si le journaliste mène à présent des investigations sur lui-même, cette initiative permettrait de renouer avec les objets de son passé et par là, avec son passé de journaliste lui-même. Se confronter avec la réalité de ce passé et de ses sources, c'est aussi reprendre à son compte la fonction d'enquêteur, par une écriture pourtant introspective et littéraire : tenter de sauver les souvenirs et redevenir celui qu'on était semblent être une démarche commune. Adopter le regard d'un journaliste, c'est un peu le redevenir. Ainsi ces œuvres, dans la démarche de l'enquête, de l'exploration, de la recherche et de l'expérimentation, nouent journalisme et littérature, comme l'avant et l'avers d'une même langue.

2) Écriture sur les pans aveugles du monde médiatique : perpétuation de la fonction journalistique de parole donnée à ceux que l'on entend peu

Cette hybridité avec le format journalistique est assumée dans le travail de Michael Scott Moore, qui se situe à la croisée entre littérature et journalisme, selon ses propres mots dans le

⁷³ *Ibid*, p97.

questionnaire qu'il a rempli : « *J'appelle ce livre des "mémoires journalistiques". J'espère qu'il s'élèvera jusqu'à la littérature. Nous verrons.* » Le livre laisse en effet une grande place au contexte historique et à la documentation, très abondante – en témoignage les nombreuses citations et l'élaboration d'un lexique à la fin de l'ouvrage, compilation de bibliographie, de traduction et même d'indication sur la prononciation des mots somaliens. L'auteur s'attelle à décrire la chronologie de l'histoire de la piraterie, mais aussi les mœurs des pirates, leur calendrier, leurs habitudes. Et cela notamment sur des points de détail qu'il observe sur place et met en perspective avec toutes les connaissances dont il dispose ou qu'il sollicite. Le ton didactique cohabite avec l'introspection.

Dans *Littératures intimes*, Sébastien Hubier étudie les liens cousins entre l'autobiographie et les mémoires⁷⁴. Il distingue les mémoires comme récapitulant les grands événements historiques par le biais de sa propre vie ; puis nuance ce découpage tranché en indiquant que lorsqu'une autobiographie prend une valeur testimoniale, comme c'est le cas chez Michael Scott Moore, elle peut devenir un modèle d'interprétation du monde. Ce type de mémoire prétend selon lui à l'universalité. Et cela au sens non pas de la volonté d'un « *donneur de leçons* », comme le récriait Philippe Lançon dans notre entretien, mais en rendant compte d'une dialectique entre singularité et universalité. Le récit offre en effet chez Michael Moore cette ouverture des perspectives, en observant ce que vit un homme projeté dans une situation aussi éprouvante. L'expérience de la douleur offre l'occasion de réflexions philosophiques à cet égard dans *Le Désert et la mer*.

Car Michael Moore, comme indiqué plus haut, avait fait le choix de venir en Somalie pour y rédiger un livre sur les pirates, et il s'est finalement retrouvé lui-même au cœur de son sujet. Son œuvre est constamment prise entre deux feux : essayer de rédiger ce livre journalistique et documentaire et la description de son propre état et de sa pensée. « *Quand j'ai imaginé pour la première fois un livre à propos des pirates – avant de me rendre en Somalie – je voulais placer les pirates somaliens dans la longue histoire humaine de la piraterie. Il n'y a pas grand-chose de cela qui est matériellement remonté dans le livre actuel ; mais même avant que je ne sois retenu en otage, j'avais beaucoup de recherches et de contexte en tête.* » Ces recherches et ce contexte paraissent pourtant au cours du récit, car de nombreux développements historiques nourrissent la narration. L'auteur tire à la fois partie de sa préparation et de ce que, à ses dépens, il a appris sur place. L'auteur offre un accès privilégié à des documents inédits, qu'il aurait été impossible de se procurer sans cette immersion forcée au cœur du quotidien des pirates somaliens. Le récit repose sur une ironie tragique.

« Bashko l'avait ramené. J'avais quitté le *Naham 3* [navire sur lequel Michael Moore a été fait prisonnier provisoirement] sans une Bible ou un livre de quelque type que ce soit. J'ai dévoré la brochure comme si c'était un roman. Elle comptait quelques questions d'entraînement poignantes.

Quel est le but de la vie ?

⁷⁴ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi*, de l'autobiographie à l'autofiction, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003, Chapitre 2 : "Ecrits autobiographiques", II- L'autobiographie et ses proches cousins.

Le but de la vie est d'adorer Allah.

Qui a détruit la Somalie ?

La Somalie a été détruite par des Somaliens, mais surtout par les seigneurs de la guerre.

L'autre chose que j'ai remarquée était une ligne à la fin de chaque page indiquant que le livret appartenait à un cours d'anglais dans une école privée de Galkayo, enseigné par un homme nommé Abdurrahman. J'entendais le nom d'Abdurrahman à chaque fois que Mustaf, le jeune coureur urbain, livrait la nourriture.

« Bashko », ai-je dit, et j'ai décrit Mustaf. « Maga'iid? » ai-je dit, utilisant un nouveau mot de vocabulaire issu du livre, signifiant « nom ».

- Abdurrahman, a-t-il répondu prudemment.

- Abdurrahman le traducteur ?

- Oui, a-t-il dit. »

Intéressant.

J'avais compris que Abdurrahman et Fuad était tous les deux en charge des négociations. Ils travaillaient ensemble. La présence de Fuad en particulier semblait donner espoir à tout le monde. [...] J'ai découvert plus tard que le FBI en Californie le considérait comme un intermédiaire raisonnable, du moins en comparaison avec les négociateurs précédents. »⁷⁵

Cet extrait présente deux aspects significatifs. Tout d'abord, l'auteur nous fait parvenir une citation dans le texte d'un livre d'apprentissage de l'anglais consulté par des pirates somaliens – un document inédit et insolite. Ici, l'œuvre apparaît à la fois comme littéraire et journalistique, dans le sens où elle révèle des pans aveugles de notre société ou du monde, des espaces de manière générale inaccessibles dans lesquels le journaliste nous fait pénétrer, malgré lui. Dans cet extrait, il est frappant par exemple de constater que le manuel de leçon en anglais est aussi le support d'une doctrine religieuse. Et l'objet même d'étude est source de romanesque pour le captif : « *J'ai dévoré la brochure comme un roman* ». On peut ici constater que ce qui apparaît comme une pièce journalistique exceptionnelle aux yeux du lecteur devient un objet de littérature pour le captif. Preuve une fois encore de l'hybridité entre journalisme et littérature : la source journalistique, retranscrite dans sa version originale, devient objet littéraire, peut-être objet de fiction.

Le plaisir pris à la lecture de ce carnet de leçons se retrouve aussi dans la démarche de l'otage et dans la ludicité du style. L'auteur se représente en effet en journaliste menant l'enquête, en dépit de son statut d'otage et de sa situation. Il se renseigne auprès du garde sur le nom de l'auteur de la brochure, qui est un des négociateurs en charge de discuter sa captivité. Pour cela, il apprend même certains mots dans le livret. Le mot « *Intéressant* », isolé, marque une plongée dans les pensées du narrateur, comme s'il menait ces investigations au moment même où il les écrivait. Le lecteur a accès aux réflexions d'un journaliste en action, au cœur de ses recherches. Il dévoile

⁷⁵ Michael Scott Moore, *The Desert and the sea*, Harper Collins, 2018, partie 6 "No God but God", chapitre IV.

ses sources en même temps qu'il rebondit sur elles. La narration personnelle, l'introspection et le travail d'investigation et d'information s'entrecroisent.

Le recours à la documentation permet aussi d'élargir ce format journalistique par la formulation de réflexions : le texte se rapproche alors de l'essai. Les temps de méditations sont doubles : il s'agit de discussions et de pensées au cours de la captivité de l'auteur, et la réflexion de celui-ci au moment de l'écriture, *a posteriori*. Le récit laisse en particulier une grande place à la méditation sur la religion, en particulier l'islam, qui est à la fois une réflexion philosophique générale et une étude de cas expérimenté personnellement par l'auteur.

« Bashko révéla sa véritable justification plus tard le même jour. Il agissait de façon sobre et sérieuse tandis que nous étions seuls assis dans la pièce chaude. Le Coran, disait-il, appelait à « se battre contre les infidèles ». Voler des non-musulmans, de ce fait, n'était pas du vol.

