



HAL
open science

La fiction, outil journalistique ?

Agathe Legrand

► **To cite this version:**

Agathe Legrand. La fiction, outil journalistique ?. Sciences de l'information et de la communication. 2022. dumas-03818147

HAL Id: dumas-03818147

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03818147>

Submitted on 17 Oct 2022

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.



Agathe LEGRAND

La fiction, outil journalistique ?

Master de journalisme - 2022

Sous la direction de Roselyne RINGOOT

UNIVERSITE GRENOBLE ALPES – INSTITUT D'ETUDES
POLITIQUES

École de journalisme de Grenoble

Agathe LEGRAND

La fiction, outil journalistique ?

Master de journalisme - 2022

Sous la direction de Roselyne RINGOOT

Remerciements

Je remercie Mathieu Palain et Valentin Gendrot pour avoir accepté l'entretien et répondu, une heure durant, à mes questions.

Je remercie également la CCIJP, et notamment Catherine Lozac'h et Yoann Labroux-Satabin pour avoir répondu à mes questions concernant la carte de presse.

Je remercie Julie Laniaud pour ses remarques et corrections de ce présent mémoire.

Je remercie bien évidemment ma directrice de mémoire, Roselyne Ringoot pour son aide précieuse lors de nos échanges tout au long de cette année scolaire.

Je remercie enfin l'École de journalisme de Grenoble et tous mes camarades de classe avec qui j'ai passé deux ans très enrichissants, tant d'un point de vue professionnel que personnel.

Sommaire

Remerciements.....	3
Introduction.....	5
Partie 1 : La fiction comme support au réel.....	12
Partie 2 : La fiction comme support déontologique.....	25
Partie 3 : La fiction comme support de légitimité.....	35
Conclusion.....	44
Annexes.....	47
Bibliographie.....	72
Table des matières.....	77

Introduction

Depuis les années 70, nous pouvons remarquer une augmentation des productions littéraires écrites par des journalistes. Alors que l'édition de livre en tout genre a augmenté de 175% par an depuis cette date, celle des productions de journalistes a quant à elle augmenté de 560%¹. De toute évidence, les journalistes trouvent dans la publication des avantages certains, qui les poussent à la production de tels ouvrages.

La typologie desdits ouvrages, cependant, peut être un peu surprenante. On pourrait s'attendre à trouver, dans les bibliographies de ces journalistes, des livres de non-fiction, qui ne seraient ni plus, ni moins que le récit d'une enquête journalistique qu'ils ont menée. C'est le cas pour beaucoup d'entre eux. Mais on trouve également des typologies plus surprenantes : des romans de fiction. C'est par exemple le cas de l'ex-présentatrice de journaux télévisés Claire Chazal, qui a publié *L'Institutrice* en 1997². Dans la plupart des cas, cependant, ces romans qui empruntent tout ou partie à la fiction demeurent sur des sujets qu'on pourrait dire « journalistiques ». Ils sont construits à partir d'une enquête ou d'observations de terrain et ont attiré à des thèmes de société. S'il est clair que les livres écrits par des journalistes appartiennent soit à la non-fiction lorsqu'ils racontent un reportage, à l'autobiographie dans le cas des journalistes plus célèbres³, ou encore à la fiction comme pour Claire Chazal, il existe également des livres qui ne répondent à aucune de ces trois typologies, qui sont un entre deux entre les récits et enquête et la fiction. Pour ces livres-ci, le classement est beaucoup plus difficile.

D'une manière plus générale, on trouve dans la rédaction de livre, et même dans le courant du *narrative journalism*⁴ (ou journalisme de récit), des proximités évidentes avec la littérature. Un lien qui n'est pas sans fondement au vu de l'histoire du journalisme. Si l'essor du journalisme s'est déroulé à la même époque partout dans le monde occidental (c'est-à-dire au XIX^e siècle) et que déjà, les liens entre littérature et journalisme étaient étroits (Émile Zola, Théophile Gautier ou Edgar Allan Poe ont tous fait leurs armes dans les journaux, sans parler de la pratique du roman-feuilleton qui avait court à cette époque), au XXI^e siècle, les choses semblent très différentes dans ces deux ères géographiques. En effet, si en France, on commence à parler de « fiction du réel », de *biofiction* ou de *docufiction* pour qualifier les ouvrages reprenant faits divers et enquêtes journalistiques sous forme littéraire, on regarde souvent ces « fiction du réel » avec mépris⁵. En revanche, la reprise du

1 Gilles BASTIN, *Le Paradoxe du paria. Morphologie des mondes de l'information et persona des journalistes*, Grenoble, mémoire de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches, 2015.

2 Claire CHAZAL, *L'Institutrice*, Paris, Plon, 1997.

3 Le chapitre 1 d'*Emotions de journalistes. Sel et sens du métier* de Florence LE CAM et Denis RUELLAN aborde cette question des ouvrages de journalistes, et en fait une petite typologie (p.??). Cependant, ils n'abordent pas ou peu la question des livres de fiction.

4 Le *narrative journalism* est un courant né dans les années 50, d'abord en Argentine, puis aux États-Unis avec le livre de Truman CAPOTE *In Cold Blood*. Il consiste à raconter un fait divers ou une enquête journalistique de manière narrative, en usant de techniques littéraire.

5 Ce mépris pour les fictions du réel, et notamment les autofictions a poussé l'écrivain et universitaire Philippe VILAIN

fait divers constitue dans le monde anglo-saxon et plus précisément aux États-Unis une littérature de niche, très pointue, grâce au *narrative journalism* évoqué plus haut. Cependant, ces deux courants sont forts différents dans leur approche : le *narrative journalism* semble rejeter toute forme de fiction pour ne dire que la vérité, toute la vérité et rien que la vérité et conserve en cela le souci d'objectivité du journaliste ; le *docufiction*, au contraire, semble s'accommoder des blancs, des mystères laissés vacants par les journalistes pour étoffer, recouper, en un mot *fictionnaliser* le récit – et tant pis pour la justesse. Bien sûr, il serait schématique de penser qu'on ne produit dans le monde anglo-saxon que du *narrative journalism* et des fictions du réel uniquement en France. Il existe des auteurs anglophones se servant d'histoires vraies pour raconter leur fiction, comme il existe des journalistes adeptes de ce *slow-journalism* en France. Ces journalistes se cachent généralement dans ce qu'on appelle des *mook*, c'est-à-dire des magazines comme *XXI* ou *6mois* dont la publication est plus espacée qu'un hebdomadaire, voire d'un mensuel et dont la particularité est de ne produire que des articles détaillés et narrativisés.

Ce qui semble distinguer ces genres littéraires est donc le degré de fiction qu'on y incorpore. Ce qui interroge la frontière de la littérature : à quel moment un ouvrage peut être considéré comme un travail journalistique et à quel moment devient-il littérature ? En effet, n'est-ce pas le propre de la littérature de produire de la *fiction* ? Le terme de littérature, dans son acception la plus commune, désigne plus volontiers des œuvres de fiction que des articles de journaux, bien que parfois, la frontière se brouille. Nous pensons notamment à un cas limite : *Les Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon. Ce sont des brèves parues dans de *vrais* journaux, et initialement lues comme de *vrais* faits divers, mais Félix Fénéon avait le sens de l'esthétisme : toutes ses brèves sont un véritable bijou littéraire, à tel point qu'en 1948, elles sont rassemblées dans un volume aux éditions Gallimard⁶. Ce qui pose problème : à partir de quel moment peut-on considérer qu'un article de journal est *littérature* ? C'est là tout le problème de la réception d'une œuvre, et nous ne souhaitons pas ranimer le débat. Toujours est-il que la fiction semble un bon critère pour faire la différence entre un *vrai* fait divers et ce qui est finalement destiné à un usage plus littéraire. Mais là encore, en admettant le bien-fondé de cette affirmation, nous sommes confrontés à un problème. Un problème de quantification. Quelle dose de fiction faut-il à un travail journalistique pour être transformé tout à coup en roman ? Et quel est l'intérêt, pour un journaliste d'écrire quelque chose de fictif à partir de quelque chose de vrai ? Voici donc une série de questions qui peuvent se poser lorsqu'on commence à réfléchir à la question de la fiction dans le journalisme – ou du journalisme dans la littérature de fiction, c'est selon. Et c'est sans doute cette question de la fiction qui, pour nous, est l'argument

à écrire l'essai *Défense de Narcisse*.

Philippe VILAIN, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2015.

6 Félix FÉNEON, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Gallimard, 1948.

Initialement publié dans le journal *Le Matin* en 1906.

décisif pour justifier qu'on se penche sur le sujet.

Le terme de *fiction* doit à ce stade être défini. La première acceptation du terme consiste à dire que la fiction, c'est institutionnaliser au sein d'un texte un espace-temps qui lui est propre. En cela, chaque article de presse *fictionnalise*, puisqu'il met en scène l'événement qu'il relate⁷. Avec cette définition, la présence de fiction dans un article n'est pas problématique, puisqu'elle ne remet pas en cause l'exercice même du métier. Mais une deuxième acceptation, plus littéraire, vient questionner notre objet d'étude : la fiction peut aussi devenir le synonyme du mensonge⁸. *Fictionnaliser*, c'est aussi inventer, combler les blancs – et donc mentir en quelque sorte. Et cette deuxième dimension du mot « fiction » s'accommode moins bien avec la déontologie du métier de journaliste, qui, rappelons-le, est tenu de narrer les faits et non pas d'en inventer.

L'utilisation de la fiction et des formes narratives dans un récit journalistique ne va donc pas, *a priori*, de soi. La mise en fiction pousse le journaliste à s'attarder sur des détails, à reporter des dialogues ou encore à « produire une forme poétique d'explication du réel⁹ ». Des pratiques qui, à première vue, entrent en contradiction avec le code journalistique :

Les devoirs des journalistes, dans la recherche, la rédaction et le commentaire des événements, sont : 1) respecter la vérité, quelles qu'en puissent être les conséquences pour lui-même, et ce, en raison du droit que le public a de connaître¹⁰.

La question de la frontière entre travail journalistique et travail littéraire est également un point à soulever : où classer ces ouvrages écrits par des journalistes ? Sont-ils articles de presse ou romans ? Il semblerait que, malgré la dimension littéraire, le geste journalistique ne soit jamais loin. Parmi les trois ouvrages qui serviront à l'étude de ce mémoire, chacun revendique, de manière plus ou moins forte, son lien avec le journalisme.

Nous avons dans un premier temps sélectionné le livre *Piranhas*¹¹ du journaliste et écrivain italien Roberto Saviano. Écrit et publié en 2016 (et en 2018 en France), ce roman retrace la vie d'un groupe d'adolescents fictifs qui évolue dans les rues de Naples, fasciné par les mafieux de la Camorra. *Piranhas* étudie les mécanismes réels de la violence chez les adolescents et la constitution de *baby-gang* dans la mafia italienne, cependant, tous les faits rapportés et la plupart des personnages sont fictifs. L'auteur a augmenté ce qu'on pourrait appeler « le taux de fictionnalisation » dans *Piranhas*, à la suite de la publication de *Gomorra*¹². Dans ce premier roman, Roberto Saviano s'est également

7 Anne-Claude AMBROISE-RENDU, « L'Affaire Troppmann et la tentation de la fiction » in *Fiction*, coll. Le Temps des Médias, 2010, p.47.

8 *Ibid.*

9 Marie-Eve THÉRENTY, Alain VAILLANT, *1836, l'An I de l'ère médiatique*, Nouveau monde éditions, 2001, p. 233

10 Charte de Munich, 1971.

11 Roberto SAVIANO, *Piranhas*, Paris, Gallimard, 2018.

12 Roberto SAVIANO, *Gomorra. Dans l'empire de la Camorra*, Paris, Gallimard, 2007.

intéressé à la mafia italienne, mais y avait glissé beaucoup moins de fiction (le genre se rapproche alors plus du *narrative journalism* que du roman), ce qui lui avait valu des menaces de la mafia napolitaine¹³. Dans ce second roman, l'auteur a donc fait le choix d'un livre plus *fictionnalisé*. La comparaison entre *Gomorra* et *Piranhas* est donc un exercice intéressant pour étudier le glissement de la non-fiction vers la fiction.

Le deuxième ouvrage étudié est le premier roman de Mathieu Palain. Il est journaliste et habitué du journalisme de récit, puisqu'il travaille régulièrement pour les *Revues XXI* et *6Mois*. Il touche également un peu au podcast, avec plusieurs séries faites pour France Culture. Son expérience dans le domaine est donc intéressante à comparer avec l'écriture de son premier roman, *Sale Gosse*¹⁴, sorti en 2019. Pour écrire ce roman, il s'est rendu en immersion dans un centre fermé pour mineur durant six mois. Les épisodes qu'il narre dans ce livre sont donc des épisodes qu'il a lui-même vécu en tant qu'éducateur lors de son immersion, ou bien qui lui ont été rapportés. Cependant, il a fait le choix d'inventer les personnages de ce livre : Wilfried, le personnage principal, est en fait un agglomérat des jeunes que Mathieu Palain a rencontré et de leurs différentes histoires.

Enfin, le troisième ouvrage choisi est celui de Valentin Gendrot, *Flic*¹⁵. Des trois romans, c'est celui où la fiction est le plus effacée, au profit d'une mise en avant du statut de journaliste de l'auteur. Publié en 2020, le roman est présenté comme une véritable enquête. Le journaliste a en effet infiltré la police durant plusieurs mois pour pouvoir écrire ce livre. Nous avons sélectionné cet ouvrage pour qu'il nous permette justement de faire un pas de côté, et de voir si, même dans ce cas, un peu de fiction n'est pas nécessaire pour pouvoir produire un objet littéraire. Il nous permettra de questionner cette zone grise entre fiction et journalisme.

Le corpus que nous avons choisi est sans conteste ultra-contemporain, avec deux livres sortis en 2018, 2019 et le troisième en 2020. Ce choix n'est pas anodin : il représente la tentative de dresser un état des lieux sur le sujet au plus près chronologiquement du phénomène. D'être d'emblée dans le *vif* du sujet, bien que les trois romans choisis ne sont que des extraits de ce qui se produit aujourd'hui en littérature et qui mêle fiction et journalisme. Le but ici n'est pas tant de produire une analyse de discours sur ces trois ouvrages, mais de les étudier comme exemple et source de questionnements tout au long de ce mémoire. L'analyse de discours serait sans doute vaine, dans la mesure où il s'agit ici de montrer la pluralité et la singularité des ouvrages de journalistes en termes de fiction, et non pas d'en dégager un concept.

A partir de là, il s'agira d'essayer de résoudre ce paradoxe : la fiction et la mise en récit ne semblent pas correspondre à un travail journalistique. Elles posent des problèmes déontologiques aussi bien que définitionnels, avec la création d'objets hybrides, mi-journalistiques, mi-littéraires. Comme tout objet hybride se posent au préalable deux problèmes : un problème d'identification,

13 Asaf HANUKA, Roberto SAVIANO, *Je suis toujours vivant*, Paris, Gallimard BD, janvier 2022.

14 Mathieu PALAIN, *Sale Gosse*, Paris, l'Iconoclaste, 2019.

15 Valentin GENDROT, *Flic, un journaliste a infiltré la police*, Paris, Goutte d'or, 2020.

dans un premier temps ; et découlant de ce problème de classification, une recherche de légitimité. Nous pouvons effectivement constater que si les romans de Truman Capote, bien que jouissant d'une reconnaissance nationale, voire internationale, composent plutôt une littérature de niche, très spécifique, les romans que sont *Piranhas*, *Sale Gosse* et *Flic* sont destinés à un grand public. Par conséquent, bien qu'ils soient pour deux d'entre eux identifiés comme roman, mettant ainsi l'accent sur la fiction, force est de constater qu'il ne s'agit pas de n'importe quel roman. Ceux-ci entretiennent des liens avec la sociologie, la psychologie et bien sûr, avec le journalisme. De là une difficulté de classer les trois ouvrages, mais aussi un besoin de reconnaissance et de légitimité, qui naît face au mépris que peuvent recevoir les livres grand public dans le monde universitaire. Cette difficulté de se faire une place est d'autant plus grande de fait du caractère hybride de ces romans. Par conséquent, quelle place accorder au journalisme dans la littérature de fiction ? Faut-il en faire un argument de vente, tâchant de convaincre le lecteur en quête de réel de la véracité du propos ? Faut-il, au contraire, le cacher, de peur que l'ouvrage soit perçu comme un livre de spécialiste sur un sujet de sociologie ? Dans quel rayon le ranger ? D'ailleurs, doivent-ils tous être rangés au même endroit ? L'hypothèse de recherche de ce mémoire sera donc de se demander si la place que prennent les reportages et enquêtes journalistiques dans la littérature, et notamment dans les œuvres de fiction depuis quelques années ne permettra pas, à terme, de revaloriser ces travaux, de les mettre en lumière et ainsi de les classer et de leur trouver une nouvelle légitimité. Cette littérature de journaliste souffre donc d'un problème de genre et d'une recherche de légitimité qui ne lui permet pas d'affirmer sa place dans le paysage de la littérature contemporaine. Elle pose également la question du style, qui n'est pas le même attendu selon qu'on écrive un article ou un roman. Pourtant, comme souligné au début de cette introduction, les journalistes sont de plus en plus nombreux à tenter l'expérience d'une publication. Par conséquent, la fiction se présente alors non pas comme un ennemi, mais comme un adjuvant pour le journaliste. Dans ce mémoire, nous tâcherons alors de nous demander pourquoi et comment la fiction est devenue, au cours de ces dernières décennies, un outil journalistique, renouant ainsi avec son héritage littéraire.