« Quoi ?

- Les juifs, les chrétiens, les bouddhistes » – on peut les voler, sous-entendait-il. « Les musulmans, non. » [...]

« Mais est-ce que le Coran dit que vous pouvez tuer des non-musulmans ? »

À nouveau j'aurais voulu un interview long et détaillé avec Bashko – j'aurais énormément aimé avoir un traducteur – mais dans notre mélange pidgin d'anglais et de somalien, on pouvait seulement parler avec des termes larges.

« Non, a-t-il dit, et s'est montré pieux à nouveau. Allah a dit, toute vie est bonne. »

Cette idée que toute vie était sacrée sous Allah séparait les pirates d'al-Shabaab, a dit Bashko. Les wahhabites de Somalie avaient interprété les versets correspondants dans le Coran comme un appel à un jihad légal. Les pirates soufistes en avaient une idée différente.

« Mais sous Allah, ai-je dit, il est autorisé de voler auprès d'autres confessions ?

- Le Coran parle », a-t-il répondu, et a souri pour sous-entendre qu'il n'y avait rien qu'il puisse faire ; le livre disait ça, et le livre nous dépassait tous deux. [...]

Je me souvenais d'une phrase en Somali prononcée au procès de Hamburg : *Qof aan loo ooyin*, signifiant « Ceux pour qui on ne pleure pas ». Cela se référait aux minorités ou aux étrangers présents en Somalie, mais extérieurs à l'alliance traditionnelle des clans. [...] Les gloires du sufisme avaient échoué à émanciper ces hommes du tribalisme. En ce sens ils n'étaient pas meilleurs que les fondamentalistes ; ils connaissaient la lettre de leur religion et peu d'autre chose. Mais Bashko aurait pris pour une insulte morale d'entendre qu'il n'était pas un musulman. Il appartenait à un vaste bassin de croyants sous-éduqués dont la xénophobie avait été renforcée, et non pas adoucie, par le Coran.

« C'est une religion amusante, Bashko », ai-je dit au bout d'un moment. »⁷⁶

La réflexion sur la religion s'exprime ici par une discussion avec le garde Bashko. Le protagoniste adopte une position quasi socratique, en cherchant à faire réfléchir le garde par des questions d'apparence innocente. Le journaliste est dans une position d'ignorance – plutôt feinte, puisqu'en l'occurrence Michael Moore dispose de larges connaissances sur l'histoire des religions en Somalie.

⁷⁶ *Ibid*, partie 6 "No God but God", chapitre XI.

On pourrait voir ici une maïeutique insolite, puisque c'est le captif qui invite le garde à émanciper sa pensée des doctrines qui la cadenassent. Le contexte réel disparaît presque dans cet échange. L'intimité de la scène donne l'illusion d'une discussion sur pied d'égalité. Plusieurs fois, le narrateur explicite les pensées du garde (« *sous-entendait-il* ») et les complète par des mises en perspective historiques. Le recours au discours indirect libre renforce même les propos de Bashko en leur donnant poids et gravité. Dans le syntagme « *le livre disait ça, et le livre nous dépassait tous deux* », l'utilisation de l'imparfait pour marquer le fait que les propos soient rapportés peut aussi avoir une valeur de certitude, comme un équivalent du présent de vérité générale au passé. En dépit même de l'ironie tragique qui ressort des propos de Bashko : il explique avec un calme résigné à un captif chrétien et occidental que sa situation est justifiée par l'écriture coranique, car il n'est pas musulman.

La perversité de la position du garde est éclipsée par la façon dont son personnage est retranscrit avec humanité. Le journaliste apparaît ici dans la grandeur et la complexité de sa tâche : faire entendre les voix de ceux qu'on entend peu. À noter que la place réservée aux libérateurs, à savoir les institutions et les négociateurs (excepté donc sa mère, évoquée longuement sur le mode du souvenir), est bien moindre que celle réservée à la description de la psychologie des gardes, de leur quotidien, de leurs conversations. Le journaliste se place en retrait au point même d'éluider les effets produits sur lui de cette discussion – à cet égard, l'adjectif « *amusante* » est une litote saisissante – même si le mot anglais « *funny* » peut aussi faire entendre le sens de « louche », « étrange », « douteux ». Il a pris la place de l'otage : « *À nouveau j'aurais voulu un interview long et détaillé avec Bashko* ». Les développements du dernier paragraphe marquent aussi l'hybridité avec une écriture sociologique, et montrent bien que la démarche de l'enquête dépasse les classifications de genre.

L'auteur est donc tiraillé entre la douleur de l'épreuve, qu'il exprime par le « je » et qu'il retranscrit dans d'autres passages que nous avons étudiés, et ce livre journalistique idéal, le projet initial pour lequel il partait en Somalie. Entre donc le traumatisme vécu et la richesse du témoignage qu'il a pu, paradoxalement, tirer de cette expérience tragique. Il est souvent fait mention de ce tiraillement dans le livre, où la formule « *and again.. and again..* » (« d'un côté.. de l'autre.. ») représente un *leit motiv*. Un jeu de balancier, entre prise de distance pour soi et immersion dans le sujet, qui ne connaît pas d'issue : « *Il est possible que le livre soit plus intéressant parce que j'ai été retenu en otage*, explique Michael Moore dans notre entretien. *Mais j'ai dû faire un effort pour être détaché en tant qu'écrivain. Le détachement aurait été plus facile s'ils ne m'avaient pas kidnappé, bien sûr, et j'aurais gardé mes traducteurs, donc j'aurais été capable, chaque jour, de soutenir des conversations fluides. D'un autre côté, je n'en aurais pas vu autant.* » L'expérience de la captivité est retorse, en particulier pour un journaliste : il a un accès tragiquement exceptionnel à son sujet, étant lui-même au cœur de celui-ci, et dans le même temps la violence de cette immersion risque de l'enfermer dans ce sujet. Elle menace sa parole et la possibilité de la transmettre, un écueil surmonté par tous les auteurs du corpus.

Pour parler d'un sujet auquel l'auteur est d'abord étranger, la démarche du journaliste et de l'écrivain est différente, mais la finalité est commune. Et même la démarche, elle-même, n'est pas si tranchée, ainsi que nous l'expliquait Philippe Lançon dans notre entretien : « *Le journaliste, c'est a priori quelqu'un qui passe par l'extérieur : il prend toujours une certaine distance vis-à-vis de l'évènement qu'il raconte. L'écrivain prend aussi une distance, mais il la prend depuis l'intérieur de ce qu'il raconte – que ce soit un récit fondé sur des faits réels ou un roman. On est de l'intérieur. Je pense qu'on est dans une zone flottante.* » En se plaçant ainsi à l'intérieur de soi-même pour percevoir l'évènement, l'écrivain se redécouvre lui-même pour redécouvrir ce qui l'environne, poser un regard nouveau et vierge. Chez Philippe Lançon, comme c'est le cas chez Michael Moore, le récit donne à voir un monde plutôt méconnu par les lecteurs, celui du monde hospitalier et de ses rouages (dans une mesure moindre bien sûr que celui des pirates somaliens). Les références nombreuses à la fermeture des espaces hospitaliers et du travail au bloc, en sous-sol clos, aseptisé, dessinent les contours d'un espace isolé et hermétique au reste du monde. Là aussi, le journaliste est malgré lui en immersion dans un monde auquel l'accès est restreint, et il s'y implante, au sens concret du mot : ce corps qui se reconstruit est indissociable de cet hôpital a été l'espace de sa renaissance, à l'image d'une maternité renversée. L'auteur s'y est enraciné, et au vu de l'effet repoussoir qu'exerce sur lui l'évocation d'une sortie au cours du récit, il est partie prenante de cet univers qui lui était totalement étranger avant le 7 janvier. C'est ce qu'il explique dans une réponse à la lettre d'un journaliste voisin de la rédaction de Charlie : « *et puisque je suis journaliste, j'ai eu tout le temps d'explorer et de comprendre un monde hospitalier que je connaissais assez mal.* »⁷⁷

Ce roman montre ainsi que l'auteur peut appartenir à un milieu et le décrire de l'extérieur. Le temps qu'évoque Philippe Lançon peut s'apparenter au temps d'une grossesse, comme le patient a vécu presque neuf mois dans une chambre d'hôpital, comme dans un cocon utérin. L'effroi provoqué par le monde extérieur est tel qu'il cherche régulièrement à prolonger son séjour, vers la fin du roman. Les figures apaisantes et maternantes qu'incarnent les personnels hospitaliers vont dans ce sens : ils sont représentés en figures de tuteurs – tant au sens figuré que propre, ils soutiennent le corps et l'aident à se relever. Ainsi, dans cette « *zone flottante* » qu'est le texte, le narrateur est à la fois sujet et observant, écrivain et journaliste. L'intimité et la distance sont l'envers et l'avant d'une même posture.

La coexistence de ces deux démarches en une peut être éclairées par les analyses précédentes, qui évoquaient le retour à l'enfance du patient. En effet, adopter un regard vierge sur sa propre personne, chercher à se connaître à nouveau, et à se réapproprier son corps, est une entreprise qui ne concerne pas seulement le « je » mais qui peut se diriger aussi vers l'extérieur. Le regard nouveau de l'enfant qu'est redevenu Philippe Lançon lui permet de mener son enquête en dedans, mais aussi au dehors.

⁷⁷ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Gallimard, Paris, 2018, Chapitre 5 « Entre les morts », p104.

« Dans le couloir comme dans l'hôpital, je posais des questions aux policiers qui me protégeaient. Les questions figurent dans les carnets ; les réponses n'ont pas été notées : je n'étais pas, ici, un journaliste, ou alors, j'étais un journaliste à l'envers. [...] La veille du nouveau bloc, une jeune policière m'accompagnait dans le couloir. Elle était petite, trapue et ronde, assez rude d'allure et de ton, avec des lunettes bon marché et ses vingt kilos de panoplie sur le dos. Assez vite, elle m'a dit qu'elle écrivait un roman dont l'héroïne était une jeune lesbienne, Éva, qui enseignait l'espagnol et jouait au foot comme elle [...] ; puis prise d'un doute, elle s'est arrêtée de parler, m'a regardé intensément et m'a dit : « Vous ne vous foutez pas de ma gueule, au moins ? » « Bien sûr que non ! » ai-je écrit sur l'ardoise, et c'était vrai. Je n'avais envie de me foutre de personne. Je regardais et j'écoutais, voilà tout. Le nerf qui me reliait au jugement semblait coupé de la même façon que celui qui me reliait à la mémoire : je voyais comment j'aurais pu juger, selon quels critères, mais l'envie de le faire avait disparu. Je n'existais plus que comme un corps qui n'était pas tout à fait le mien, dans une vie qui n'était plus tout à fait la mienne, et dont la conscience accueillait sans morale, sans résistance, tout ce qui se présentait. Je n'avais pas été un bien grand journaliste, sans doute par manque d'audace, de ténacité et de passion pour l'actualité, mais peut-être étais-je en train de devenir, ici, une sorte de livre ouvert : aux autres, et pour les autres. Je n'avais rien à refuser et rien à cacher. »⁷⁸

L'auteur rompt ici avec une forme de journalisme qu'il pratiquait, tout en s'affirmant « *un journaliste à l'envers* ». Tout d'abord, le pose des questions et ne retient pas les réponses, non pas parce qu'il est hermétique au monde extérieur et à ses interlocuteurs, mais parce qu'au contraire les réponses s'écrivent en lui, l'imprègnent. Le registre des questions est de l'ordre de la mémoire, les paroles reçues s'inscrivent dans le corps lui-même, un corps auquel se réduit le patient : « *Je n'existais plus que comme un corps* ». La brièveté du style fait écho à cette volonté de mutisme pour privilégier l'écoute, par le syntagme « *voilà tout* » qui confère au récit un ton détaché. L'extrait est saturé de négations : le texte est performatif, il nomme ce qui disparaît et devient, lui aussi, « *une sorte de livre ouvert* » car il offre le témoignage des autres personnages. Un livre qui ne peut transmettre que ce qu'il reçoit sans se projeter, ce qui serait là un idéal journalistique selon Philippe Lançon dans notre entretien : « *Parce que je voulais que tout ce qui puisse être écrit pour moi ne sorte pas du champ de mon expérience.* » Là aussi, le corps et le livre sont assimilés, ce qui montre bien que le corps lui-même du journaliste est partie prenante de l'écriture. Cette fois non pas dans une démarche d'introspection, comme nous l'avons vu (dans le sens où le corps se reconstruit en même temps que le livre se crée), mais dans une démarche adressée vers le dehors : le corps absorbe son environnement. L'information vient le cueillir plutôt que l'inverse. Dans une antithèse finale, le journaliste actif, dynamique voire fougueux (peut-être suivant une mythologie du baroudeur impétueux) est dépassé par un homme passif, voire même déshumanisé et s'effaçant, un « *journaliste à l'envers* » transparent. Être nouveau à soi-même est un déchirement douloureux et également l'opportunité d'une *tabula rasa* qui ouvre le regard du protagoniste.

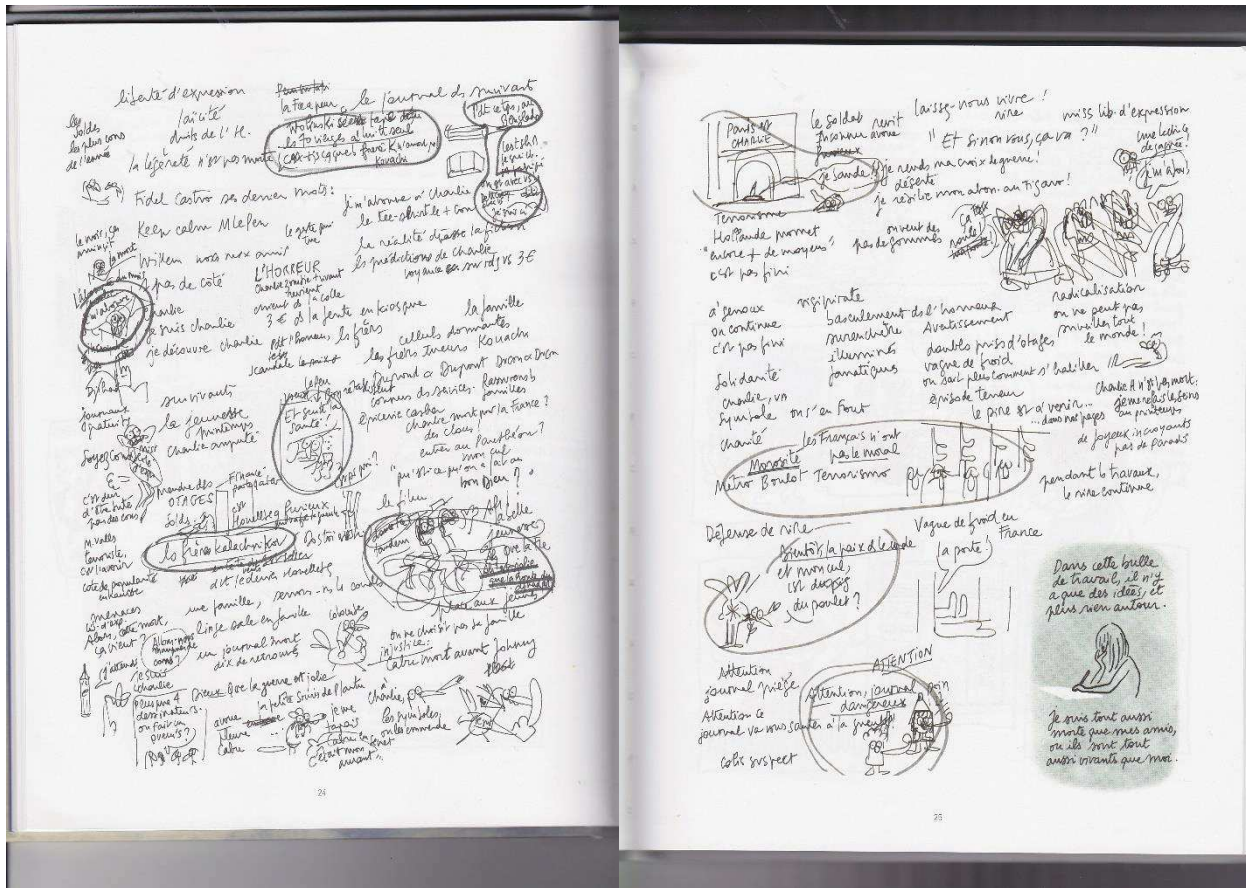
⁷⁸ *Ibid*, Chapitre 17 : « L'Art de la fugue », p374.