Pour cela, nous étudierons dans un premier temps la fiction comme support au réel, puisque l'enquête journalistique porte en elle des attributs déjà hautement littéraires, et il faudra donc voir comment ces éléments narratifs s'insèrent dans un récit journalistique. Ensuite, nous nous questionnerons sur la fiction comme support déontologique, en tâchant de voir si *fictionnaliser*, ce n'est pas mentir et donc trahir les différentes chartes et loi, ou si, au contraire, la fiction permet de sauver la déontologie. Enfin, pour terminer cette analyse, nous verrons que la fiction peut aussi être un support de légitimité pour le journaliste qui écrit son premier roman.

Partie 1 : La fiction comme support au réel

La fiction et le réel sont souvent présentés comme antithétiques. En effet, la fiction est liée au mensonge, à l'imitation, et en cela elle s'oppose et s'opposera toujours au réel. Le premier réflexe serait donc de la rejeter et de la circonscrire au monde littéraire et au divertissement pur. Cependant, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction*, la relation entre réalité et fiction est en vérité beaucoup plus complexe :

Si elle [la notion d'imitation] a si souvent mauvaise presse, c'est essentiellement parce qu'on suppose qu'elle est fondée sur la notion de ressemblance. La supposition est correcte : tout imitation implique une relation de similarité relative entre ce qui imite et ce qui est imité¹⁶.

La relation fiction-réalité dans les ouvrages des journalistes mérite donc une attention particulière. La fiction, par son imitation, n'atténue pas la réalité, au contraire. En créant une relation de similitude avec la situation réelle, observée par le journaliste, elle vient donc ré-activer la réalité, dans une fonction *cathartique*¹⁷. Il faut donc la voir comme un support de la réalité, qui permet au journaliste de rendre compte de la matière acquise lors de son reportage en immersion. En cela, et comme toute œuvre de fiction, le journaliste-écrivain emprunte alors à la littérature ses techniques d'imitation, c'est-à-dire les techniques de narration. Il réactive alors le lien entre journalisme et littérature.

Par conséquent, la mise en récit d'un reportage par un journaliste se joue dans une double relation : celle de la littérature avec le journalisme, et celle de la fiction avec le réel. On peut donc constituer deux couples dichotomiques : journalisme-réel et littérature-fiction. Dans cette première partie, il s'agira donc d'étudier la relation entre ce couple, c'est-à-dire à la fois comment la littérature contemporaine s'inspire et imite le journalisme, et comment le journalisme imite à son tour la littérature, chacun dans le but d'imiter à la perfection le réel.

I – Journalisme et littérature : entre divergence et porosité

a. Le journalisme en littérature, source d'inspiration et mutations

XIX^e siècle, entre fascination et rejet

Dès le commencement, le journalisme et la littérature ont été liés : Balzac dirigera les

16 Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction*, « Poétique », Paris, Seuil, 1999, p.82.

17 La notion de *catharsis* est étudiée dans la *Poétique* d'Aristote. Nous y reviendrons dans un point dédié plus loin dans ce mémoire.

journaux *La Chronique de Paris*¹⁸ et *La Revue parisienne*¹⁹, Zola quant à lui a écrit régulièrement pour des journaux littéraires, comme *L'Événement*²⁰, ou des journaux politiques, comme peut en témoigner son implication dans l'affaire Dreyfus dans *l'Aurore*. Dès le début donc, le journalisme entretient un lien très étroit avec la littérature. Mais qu'est-ce qui intéresse les écrivains dans cette écriture au XIX^e siècle ?

Le journalisme et plus encore le fait-divers, comme micro-histoire ou micro-récit indépendant, fait rêver les écrivains adeptes du réalisme le plus profond. Il devient rapidement le marqueur de la réalité, celui qui inspire, ou celui qui fait oublier un temps la *fictionnalité* du roman. Ainsi, Gustave Flaubert, lorsqu'il écrit *Emma Bovary* s'est, on le sait, inspiré de divers affaires (affaire Delamare), mais a cherché également à se rapprocher davantage de la réalité. Dans une de ses lettres à Louise Colet, il se targue ainsi d'avoir pu inventer le discours de Monsieur Lieuvain, le préfet, lors des Comices :

J'ai eu aujourd'hui un grand succès. Tu sais que nous avons eu hier le *bonheur* d'avoir M. Saint-Arnaud. — eh bien, j'ai trouvé ce matin, dans le *J[ournal] de R[ouen]*, une phrase du maire lui faisant un discours, laquelle phrase j'avais, la veille, écrite *textuellement* dans ma *B[ovary]* (dans un discours de préfet, à des Comices agricoles). Non seulement c'était la même idée, les mêmes mots, mais les mêmes *assonances* de style. Je ne cache pas que ce sont de ces choses qui me font plaisir. — Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide. — Je t'apporterai, du reste, ce discours gouvernemental et tu verras si je m'entends à faire de l'administratif et du Crocodile²¹.

Ainsi donc le fait divers apparaît non seulement comme un matériau à travailler, une inspiration ou encore un fait de société pour les écrivains réalistes et naturalistes, mais comme l'analyse Anne Herschberg-Pierrot dans son article « Le discours des Comices : un discours modèle²² », si le texte *précède* la réalité, il en reprend également le style, le contenu, les clichés. Il se sert aussi du contexte historique, en faisant allusion à l'histoire récente de l'Empire, de manière détournée : le lecteur de 1856, comme le souligne la spécialiste de Flaubert, a donc dû reconnaître l'allusion, dans le discours du préfet Lieuvain, aux journées de juin 1848.

Si l'on suit donc Anne Herschberg-Pierrot quant à la ressemblance entre les deux discours, il nous faut constater que l'écrivain du XIX^e siècle tente ainsi de calquer, en plus de l'événement en lui-même, le style du journal. Or, c'est là que se trouve tout le paradoxe. Si les auteurs naturalistes

18 Balzac rachète la revue en 1835, comme l'explique Patricia Baudouin dans *L'année Balzacienne*.

Patricia BAUDOUIN, « Balzac directeur de *La Chronique de Paris*. L'indépendance problématique du journal des "intelligentiels" », *L'Année balzacienne*, numéro 7, 2006, p. 237-256.

19 Balzac réitère l'expérience journalistique avec *La Revue parisienne* en 1840. De même, cela sera un fiasco financier Alex LASCAR, « Balzac critique littéraire de *La Revue parisienne*. A propos de Jean Cavalier d'E. Sue », *L'Année balzacienne*, numéro 9, 2008, p. 43-62.

20 Journal créé en 1865 par Hippolyte de Villemessant, qui dirige *Le Figaro*. Zola lui fournira des écrits, notamment sur l'Art.

Emile ZOLA, *L'Oeuvre*, Paris, Pocket, 1998, p. 483

21 Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, t.2, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 387-388.

22 Anne HERSCHBERG-PIERROT, « Le discours des Comices : un discours modèle », *Flaubert* [En ligne], Style/Poétique/Histoire littéraire, 25 octobre 2009. <http://journals.openedition.org/flaubert/809>

voient dans le fait divers une preuve de leurs analyses sociales, ils méprisent cependant le style d'écriture des Gazettes. Ainsi, Philippe Hamon conclut :

Esthétique paradoxale, et donc finalement inconfortable, que celle de l'écrivain réaliste, pour laquelle le fait divers est à la fois un matériau brut, une « donnée », un « fait de société » incontournable, et un repoussoir esthétique. Le fait divers, ou « comment s'en débarrasser²³ ».

Par conséquent, au XIX^e siècle, si le journalisme apparaît comme un matériau indispensable à la création littéraire, servant l'esthétique du « vrai », il est rejeté pour sa prose – ou plutôt son absence de prose.

Le XX^e siècle, le siècle du fait divers

Le XX^e siècle est marqué par de nombreuses affaires et crimes qui ont défrayés la chronique (Pierre Rivière²⁴, Blanche Monnier²⁵, les sœurs Papin²⁶, Violette Nozière²⁷). Des faits divers qui inspirent également la littérature : ils sont désormais une source à part entière de trame narrative. En défrayant la chronique, ces affaires ont aussi trouvé de puissants échos dans la littérature. L'objet livre n'hésite plus à revendiquer sa source.

Ce que les écrivains recherchent dans le fait divers n'est plus le reflet de la réalité, la couleur du vrai qu'ils pourraient alors apporter à leur ouvrage, mais ils cherchent au contraire l'étonnement, l'impensable. Ce qui les intéresse dans les affaires Pierre Rivière, Blanche Monnier, des sœurs Papin ou encore de Violette Nozière, c'est la psychologie des personnages. Souvent, les crimes commis

23 Philippe HAMON, « Fait divers et littérature », *Romantisme*, n°97, 1997, p. 14.

24 Il s'agit d'un jeune paysan, Pierre Rivière, qui tue sa mère, sa sœur et son jeune frère suite à une dispute familiale. Cette affaire s'est déroulée au XIX^e siècle, elle ne touche donc pas exactement à notre période. Mais l'affaire, après avoir fait grand bruit est rapidement oubliée et ce n'est qu'en 1973, lors d'un séminaire de Michel Foucault au collège de France, qui évoque ce parricide, que l'affaire revient sur le devant de la scène. Suite à cela un ouvrage collectif sera publié, comportant également les mémoires que Pierre Rivière avait rédigés dans sa cellule.

25 L'affaire Blanche Monnier a inspiré la littérature, avec le livre *La Séquestrée de Poitiers* écrit par André Gide. Il retrace alors les vingt-quatre années où Blanche Monnier, dont le nom est changé en Mélanie Bastian, a été enfermée dans sa chambre par sa famille. C'est en 1901 que Blanche Monnier est découverte dans la maison familiale, affaiblie par les mauvais traitements et squelettique. Elle avait été attachée au lit pour ne pas s'enfuir.

26 L'affaire des sœurs Papin a également attiré l'attention des écrivains. Christine et Léa Papin sont deux sœurs travaillant au service de Léonie Lancelin, respectivement comme cuisinière et femme de chambre. Mais le 2 février 1933, après une dispute, les deux sœurs s'en prennent à leur patronne et sa fille, les frappant jusqu'à ce que mort s'ensuive. Ce fait divers a inspiré de nombreux cinéastes (Claude Chabrol, Nancy Meckler ou encore Jean-Pierre Denis) mais également des écrivains : Jean Genet a toujours nié s'être inspiré de l'affaire pour écrire sa pièce de théâtre *Les Bonnes*, mais les similitudes laissent la critique penser le contraire.

27 L'affaire Violette Nozière, encore plus que l'affaire des sœurs Papin, a déchaîné les passions dans le monde littéraire. Cette jeune fille de dix-huit ans a empoisonné son père et sa mère le 21 août 1933, dans le but de se libérer de leur tutelle et leur voler de l'argent. Ce fait divers est particulièrement marquant par l'écho qu'il a suscité tant dans la littérature que dans la presse elle-même. En effet, on assiste dans la presse à un véritable engouement, qui pousse les journaux à faire preuve d'imagination pour attirer le lecteur : titre aguicheur, nombreuses photographies qui immergent le lecteur dans l'action, enquête journalistique... La presse a une grande influence sur l'opinion publique dans cette affaire, mais également sur la justice elle-même puisque les enquêtes des journalistes vont influencer celles de la police. Côté littérature, ce sont surtout les surréalistes qui prirent la défense de la jeune fille, en en faisant leur muse dans un ouvrage collectif éponyme. La romancière Colette, quant à elle, était hostile à Violette Nozière, comme elle l'a fait savoir dans un article paru dans *L'intransigeant*

ont trouvé peu d'explications : c'est le geste absurde, la gratuité du mal. C'est cela qui va nourrir les surréalistes, qui voient dans le fait divers le jaillissement de la surprise, de l'inattendu, en écho à l'écriture automatique qu'ils pratiquent.

L'affaire Violette Nozière est sans doute l'exemple le plus vif de ce que le fait divers peut donner en littérature, ou dans les arts en général. Cette affaire a eu un grand écho auprès de l'opinion publique, relayée vivement par les médias, de façon quotidienne pendant deux mois. Dans son article « L'affaire Nozière entre instruction judiciaire et médiatisation », Anne-Emmanuelle Demartini souligne les différences de procédure entre le parquet d'instruction et les journalistes. Là où la justice ne cherche à en retirer uniquement la vérité, la presse écrite n'hésite pas à la tordre, à l'exagérer afin de faire du sensationnel :

Déformations, exagérations, inventions : le texte médiatique est assujéti, dans un contexte de concurrence entre les différents organes de presse, à une logique commerciale et à l'exigence du plaisir : l'écriture du fait divers est littéraire au sens où elle est régie par un art du récit et qu'elle n'échappe pas à la fictionnalisation. D'où cette tension, mise en évidence par Anne-Claude Ambroise-Rendu, entre l'information et la dramatisation²⁸.

Ce que l'on voit donc se dessiner ici est l'idée que ce n'est pas tant le fait lui-même qui intéresse les écrivains et les surréalistes, mais son traitement par la presse, qui en fait déjà une œuvre de fiction, qui en montre tout le tragique – qui y ajoute peut-être du tragique. De cette façon, le lien entre littérature et fait divers est encore renforcé. Le fait divers est un roman en puissance, dont l'écrivain s'empare.

L'affaire Violette Nozière montre également la spécialisation de certains journaux dans le fait divers, en lien étroit avec la littérature : c'est le cas du magazine *Détective* (aujourd'hui plus connu sous le nom de *Nouveau Détective*), dont le créateur n'est autre que... Gaston Gallimard. Or, ce sont François Mauriac, André Gide, Georges Simenon ou encore Albert Londres qui écriront régulièrement pour le magazine. *Détective* ressuscite ainsi la figure de l'écrivain-journaliste du XIX^e siècle, et réaffirme le lien entre littérature et fait divers.

Le XXI^e siècle pour réparer le monde

Aujourd'hui, alors que nous entamons seulement le XXI^e siècle, les écrits autour du journalisme n'ont jamais été aussi nombreux²⁹. Cependant, là encore, nous pouvons constater un changement de paradigme dans le traitement du fait divers en littérature.

Nous suivrons ici l'analyse d'Alexandre Gefen dans *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*³⁰. En effet, le chercheur a lui aussi analysé une augmentation

28 Anne-Emmanuelle DEMARTINI, « L'affaire Nozière entre instruction judiciaire et médiatisation », *Le Temps des médias*, 2010/2, n° 15, p. 126-141.

29 Gilles BASTIN, *Le Paradoxe du paria. Morphologie des mondes de l'information et persona des journalistes*, Grenoble, mémoire de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches, 2015.