Et cette nouvelle naissance est à la fois propice à la création littéraire par l'exploration de soi, mais apporte aussi un enseignement dans l'exercice du métier. Philippe Lançon expliquait dans notre entretien avoir traversé au cours de sa convalescence « *une succession d'états d'enfance* » : « *Ce n'était pas voulu, c'était subi – mais c'est une assez bonne base de départ, je trouve, quand on est journaliste. [...] les enfants n'ont pas de préjugés, les petits enfants, les bébés. Ils regardent, et puis quand ils sont doués de parole ils commencent à parler, ils posent toujours la question « Pourquoi c'est comme ça ? Comment ? ». Un journaliste, en tout cas un reporter, est quand même quelqu'un qui doit faire ça. Qu'est-ce-que je suis en train de voir ? Pourquoi cela se passe comme ça ? Et vous vous rendez bien compte que la plupart du temps, le regard qu'on pose sur les choses et sur les gens est déjà induit, on a déjà des arrière-pensées. [...] Je pense que cette succession d'états d'enfance rejoignait aussi un certain idéal du métier, d'arriver vierge et sans jugement dans un terrain donné et puis essayer d'abord de voir, d'écouter, de comprendre. » Cette analyse renforce à nouveau cette hybridité entre posture d'écrivain et de journaliste, puisque ces états d'enfance ouvrent dans les deux cas des possibilités pour l'écriture, dans l'investigation autobiographique d'un côté, dans l'observation du monde de l'autre. Le caractère nouveau de ces œuvres est donc double : elles donnent à voir des espaces méconnus, que le lecteur découvre en même temps que le protagoniste, tout à la fois intérieur et extérieur à lui.*

3) Le recherche de l'écriture elle-même : réflexion sur le langage et ses destinataires

Cette expérience d'une renaissance au monde s'accompagne d'un nouveau regard sur le langage. En particulier, ces auteurs formulent un discours sur leur métier. Dans une première partie, nous avons vu en quoi l'évènement menait les journalistes à remettre leur statut en question et s'éloigner de leur métier, à court terme. Nous envisageons maintenant le retour au métier, mais avec le regard critique que l'auteur s'est formé pendant le drame et au cours de l'écriture. Et comme nous venons de l'évoquer, la frontière entre la littérature et le journalisme est poreuse ; ainsi, le langage qui appréhende le réel du vécu est au cœur de la réflexion, quelles qu'en soient ses modalités. Ces œuvres interrogent notamment le rapport qu'entretient ce langage avec son destinataire, le lecteur, elles qui sont elles-mêmes situées à la croisée de l'intime et du public.

Cette réflexion sur le langage passe tout d'abord par une mise en abîme, l'écrivain se représentant écrivain en tant que journaliste, comme s'il offrait au lecteur les coulisses de sa propre production. Dans *La Légèreté*, Catherine Meurisse reproduit sur une double page les brouillons des dessins qu'elle réalise juste après l'attentat, pour l'édition de Charlie Hebdo suivante, dite « *l'édition*



La dessinatrice se met ici en journaliste, en présentant ses sources dans leur forme brute. Elle permet au lecteur de comprendre sa démarche et ses ressentis à ces moments-là. La page suivante présente les caricatures achevées, telles qu'elles sont parues dans le journal. En mettant à nu le processus entier de la création, des brouillons au rendu final, l'auteur expose le retour du dessin en même temps qu'elle le raconte. Par l'album artistique, elle retrace son parcours de retour au dessin. Et cette recherche, visible graphiquement au nombre de ratures et de superpositions, a à voir avec la relation que la dessinatrice entretient avec ses collègues et amis morts dans l'attaque. « Dans cette bulle de travail, il n'y a que des idées, et plus rien autour. Je suis tout aussi morte que mes amis, ou ils sont tout aussi vivants que moi. » : les croquis n'intègrent plus la représentation de la protagoniste, comme si ces feuillets de travail pouvaient appartenir à d'autres. Sur la page précédente, Catherine Meurisse se représente seule attablée dans la salle de conférence restituée, entourée d'anciens numéros et d'unes, et écrit : « Le soir du 8 janvier, chez moi, je me fais un bouclage avec les morts. Les dessinateurs. Ceux du 7, que j'ai connus, et ceux d'avant, fréquentés à travers les récits admiratifs des autres. C'est une fois la famille au complet que je me remets au travail. » Cet extrait sacre la force du dessin et du même coup son humour, sa légèreté, comme l'indique le titre de l'ouvrage. Catherine Meurisse dessine notamment, un peu plus loin dans l'album,

⁷⁹ Catherine Meurisse, *La Légèreté*, Dargaud, 2016, p24-25.

ses compagnons tués dans l'attaque et par un dispositif d'autofiction, se représente parlant avec eux.⁸⁰



Cette scène est à la fois douloureuse et lumineuse. Le dessin porte une ironie tragique : il est ce pour quoi les dessinateurs ont été tués, et ce par quoi ils reviennent à la vie. Cette scène virtuelle donne corps aux disparus par l'outil qui a le plus de sens pour eux. La caractèrè comique et même farcesque de la scène sauvegarde la dérision propre au journal. « *On nous fait rarement rire avec des choses qui ne sont pas terribles* », indiquait Philippe Lançon dans notre entretien. Dans une conférence accordée à TedX, Michael Moore citait par exemple G.K. Chesterton dans *Orthodoxy* : « *Les anges peuvent voler car ils peuvent se prendre eux-mêmes avec légèrètè* »⁸¹. Dans cette conférence, l'auteur expliquait que la distance permise par l'humour faisait écho à celle prise dans le processus de pardon. Et que sans cette

capacité à mettre à distance sa propre situation et la colère que celle-ci provoque, l'otage se serait saisi d'une arme laissée accessible par l'inattention des gardes pour tenter d'en tuer un maximum – « *mais cela aurait été suicidaire* », explique-t-il. Le point commun entre ces deux recours à l'humour est la coexistence paradoxale de la légèrètè, chère à Catherine Meurisse, et des enjeux. Philippe Lançon faisait mention, dans la préface du talent de la dessinatrice prenant « *du poids en légèrètè* » ; l'humour participe à cette survie, à la fois revendication d'un humour parfois trivial, volonté bien terrestre de retourner dans le monde des vivants, retrouver le sens du plaisir, et élévation esthétique et artistique. Le rôle de la caricature est renforcé au moment même où celle-ci était menacée. Ainsi, l'œuvre fait part des coulisses de la création sur un mode journalistique pour mieux montrer le rôle fondamental joué par l'art dans sa reconstruction personnelle mais aussi collective. Car l'album propose ainsi une certaine vision du propre métier de l'auteur, un métier où le travail des survivants redonne voix aux disparus.

Chez Philippe Lançon de même, le retour au métier de journaliste est vécu de l'intérieur puisque le narrateur développe la genèse des articles écrits pendant sa convalescence et même parfois les cite, à certaines reprises *in extenso*. Il déploie par la narration son propre tâtonnement à rechercher une écriture, comme si le roman était l'antichambre de l'article. Ici aussi, la question du destinataire se pose, et les premiers retours à l'écriture après le drame sont intimement liés aux

⁸⁰ *Ibid*, p76.

⁸¹ Conférence de Michael Scott Moore, « Humour, Survie et Pirates somaliens », TEDxBeaconStreet, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=vqz49-rYRMk>.

morts. Dans le chapitre 10 « L'anémone », Philippe Lançon décrit la genèse de son premier article publié dans *Libération* après l'évènement, sept jours après l'attentat.

« C'est aussi la première fois en trente ans de métier que je donne directement, dans un journal, des nouvelles de moi. Comme je fais partie de l'évènement, je le décris du dedans et en le survolant, mais je ne le fais pas sans gêne. Du fond de mon lit, j'ai l'impression de faire quelque chose d'interdit et même de dégoûtant. Qu'est-ce que je fais exactement ? Je signifie aux autres que je reste vivant et serai bientôt de retour parmi eux. [...] Cependant, au moment où je l'écris, le texte signifie également l'inverse : c'est à ceux qui ont fini là-bas, autour de la table de conférence et dans le couloir de *Charlie*, que je m'adresse. Leçon de piano posthume : si la main droite joue pour les vivants, la gauche joue pour les morts et c'est elle qui bat la mesure. [...]

J'ai donc écrit et publié un article adressé en priorité à des lecteurs qui ne pourraient jamais le lire. Leur absence m'attirait, elle me pénétrait. [...] Si bien que je ne saurais dire, aujourd'hui encore, si j'ai écrit cet article, cette lettre, cette confession, pour les rejoindre ou pour m'éloigner d'eux. Ou les deux. Une paire de mains sur le clavier, disais-je. Il est possible que mes compagnons aient tenu la gauche, mais à aucun moment je n'ai entendu leurs voix. C'est même parce que je n'arrivais plus à les entendre que j'ai commencé à répéter les mots, certains mots, qui aillaient devenir ce texte. Il n'a pas été écrit par Jeanne d'Arc parmi ses blancs moutons, mais il est assurément le produit d'un sourd et d'un illuminé. »⁸²

Dans cet extrait, l'écriture littéraire révèle les rouages de l'écriture journalistique, et bien plus que ça, elle invite à la repenser. Ici, l'écrivain se montre gêné face à une écriture d'un article pour la première fois introspectif, mais qui serait aussi journalistique – qui, comme nous l'expliquait Philippe Lançon dans notre entretien, n'aurait pas sa place normalement dans un journal. Les mots « *interdit* » et « *dégoûtant* » sont violents, et incarnent bien cette réticence évoquée en introduction du journalisme français à faire place au « je » dans l'écriture, sans en faire une exhibition honteuse de soi, un décentrement égocentrique. Le roman éclaire ce rapport du journaliste à son métier, et en cela constitue l'appendice de l'article.

Le recours au présent de l'indicatif dans le premier paragraphe rompt avec la narration chronologique au passé et donne le sentiment au lecteur d'assister à la genèse de l'écriture de façon immédiate. La question oratoire « *Qu'est-ce que je fais exactement ?* » montre la pensée en train de se former autour de cet article. L'ensemble de l'extrait joue sur une tension entre adresse aux vivants et adresse aux morts, un paradoxe qui prend forme dans l'oxymore « *également l'inverse* ». L'évocation de la mort est d'abord éludée, puisque le verbe « *ont fini* » est une litote. Le pronom « *ceux* », qui semble davantage désigner des personnes que des corps, donne l'illusion que les destinataires sont vivants. La métaphore des deux mains du pianiste est d'une grande poésie. La comparaison entre écriture et musique prend tout son sens, dans la mesure où Philippe Lançon écrit un article pour ceux qui ne peuvent plus lire, comme s'il jouait pour des sourds. Dans l'ensemble du texte, les morts apparaissent comme une présence-absence : celle qui charpente la création tout en

⁸² Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Gallimard, 2018, Chapitre 10 « L'anémone », p204-206.

la condamnant à la vanité, privée de destinataire. Les amis disparus sont des musiciens mutiques. Bardés par le silence de la mort, les sons et les mots sont tout à la fois attirés par lui et doivent s'affirmer eux-mêmes pour ne pas y sombrer. Dans ce chapitre, l'écrivain rejette notamment la figure de l'écrivain « *habité* »⁸³, ce que corrobore ici la référence humoristique à Jeanne d'Arc. L'écrivain doit trouver en lui ces voix, et même pour les redonner aux morts. Comme chez Catherine Meurisse, pour parler aux morts, il les fait parler et compose avec eux.

Plus loin dans le chapitre, le narrateur décrit l'hallucination de l'anémone, sur laquelle nous sommes revenus, et explique voir, après une injection de morphine, les morts sortir de cette anémone. Il leur adresse des paroles répétitives par lesquelles il décrit sa situation, une « *quasi-prière* » qui va dériver en l'article rédigé pour *Libération*.

« Je n'avais pas de chagrin : j'étais le chagrin. [...] En les regardant d'un peu plus loin, de haut, détachés de l'anémone, j'ai séché le chagrin. [...]

Je relis l'article qui en est sorti pour retrouver, prenant le relais de la quasi-prière par quelle phrase j'ai basculé dans celle-ci ou celle-là. C'est, me semble-t-il, cette phrase : « Tandis que les pompiers me soulevaient sur un fauteuil à roulettes de la conférence, j'ai survolé les corps de mes compagnons morts, Bernard, Tignous, Cabu, Georges, que mes sauveteurs enjambaient ou longeaient, et soudain, mon Dieu, ils ne riaient plus. » Mais ce que j'ai d'abord dit dans la chambre 106, pour échapper à l'anémone, était différent. J'ai commencé par répéter dix fois, vingt fois : « Les pompiers m'ont soulevé et j'ai survolé vos corps morts qu'ils enjambaient, et soudain, plus personne ne riait. » Cette phrase n'était pas qu'une phrase. C'était une adresse et une formule magique. [...]

J'ai continué à répéter les phrases, mais elles avaient changé de nature. Ce n'était plus une prière, ni une formule, ni une adresse, ni une confidence, ce n'était pas encore un article ; ça flottait entre les deux. Les phrases étaient au milieu d'un gué. Elles ne savaient pas quelle rive rejoindre. [...] L'anémone s'était déployée comme une menace ; je la redéployais comme une pensée, liquide puis verbalisée, et cette matière qui semblait couler par l'un de mes tuyaux pour réapparaître transformée en une sorte de discours intime et politique, c'était l'amorce d'un retour vers les vivants. Où aurais-je pu mieux le faire savoir que dans les endroits et par les moyens qui m'avaient donné tant de liberté ? Celui que les tueurs avaient raté travaillait, comme ceux qu'ils avaient liquidés, dans des journaux. C'était dans des journaux qu'il devait réapparaître. En fin de journée, la prière aux morts était devenue un article. [...]

Le dernier mot sur lequel j'ai hésité était l'un des premiers : ce « mon Dieu » [...]. Je l'enlevais, je le remettais, l'enlevais, le remettais. Il ne me convenait pas, mais il convenait à la situation. Je l'ai finalement laissé pour restituer un soupir, une suspension par-dessus ceux que j'avais quittés six jours plus tôt, et que je quittais une nouvelle fois en achevant ce texte. « Mon Dieu » était aussi un adieu. »

La première phrase de cet extrait incarne de façon saisissante le paradoxe qui traverse l'ensemble du livre, à savoir la coalescence de l'être et de l'évènement qui l'a créé et la capacité de l'être à s'en émanciper tout en y appartenant toujours. Le retour au présent appartient ici au temps de l'écriture, et figure le Philippe Lançon écrivain revenant sur son écriture journalistique pour analyser ce

⁸³ *Ibid*, p203.

paradoxe. L'auteur se place en lecteur de lui-même non pas seulement en tant qu'homme, mais en tant que journaliste. L'écriture décortique l'écriture. L'hybridité entre journalisme et littérature est bien tangible ici, puisque le romancier analyse son raisonnement comme un journaliste reviendrait sur le déroulé d'une affaire. La structure se déploie en effet en trois parties : la prière rendue aux morts, la zone de flottement dans laquelle se situe l'article, à mi-chemin entre les vivants et les morts, et enfin l'adresse péremptoire aux lecteurs vivants. La voix du narrateur se fait didactique, alors même qu'elle établit cette analyse au moment même où l'écriture se fait, où s'exprime le Philippe Lançon auteur, qui écrit près de deux ans et demi après le drame.

Par ailleurs, en déconstruisant ce passage de la confidence intime à l'article public, le narrateur crée le sens de celle-ci dans le même temps. Quand le narrateur indique « *L'anémone s'était déployée comme une menace ; je la redéployais comme une pensée, liquide puis verbalisée* », il raconte cette transition et la reconnaît dans le même mouvement. Il constate et réécrit le tour de force de l'écriture sur le mort – le verbe « *liquider* » répond d'ailleurs à la mention de l'acte des terroristes. Comme si les mots, après avoir été happés par cette violence, voulaient renverser la dynamique et la circonscrire en eux-mêmes, l'absorber à leur tour pour la maîtriser. Et que cela passait par trois niveaux : une première émancipation par les paroles incantatoires répétées aux morts pour les retenir, une seconde par la réécriture de ces paroles à destination des vivants et enfin une troisième par la mise en abyme opérée par l'écriture littéraire, qui décrit ces trois stades et décrit son propre pouvoir.