30 Alexandre GEFEN, *Réparer le monde : la littérature face au XXI^e siècle*, Paris, éditions Corti, 2017.

considérable des notices répondant au terme de « récit personnel » depuis les années 2000³¹. Cette augmentation de la littérature de récits personnels, autobiographiques ou d'autofiction s'inscrit dans le cadre de ce qu'Alexandre Gefen appelle « le rôle thérapeutique » de la littérature. C'est un changement de paradigme au sein du monde littéraire, qui naît avec l'émergence de ce que Richard Millet a appelé post-littérature. Mais en quoi ce changement de paradigme analysé par Alexandre Gefen nous intéresse-t-il ?

En effet, le « récit personnel » n'est pas un récit journalistique. Il peut y toucher, s'y inscrire, si le récit personnel en question est celui d'un journaliste. Cependant, ce que montre ce « rôle thérapeutique » de la littérature, c'est d'abord le rôle que joue l'empathie dans celle-ci. La littérature appelle l'empathie sur des minorités, qu'elles soient ethniques ou sociales. Le lecteur est ainsi amené à comprendre ce monde qui, jusqu'à présent, lui était inaccessible, car il n'en possédait pas les codes. Alexandre Gefen montre qu'il existe alors plusieurs types d'empathie en littérature : l'empathie sociale, l'empathie mystique, l'empathie thérapeutique et le témoignage de l'état du monde, qui est une empathie par identification directe avec le lecteur.

De plus, naît avec ce changement de paradigme un modèle dit actif de l'écrivain, qui devient alors un enquêteur ou un témoin. La filiation avec le journalisme est donc désormais claire : l'écrivain devient, en quelque sorte, le journaliste lui-même, tâchant de faire la lumière sur l'affaire. On peut ainsi citer Emmanuel Carrère et son roman *L'Adversaire*, où l'auteur enquête sur l'affaire Romand³², ou encore Philippe Besson avec *L'enfant d'octobre* qui tente de retracer l'affaire Grégory³³.

Enfin, le « récit personnel » qui s'impose sur la scène littéraire du XXI^e siècle montre un intérêt grandissant pour le singulier. Ce qui est recherché est le récit unique d'une personnalité unique. Bien qu'il existe de multiples histoires de meurtres, chacune possède des caractéristiques, un déroulement qui lui est propre. Le terme « personnel » prend le pas sur le terme « récit ». Cet aspect correspond au fait divers, qui traite lui aussi du singulier. En effet, le fait divers met en scène des anonymes qui, tout à coup, sortent de la foule pour livrer leur histoire singulière.

Par conséquent, au XXI^e siècle en France, la littérature s'est donc rapprochée du journalisme, toujours en prêtant attention au singulier, mais cette fois-ci, non comme un cas d'étude, mais plutôt une volonté de réhabilitation. En effet, le caractère empathique de la littérature du XXI^e siècle, son rôle thérapeutique, pousse l'écrivain au service des minorités, des crimes non résolus pour donner la parole à ceux qu'on entendait peu. Cette démarche peut également être analysée comme une volonté

31 Alexandre GEFEN explique avoir recensé 13 571 notices de « récit personnel » à la BnF, contre 6 952 dans la décennie précédente. Nous sommes allé voir ce qu'il en était pour la période 2010 à 2019, qui vient de s'achever, nous avons compté 17 883 notices.

32 Emmanuel CARRÈRE, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L, 2000.

33 Philippe BESSON, *L'Enfant d'octobre*, Paris, Grasset, 2006.

de dire le monde, sans taire ses détails, et ainsi le *réparer*.

b. Mutation des ICIC

Le rapprochement récent du journalisme avec la littérature peut également se comprendre d'un point de vue des mutations économiques dans le secteur des Industries de la Culture, de l'Information et de la Communication (ICIC). Dans *Les Industries de la culture et de la communication en mutation*, Philippe Bouquillon et Yolande Combès font le constat d'un brouillage des frontières entre des filières auparavant distinctes dont sont issus le secteur de l'information et le secteur culturel :

L'une des manifestations de ces mutations est le brouillage des frontières entre des filières auparavant bien distinctes. Des rencontres se produisent entre ce que nous nommerons les industries de la culture et des médias (ICM) et les industries de la communication, qui recouvrent notamment l'Internet, les télécommunications et les industries des matériels. Des synergies se créent et concourent à l'émergence d'un ensemble que nous nommerons les industries de la culture, de l'information et de la communication (ICIC). Quoique cet ensemble soit très hétérogène, il nous semble qu'en émanent des tendances communes³⁴.

Le brouillage est dû aux mutations que les ICIC connaissent, des mutations concomitantes avec l'arrivée d'internet. Là où auparavant les journaux adoptaient un modèle économique de flot et le secteur culturel, un modèle économique de stock, aujourd'hui, les deux modèles sont brouillés et il n'est pas rare qu'un média développe, à côté de ses publications quotidiennes de flot, un contenu dit « de stock ». La presse écrite quant à elle, empreinte à la fois au modèle de flot et au modèle éditorial³⁵. Cette stratégie permet alors au média de limiter les risques. On voit ainsi des groupes médiatiques développer une activité éditoriale à côté de leur production³⁶.

Dans cette période de mutation et d'incertitude économique, il est donc peu surprenant que les journalistes eux-même, et encore plus des journalistes pigistes comme le sont Roberto Saviano, Mathieu Palain et Valentin Gendrot, suivent les mêmes logiques. Le statut de pigiste, on le sait, est un statut précaire. Le statut d'auteur l'est d'une certaine manière également, puisque pour un *best-seller*, il faut compter une moitié d'ouvrage qui ne se vendent pas et une autre moitié qui se vend juste assez pour rembourser les frais engagés – mais pas assez pour en faire du bénéfice³⁷.

34 Philippe BOUQUILLON, Yolande COMBÈS, *Les Industries de la Culture, de l'Information et de la Communication en mutation*, coll. Questions contemporaines, L'Harmattan, Paris, 2007, p.12

35 Pierre MOEGLIN, « Des modèles socio-économiques en mutation », dans Philippe BOUQUILLON, Yolande COMBÈS, *Les Industries de la culture et de la communication en mutation*, coll. Questions contemporaines, L'Harmattan, Paris, 2007, p.151-172.

36 Ouest-France sort régulièrement des magazines hors-série ou des livres. Récemment l'actionnaire Vincent Bolloré a racheté le groupe Hachette, alors qu'il détient également des médias.

37 *Ibid* p.18

D'autres facteurs peuvent également être évoqués. Roselyne Ringoot et Gilles Bastin en font une liste dans leur article « Les livres de journalistes : un tournant auctorial en journalisme ? » :

Nous nous proposons de continuer nos investigations dans les mois qui viennent en mettant l'accent sur plusieurs facteurs explicatifs possibles : l'état du marché éditorial qui joue sans doute un rôle attracteur pour les journalistes (une partie des livres écrits par des journalistes étant des commandes d'éditeurs) ; des changements dans les modalités des carrières des journalistes dans la mesure où l'écriture d'un livre peut apparaître comme un outil de visibilité particulièrement utile quand se développent partout des modes freelance d'engagement des journalistes et un instrument de la « démultiplication de soi » (Menger, 1997) qui s'impose comme une nécessité dans les organisations par projets et plus généralement dans les industries culturelles ; l'état des relations professionnelles entre journalistes qui impose une plus grande mise en concurrence entre professionnels comme dans le cas des journalistes politiques français dont l'augmentation numérique dans les années 1980 — donc la concurrence accrue sur ce segment d'activité — était, pour Erik Neveu, la raison de l'explosion du marché de la biographie d'homme politique à la même période (Neveu, 1992) ; enfin l'état économique des entreprises médiatiques pourra apparaître comme une explication. Pendant longtemps, les journalistes ont pu espérer pallier les difficultés rencontrées dans leurs structures en démissionnant pour trouver ailleurs un asile plus doux (la biographie d'Albert Londres illustre assez ce mécanisme). Il n'est pas impossible que le resserrement du marché du travail les conduise aujourd'hui à chercher dans d'autres mondes (comme celui de l'édition) un palliatif à des situations professionnelles dégradées³⁸.

De nos trois auteurs, Mathieu Palain est celui qui illustre le mieux les points évoqués précédemment par Roselyne Ringoot et Gilles Bastin : diplômé de l'Institut Pratique du Journalisme Dauphine (IPJ Dauphine), il est d'abord pigiste à *Libération*, avant d'écrire pour la *Revue XXI* un premier article très prometteur sur un boxeur condamné pendant 26 ans pour un crime qu'il n'avait pas commis³⁹. Cet article lui assure une collaboration pérenne au sein de la *Revue XXI* et *6Mois*, desquelles il devient salarié. Avant de démissionner en juin 2018 suite à l'échec de lancement d'un nouveau projet. Il est alors en pleine immersion dans un centre fermé pour jeunes mineurs. Sophie de Sivry, directrice de la maison d'édition de L'Iconoclaste, le contacte pour écrire un livre (c'est en quelque sorte une commande d'éditeur). Son premier roman, *Sale Gosse*, est publié quelques mois plus tard chez ce même éditeur. Depuis, Mathieu Palain a publié un second roman et reçu de nombreux prix (outil de visibilité).

38 Gilles BASTIN, Roselyne RINGOOT, « Les livres de journalistes : un tournant auctorial ? », dans Florence LE CAM, Denis RUELLAN, *Changement et permanences du journalisme*, L'Harmattan, 2014, p. 144.

39 Mathieu PALAIN, « Putain, Dewey, regarde-toi ! », dans *Vies de courage*, Revue XXI, n°21, hiver 2013.

On retrouve chez Valentin Gendrot et chez Roberto Saviano, dont les œuvres sont adoptées au cinéma, certains de ces mécanismes également, ce qui tend à renforcer les hypothèses émises dans l'article précédemment cité.

II – L'enquête journalistique, matière éminemment romanesque

a. Techniques littéraires utilisées

Ce point sera sans doute plus littéraire, car nous ne pouvons pas échapper à quelques notions lorsqu'on se penche sur la question d'une littérature de fiction, aussi journalistique soit-elle. Nous tâcherons donc d'être bref, concis, mais d'en dire l'essentiel. Nous reviendrons ensuite à des considérations plus théoriques sur les sciences de l'information et de la communication.

La tension narrative

Dans chacun des trois livres étudiés (et dans bien d'autres), les procédés littéraires utilisés sont les mêmes : narration et dialogues. Il y a donc « mise en intrigue » du réel et en cela, le texte devient forcément littéraire :

Tout récit introduit dans son histoire une « mise en intrigue » qui est déjà une mise en fiction et / ou en diction. Mais c'est précisément ce que je veux dire : la valeur esthétique d'un événement, hors de toute narration ou représentation dramatique, n'est assignable à aucun texte, et celle d'un récit, ou d'un drame, relève toujours de fiction, de diction, ou (le plus souvent), de quelque coopération des deux, dont le rôle d'ensemble et la répartition ne sont guère mesurable⁴⁰.

Cette « mise en intrigue » permet également une « mise en tension » : puisqu'elle structure le récit, elles provoquent également des émotions et des sentiments⁴¹. Et ces sentiments de curiosité et de surprise sont encore plus forts dans un récit fictionnel : « *cette profondeur temporelle n'apparaît jamais avec autant d'éclat que dans l'incertitude anticipatrice qu'éprouve l'interprète durant l'expérience esthétique, dans ce suspense ou cette curiosité qui font la force des intrigues fictionnelles*⁴². »

En choisissant de mettre en intrigue, et plus encore d'incorporer de la fiction dans leur reportage et enquête, les journalistes usent donc de la tension narrative, qui permet de susciter chez le lecteur une « expérience esthétique », mais plus encore :

40 Gérard GENETTE, [1991], *Fiction et diction*, coll. essai, Paris, Le Seuil, 2004, p. 116.

41 Nous suivons ici la théorie de Raphaël BARONI, présentée dans *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, publié aux éditions du Seuil en 2007.

42 Raphaël BARONI, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Le Seuil, 2007, p.18.

de mettre en scène, d'une part, l'incertitude du futur tissé de projet, d'espoirs ou de craintes et, d'autre part, l'aspect sous-déterminé de notre rapport au monde ; dans cette dernière variante, l'intrigue souligne (malgré nos diagnostics incessants) notre incapacité à lire les pensées d'autrui, à saisir les intentions cachées derrière les gestes, à comprendre les événements dans lesquels nous sommes enchevêtrés, à ressaisir un passé irrémédiablement opaque⁴³.

En conséquence, la tension narrative dans la fiction permettrait aux journalistes d'appeler une fonction anthropologique du récit, pour que le lecteur puisse à la fois s'intéresser à l'intrigue, aux personnages, mais aussi, par cette identification, de prendre le recul nécessaire sur sa propre finitude et place dans le monde, dans une sorte de *catharsis*⁴⁴ - nous y reviendrons plus tard.

La structure du romanesque

L'enquête ou le reportage journalistique est matière à récit. Comme tout article de presse, il retrace les faits et les met en forme. Pour Jean-Marie Schaeffer, la fiction est le propre du romanesque :

le romanesque peut investir toutes les formes de la compétence fictionnelle. Bref, il constitue sans contexte un des *objets* majeurs de la fiction, c'est-à-dire de la compétence fictionnelle tout autant que des arts fictionnels. On pourrait dire qu'il est un des archétypes de la modélisation fictionnelle ou, pour pasticher Jolles, une des formes simples de la fiction, ou encore une des constellations fondamentales de l'engendrement d'univers fictionnels⁴⁵.

Le chercheur met d'ailleurs en avant plusieurs critères pour qu'un texte soit romanesque :

- L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes.
- La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif.
- La saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie
- La particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur

Les journalistes, en écrivant des livres, et plus encore en écrivant de la fiction, correspondent à ces critères. A noter qu'il s'agit là, comme le précise Jean-Marie Schaeffer, de critères les plus courants, mais non pas de critères indispensables. Le critère de typologies actantielles, qui semble donc en contradiction avec une vision journalistique plus nuancée, peut donc être écarté.

43 *Ibid*, p. 406.

44 La fonction cathartique a déjà été étudiée dans le cas du fait divers par Franck EVRARD dans *Fait divers et littérature* (p.42).

45 Jean-Marie SCHAEFFER, « Les catégories du romanesque », dans Gilles DECLERQ, Michel MURAT, *Le Romanesque*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, p.296.

Catharsis et mimésis aristotélicienne

Le critère aristotélicien de *catharsis* et de *mimésis* sont donc déjà étudiés ou démontrés pour le fait divers par des théoriciens littéraires. Les mêmes théories peuvent être élargies à l'enquête journalistique et au reportage dans son ensemble. Selon Philippe Hamon, le fait divers par ses thèmes de prédilections permet la *mimesis* comme décrit dans le chapitre IV de la *Poétique* d'Aristote : « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres⁴⁶ »

Les enquêtes journalistiques et reportages ne touchent pas forcément au sordide, comme le fait divers. Néanmoins, il provoque les mêmes mécanismes de *mimésis* et donc de *catharsis*. En imitant le réel, en révélant ce qui est caché (dans le cas d'une enquête) ou tout simplement en mettant en avant un fait de société, une initiative ou le quotidien d'anonyme, le livre de journaliste peuvent inspirer crainte ou pitié – les deux émotions nécessaires à la *catharsis* selon Aristote. Une thérapie rendue possible précisément par la mise en intrigue du réel, *via* le livre de journaliste, par la *mimésis*. Cette *catharsis* et cette *mimésis* permettent alors un apprentissage de la réalité et du monde qui entoure le lecteur – une fonction qu'on espère également retrouver à la lecture d'un simple article de presse qui nous *informe*. Le livre de journaliste, et plus encore de fiction, permet une *mimésis* qui renforce alors l'expérience *cathartique* pour le lecteur, tandis que celle-ci est plus limitée à la lecture d'un court article de presse qui inspire moins d'émotions.

b. La question du point de vue

La question du point de vue est un point central dans cette étude : elle permettra une étude attentive des trois livres cités en exemple et tâchera alors d'en dégager des principes de *fictionnalité* ou de factuel, car : « le mode est bien en principe (je dis : en principe) un révélateur du caractère factuel ou fictionnel d'un récit et donc un lieu de divergence narratologique entre les deux types⁴⁷. »

Si on suit l'analyse de Gérard Genette, en fonction de l'identité de l'auteur et du narrateur, relativement au personnage de l'histoire, le récit peut tour à tour être fictionnel (homodiégétique ou hétérodiégétique), historique ou biographique, ou encore autobiographique⁴⁸. Appliquons donc cela à nos trois ouvrages.