Il est intéressant de souligner également que la description de la vision effroyable de l'anémone était réalisée dans le même livre, donc par l'introspection littéraire, alors que c'est cette même introspection qui va faire évoluer cette vision pour la porter vers l'écriture journalistique. Pont entre les vivants et les morts, l'écriture littéraire est aussi un pont entre elle-même et le journalisme : entre la description des sensations et le constat rigoureux, dans un « *discours intime et politique* ». En bref, ici l'écriture littéraire se fait complémentaire de l'écriture journalistique dans le fond, en décrivant sa genèse, mais aussi dans la forme, en reprenant cette démarche d'enquête tant à l'égard du travail du journaliste que de l'écrivain. Celui-ci produit une analyse stylistique de sa propre écriture et par là lui donne sens : dans le dernier paragraphe, il établit que le rajout de l'interjection « *Mon Dieu* » dans l'article pour *Libération*, qui n'était pas présente dans les discours aux morts. Par-là, il démontre la performativité de l'écriture, car la modification du discours modifie aussi ses destinataires. La recherche d'une écriture prend ainsi la forme ici d'une recherche *sur* l'écriture. Le commentaire et la formation du sens sont concomitants.

Pourtant, ce ton didactique et la transparence de cette genèse pour le lecteur sont à nuancer. Dans son œuvre, Philippe Lançon insiste sur les limites de son écriture, incapable de circonscrire l'évènement et de le maîtriser totalement (ce qui faisait l'objet de notre première partie). L'adieu aux morts n'est jamais définitif, ou plutôt le retour dans le monde des vivants n'est jamais complètement abouti. Plus tôt dans le roman, Philippe Lançon citait le mail d'une amie, Nina (repris ci-dessous en italiques), avec qui il passe la soirée qui précède l'attentat, et évoquait l'impossibilité d'un retour

complet dans le monde des vivants en dépit de l'écriture.

« Cette soirée reste, pour moi, suspendue entre deux mondes. Le lendemain, la chute a été vertigineuse. T'avoir vu si proche la veille et te savoir, le lendemain, si loin de l'humanité même est insupportable.

Je suis restée dans le bon côté de la vie et toi tu as basculé dans l'horreur alors que nous étions assis côte à côte quelques heures auparavant. Ces deux mondes semblent désormais être parallèles, et j'ignore s'ils pourront se rejoindre un jour.

Ils ne le pourront pas, ni dans la vie ni dans ce livre. Les mots d'un côté, nos rencontres de l'autre, tendent à reconstruire entre nous le pont détruit. Mais il reste un trou au milieu. Assez étroit pour que de part et d'autre nous puissions nous voir, nous parler, presque nous toucher. Assez large pour qu'aucun des deux ne puisse rejoindre l'autre dans cette zone faite d'habitudes, d'improvisations, d'amitié, mais d'abord de continuité. »⁸⁴

Par cette image du pont dressé mais incomplet, Philippe Lançon insiste sur les limites des possibilités offertes par l'écriture. Ce jeu de balancier constant entre la possibilité de la destination de la parole et son insularité est représenté ici par l'antithèse « *assez étroit* » / « *assez large* ». Cette dichotomie reprend celles des mains du pianiste, qui joue à la fois pour les vivants et les morts. Par ailleurs, l'enquête, comme l'écriture, connaît des failles. Ici, il cite les mots d'une femme vivante, qui n'a pas été victime de l'attentat, comme s'il les intégrait à son œuvre à la manière d'un journaliste de presse qui doit rendre la vivacité de la parole de ses interlocuteurs. Et en même temps, il dit l'impossibilité de les rejoindre. Ils entrent en dialogue avec les siens et restent des étrangers. Ainsi, nous avons pu voir jusqu'ici que la recherche menée sur sa propre écriture permet de la renforcer et de lui donner poids : en décryptant les tours de force réalisés par cette écriture, l'auteur les dévoilent en même temps qu'ils les créent. La révélation est à la fois une démarche passive de mise à nu et une démarche active de création. Mais cette recherche, si elle est complète, doit aussi révéler les failles de cette écriture et ses impossibilités.

La recherche sur l'écriture peut même mener à une remise en doute complète de ses capacités, en interrogeant son rapport au réel et à la vérité de l'expérience. Chez Michael Scott Moore, si la lecture a joué un rôle central dans sa survie en captivité, le journaliste entretient une relation ambivalente avec les écrits.

« La raison concrète pour laquelle Gerald Hanley était en Somalie manquait. Ses envolées lyriques et son sens de la théâtralité en tant qu'écrivain blanc en Afrique me hérissait à présent. Ses idées étaient bonnes, mais la romance de son style exhalait trop de parfum ; le grand bruit de sa prose contredisait sa désillusion quant à la civilisation et la violence, et la théâtralité qu'il y aurait à écrire à propos de l'Afrique me laissait une sensation amère et étouffée.

Maintenant le style de vie capitonné de l'Ouest me manquait ; les banlieues ennuyeuses, les

⁸⁴ *Ibid*, chapitre 1 « La Nuit des Rois », p25.

bouchons, et les vitrines à la lumière fluorescente étaient des éléments intimes de mon enfance. Je ne pouvais pas les rejeter sans rejeter ma famille, et ma famille me manquait. Tous ceux dont je pouvais me souvenir me manquaient. La fin de ma romance avec l'éloquence d'Hanley m'a apporté un désir aiguisé pour ceux que j'aimais. Ce n'était pas une contradiction, parce que l'amour n'est pas une question de démonstration dramatique ou de mots lyriques. C'est une question d'attention, de présence, et de temps.

Ce qui commençait à se perdre. »⁸⁵

Dans cet extrait, Michael Moore déconstruit l'impression que produisait sur lui l'écriture de Gerald Hanley – un romancier irlandais qui s'engagea dans l'armée anglaise pendant la seconde guerre mondiale et voyagea en Afrique. Son écriture se situait elle-même à la croisée de la littérature et du journalisme, sur le mode du carnet de voyage. Cet extrait offre une réflexion sur la transformation que le langage opère de la réalité. Dans le questionnaire transmis à l'auteur, celui-ci commente : « *Oui, je suis suspicieux face à un style orné dans les écrits de n'importe qui, journaliste ou romancier, et même Hanley – qui semble avoir un style tendu et sec – avait une musique dans son écriture comme celle d'Hemingway, une certaine fierté à propos de sa vie à l'étranger, qui semble maintenant limitée.* » Ici, l'auteur dénonce une altération de la brutalité de la « *désillusion* » qu'a dû également expérimenter Hanley lui aussi par le recours à un style ampoulé. Ironiquement, l'excès de « *parfum* » et « *grand bruit* » produit par cette écriture ont pour effet une réaction épidermique chez le protagoniste, bien loin de l'envoûtement escompté. La sobriété de la description des souvenirs enfantins fait le contre-poids de cette plume grandiloquente, par exemple dans le rythme ternaire « *les banalités ennuyeuses, les bouchons, la lumière fluorescente des magasins* » dont le rythme monotone épouse la simplicité prosaïque des images convoquées.