Dans le cas de Roberto Saviano, l'auteur n'est pas le narrateur (mode hétérodiégétique) et le narrateur lui-même n'est pas un personnage. Il s'agit d'un narrateur omniscient qui, tour à tour, peut

46 Aristote, *Poétique*, chap. 4, 1148 b 4-27.

47 Gérard GENETTE, [1991], *Fiction et diction*, coll. Essai, Paris, Le Seuil, 2004, p.153.

48 Voir les schémas dessinés dans *Fiction et Diction*, page 157.

raconter les pensées et les actions de chaque personnage. Si on en croit Gérard Genette, nous sommes donc dans une fiction hétérodiégétique. Le critère de fiction est d'ailleurs mis en avant dès le début du roman :

Les personnages de ce livre sont imaginaires, de même que leurs vicissitudes personnelles. Tout lien avec des personnes ou des faits réels suggéré par sa lecture ne peut être que le fruit du hasard. Les éléments historiques et les faits divers cités, ainsi que les noms de personnes, de marques ou d'entreprises, ont pour seul but de donner de la vraisemblance au récit, sans aucune volonté de dénigrement ni préjudice pour leur détenteur.

Vaut pour mon roman ce qui apparaît en ouverture du film de Francesco Rosi, *Main basse sur la ville* : les personnages et les faits sont imaginaires, mais le milieu et la réalité sociale qui les ont produits sont authentiques⁴⁹.

Ici, l'invention des pensées et émotion des personnages ne pose pas de problème à Roberto Saviano, puisque les personnages en question n'existent pas, ils ont été inventés – à partir de recherches et d'éléments existants, certes. La fiction permet donc à Roberto Saviano de construire son récit avec un narrateur omniscient qui peut éclairer les desseins de chaque personnage.

On retrouve le même mécanisme avec Mathieu Palain : même si le journaliste a passé six mois en immersion dans un centre fermé et rapporte donc les événements qu'il y a vécu, qui lui ont été rapportés ou bien qu'il a vécu lui-même lorsqu'il était enfant, les personnages ont été inventés, les lieux changés. Mathieu Palain a également fait le choix de la fiction hétérodiégétique, avec un narrateur omniscient qui décrit les pensées des personnages, et principalement de Wilfried, le personnage principal. L'auteur justifie d'ailleurs son choix lors de l'entretien que nous avons passé :

Après c'est aussi un souci, une volonté, de ma part de raconter une histoire totale. Et moi, ce gamin qui m'inspire pour le personnage de Wilfried, je ne le suis que pendant six mois. Donc raconter la vie entière d'un gamin de 15 ans qui a été adopté à 8 mois, si vous n'êtes pas là depuis le début, vous êtes forcément dans la fiction. Et donc j'étais obligé. Si je voulais vraiment raconter avec la force du dialogue et ces techniques pour pouvoir se mettre un peu dans un effet de réel, où on a l'impression d'être avec eux dans la pièce quand ils discutent pour savoir si le gamin va être placé ou pas... Ce sont des scènes que j'ai vécues pour d'autres enfants. Mais je pourrais jamais dire « tout est vrai, c'est comme ça que ça s'est passé », alors que j'étais pas là. À partir du moment où je veux raconter cette histoire de A à Z, je ne peux pas faire autrement que de faire de la fiction⁵⁰.

49 Roberto SAVIANO, *Piranhas*, Paris, Gallimard, 2018, p.9.

50 Mathieu PALAIN, extrait de l'entretien (voir annexes)

Le troisième ouvrage est quant à lui différent : il ne porte d'ailleurs pas la mention de roman et se présente comme une véritable enquête journalistique, avec un postulat : tout ce qui sera raconté dans ces lignes est vrai. Le travail de documentation y est d'ailleurs plus assumé, avec des notes de bas de pages (assez rares, certes) qui précisent que tel ou tel échange téléphonique est vrai, que les propos rapportés sont les mêmes.

Et cette différence se remarque également dans le mode d'écriture : cette fois, le narrateur n'est plus hétérodiégétique et omniscient, mais il incarne un des personnages (Valentin Gendrot lui-même) en focalisation interne. Nous n'avons donc accès aux pensées des autres policiers et collègues de Valentin Gendrot que par les dialogues échangés avec lui. Le reste, l'auteur ne peut l'inventer sans trahir ce souci de vérité. Et ce narrateur-personnage est également l'auteur lui-même. Il y a donc une correspondance exacte entre l'auteur, le narrateur et le personnage, qui selon Gérard Genette correspondrait à l'autobiographie. Dans les faits, ce récit d'infiltration dans un commissariat de police est une autobiographie, puisqu'elle raconte cet instant précis dans la vie de Valentin Gendrot – bien que la visée soit évidemment d'informer sur les conditions de travail et les dérives au sein de forces de l'ordre, et non pas de raconter la vie de l'auteur. D'ailleurs, l'éditeur de Valentin Gendrot lui avait demandé, après avoir écrit une première version, d'y inclure plus de détails sur sa vie personnelle. Il y a donc peu, voire pas, de fiction dans le livre de Valentin Gendrot.

Il y a cette remarque qu'ils [les éditeurs de Valentin Gendrot] me font, en disant « n'oublie pas que quand tu fais une infiltration comme ça, ou quand tu racontes une infiltration, le personnage principal c'est toi. Donc il faut que le lecteur puisse s'identifier à toi, faut que tu puisses raconter un peu de toi. C'est pour cela qu'il y a quelques éléments comme ça qui ne figuraient pas dans la première version, notamment la maladie de mon père ou des choses comme ça⁵¹.

La question est donc la suivante : les reportages ou les enquêtes rapportés à la troisième personne, en narrateur interne ou omniscient, où l'auteur n'est donc pas personnage-narrateur de l'histoire, sont-elles forcément fictives ? Dans l'hypothèse où le journaliste s'appuierait sur des entretiens et des faits qu'il a lui-même constatés, il devrait y avoir en effet une part de fiction, même minime, puisque tout style indirect libre référant à la conscience du personnage (auquel le journaliste n'a donc pas accès ou un accès très limité) serait alors la marque de la fiction.

51 Valentin GENDROT, extrait de l'entretien (voir annexes)

Partie 2 : La fiction comme support déontologique

Les considérations littéraires ayant désormais été mises de côté, il faudrait désormais se poser la question du statut du journaliste-auteur et ce qui pousse ces hommes et femmes à se tourner vers ce mode de publication pour publier leur enquête. Nous avons vu précédemment l'utilité de la fiction en terme de narration et de mise en intrigue, mais le passage de journaliste à auteur ne va pour autant pas de soi concernant le statut : en effet, le livre et encore plus la fiction représentent tout ce qu'un journaliste apprend à éviter : le subjectif, des révélations parfois intimes sur les sources ou encore une modification du statut, puisque le journaliste, d'après le code du travail est un salarié - or, l'auteur est payé en droits d'auteur. Dès lors, comment expliquer cet engouement pour la publication de livre ?

Comme on l'a vu au chapitre précédent, les hypothèses peuvent être également celles d'une plus grande liberté éditoriale, d'une démission pour de meilleures conditions de vie... Il y a donc aussi des avantages à endosser le rôle d'auteur. Il faut donc peser les pour et les contre en ce qui concerne la déontologie journalistique, et c'est ce que nous allons faire dans cette deuxième partie.

I - Journaliste-auteur, un statut contraire à la déontologie

a. Narration du quotidien, intrusion dans l'intime

Nous l'avons vu dans la première partie : la fiction, pour procurer des émotions, doit jouer sur la crainte et la pitié et surtout faire connivence avec le lecteur. De plus, la mise en intrigue nécessite souvent l'usage de descriptions, plus ou moins sommaires. Dans ces conditions, difficile de faire respecter la protection des sources. Pourtant, la charte de Munich⁵² stipule que le journaliste doit « *s'obliger à respecter la vie privée des personnes* ».

La plupart du temps, les descriptions ainsi menées ne révèlent pas d'informations compromettantes et n'ont d'ailleurs pas l'intention de le faire. Ces cas de consciences et de respect de la vie privée interviennent au même titre que lors de la publication d'articles de presse. La nature de ce qui est révélé concerne souvent l'objet même du livre – par exemple, pour *Flic* de Valentin Gendrot, le but est surtout de montrer les mécanismes à l'œuvre dans un commissariat du 19^e arrondissement de Paris plutôt que la vie d'un seul de ces policiers. D'ailleurs, si le journaliste en infiltration révèle qu'un des policiers (Diego Garcia, répondant au surnom de Mano) a volontairement passé à tabac un mineur, et ce, sans raison valable, l'identité du policier n'est que

⁵² La charte de déontologie de Munich a été signée en 1971 et adoptée par la Fédération européenne des journalistes. Elle fait la liste des dix devoirs et cinq droits des journalistes.

très succinctement décrite et son vrai prénom n'est jamais dévoilé⁵³. Valentin Gendrot confirme avoir changé les prénoms et même les surnoms de chaque policier qui apparaît dans le livre.

Et même, dans les descriptions de certains policiers, cela ne correspond pas à ce qu'ils sont réellement. Il y a des modifications comme ça. Par exemple, un mec qui est tatoué, le tatouage il existe, mais sur le corps d'un autre. Pour la bonne et simple raison que oui, moi je voulais pas qu'on me taxe d'avoir mis en danger des policiers. Je voulais pas qu'on puisse dire ça⁵⁴.

De fait, la fiction (ou l'invention) est alors le meilleur moyen de protéger ses sources ou les personnages de ces livres – mais nous y reviendrons plus tard. En conséquence, les livres de journalistes où la fiction est présente respectent peut-être paradoxalement plus ce point déontologique qu'un article de presse sur cette question puisque la vie privée se retrouve alors noyée dans une multitude de détails inventés.

b. Droit rectification et de réponse

Une autre objection déontologique à la publication de l'ouvrage pourrait être celle du droit de rectification et de réponse. En effet, il est précisé dans plusieurs textes que le journaliste « *dispose d'un droit de suite, qui est aussi un devoir, sur les informations qu'il diffuse et fait en sorte de rectifier rapidement toute information diffusée qui se révélerait inexacte* » (charte d'éthique professionnelle des journalistes du SNJ de 1918), ou de « *rectifier toute information publiée qui se révèle inexacte* » (charte de Munich). Le droit de rectification est régi par l'article 12 de la loi sur la liberté de la presse de juillet 1881. Il est ainsi stipulé que :

le directeur de la publication sera tenu d'insérer gratuitement, en tête du prochain numéro du journal ou écrit périodique, toutes les rectifications qui lui seront adressées par un dépositaire de l'autorité publique, au sujet des actes de sa fonction qui auront été inexactement rapportés par ledit journal ou écrit périodique. Toutefois, ces rectifications ne dépasseront pas le double de l'article auquel elles répondront. En cas de contravention, le directeur de la publication sera puni de 3 750 euros d'amende⁵⁵.

Ce droit de rectification est aujourd'hui tombé en désuétude⁵⁶, mais il n'en est pas de même pour le droit de réponse, quant à lui régi par l'article 13 de cette même loi :

53 Au début du livre, une note de bas de page indique que tous les noms et surnoms ont été modifiés (p.13). Diego Garcia ne s'appelle donc pas Diego Garcia.

54 Valentin GENDROT, extrait de l'entretien (voir annexes)

55 Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse, article 12.

56 Eric ROHDE, *L'Éthique du journalisme*, coll. Que sais-je ?, Paris, Presse Universitaire de France, 2020, p.95.

Le directeur de la publication sera tenu d'insérer dans les trois jours de leur réception, les réponses de toute personne nommée ou désignée dans le journal ou écrit périodique quotidien sous peine de 3 750 euros d'amende sans préjudice des autres peines et dommages-intérêts auxquels l'article pourrait donner lieu. En ce qui concerne les journaux ou écrits périodiques non quotidiens, le directeur de la publication, sous les mêmes sanctions, sera tenu d'insérer la réponse dans le numéro qui suivra le surlendemain de la réception. Cette insertion devra être faite à la même place et en mêmes caractères que l'article qui l'aura provoquée, et sans aucune intercalation⁵⁷.

Le droit de réponse existe également dans le secteur de l'audiovisuel⁵⁸ et sur internet⁵⁹. Or, comme on peut le lire, une des caractéristiques du droit de réponse est d'être rendue public rapidement et sous les mêmes modalités. Dès lors, la question se pose pour le cas d'un ouvrage journalistique.

L'auteur comme l'éditeur sont en difficulté dès lors qu'il s'agit de publier un droit de réponse, puisque la publication de cette réponse ne peut se faire dans les mêmes conditions que la publication, ni dans le temps imparti. De plus, aucune loi ne régit ce droit de réponse pour le secteur du livre. En conséquence, le litige, quand il y en a, passe dans un autre registre et l'auteur et l'éditeur peuvent alors être convoqués pour diffamation⁶⁰. Cependant, puisque la déontologie journalistique ne prend en compte que l'article de presse ou l'élément audiovisuel, le journaliste échappe donc en quelque sorte à la déontologie en matière de droit de réponse lorsqu'il publie un livre.

c. La question de l'infiltration dans *Flic*

Au moment de sa publication, le livre de Valentin Gendrot a suscité de vives réactions parmi le monde journalistique et la critique. Il a ravivé le débat autour de l'infiltration. En effet, pour pouvoir avoir la matière nécessaire à son ouvrage, le journaliste indépendant Valentin Gendrot a passé le concours pour devenir policier, puis il est ensuite devenu ADS (adjoint à la sécurité, un policier contractuel) dans un commissariat du 19^e arrondissement. Dans *Flic*, il raconte cette infiltration et rapporte les faits qui se sont déroulés durant sa présence à la formation et au commissariat.

La littérature, et la tradition du journalisme littéraire, dans la lignée du « nouveau journalisme » sont très friands de la pratique de l'immersion qui est donc énormément utilisée. On

57 Loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse, article 13.

58 Article 6 de la loi n°82-652 du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle

59 Article 6 IV et V de la loi n°2004-575 du 21 juin 2004, pour la confiance dans l'économie numérique (dite loi « LCEN ») et son décret d'application n°2007-1527 du 24 octobre 2007 relatif au droit de réponse.

60 Ce cas s'est par exemple produit lors de la publication de *Clearstream, l'enquête* de Denis Robert qui a révélé par ce moyen l'affaire clearstream.

peut ainsi penser à Günter Wallraff, Florence Aubenas ou encore Nelly Bly – des figures citées, parfois à plusieurs reprises, par Mathieu Palain et Valentin Gendrot⁶¹. En conséquence, la littérature et l'infiltration entretiennent une relation de longue date, et c'est pourquoi il est intéressant de revenir sur ce point.

Dans la charte de Munich, il est précisé dans la liste des devoirs que le journaliste « *ne [doit] pas user de méthodes déloyales pour obtenir des informations, des photographies et des documents.* » Il semblerait donc que l'infiltration ne soit pas recommandée par les chartes – à la condition que l'on considère l'infiltration comme une méthode déloyale.

La charte du SNJ apporte cependant une précision à cette clause, qui permet alors de justifier la nécessité d'une infiltration : le journaliste « *proscrit tout moyen déloyal et vénal pour obtenir une information. Dans le cas où la sécurité, celle de ses sources ou la gravité des faits l'obligent à taire sa qualité de journaliste, il prévient sa hiérarchie et en donne dès que possible explication au public*⁶². » *A priori*, la sécurité de Valentin Gendrot aurait été engagée s'il avait révélé sa qualité de journaliste et pour faire son enquête, il avait donc besoin d'infiltrer ce commissariat du 19^e arrondissement.

Là où le bât blesse, c'est que Valentin Gendrot, en tant que journaliste indépendant et d'autant plus puisque le reportage était destiné à l'édition, ne dispose pas de « hiérarchie » - à moins de considérer l'éditeur comme supérieur hiérarchique, mais dans ce cas, nous sortons du milieu journalistique. Et c'est donc plutôt sur ce point que la question de l'infiltration devrait être posée.

Avec les trois exemples exposés ci-dessus (la protection de la vie privée, le droit de réponse, et la question de l'infiltration), force est de constater que les chartes déontologiques et lois ne prennent pas en considération l'objet « livre » et se limitent aux articles de presse et aux productions audiovisuelles. Cela soulève le problème de l'impossibilité de respecter dans son ensemble la déontologie journalistique, et peut donc également poser des questions éthiques, puisque le journaliste est donc ainsi livré à lui-même. Néanmoins, il faut également rappeler que les chartes (celles de Munich, comme celle du SNJ) n'ont pas rôle de loi et ne font que donner une ligne de conduite. Cette zone grise déontologique permet donc une plus grande liberté pour le journaliste et plus encore s'il utilise la fiction, comme nous allons le voir dans le point suivant.

II - La fiction, un atout déontologique pour le journaliste

a. Statut du journaliste (loi Brachard et carte de presse)

61 Voir les entretiens en annexes

62 Charte du SNJ, point numéro 8.

La première question qui se pose est celle du statut de journaliste : en effet, en écrivant des livres qu'ils soient de fiction, autobiographiques ou écrits à partir d'un reportage, le journaliste perçoit des droits d'auteur. Or, ce mode de rémunération est incompatible avec la qualité de journaliste puisque, comme il est rappelé dans la section II du code du travail, dédié aux journalistes : « *lorsque le travail du journaliste professionnel donne lieu à publication dans les conditions définies à l'article L132-37 du code de la propriété intellectuelle, la rémunération qu'il perçoit est un salaire*⁶³. » De plus, il est convenu que ce salaire doit être majoritaire dans les revenus du journaliste⁶⁴.

Une précision que l'on retrouve également dans les conditions d'obtention de la carte de presse, comme l'explique Catherine Lozac'h, journaliste au Télégramme et présidente de la Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels (CCIJP). L'obtention de la carte de presse est conditionnée à différents critères, dont l'obtention de salaire dû à l'exercice du journalisme qui doit être supérieur ou égal à 50% des revenus totaux. Le journaliste étant salarié, les droits d'auteur ne rentrent donc pas en considération dans le calcul des revenus. Il ne faut donc pas que ces droits d'auteur dépassent ce que le journaliste pourrait gagner habituellement en faisant des piges ou en travaillant en rédaction. Cependant, Catherine Lozac'h le rappelle :

La commission de la carte étudie de manière attentive tous les cas qui se présentent à elle. [...] Certaines cartes sont délivrées de manière quasiment automatique, néanmoins, chaque année sur les 34 000 cartes, presque 35 000 cartes, qui sont délivrées, les commissaires élus signent entre sept et huit milles demande de cartes tous les ans. C'est-à-dire que tous les ans, on se pose des questions sur un grand nombre de cas particuliers⁶⁵.

Sur ces 35 000 cartes, seules 1 à 2% ne seront pas validées. Ce qui laisse donc un gros pourcentage de cartes qui sont tout de même validées, et parfois même certains journalistes percevant des droits d'auteur :

On essaye d'avoir un regard bienveillant sur la profession, puisque c'est une carte qui est finalement attribuée par des pairs, journalistes et monde des médias. [...] Cela dépend donc vraiment de la situation dans laquelle se trouve le journaliste. En tout cas, la première fois où il est majoritaire et si c'est vraiment une prolongation de son travail, eh bien on le regardera de façon favorable. Mais pas si cela dure dix ans. Parce que dans ces cas là, il sera devenu auteur, et c'est un autre métier⁶⁶.

63 Article L7113-3 du Code du travail, partie législative, septième partie, livre premier, titre premier (articles L7111-1 à L7114-1)

64 Article L7111-3 du Code du travail, partie législative, septième partie, livre premier, titre premier (articles L7111-1 à L7114-1)

65 Catherine LOZAC'H, extrait de l'entretien (voir en annexes)

66 Catherine LOZAC'H, extrait de l'entretien (voir en annexes)

Autrement dit, si la CCIJP accorde quelques dérogations par rapport au statut salarié du journaliste, cela fait figure d'exception : pour un journaliste qui publierait régulièrement ou qui aurait connu un succès tel avec son livre qu'il toucherait des droits d'auteur durant plusieurs années, se verrait alors retirer sa carte de presse.

Dans tous les cas, la commission exclu d'emblée les livres de fiction ou les essais : le droit d'auteur perçu, pour être pris en compte, doit être « le prolongement d'un travail journalistique ». Cependant, il n'y a pas de critères précis pour évaluer quel livre rentre dans un cadre journalistique et quel livre n'y rentre pas.

Déjà, il y en a pas tant que ça, des journalistes qui écrivent des livres et qui, suite à l'écriture d'un livre, voient leur rémunération de droit d'auteur devenir majoritaire par rapport à leur revenus journalistiques. C'est vraiment du cas par cas, et du coup, on essaye de lire, ou de survoler, d'avoir une idée un peu précise de la chose. Après on a pas de critères. C'est extrêmement difficile de mettre des cases sur un sujet qui finalement est très pointu⁶⁷.

En conséquence, il n'est pas impossible de conserver sa carte de presse en publiant un livre, et ce, d'autant plus qu'il est rare que le droit d'auteur dépasse les revenus perçus par le journaliste. Cependant, il faut souligner également que, dans certains cas, le journaliste n'envoie même pas sa candidature – c'est le cas de Mathieu Palain et de Valentin Gendrot, par exemple, qui n'ont jamais renouvelé leur carte de presse après être partis de leur rédaction. Il est donc difficile de dire combien de journalistes ne correspondent pas aux critères de la CCIJP, puisque si seuls 1% des dossiers sont refusés, certains n'essayent même pas.

Quoiqu'il en soit, il faut aussi nuancer le rôle de la carte de presse dans la pratique du journalisme : si elle permet de reconnaître un statut et donne des avantages, elle ne conditionne pas l'exercice de la profession et encore une fois, certains journalistes se considèrent comme tels alors qu'ils n'ont pas de carte de presse – Mathieu Palain et Valentin Gendrot sont de ceux-là.

Mathieu Palain avait une carte de presse jusqu'en 2018, date à laquelle il a démissionné de la *Revue XXI*. Il n'a jamais renouvelé la carte : « *Depuis 2018, en effet, je travaille moins pour les journaux, moins pour la presse, et je gagne ma vie, finalement, en écrivant mes livres – pour l'instant, il y en a que deux, mais c'est grâce à eux que je gagne de l'argent. Et je ne peux plus l'avoir. Donc je ne l'ai plus.* » Mais il ne se considère pas moins journaliste pour autant :

Journaliste, vous l'êtes jusqu'à la fin de votre vie, à partir du moment où vous avez gardé ces techniques. Le journalisme, c'est une certaine vision d'un métier, et moi je continue d'utiliser les mêmes techniques qu'avant, je vais sur le terrain. Je me sens, même sans avoir la carte de presse, bien plus journaliste que beaucoup de collègues qui ne mettent jamais les pieds sur le

67 Catherine LOZAC'H, extrait de l'entretien (voir en annexes)

terrain, quoi⁶⁸.

Même chose pour Valentin Gendrot :

Moi, la carte de presse je l'ai eue en 2012-2013 quand je travaillais à *Ouest-France*. Depuis, je l'ai pas. Je l'ai pas et puis, j'en ai jamais vraiment eu besoin, en fait. Ça m'a servi pour mon abattement fiscal en 2013-2014 (rires), mais depuis... Depuis, bah déjà y a des moments je gagnais pas assez pour pouvoir payer des impôts, donc ça c'est une réalité... Là aujourd'hui, je pourrais la demander la carte de presse, hein, mais elle me servirait à quoi ? Là je travaille sur un autre sujet, je leur dis qui je suis « ah bah oui, on a entendu parler de vous ». [...] J'en ai pas besoin de cette carte de presse tout simplement⁶⁹.

Ce qu'il se dégage de ces deux entretiens, c'est que si les journalistes ne demandent pas la carte de presse, même dans le cas où ils pourraient l'obtenir comme Valentin Gendrot, c'est qu'ils n'en ont effectivement pas besoin : non seulement elle ne leur apporte aucun avantage, mais en plus, elle ne conditionne pas leur appartenance au métier de journaliste. Mathieu Palain comme Valentin Gendrot se considèrent journalistes et sont vus comme tels par leurs pairs. De ce fait, on observe, corrélé à l'augmentation des livres de journalistes, une perte du rôle de la carte de presse et donc, une redéfinition du métier de journaliste.

Cependant, on peut noter que Mathieu Palain et Valentin Gendrot s'affirment avec conviction journalistes seulement lorsqu'on leur pose la question. Au sein de leur discours, l'identité journalistique est un peu plus flottante, parasitée par celle de l'écrivain : Valentin Gendrot se sent obligé d'accoler le terme « écrivain » au terme de journaliste, tandis que Mathieu Palain précise que « *ce n'est pas le même métier* » (voir annexes). Cela montre bien la complexité du statut de journaliste, et encore plus lorsque celui-ci publie des livres.

b. La protection des sources

Une chose est sûre cependant : lors des entretiens avec Mathieu Palain et Valentin Gendrot (et dans un registre plus particulier pour Roberto Saviano, mais nous y reviendrons dans le point suivant), le souci premier est la protection des sources.

Dans *Flic*, la protection se fait à partir du moment où le lecteur ne peut identifier le policier décrit par Valentin Gendrot. D'un côté parce que la description y est très « *clinique, rapide, mais j'écris comme cela, en fait* », de l'autre parce que, comme on l'a vu plus haut⁷⁰, les détails physiques

68 Mathieu PALAIN, extrait de l'entretien (voir en annexes)

69 Valentin GENDROT, extrait de l'entretien (voir en annexes)

70 Page 26

prêtés à ce policier ne correspondent pas forcément à la réalité. Dès les premières pages du roman, le lecteur est prévenu : les noms et surnoms ne sont pas les vrais, ils ont été modifiés. Ici, les policiers ne sont pas les sources de Valentin Gendrot, ou du moins le sont contre leur gré. Il n'empêche que la raison invoquée par l'auteur (« *je ne voulais pas qu'on me taxe d'avoir mis en danger des policiers* ») suit les mêmes mécanismes que celles de la protection des sources.

On retrouve cet argument chez Mathieu Palain également, qui a choisi d'inventer tous les personnages du roman, en s'inspirant de ce qu'il avait pu voir. On l'a vu, la raison de ce choix tient aussi d'un choix de mise en intrigue et de souci de véracité (« *si vous n'êtes pas là depuis le début, vous êtes forcément dans la fiction* »), mais aussi de protection des sources :

C'est plus des déguisements, un peu, que je, que je mets en scène pour brouiller un peu les pistes, là en l'occurrence du réel. Parce qu'aussi j'avais des contraintes, des enfants qui sont mineurs, donc on peut pas raconter exactement qui ils sont, on peut pas donner les prénoms, on peut pas donner les vrais noms de famille, on peut pas donner les vrais lieux d'habitation. On doit aussi brouiller un peu les pistes dans le cadre des affaires judiciaires. Donc ces contraintes là m'obligeaient déjà à changer les prénoms, à changer les lieux. [...] Et après, une fois que je m'étais autorisé mentalement à me dire qu'en fait, ça allait être un roman, c'est ce qu'il y aura marqué sur la couverture, tu peux t'autoriser à emprunter des choses qui sont... qui sont vraies puisque tu sais qu'elles ont déjà eu lieu, après elles ont pas forcément eu lieu à Auxerre en 2018⁷¹.

Ici, l'utilisation de la fiction a donc deux rôles, que l'on voit bien dans le cas de Mathieu Palain : la mise en intrigue, comme on l'a vu, et ensuite elle est un moyen bien pratique de protéger les sources. On retrouve donc les deux définitions de fiction, citées en introduction : la fiction comme mise en scène d'un événement, et la fiction comme mensonge. C'est le deuxième terme qui, il y a quelques pages de cela, nous posait problème : comment concilier mensonge et journalisme ? *A priori*, la fiction n'était donc pas déontologique, puisqu'elle poussait le journaliste à inventer. Mais au regard de la nécessité de la protection des sources, alors cette invention, ce mensonge, devient tout à fait utile et même déontologique ! La fiction, dans un livre de journaliste, a donc un rôle encore plus important que celui de la mise en intrigue, à partir du moment où elle est cadrée par le seul souci des sources.

c. Le cas Roberto Saviano

Jusqu'à présent, nous avons écarté le troisième ouvrage sélectionné pour l'étude de ce mémoire. Et pour cause : le cas de *Piranhas* du journaliste et auteur italien Roberto Saviano ouvre la réflexion vers une autre dimension.

⁷¹ Mathieu PALAIN, extrait de l'entretien (voir en annexes)

Dans un premier temps, il est nécessaire de rappeler que Roberto Saviano est donc italien, et en cela, la vision et la pratique du journalisme peut différer de ses confrères français Mathieu Palain et Valentin Gendrot. Roberto Saviano cumule par exemple la double casquette journaliste et écrivain, sans que cela semble poser problème.

Dans un second temps, il s'agira de comparer l'évolution dans l'utilisation de la fiction chez Roberto Saviano. Dès son premier roman *Gomorra*, la fiction était présente, au même stade peut-être que dans les livres de Mathieu Palain et de Valentin Gendrot, c'est-à-dire qu'il y avait mise en intrigue (sens premier). En revanche, ce qui est raconté, les mécanismes de la mafia napolitaine, les événements, les personnages : tout cela est vrai. Ce qui a d'ailleurs valu à l'auteur des menaces de la part de la Camorra. Depuis, il vit sous protection judiciaire. Pour se prévenir d'autres menaces, le roman *Pirannah* emprunte beaucoup plus à la fiction, dans le sens d'invention, comme on a pu le voir.

Des trois livres de journalistes présentés, *Pirannah* est peut-être celui qui possède le plus de fiction. Si le journaliste s'est documenté sur les *baby-gangs*, s'inspire de ce qu'il a vu, entendu, aucun des personnages n'est donc réel. Ni même aucun lieu, aucun événement. On ne peut donc pas ici parler de protection de sources, pour la simple et bonne raison qu'il n'y en a pas. Cependant, la fiction intervient ici avec la même idée : celle de la protection, non pas des sources, mais de l'auteur lui-même.

Le journaliste, en devenant écrivain, s'expose. Et c'est d'autant plus vrai lorsque, comme pour Roberto Saviano, le livre est un *best-seller* – traduit dans une trentaine de langues. Dans ces conditions, l'*ethos* du journaliste se modifie quelque peu pour s'approcher de celui d'auteur, dans une recombinaison mêlant les deux. Et dans cette quête de nouvelle identité, le plus souvent inconsciente, notre hypothèse est de dire que le journaliste cherche sa nouvelle légitimité d'auteur.

Partie 3 : La fiction comme support de légitimité

Nous voici donc à la troisième hypothèse pour laquelle la fiction pourrait être utilisée dans un livre journalistique. En publiant, le journaliste endosse l'*ethos* d'auteur. Un auteur-journaliste, certes, mais il faut tout de même composer avec cette nouvelle façon « d'être au monde ». La légitimité s'acquiert de plusieurs façons : par l'écriture d'abord, par la réception par les pairs et la critique ensuite. Dans ce processus, il semble important de rappeler que l'*ethos* est aussi construit, notamment par l'éditeur qui mettra plus ou moins en avant le statut de journaliste de l'auteur sur la couverture, ou la quatrième de couverture. Il s'agira également de voir quel rôle la fiction joue dans ce processus.

I - Le journaliste, un auteur en quête de légitimité

a. Fiction et diction, Gérard Genette

Nous suivons ici la théorie de Gérard Genette dans *Fiction et Diction*⁷². Le théoricien de la littérature explique dans ce texte que la littéarité d'un texte se mesure soit par *fiction*, soit par *diction*. C'est-à-dire que pour qu'un texte soit littéraire, il faut soit qu'il y ait un style littéraire, une catégorisation objective de littéarité, un régime de littéarité dit constitutif (par convention générique, tradition, etc), soit si le régime de littéarité est dit conditionnel, qu'il y ait de la fiction. Il y a donc deux régimes qui permettent de faire littérature : le régime constitutif et le régime conditionnel, qui est souvent celui de la fiction.