L'écrivain remet en doute le besoin d'une recherche de l'étranger et de l'extraordinaire pour exprimer la vérité du vécu. Dans notre entretien, Philippe Lançon expliquait d'ailleurs à ce propos que toute écriture est empreinte d'une subjectivité et que cela est inévitable, en bien comme en mal. « *Si une écriture est très mauvaise et truffée de clichés de toute sorte, indiquait-il, elle joue aussi un rôle. Qu'on ne vienne pas me dire qu'elle n'en joue pas. Elle existe, de manière regrettable mais justement elle s'interpose avec la réalité. Elle joue un rôle qui n'est pas à mon avis le bon rôle.* » Ces remarques trouvent ici un écho chez Michael Moore, pour qui la douleur s'exprime dans une langue sobre qui ne dilapide pas son intensité en formules. L'écriture joue notamment sur un rythme cyclique, comme dans les phrases « *Je ne pouvais pas les rejeter sans rejeter ma famille, et ma famille me manquait. Tous ceux dont je pouvais me souvenir me manquaient.* » qui convoquent presque le régime de l'épanorthose, c'est-à-dire la reprise par correction d'un même syntagme, ce qui crée un effet de rengaine. La maxime exprimée en dernière phrase de ce paragraphe est performative : l'écriture elle-même en fait la démonstration. Le manque s'exprime dans une langue simple et resserrée. Le dépouillement stylistique atteint son apogée dans la dernière proposition, isolée en un court paragraphe qui laisse soin au silence qui fait suite de donner tout leur poids à ces

⁸⁵ Michael Scott Moore, *The Desert and the sea*, Harper Collins, 2018, partie 6 "No God but God", chapitre VIII.

mots : « *Ce qui était en train de se perdre.* » Ce silence sacré à la fois la force et l'impuissance des mots, une dichotomie sur laquelle nous nous sommes penchées auparavant.

L'écriture semble alors s'enrichir au contact de l'expérience, car elle apprend à se resserrer sur la vérité du vécu et à évacuer les effets de style. « *La forme a trouvé l'expérience qui correspondait à ce qu'elle pouvait donner de meilleur.* » expliquait Philippe Lançon dans notre entretien. Pourtant, on peut difficilement imaginer une expérience qui menace à ce point la capacité de parole du journaliste et de l'écrivain. Le drame cherche à museler le journaliste et l'écrivain, et en même temps ce serait par lui qu'elle se révèle. Chez Michael Moore, les pirates s'amuse à tourner en dérision le rôle du journaliste en le soumettant à l'exercice d'un faux interview. L'épreuve est une « *humiliation* »⁸⁶ et une leçon. « *C'étaient des fils de pute sarcastiques* », indique-t-il à propos des pirates dans notre entretien par questionnaire. Voir son propre langage ciblé (« *la gueule de métaphore* » de Philippe Lançon) ou singé (les fausses interviews de Michael Moore) constitue un affront et un tremplin. Car, comme l'explique Jean-Paul Kauffmann dans l'entretien accordé au *Monde* : « *Nos ravisseurs envoyaient des cassettes. Nous étions exhibés alors que le reste du temps nous étions invisibles. Cela produit des sentiments très violents et contradictoires. Vous montrez à vos proches que vous êtes vivant. Vous vivez l'exhibition comme une obscénité, mais vous savez que cela peut vous sauver. Libre, vous n'avez qu'un désir, prolonger cette invisibilité car l'exhibition a engendré une humiliation très profonde. Ecrire, c'est une manière d'exister sans être vu.* »⁸⁷ L'humiliation vécue par cette démonstration de soi forcée, qui est en même temps un passage obligé vers la survie, cherche à être compensée par une discrétion de l'écriture, qui en même temps prend sa revanche sur cette humiliation en existant toujours. Elle avance masquée, mais avance toujours.

Ainsi, il ne s'agit pas ici pour les auteurs de se sortir d'un drame en exploitant les aspects positifs, ce qui constituerait un rebond idéaliste et naïf. Mais il s'agit du constat neutre de cette modification – ce qui confère à l'évènement un pouvoir d'autant plus retors qu'il n'est pas uniquement destructeur. Ce qui est moralement plus trouble qu'un simple dépassement de l'évènement par une thérapie par l'écriture. La littérature ne réécrit pas le drame pour en extraire la lumière, les possibilités qu'il a ouvertes : elle constate ce qu'il a créé, « *sans morale, sans résistance* »⁸⁸ comme chez Philippe Lançon. C'est un pragmatisme que décrit également Jean-Paul Kauffmann : « *Les livres comme catharsis, je n'y crois pas. La littérature qui va vous guérir... Ce n'est pas un médicament ! Elle est faite au contraire pour inquiéter, déstabiliser. La littérature, c'est « la seule vie pleinement vécue », comme disait Proust, elle est en décalage avec notre quotidienneté. Elle nous met aussi dans un état d'insatisfaction.* »⁸⁹ La littérature montre sa puissance et ses lacunes car, comme le drame lui-même, elle porte en elle à la fois une mort et une nouvelle naissance.

⁸⁶ *Ibid*, partie 4 "The Ambiguous Asian Fishing Boat", chapitre XIII.

⁸⁷ Béatrice Gurrey, « Ecrire est une manière d'exister sans être vu », entretien avec Jean-Paul Kauffmann, *Le Monde*, 19 mai 2019.

⁸⁸ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Gallimard, Paris, 2018, Chapitre 17 : « L'Art de la fugue », p374.

⁸⁹ Béatrice Gurrey, « Ecrire est une manière d'exister sans être vu », entretien avec Jean-Paul Kauffmann, *Le Monde*, 19 mai 2019.

« Si écrire consiste à imaginer tout ce qui manque, à substituer au vide un certain ordre, je n'écris pas : comment pourrais-je créer la moindre fiction alors que j'ai moi-même été avalé par une fiction ? Comment bâtir un ordre quelconque sur de telles ruines ? Autant demander à Jonas d'imaginer qu'il vit dans le ventre d'une baleine au moment où il vit dans le ventre d'une baleine. Je n'ai pas besoin d'écrire pour mentir, imaginer, transformer ce qui m'a traversé. Le vivre m'a suffi. Et, cependant, j'écris. »⁹⁰

Philippe Lançon revient ici sur la conception de cette réalité comme une « *fiction* » dont il est le cœur et l'observateur. L'écriture n'est pas un pis-aller ou l'occasion de combler ce qui a été détruit. L'évènement présente déjà toute l'emphase théâtrale et absurde qu'une fiction ampoulée pourrait communiquer. L'évènement a dépassé l'écriture dans son potentiel de création ; elle ne doit pas le concurrencer, elle doit apprendre à son contact tout en s'en démarquant. Ainsi, en s'étudiant, en menant une investigation sur elle-même, l'écriture évolue. Au moment où ces auteurs ont perdu une partie d'eux-mêmes face au traumatisme, ils accèdent à une lucidité rarement atteinte sur la façon dont le réel se présente et comment ils pourront le représenter. Si Jonas est prisonnier d'un ventre de la baleine, Philippe Lançon s'en émancipe en sachant qu'il est également enchaîné au cœur de l'évènement. En analysant sa propre écriture, il comprend comment ne pas s'y enfoncer, à défaut d'en triompher. Ainsi, la démarche journalistique adoptée par ces auteurs en se penchant sur leur propre écriture est originale et marque bien l'hybridité entre journalisme et littérature : elle permet de faire saillir les possibilités de l'écriture sans les fixer et les comprendre pleinement.

* * * *

« *Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole.* »⁹¹

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, chapitre 8 « La méthode Sainte-Beuve »

Le drame vécu par un journaliste menace la fonction première qui fait son métier et sa spécificité : sa parole. Par l'attaque physique, la captivité ou encore indirectement par le stress post-traumatique, le journaliste a du mal à la fois à observer le monde qui l'entoure, le comprendre et le retranscrire. Car ce monde est inchangé, mais le protagoniste lui-même a subi une modification irréversible de son identité, qui l'éloigne définitivement du monde des vivants. La littérature prend la forme d'un pont, qui tente de rallier l'auteur insulaire aux autres et à leur temps. Mais contrairement

⁹⁰ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Gallimard, Paris, 2018, Chapitre 5 « Entre les morts », p93.

⁹¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, publié à titre posthume en 1954, chapitre 8 « La méthode Sainte-Beuve ».

à mes premières hypothèses, la littérature ne constitue pas un tremplin pour retrouver l'exercice de sa parole, car les journalistes étudiés ont tous repris leurs activités avant ou pendant la rédaction des œuvres sur lesquelles nous nous sommes penchées. Il semble que l'écriture journalistique, rigoureuse et quotidienne, reprenne plus vite le pli après un tel évènement que la littérature, qui se place elle sur le temps long et cherche à donner sens à ce retour au métier en le commentant.