Tout récit introduit dans son histoire une « mise en intrigue », qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction. Mais c'est précisément ce que je veux dire : la valeur esthétique d'un événement, hors de toute narration ou représentation dramatique, n'est assignable à aucun texte, et celle d'un récit, ou d'un drame, relève toujours de fiction, de diction, ou (le plus souvent), de quelque coopération des deux, dont le rôle d'ensemble et la répartition ne sont guère mesurables⁷³.

L'hypothèse ici est de dire que, puisque le journaliste n'est pas écrivain, la fiction lui sert aussi de marqueur de littéarité – et que de toute façon, il y a toujours un peu de diction et de fiction dans un texte littéraire. Le journaliste a besoin de la fiction pour se sentir légitime à faire de la littérature.

Cette affirmation peut être renforcée par le parcours de Mathieu Palain : son premier roman, *Sale gosse*, utilise, comme on l'a vu, la fiction avec notamment l'invention de personnages et une

72 Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 2004.

73 Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 116

transposition de l'intrigue d'un lieu à un autre ; son deuxième roman, *Ne t'arrête pas de courir*, quant à lui, n'utilise pas de fiction – ou du moins, pas de fiction dans le sens de l'invention, le texte est tout de même mis en récit. On pourrait donc penser que, devant le bon accueil de son premier roman, Mathieu Palain a pu s'écarter plus de la fiction pour son deuxième roman.

Cependant, si ce mécanisme est à l'œuvre, alors il est inconscient : les auteurs interrogés ne font pas mention, dans leur entretien, d'une quelconque difficulté à écrire – Mathieu Palain affirme tout de même que la fiction lui a permis de débloquer l'écriture, dans *Sale Gosse*. La question ne peut donc pas être tranchée tout à fait et doit donc être laissée à l'appréciation de chacun.

b. Degré zéro de l'écriture, mythe ou réalité ?

Mais si les journaliste-écrivains ressentent ce besoin de *fiction*, c'est aussi parce que la *diction* qu'on leur impose, en tant que journaliste, n'est pas celle de l'écrivain. L'écriture d'un roman n'a *a priori* rien à voir avec celle d'un article. En effet, l'écriture romanesque tend vers une écriture littéraire, tandis que l'article de journaliste vise plutôt le degré zéro de l'écriture⁷⁴ ou la centralité du factuel⁷⁵. Le reportage cherche le factuel, il n'est pas autorisé à commenter ou à émettre une quelconque opinion. De ce fait, l'article doit être succinct et répondre essentiellement à cinq questions, que l'on nomme les « cinq wh » : what, where, when, why, who. Le style est également souvent reconnaissable. Là où le roman privilégie la narration au passé simple, surtout au XIX^e siècle, le journaliste lui, n'écrit qu'au présent – ou au passé composé, s'il y a besoin de rappeler des faits. Erik Neveu a même été jusqu'à analyser dans la presse anglaise une tendance au dépouillement, liée à la pratique même de l'anglais.

La centralité du factuel est liée à un deuxième trait du journalisme anglo-saxon : la prédominance qu'y prend un discours de l'objectivité, construit autour d'une visée de restitution des faits, séparant information et commentaire. Une affiche apposée dans la rédaction du *Chicago Tribune* dans les années 1880 dit simplement « Qui ? Quoi ? Comment ? Quand ? Où ? ». Le rédacteur du *Philadelphia Tribune* énonce que si le titre doit exprimer une opinion, lui seul y est habilité. Cette croyance en la restitution objective de faits immaculés est grosse d'illusions. Mais, devenue norme professionnelle, elle produit des effets⁷⁶.

Michael Schudson analyse lui aussi un effort de *factualité* visible dans la presse

74 Terme employée par Roland Barthes
Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

75 Terme employé par Erik Neveu
Erik NEVEU, [2013], *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001.

76 Erik NEVEU, [2013], *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001, p.10

américaine⁷⁷.

News is not fictional, but is is conventional. Conventions help make messages readable. They do so in ways that « fit » the social world of readers and writers, for the conventions of society or time are not those of another. Some of the most familiar news conventions of our day, so obvious they seem timeless, are recent innovations. Like others, these conventions help make culturally consonant messages readable and culturally dissonant messages unsayable. Their function is less to increase or decrease the truth value of the messages they convey than to shape and narrow the range of what kinds of truths can be told. They reinforce certain assumptions about the political world⁷⁸.

Cependant, la *factuel* dans la presse n'est que théorique. On l'a vu, notamment avec l'exemple du fait divers : il fascine, il attire. Or, il semble assez étrange que le simple fait, le factuel, attise ainsi les passions de la foule. En analysant les gros titres des journaux sur des affaires importantes, nous pouvons voir que le choix du titre, la tournure des phrases n'est au contraire pas anodine et très loin du degré zéro de l'écriture prôné par Roland Barthes. En réalité, il y a une spectacularisation du reportage, comme l'explique Violette Naville-Morin⁷⁹.

Le troisième degré de spectacularisation, les paroles, fait passer du vu au vécu, des modes iconiques d'expression aux modes actifs, c'est-à-dire aux verbes. Les verbes actualisent plus ou moins l'événement ; ils tentent de synchroniser le moment où l'événement s'est passé et celui où le lecteur le lit dans le journal. Les plus actualisants (ou synchronisants) sont naturellement les paroles rapportées en direct. [...] Vient enfin au quatrième degré le présent actif. Pour l'être, ce présent doit exprimer l'action en train de se faire à l'exclusion de toute précision chronologique susceptible de rompre sa forme progressive.

C'est à notre sens en cela que le roman et le journalisme se rejoignent aujourd'hui. Objets sociologiques, ils disent tous deux quelque chose du monde et tentent d'adopter un avis neutre sur les choses qui les entourent, pour mieux saisir le regard d'autrui et laisser au lecteur l'appréciation des faits. Cependant, ils sont tous deux victimes d'une illusion : l'écriture porte en elle la marque, plus ou moins visible, d'une littérature. Le langage lui-même est peuplé d'expressions riches en

77 Michael SCHUDSON, « The Politics of Narrative Form », in *The power of the news*, Cambridge, London Harvard university press, 1995, p.55

78 Traduction : L'information n'est pas fictionnelle, mais elle est conventionnelle. Les conventions aident à rendre les messages lisibles. Elles le font d'une façon qui « colle » au monde social des lecteurs et des écrivains, car les conventions de la société ou de l'époque ne sont pas celles d'une autre [société ou époque]. Certaines des conventions d'information les plus familières de notre époque, si évidentes qu'elles semblent intemporelles, sont de récentes inventions. Comme les autres, ces conventions aident à rendre lisibles des messages culturellement consonants et à rendre indicibles des messages culturellement dissonants. Leur fonction est moins d'augmenter ou de diminuer la valeur de vérité des messages qu'elles véhiculent que de façonner et de réduire l'éventail des types de vérités qui peuvent être dites. Ils renforcent certaines hypothèses sur le monde politique.

79 Violette NAVILLE-MORIN, *L'écriture de presse*, Sainte-Foy (Québec), Presse de l'université du Québec, 2003, p.38.

métaphores et figures de style. La voix du journaliste ou de l'écrivain est unique, personnelle, car seul lui peut choisir les mots et leur ordre, et trahit ainsi sa condition, sa personnalité, ses croyances. L'effacement de la « voix » du journalisme est donc impossible, comme le souligne Patrick Charaudeau :

Les médias doivent accepter qu'ils ne peuvent prétendre à la transparence, l'événement étant le résultat d'une construction. Ils ne peuvent prétendre être un transmetteur de nouvelles qui s'efface devant le monde perçu, ni un simple greffier qui l'enregistre, ni un miroir qui enverrait un reflet fidèle. La déontologie ici serait de refuser de faire passer pour réalité du monde social ce qui n'en est que l'une des représentations imaginées⁸⁰.

Par conséquent, s'il y a perte de légitimité dans le style, dans la diction, lors de l'écriture d'un livre par le journaliste, il n'en demeure pas moins que le livre en lui-même sera littéraire même sans fiction, puisque chaque journaliste possède bien un style qui lui est propre. Mais l'appréciation de ce style, cependant, sans la mention « roman » n'est que subjective (conditionnelle, pour reprendre les mots de Gérard Genette), puisque l'enquête ou le reportage ne sont, constitutivement, pas considérés comme littéraires. Le problème ne vient donc pas tant du style que du genre dans lequel le journaliste-écrivain s'inscrit. Dont un recours à la fiction, sans pour autant gommer son statut de journaliste, ferait irrémédiablement basculer le livre hors du domaine journalistique.

c. *Ethos*⁸¹ et auctorialité du journaliste-auteur

Il nous faut donc maintenant étudier comment le journaliste lui-même et plus encore son éditeur composent avec le statut de journaliste de l'auteur. Le livre de Valentin Gendrot est celui où le statut de journaliste est le plus mis en avant : cela se voit dès la couverture du livre, avec le sous-titre « un journaliste a infiltré la police ». Cependant, la tête de l'auteur n'apparaît pas : Valentin Gendrot n'est pas une figure star du journalisme comme peuvent l'être certains présentateurs télévisés ou certains reporters très connus. En cela, la charte graphique du livre reprend les codes des autres livres de journalistes moins connus où le visage n'apparaît pas, même dans le cas d'autobiographies, ou alors où le journaliste apparaît, mais dans l'action : il est alors clairement identifié par son métier⁸².

Au contraire, si le statut de journaliste de Mathieu Palain n'est pas caché (une courte biographie sur la quatrième de couverture l'indique), il n'en est pour autant pas mis en avant. Au

80 Patrick CHARAUDEAU, *Les médias et l'information, l'impossible transparence du discours*, Bruxelles, De Boeck, 2005, p. 231

81 L'*ethos* est ici entendu dans le cadre d'une analyse de discours, comme l'explique Dominique MAINGUENEAU, est la façon dont le locuteur légitime sa parole au sein de son discours. Ou ici, de son ouvrage.

82 Florence LE CAM, Denis RUELLAN, *Emotions de journalistes. Sel et sens du métier*, coll. Communication, médias et sociétés, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017, p. 15

contraire, les éditions de *l'Iconoclaste*, par comparaison, semblent avoir plus insisté sur le genre du livre (un roman) et donc sur son caractère fictionnel.

La comparaison entre ces deux livres est intéressante. Nous avons déjà démontré que *Flic* est le moins fictif des trois ouvrages étudiés dans ce mémoire. Et de fait, c'est aussi celui où la qualité de journaliste est plus mis en avant : le statut apparaît alors comme un gage de qualité. Alors que pour *Sale Gosse*, puisque le caractère fictif est mis en avant, qu'il n'y a aucune enquête et aucune révélation qui en découle, le statut de journaliste de Mathieu Palain est moins important. De plus, Valentin Gendrot se met lui-même en scène dans *Flic*, il raconte son infiltration : l'*ethos* de journaliste est donc construit et renforcé à l'intérieur du roman, et cette construction commence donc dès la couverture. Cependant, cette figure n'est pas celle de Valentin Gendrot, mais celle de l'auteur implicite⁸³.

Comme l'explique Lucie Legeay dans son mémoire de fin d'étude,

même s'il est un [sic] construction imaginaire, cette figure joue tout de même un rôle premier dans la réception de la compréhension des textes. De fait, et ce pour l'analyse littéraire, « en tant que nom du producteur et du détenteur des droits d'auteur, il figure en tête du texte et il est attribué à l'Auteur. Si la critique littéraire, dans des conditions tout à fait particulières, peut interpréter un texte sans en connaître le signataire, on identifie en règle générale les propriétés d'un texte et on leur attribue des significations après avoir pris en compte le nom de l'auteur avec ce qui le distingue. Les propriétés accrochées au nom sont mises au service de l'interprétation⁸⁴ ». De la même manière, nous pouvons étendre ces constatations à une analyse non pas du champ littéraire et de ses « auteurs », mais du champ journalistique et de ses « auteur-journalistes », travaillant pour les publications de type « mook », optant pour une approche littéraire de l'information, comme nous l'avons vu plus haut. C'est ainsi que le journaliste figure en tête du texte, au même titre que l'auteur, et il reçoit une prestation financière malgré la diversité des modes de rétributions (la plupart fonctionnant sur un système de pige et non de droits d'auteur)⁸⁵.

Dans ce mémoire, Lucie Legeay s'intéresse particulièrement aux journalistes écrivant dans des *mook*, ces revues mi-journalistiques, mi-littéraires. Force est de constater que les analyses se prêtent aussi pour l'étude des livres de journalistes.

En effet, les journalistes de la *Revue XXI*, de la *Revue Dessinées* ou de *Au Fait* s'identifient

83 Wayne Clayson BOOTH, *The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fiction*, Bloomington et Londres, Indiana UP, 1968, p.75-89, in Tom KINDT, « L'auteur implicite ». *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Presses universitaires du Septentrion, 2007 (en ligne).

84 Inger OSTENSTAD, *Quelle importance a le nom de l'auteur ?*, Argumentation et Analyse du Discours [en ligne], 3, 2009.

85 Lucie LEGEAY, « Auctorialité et journalisme : analyse de l'*ethos* des enquêteurs des « mook » dans les publications d'*Au Fait*, de *XXI* et de la *Revue Dessinée* », sous la direction de Roselyne Ringoot, 2015, p. 61-62.

bien à la fonction-auteur, mais aussi aux trois dimensions de l'auteur évoqué par Dominique Maingeneau⁸⁶ : l'auteur-répondant, c'est-à-dire l'instance répondant au texte, qui existe dès lors qu'il y a texte, littéraire ou non ; l'auteur-auctor ; et l'auteur-acteur, qui produit des textes authentiques – c'est ici le cas. Cependant, contrairement aux journalistes des revues-livres, le journaliste publiant un livre de fiction n'est pas soumis à des positions hiérarchiques, si ce n'est peut-être celles de la chaîne d'édition. De ce fait, il n'a pas la même position d'auteur-acteur, mais sa position d'auteur-auctor est sans doute plus grande que celle du journaliste de la *Revue XXI*, dans la mesure où la production d'un livre, bien qu'elle soit également un travail collectif, met en avant un seul nom : celui de l'auteur-répondant.

En écrivant un roman, genre identifié à la littérature, le journaliste passe donc du statut auteur-répondant (qu'il a lorsqu'il écrit un article de journal) à un statut d'auteur-auctor. La fiction permet donc d'asseoir la légitimité de l'auteur. En revanche, qu'en est-il de la perception chez les pairs ?

II – Réception de l'œuvre

La fiction, comme on l'a vu en effet, n'est pas instinctivement louée par les journalistes, surtout dans le cadre d'un reportage ou d'une enquête. Bien qu'on a tâché de démontrer le contraire dans les deux premières parties de ce mémoire, la fiction ne doit *a priori* pas être utilisée pour raconter des faits réels. Dès lors, la légitimité acquise par la publication pourrait être sapée par la réception de l'œuvre, notamment chez les pairs, qui pourraient ne pas aimer l'usage de la fiction. Nous nous intéresseront donc ici à la réception des deux ouvrages de Mathieu Palain et de Valentin Gendrot.

a. Mathieu Palain

La réception de son premier roman a été plutôt bonne :

J'ai eu des retours plutôt... Ouais, plutôt très bons. Des critiques... Après les gens qui ont détesté, ils ne m'ont pas forcément appelé pour me le dire. Il doit y en avoir, qui sont peut-être dans mon entourage, qui n'ont pas aimé et qui ont trouvé ça pas si bien que ça, j'en sais rien, c'est possible. Mais j'ai eu pas mal de retours positifs. Et la presse a quand même couvert pas mal le... le livre. Donc non j'ai eu des retours très bons, et aussi avec la force des réseaux sociaux, maintenant, y a pas mal de lecteurs qui nous interpellent directement, donc j'ai pas mal de trucs aussi par ces biais là. L'accueil a été bon. Et puis en plus, l'Iconoclaste a voulu le sortir en rentrée littéraire,

⁸⁶ Dominique MAINGENEAU, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, [en ligne], 3, 2019, mis en ligne le 15 octobre 2009.

donc il s'est retrouvé aussi un peu dans le jeu des prix de premiers romans, donc il y a eu un coup de projecteur qui a été mis sur lui à ce moment-là, qui lui a permis de vivre une vie quand même assez cool en librairie, les ventes ont été plutôt bonnes... Même plutôt très bonnes. Donc tout ça a été un cercle vertueux pour moi⁸⁷.