L'épreuve du drame humilie le journaliste dans la dignité de son métier et menace sa capacité d'écriture, tant journalistique que littéraire. Face à cette morsure, l'écriture journalistique semble retourner rapidement au front, tandis que la parole littéraire prend le temps de se développer. Née dans une bulle hermétique aux autres et à l'actualité du monde, elle donne à l'écrivain une posture ambivalente : un pied dans le monde des vivants, un autre dans celui de la mort et du silence. Cette position instable, en ligne de crêtes entre deux temporalités, est tout à la fois effroyable et riche en possibilités. Ainsi le recours à la littérature n'est pas naïvement salvateur. Comme la mythologie du journaliste baroudeur est mise à mal, celle de la parole omnipotente et libre d'un écrivain l'est aussi. L'écriture oscille perpétuellement dans cet entre-deux entre ses ressources et un réel qui lui échappe.

En réfléchissant sur ses propres pouvoirs et en se lançant dans la quête de la reconstruction, l'écriture littéraire se détourne du journalisme tout en le confortant. À l'image d'un recto et d'un verso, les deux démarches sont à la fois coalescentes et dos à dos. En menant une propre enquête sur soi, l'écrivain est tout à la fois un autobiographe et un journaliste : en s'appuyant sur ce qu'elle n'est pas, l'écriture journalistique renforce ce qu'elle est. Comme le passage entre le monde des morts et celui des vivants est fait de continuité, il en est de même entre la démarche littéraire et journalistique – ce qui rappelle que la démarcation du journalisme comme écriture du vivant et de l'éphémère face à la longévité et l'insularité de la littérature n'est pas si tranchée.

Car si cette écriture littéraire questionne l'écriture journalistique, c'est que la question du rapport à la réalité se pose pour l'une comme pour l'autre. Si le réel est si fuyant, c'est que lui-même semble avoir été écrit par un écrivain bien plus inventif que l'auteur lui-même. Comment prétendre à l'objectivité et à la raison quand l'évènement lui-même se fait littérature ? Comment décrire ce que Philippe Lançon nomme dans *Le Lambeau* « *cette fiction particulière qu'est le brutal excès de réalité* » ? L'écriture littéraire permettrait alors, dans une forme de compensation peut-être illusoire, d'exprimer la vérité : non pas par une écriture objective mais au contraire par l'expression d'une subjectivité qui tenterait de se réappréhender soi-même et de réappréhender le monde auquel elle a été arrachée, tant le domaine littéraire que journalistique.

La confrontation avec un réel incompréhensible, à commencer par le réel de sa propre identité, permet à l'écriture d'apprendre et surtout, de constater sa propre importance. Tous les parcours décrits sont ceux d'une désillusion face au métier, qui n'est pas dépassée mais contrebalancée par une volonté d'écrire autrement. De sortir du brouhaha, de la théâtralisation, de la distorsion que la réalité fait naître. « *Ce qui importe, quelle que soit la situation, n'est jamais le*

langage lui-même mais ce que vous voyez à travers le langage. », expliquait Michael Moore dans le questionnaire. Par le passage par ces drames, l'écriture littéraire pèse de tout son poids et dans le même temps, elle disparaît. L'art joue un rôle vital, justement parce qu'avoir recours à lui est naturel et que sa matérialité ne fait pas écran à la beauté qu'il cherche à transmettre. Catherine Meurisse place en exergue de son album *La Légèreté* la citation de Nietzsche « *Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité* » : l'art n'est pas un contre-feu ou une occasion de combler un manque. Il est une inclination naturelle, un sursaut vital qui est incapable de revenir en arrière mais qui se réapproprie les événements en leur donnant sens par l'écriture. Il ne sauve pas ces spectateurs et ces lecteurs par le divertissement : au contraire, à travers lui, l'essentiel apparaît. L'art et la littérature ne sont pas une destination mais un passage.

L'expérience de la rencontre de la mort assèche tout d'abord la parole, avant que celle-ci n'affirme sa force et se re-déploie. L'écriture littéraire retranscrit le tremblement de l'écriture journalistique et sa nécessité, dans le même temps. Comme décrits par Proust, ces livres sont « *les enfants du silence* », nés de lui et le portant toujours en eux ; mais le journalisme n'est pas alors l'antithèse, monde de la parole et du commentaire. La vision du métier en ressort transformé : le silence est aussi celui du retrait et de l'observation, de l'attention au monde qui a été ravivée au moment où ce monde a failli disparaître. La main gauche et la main droite sur le piano de Philippe Lançon. Le journaliste et l'écrivain sont tout à la fois seuls et communicants. L'écriture regarde sous ses pieds le gouffre : il l'effraie et elle surplombe tout à la fois.

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus

- Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Gallimard, 2018.
- Michael Scott Moore, *The Desert and the sea*, Harper Collins, 2018
- Catherine Meurisse, *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016
- Sorj Chalandon, *Le Quatrième mur*, Paris, Grasset, 2013
- Nicolas Hénin, Pierre Torrès, *Papa Hérisson rentrera-t-il à la maison ?*, Paris, Flammarion, 2014.

Œuvres littéraires

- Michel de Montaigne, *Essais*, publiés à partir de 1572, livre III chapitre 2 puis livre II chapitre 8.
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, publié à titre posthume en 1954, chapitre 8 « La méthode Sainte Beuve ».

Articles et émissions

- Nelly Kapriélian, « Au-delà du réel », Les Inrockuptibles hors-série, Nouvelles littératures françaises, 2010, pp. 4-5.
- Marie-Dominique Lelièvre, « Le cabas de Philippe Lançon », *Le Nouveau Magazine Littéraire* n°9, septembre 2018, pp. 64-69.
- Emission « On n'est pas couché » du 21 mars 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ZwTx7Trvzm>.
- Georgia Makhlouf, « Sorj Chalandon dans le vertige de la guerre », entretien avec Sorj Chalandon, *L'Orient Littéraire*, supplément de *L'Orient le Jour*, septembre 2013.
- Béatrice Gurrey, « Ecrire est une manière d'exister sans être vu », entretien avec Jean-Paul Kauffmann, *Le Monde*, 19 mai 2019.

Ouvrages théoriques

- Isabelle Meuret, « Le Journalisme littéraire à l'aube du XXIe siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », CONTEXTES [En ligne], mis en ligne le 16 mai 2012.
- Guy de Maupassant, « Messieurs de la chronique », texte publié dans *Gil Blas*, 11 novembre 1884.
- Guy de Maupassant, Pierre et Jean, Préface « Le roman », 1888.
- Hélène Campaignolle-Catel, « Le journalisme de Maupassant et Mallarmé : discours et pratiques (1880-1890) », *Le Temps des médias*, 2010/1 (n° 14), p. 28-45.
- Roland Barthes, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, 1964.
- Pr Patrick Clervoy, *Le Syndrome de Lazare. Traumatisme psychique et destinée*, chapitre 2 : « L'épreuve », p36-48.
- Roland Barthes, « Proust, la mort de la grand-mère », *La Préparation du roman*, cours au Collège de France, 10 mars 1979. Enregistrement audio : <http://marcel-proust.com/fragment/516>.
- Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003. Cite notamment Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* et Jean Starobinski dans *Poétique*.

RÉSUMÉ :

Après un traumatisme vécu en tant que journaliste et mettant en jeu leur métier, certains journalistes font le choix de revenir sur cet événement par le prisme d'une écriture non pas journalistique mais littéraire. Après l'épreuve d'être visé dans un attentat, capturé, pris à parti ou seulement témoin dans une scène de violence, le journaliste choisit la temporalité littéraire, plus longue et propice à l'introspection pour exprimer cet événement, chercher à s'en libérer et observer sa propre reconstruction. L'écriture se fait donc thérapie et laboratoire d'observation de cette même thérapie. Il s'agit ici de se demander quel rapport cette écriture littéraire entretient avec l'écriture journalistique. Dans quelle mesure le recours à la littérature éloigne ou rapproche le journaliste de son métier ? Cette étude est l'occasion d'explorer passerelles et hybridité entre ces deux domaines jumeaux.

Mots-clés :

- Autobiographique
- Enquête
- Epreuve
- Inconscient
- Introspection
- Journalisme
- Journalisme littéraire
- Fiction
- Lazare
- Littérature du réel
- Mémoires
- Réel
- Thérapie
- Traumatisme

ANNEXES

Pour des raisons de droits, les pages 79 à 94 ont été retirées de la version diffusée en ligne.