Une bonne réception qui a donc permis d'asseoir une légitimité à l'*ethos* d'auteur de Mathieu Palain et qui lui a aussi permis de publier, deux ans après, son deuxième roman, *Ne t'arrête pas de courir*, qui a lui aussi remporté plusieurs prix (prix du roman des étudiants France culture-Télérama, prix interallié, prix blu, prix du roman news, prix de la ville de Saint-Etienne...)

Comme le soulignent Roselyne Ringoot et Gilles Bastin dans « Les livres de journalistes : un tournant auctorial en journalisme ? », les prix jouent un grand rôle dans la construction auctoriale du journaliste⁸⁸. Les prix ont donc un rôle important dans l'acquisition de légitimité pour le journaliste-auteur. Il existe peu de prix journalistiques pour ce genre d'ouvrage littéraire, aussi le prix du roman des étudiants, le prix interallié etc, sont des prix littéraires. Mais Mathieu Palain a remporté également quelques prix journalistiques (et avait également été dans les sélections du prix Albert Londres, lorsqu'il travaillait encore pour la *Revue XXI*). De ce fait, sa légitimité a été confirmée par son deuxième roman.

b. Valentin Gendrot

Le livre de Valentin Gendrot a beaucoup fait parler dans la presse. *Flic* a notamment ravivé le débat sur l'infiltration – un journaliste peut-il infiltrer, cacher son identité, pour récolter des informations ? Cela a bien évidemment joué un rôle sur sa notoriété et sur les ventes de livres, comme l'explique Valentin Gendrot :

C'était des retours... notamment le rédacteur en chef de *Cash investigation*, puisque j'avais travaillé avec lui pour la caméra cachée sur Lidl... Mais en fait, moi je suis pas très... j'habite à Paris, mais je suis pas dans le milieu journalistique parisien. J'en viens pas et j'ai du mal un peu à me fondre là-dedans. C'est pas mon milieu social. Donc du coup, je suis pas réseau, moi je fais un peu... y a un peu un côté loup solitaire dans ma démarche, et y a un peu loup solitaire dans mon quotidien. C'est-à-dire que j'ai pas beaucoup d'amis... si j'ai des amis journalistes, c'est des gens que j'ai connu en école de journalisme, en fait. Donc il y a pas eu beaucoup de gens, de journalistes, à m'envoyer des messages. Je sais qu'il y a eu par exemple Thomas Legrand, qui à un moment a twitté, des choses comme ça, mais moi je les connais pas ces gens. Les journalistes que j'ai pu croiser, c'était pendant des interviews. Autrement les messages perso... Y

87 Mathieu PALAIN, extrait de l'entretien (voir en annexes)

88 Gilles BASTIN, Roselyne RINGOOT, « Les livres de journalistes : un tournant auctorial ? », dans Florence LE CAM, Denis RUELLAN, *Changement et permanences du journalisme*, L'Harmattan, 2014, p. 144

a eu des gens à m'envoyer des messages, mais ce n'était pas forcément des journalistes⁸⁹.

Autrement dit, la reconnaissance par les pairs n'est pas corrélée directement à l'acquisition d'une légitimité, et les critiques et l'avis de personnes extérieures au milieu comptent tout autant, voire plus, dans la construction de l'auctorialité du journaliste. Il est cependant intéressant de citer la figure de Thomas Legrand, qui, bien que le message n'était pas adressé personnellement à Valentin Gendrot a reconnu le travail de l'auteur : il défend Valentin Gendrot quant à sa pratique de l'infiltration, mais ne dit rien sur la « qualité littéraire » de l'ouvrage. Ce qui a plus été retenu dans le cas de *Flic* est donc l'enquête en elle-même plutôt que la manière de mettre en forme cette enquête.

89 Valentin GENDROT, extrait de l'entretien (voir en annexes)

Conclusion

Dans ce présent mémoire, nous nous sommes donc intéressés à l'utilisation de la fiction par des journalistes, dans le cadre de publication de roman. Ici, la fiction a été étudiée comme outil journalistique, dans le cadre d'un prolongement du travail du journaliste – les livres de fiction pures ayant été écartés.

Le premier paradoxe mis en perspective était l'augmentation d'ouvrages de ce type ces dernières années, alors même que le terme de « fiction », dans sa définition, avait trait au mensonge. Réunir journalisme et fiction dans un livre n'allait donc pas de soi. Finalement, le terme de fiction a pu être redéfini et surtout réconcilié avec un usage journalistique : on a vu que, dans un usage modéré, la fiction permettait à la fois de faire rentrer le lecteur dans le récit, d'avoir des vertus déontologiques et d'assurer une légitimité au journaliste-auteur. Il apparaît donc, à la fin de cette étude, que la fiction peut s'avérer un bon outil journalistique, à condition de l'utiliser dans les bonnes conditions.

Il est à noter également que toute forme de « mise en intrigue », bien qu'elle ne soit pas sous forme de livre, est en soit de la fiction (dans la première acception du terme). Les journalistes rapportant un événement dans les pages d'un journal et plus encore, les journalistes des « mook » utilisent la fiction, en cela qu'ils mettent en récit et recomposent un événement déjà passé – c'est ce type de fiction utilisée par Valentin Gendrot dans *Flic*.

Pour ce qui est de la fiction au sens d'invention, elle peut également être utilisée, mais de manière parcimonieuse. Elle sert surtout à la protection des sources, lorsque le sujet le nécessite. Mais dans le cas d'un roman, le pacte de vérité avec le lecteur ne tient de toute façon pas. Dès lors qu'il y a écrit « roman », la fiction prend le pas et plutôt que de rapporter des événements réels (ou supposés tels) l'intrigue donne plutôt à voir un univers (celui de la PJJ pour Mathieu Palain, celui des *baby gang* pour Roberto Saviano). L'information délivrée n'est pas la même, mais il n'empêche que le lecteur se trouve tout de même informé – sur la façon dont travaillent les éducateurs en centre fermés pour mineur, sur les rouages de la pègre adolescente à Naples, etc.

Pour mener à bien ces recherches et arriver à ces conclusions (provisoires), nous avons tour à tour pioché dans les théories littéraires et dans les sciences de l'information et de la communication. Un tel sujet, en effet, appelle à la transversalité des domaines. De plus, de part nos études littéraires (classe préparatoire littéraire, licence de lettre et première année de master en littérature générale et comparée), il nous a semblé intéressant d'utiliser ces connaissances littéraires pour le bien de ce mémoire. Les approches en sont alors quelques peu modifiées.

Le champ de recherche concernant les livres de journalisme, et plus encore celui de l'utilisation de la fiction par des journalistes étant encore balbutiant (nous avons tout de même cités quelques ouvrages, comme l'article de Gilles Bastin et de Roselyne Ringoot sur l'auctorialité

journalistique), il reste encore beaucoup à faire. Cependant, dans le cadre de cette recherche, beaucoup de points ont été abordés : nous avons fait le choix d'un balayage des problématiques (tant littéraires, déontologiques ou d'*ethos*), et le format (40 pages) et le temps imparti ne permettaient pas de creuser davantage ces problématiques.

Pour chacune d'entre elles, un mémoire entier aurait pu être consacré. Nous avons plutôt voulu ici donner un aperçu et ouvrir à la réflexion – un autre, plus tard, pourra s'il le souhaite, s'intéresser plus en détail à la fiction dans la déontologie ou à la figure du journaliste-auteur. Pour les mêmes raisons, les trois livres cités dans le corpus (*Flic* de Valentin Gendrot, *Sale Gosse* de Mathieu Palain et *Piranhas* de Roberto Saviano) n'ont pas été étudiés sous l'angle de l'analyse de discours ; le but encore une fois, n'était pas tant d'étudier les mécanismes à l'œuvre dans ces livres de journalistes et comment la fiction apparaît (puisque, hypothèse de notre part, elle apparaît à chaque fois différente) mais ils nous ont servi d'exemples à maintes reprises. De même pour les entretiens.

Il faut donc voir ce travail de recherche comme une étude préparatoire sur le sujet, qu'il faudrait par la suite compléter, nuancer et approfondir. Comme nous avons pu le voir, ce qui semblait évident au premier abord (à savoir la fiction ne peut pas être un outil journalistique, puisqu'elle est antithétique aux valeurs d'objectivité et de vérité du journaliste) a pu être nuancé, mais il faudrait désormais fournir une typologie plus fine des livres de journalistes, dans cet entre-deux flottant où la fiction est plus cachée que montrée – nous avons ici exclu, comme nous l'avons dit plus haut, les romans de pure fiction, mais aussi les essais et les autobiographies. Il faudra maintenant poursuivre dans cette voie.

Annexes

Entretien avec Mathieu Palain, auteur de *Sale Gosse*, du 6 avril :

AL : Y aura quatre parties dans l'entretien : une partie sur votre parcours en tant que journaliste, une deuxième partie sur votre rapport à la littérature, tout ce qui est livre, etc. Et enfin une troisième et quatrième partie sur le livre et sa réception.

MP : *Pas de problème*

AL : Donc première partie, comment vous vous êtes intéressé à ce métier ?

MP : *Comment je me suis intéressé à ce métier ? Pour moi c'était pas un premier choix. Quand j'étais petit, je faisais beaucoup de sport. Quand j'étais ado, c'était mon activité principale. J'avais pas de... disons que la seule chose qui m'intéressait quand je commençais à me demander ce que j'allais faire quand je serai plus grand, c'était faire du sport. D'abord, ça a été d'envisager une carrière professionnelle dans un sport, en l'occurrence le football. Après à l'adolescence j'ai compris que ça n'allait pas... que ça n'allait pas être si facile que ça, donc je me suis plutôt tourné vers le professorat d'EPS, je voulais devenir prof d'EPS. Et euh, moi j'ai eu mon bac en 2006 et en 2005, on m'a fait comprendre très clairement au moment où il fallait faire ce métier, sur mon orientation pour savoir s'il fallait faire une Première technologique, générale, scientifique... Scientifique, en fait, j'avais pas le niveau, j'étais pas très bon en maths. On m'avait laissé entendre quand même que pour le professorat d'EPS, c'était bon de faire S, parce qu'il y avait de l'anatomie, tout ça. Et euh, et au final on m'a surtout dit, surtout ne t'engage pas là-dedans parce que euh c'est un métier qui commence à être de plus en plus bouché, y a beaucoup de jeunes qui font 5 ans de STAPS et qui se retrouvent bloqués au niveau du concours, parce qu'il y a trop, trop de demandes et pas assez de posts qui sont ouverts. Donc euh, c'est le père d'un ami qui était prof d'EPS, qui, nous on était plusieurs potes, qui nous a réuni un jour, qui nous a vraiment découragés donc on est tous sortis de là sans savoir ce qu'on allait faire. Mais en même temps 2005, c'est l'année où il s'est passé pas mal de choses. Parce que c'était à la fois... moi j'ai grandi à Ris-Orangis, donc, une ville de, bah qui est la ville que je décris dans *Sale Gosse*, qui est une ville de banlieue sud de Paris, assez éloignée de Paris. Et en 2005, c'est l'année où y a deux jeunes qui sont décédés Zyed Benna et Bouna Traoré qui sont décédés à Clichy-sous-bois et qui ont ouvert, ces décès là, sur trois semaines d'émeutes et de révolte, surtout, dans les banlieues françaises. Donc moi, j'avais déjà un rapport au journalisme qui était assez biaisé, parce que les seuls journalistes que, que je, que je, dont j'avais un aspect, pour lesquels j'avais un aspect un peu visible de leur métier, c'était les commentateurs sportifs. Et là soudainement, je voyais des, je regardais la télévision, je commençais à m'intéresser un peu à la couverture de ces événements là, je trouvais que c'était très cliché, que, que ça racontait pas, tout simplement, la réalité de ce que nous on vivait et de, de. Je voyais des journalistes avec des gilets pare-balle, faire des duplex en gros devant des poubelles en flammes à*

300 mètres de mon collègue, de mon lycée, et je voyais surtout le lendemain pas du tout un territoire en guerre, quoi : mes parents allaient au boulot, mes sœurs allaient à l'école, enfin, les magasins étaient ouverts, les stades étaient ouverts, les compétitions se poursuivaient, enfin. Donc y avait un décalage dans la couverture médiatique, qui a peu de chose près laissait entendre que c'était une zone en guerre, en fait, qui était différent de ce que moi je vivais. Ça c'est la première chose. Et la deuxième, c'est qu'il y a une femme qui s'appelle Florence Aubenas, qui était journaliste à Libération à l'époque, qui était grand reporter. Je la connaissais pas du tout. Libé je lisais pas non plus, je lisais pas les journaux. Mais elle était devenue célèbre malgré elle parce qu'elle avait été enlevée à l'université de Bagdad, et on avait plus de nouvelles d'elle. Donc une journaliste, française, une femme en plus, enlevée, avec son fixeur, qui s'appelait Hussein Hanoun, enfin qui s'appelle, parce qu'il est encore vivant. Et et donc, comme tout le monde, j'ai entendu parler de ce nom que j'ai oublié, et puis en fait à force de l'entendre, à force de voir son visage sur le fronton des mairies, tous les jours à la télé, ça fait 30 jours qu'on est sans nouvelles de Florence Aubenas, ça fait 60 jours. En fait quand elle est sortie, j'étais heureux comme tout le monde qu'elle soit vivante. Et elle a publié un bouquin. Et en fait, elle m'avait surpris parce qu'au lieu de sortir un livre qui racontait ça, qui racontait ce qu'on ne savait pas, sa captivité, ce qu'elle avait subi, on se doutait que ça avait dû être très difficile et qu'elle avait probablement été maltraitée, mais elle en a rien dit. Elle n'a pas sorti un bouquin un peu scandale, ma captivité, ou je sais pas, six mois d'enfer. Non, elle a dit, je pourrais jamais vous rendre la mobilisation, merci, c'est c'est grâce à vous que je suis vivante, en gros, mais maintenant ce que je veux faire, c'est reprendre mon métier. Et donc elle a repris ce qu'elle faisait. C'est-à-dire qu'elle faisait une enquête, elle couvrait un procès qu'on appelait l'affaire Dutroux, c'était à Boulogne-sur-mer, qui était une affaire de pédophilie, et en même temps une énorme affaire d'erreur judiciaire, où beaucoup de gens ont été accusés de faire parti d'un réseau, alors qu'ils y étaient pour rien, tout ça à cause d'un juge, qui avait été persuadé qu'ils étaient coupables, qu'il avait mis la main sur un truc monstrueux. Et ce livre, cette enquête, elle l'a terminé, elle avait fait un bouquin qui s'appelait La Méprise. Et moi, en 2005, 2006, enfin l'année de mon bac, je vais à la Fnac acheter ce livre, qui est probablement le seul livre que je lis depuis le collège. Et je me souviens avoir pris une vraie claque. Parce que je, je me retrouve vraiment embarqué dans cette histoire, je me souviens encore maintenant du bouquin, voir la postière, la boulangère du coin qui sont bringuebalées dans cette affreuse histoire de pédophilie tout ça, alors qu'elles y sont pour rien, et qui se retrouvent dans la machine judiciaire. En fait, elle a ce talent, je parle pas à l'imparfait, parce qu'elle est encore vivante et qu'elle bosse, elle est en Ukraine, là, en ce moment. Elle a ce talent, Florence Aubenas, de nous placer sur son épaule, en fait, de nous plonger dans des vies qui sont pas forcément les nôtres, de nous raconter des choses, de nous faire entendre les voix des gens, de nous asseoir à côté d'elle sur la table de la cuisine

quand elle les interroge. Et ça, ça c'est hyper... à la fois hyper simple et hyper compliqué à faire. Et je me souviens m'être dit « pourquoi pas journaliste, quoi ». Après je peux pas réécrire l'histoire parce que ça s'est pas fait non plus d'une manière eurêka, c'est ça, et je vais faire ça. Je sentais que j'y connaissais rien. J'avais l'impression quand même, comme j'y connaissais rien, et que je connaissais personne dans ce milieu là, mes parents sont pas du tout, ni parisiens ni dans les médias, donc ils connaissaient personne non plus, je me souviens du coup avoir une vision complètement irréaliste de ce métier. J'avais acheté après ça un autre bouquin d'un mec qui s'appelait Jérôme Bony, qui avait écrit un livre qui s'appelait Grand reporter, qui racontait lui aussi l'histoire de gens qui rentraient dans les journaux à l'époque où ça embauchait vachement, et y avait pas besoin de faire d'école, tu toquais à la porte d'un journal, on te faisait une place dans la rédaction, le premier jour tu faisais le café, les photocopies le deuxième, et à la fin de la semaine, on t'envoyait sur le terrain. Et moi, j'y croyais. Alors que c'était plus du tout déjà la réalité en 2006, quand je passe mon bac, on a des journaux qui sont sur la pente bien descendante, internet est omniprésent, les ventes ne font que s'affaiblir, se détériorer. Mais dans ma tête, bon bah voilà, journaliste c'est pas compliqué, il suffit d'avoir envie, je vais aller me présenter dans un journal, et euh, rapidement ils verront que je suis motivé, ils me feront une place. Donc ça c'était le début. Mes parents quand même se sont renseignés, ont fait ce que moi je voulais pas faire, c'est-à-dire commencer à peser le pour et le contre de s'il faut faire une école ou pas. Et moi je me sentais prêt, en fait, en ayant lu trois bouquins, j'avais l'impression, encore une fois très immodeste, que j'allais savoir faire. Donc c'est eux qui m'ont dit non il faut que tu fasses une école, en gros y en a une quinzaine qui valent quelque chose, qui sont pas des arnaques, qui sont reconnues par la profession et tout. Je me souviens que je voulais pas trop entendre ce discours-là, je me disais n'importe quelle école fera l'affaire, je voulais me mettre à bosser. Et finalement j'ai écouté quand même ce qu'ils disaient parce que je voyais bien qu'ils avaient plus de renseignements que moi, donc j'ai fait une fac, pour avoir une licence, quoi, pour pouvoir passer les concours.

AL : Une fac de quoi ?

MP : Bah j'ai fait une fac de... j'avais été accepté nulle part, en fait, dans tout ce que j'avais demandé. Donc j'étais inscrit à la fac d'Évry en histoire, et c'était le seul truc qui m'avait accepté, donc j'ai été faire mes inscriptions à la fac d'Évry. Sauf que j'étais quand même un peu déçu, parce que je me disais c'est, a priori, je connais, je me connais par cœur, la fac d'Évry. Mais euh, enfin j'avais peur d'être un peu trop un branleur et de m'endormir à la fac, le fait de rester à Évry c'était un peu faire du sur place. Donc j'étais allé à Paris, à la Sorbonne, je connaissais pas du tout Paris. Paris, la première fois que j'y ai mis les pieds c'était pour mon anniversaire de mes 17 ans, j'avais des potes qui m'avaient fait la surprise d'y aller. Mais je connaissais vraiment pas la ville. Et du

coup je me disais si j'ai l'obligation d'y aller en fait, pour aller à la fac, au moins ça me fait une discipline, quoi, dans ma semaine. Je serai obligé d'aller à la gare et de monter dans un train. Dans ma tête en tout cas, ça m'obligeait un peu plus que si j'étais à la fac à Evry donc j'avais tout simplement été faire le siège du bureau du doyen de la Sorbonne, à Paris, en me disant, j'étais un peu remonté, j'avais deux copines qui étaient venues avec moi, et je suis rentré dans son bureau, et je me souviens être rentré dans son bureau en disant il faut absolument que vous me fassiez rentrer dans cette licence, histoire science politique, qui était en gros le truc que je visais, mais ils m'avaient refusé parce qu'ils considéraient que j'avais pas un assez bon dossier, et le mec avait été assez cool, ok je vous rajoute et il m'avait rajouté à la main dans ce truc, dans ce truc qui m'avaient refusé, licence histoire science po, qui était le truc que je voulais, qui était pas trop spécialisé et qui m'éloignait pas trop des concours, qui sont des concours qui sont assez généraux. Donc finalement j'ai réussi à rentrer dans ce truc. Mais j'ai pas non plus été très présent à la fac, parce que ça m'intéressait pas trop, mais j'ai quand même pas perdu de temps, à avoir ma licence. En fait, j'ai passé mes concours en troisième année, tout en passant ma licence, et étais vraiment... dans ma tête je m'étais mis une pression terrible pour vraiment pas échouer aux concours, parce que je m'étais pas inscrit en master, je voulais vraiment pas perdre de temps là-dedans. Donc je suis arrivé comme ça en école de journalisme. C'était à... bah comme j'habitais encore à Ris, on avait choisi, enfin mes parents, comme s'il fallait que je déménage, c'était quand même eux qui allaient essayer de me payer un appartement et tout, donc finalement on avait décidé de prendre une école à Paris, donc c'était l'IPJ à Paris, et ce qui me permettait de pas, de pas m'endetter, pour continuer à habiter chez mes parents tout en allant à l'école. Donc je prenais le RER D tous les matins et j'allais à l'école. En gros, voilà. Longue histoire pour le parcours, mais c'est comme ça que ça s'est passé.

AL : Et après l'école, de manière assez résumée, les médias pour lesquels vous avez travaillé, comment vous avez commencé votre carrière, un peu ?

MP : Bah en fait, en première année d'école, enfin entre la première et la deuxième année d'école, enfin non il fallait faire un stage d'un mois. Donc j'avais fait un stage d'un mois chez France 24. Moi je lisais pas la presse, enfin je la lisais pour réviser les concours, mais avant non. Donc le journaliste pour moi, c'était quand même quelqu'un qui passait à la télé, donc j'avais un peu envie aussi de faire du journalisme à la télé. Même si je l'avais vu avec Florence Aubenas qui avait une qualité incroyable, que c'était possible par ailleurs. Mais du coup j'ai fait un stage à France 24, qui était déjà à l'époque une chaîne nationale, voire internationale, avec une chaîne d'info très tournée vers l'Afrique, j'ai beaucoup aimé. J'étais au service culture de France 24. Mais ce qui était formateur quand même, entre les deux années, c'était, j'ai fait 3 mois, un peu plus de 3 mois, on va dire 4 mois à Sud Ouest. Je dépendais de la locale de Montmarçnant mais moi j'étais un peu un

électron libre sur toute la côte landaise, tout l'été, qui est un endroit quand même touristique, donc avec beaucoup, beaucoup de monde, il se passe beaucoup de choses dans les landes, et j'étais vraiment hyper indépendant sur toute cette zone là, et ça, c'était assez formateur, parce que je bossais beaucoup, j'écrivais tous les jours dans le journal, c'était assez cool. Et après la deuxième année, je suis rentré, grâce à une femme qui était à Libération depuis longtemps, qui donnait des cours à l'IPJ et qui estimait que, je, en gros, je valais le coup, quoi, elle m'a fait entrer à Libération. Elle s'appelait Patricia Tourancheau. C'était une fait-diversière police-justice, probablement la meilleure de France, hein, depuis longtemps, c'est elle qui a sorti les enquêtes sur Fourniret, le gang des postiches, là elle vient de sortir un bouquin sur le Grêlé. Donc c'est elle qui me fait entrer à Libé, et en fait, c'est une figure déjà elle, du journal, donc en fait mon intégration dans le journal... En fait, je suis à la sortie de l'école, vraiment, l'école se termine en mars 2011, et dès la fin mars je suis à Libé, quoi, le lendemain, en fait. Et donc elle, elle m'a intégré, enfin elle a permis mon intégration dans le journal tout de suite, et j'ai bossé d'abord en stage à Libé, puis en CDD, puis re en CDD, puis j'ai eu un statut un peu bâtard de pigiste permanent qui faisait que là je me suis mis un peu à galérer niveau thune pour vivre, parce que bah parce que j'étais plus payé au salaire, mais j'étais payé à l'article, mais comme personne ne me connaissait enfin, peu de gens, bah c'était plus difficile, quoi, de vendre ses papiers et de trouver des sujets à des journaux qui avaient jamais entendu parlé de vous... Donc là, j'ai eu une période un peu, ouais, un peu galère, quoi, où heureusement j'avais un peu d'argent de côté. Ensuite, je suis parti, enfin, l'avantage c'est que je bossais quand même avec d'autres journaux, c'est à ce moment là que j'ai pu passer un article qui m'avait été refusé par Libé, parce qu'il coûtait trop cher, qui avait été accepté par XXI et qui m'a permis d'être envoyé aux Etats-Unis pour un premier long article pour la Revue XXI sur un boxeur qu'était un noir américain condamné à tord pour un meurtre qu'il n'avait pas commis et qui avait passé 27 ans de taule. Et donc j'ai passé 3 semaines, 1 mois, là-bas, pour bah c'était y a 10 ans, c'était en 2012, donc c'était y a déjà 10 ans, en avril 2012, où j'allais le voir chez lui, avec sa femme, pour son ré-apprentissage de la vie d'homme libre. Et en fait, j'ai eu la chance d'être publié, déjà qu'on me fasse confiance, ensuite d'être publié dans le numéro 21 de XXI, qui était un numéro un peu à part, parce que c'était un numéro dans lequel ils avaient publié un manifeste pour un nouveau journalisme. Qui était un truc très engagé, pour, en gros, qu'on aille pas vers, finalement ce qui a été le cas, vers l'info toujours plus vite, moins de temps d'enquête, et finalement une plus-value assez faible sur l'information, et pour revenir à du reportage et de l'enquête. Et ça, ça a été quand même un numéro qui s'est extrêmement bien vendu, il y a eu plus de 90 000 ventes, je crois, de ce numéro là de XXI, et du coup, mon article qui faisait la une du journal, sur la une de ce numéro, c'était le fameux boxeur que j'avais été voir, et donc cet article en fait a été finaliste du prix

Albert Londres cette année-là. Et donc ça, ça m'a permis, en fait, indirectement, XXI quand ils ont vu ça, que j'avais été 2e du prix Albert Londres cette année là, en fait, après je sais pas s'ils se sont sentis obligé, mais ils m'ont appelé au moment où moi j'étais parti à Tahiti pour couvrir les élections présidentielles tahitiennes, j'ai passé six mois là-bas, j'avais aussi envie de voir à quoi ça ressemblait cet endroit un peu particulier, où ils ont un gouvernement de la Polynésie française, c'était le retour de Gaston Flosse là-bas, Gaston Flosse c'était l'homme l'élu le plus condamné de la République, c'était l'ami intime de Jacques Chirac, c'était un gros gros magouilleur, je voulais voir à quoi ça ressemblait, en fait, l'élection présidentielle là-bas, je m'étais fait embauché par le journal local, qui s'appelle La Dépêche de Tahiti, qui est un journal très très lu là-bas, pas du tout le même rapport au journal, au quotidien, qu'en métropole et en fait, quand je vais là-bas, XXI m'a appelé et m'a dit est-ce que ça te dirait de rejoindre l'équipe, et donc je suis rentré, j'avais prévu de toute manière de rentrer en France, et je suis rentré, j'ai été embauché directement par XXI, alors d'abord en CDD, puis ils m'ont très vite passé en CDI et j'ai intégré le staff, quoi, de la revue, qui était XXI et 6Mois, la revue 6Mois aussi. Et voilà, je suis resté, c'était extraordinaire, j'avais la confiance d'un rédacteur en chef, y avait une super équipe. Et ça a duré comme ça, jusqu'à ce qu'on passe le cap de lancer un hebdomadaire, qui était une catastrophe, qui s'est cassé la gueule très vite, parce que c'était vraiment mauvais, et quand ça s'est arrêté, j'ai démissionné. Ça c'était en juin 2018. Et au moment de démissionner, j'avais ce reportage, qui était quand même bien avancé, qui était ce reportage à Auxerre, auprès de la protection judiciaire de la jeunesse avec des gamins en difficulté, des délinquants qui sont suivis par le ministère de la justice, et au lieu de me dire, bon bah voilà j'ai démissionné j'ai plus de journal, ce reportage ne paraîtra jamais, je me suis dit, de toute manière tu n'as rien d'autre à faire, donc continue. Puis je sentais aussi que je tenais quelque chose qui, qui allait être difficile pour moi de mettre dans un article, j'avais trop de trucs, qui me touchaient personnellement, parce que mon père était éducateur à la PJJ aussi, donc euh, finalement je suis resté, je suis resté, je suis resté, et au lieu d'en faire un article, j'en ai fait un livre.

AL : Donc c'est comme ça que ça a commencé (rires)

MP : Ouais, exactement. Ça s'est fait... de mon côté, en tout cas, il n'y avait pas vraiment d'aspiration particulière à devoir, écrire des bouquin, devenir écrivain, probablement que si je n'avais pas démissionné j'aurais jamais écrit ce livre quoi.

AL : Votre rapport à la littérature, peut-être que ça s'est débloqué à la suite de la lecture de la *Méprise*, mais on va dire que ce n'était pas trop ça au départ ?

MP : Bah en fait, j'ai un parcours de lecteur assez bizarre. C'est-à-dire que quand j'étais petit, c'est-à-dire quand j'ai appris à lire, j'ai lu de manière compulsive tout ce qui me tombait sous la main. J'étais un gros, gros, gros lecteur, j'étais... et ça je le mentionne parce que c'est quand même, petit, c'est quand même à cet âge là aussi que vous forgez bah votre rapport au livre, votre

orthographe aussi, votre gymnastique un peu mentale de la phrase. Et j'avais la chance, en CM2 d'avoir une instit, que je détestais pourtant, on la détestait tous, et elle elle nous avait dit, dès le début, on le savait, on redoutait même d'arriver en CM2, et elle elle nous disait, je veux que le dernier de la classe ait lu au moins 40 livres dans l'année. Donc en gros, comme y a à peu près 40 semaines sur une année scolaire, ça fait à peu près un livre par semaine, quoi. Et, et elle nous lâchait pas, quoi. Donc cette année là, je sais que j'ai lu au moins 40 bouquins dans l'année. Et ça venait un peu ponctuer toute une scolarité primaire où j'avais beaucoup lu, quoi. Donc j'ai des bouquins que j'ai lu à cette époque là dont je me souviendrais toute ma vie. Et après quand je suis arrivé en 6e, 5e, j'étais moins... je me sentais moins petit, moins docile, plus rebelle, plus aussi dans une ambiance qui était différente. Et j'ai décroché complètement avec la lecture. Aussi parce que je faisais beaucoup de sport. Mes loisirs étaient entièrement sportifs, je vivais en jogging toute l'année, les chaussures aussi que j'abîmais toute la journée, parce que je jouais au foot tout le temps, enfin. Donc c'était aussi une autre vie, quoi. Même... Parce que j'avais l'impression d'avoir moins de temps. Et donc en fait, la culture elle arrivée... enfin la lecture... quand j'ai lu La Méprise de Florence Aubenas je me suis remis à lire, mais c'était des livres qui dans mon esprit allaient m'aider à devenir journaliste. Donc j'achetais des bouquins de journalistes. Des bouquins de trucs très chiantes, genre géopolitique, politique, économie, machin... Des trucs qui allaient me servir pour avoir les concours. Donc je lisais des trucs comme ça, qui sont chiantes, mais qui mine de rien vous réapprennent à lire un chapitre entier, ou d'un livre entier. Donc, c'est après l'école, après l'école de journalisme, que je me suis remis à lire des romans. Parce qu'en fait oui, ce qui faisait que je ne lisais quand j'étais au collège, c'est que ça me faisait chier, quoi. Lire Balzac, le Rouge et le noir ou la Princesse de Clèves, tout ces trucs là, je rentrais pas dedans, ça me parlait pas. Et en fait, il a fallu que je sorte de l'école pour me rendre compte que j'avais le droit d'acheter des livres qui me plaisaient. Et qui me parlaient, et qui étaient pas forcément des livres écrits dans un français que je parle pas, mais avec une écriture assez contemporaine et tout ça. Et ça, ça a été, ça a été, ouais, une sorte de découverte. Que ça c'était possible, et qu'en fait y en avait plein. Et que de toute manière on aurait jamais assez de temps à lire tous les bouquins, tous les bouquins qui existent, donc autant pas se faire chier à lire les trucs qui nous plaisent pas et lisons les trucs qui nous plaisent.

AL : Et du coup, il y a des auteurs, vous avez cités Florence Aubenas, y a des auteurs qui vous inspire, pour votre travail de journaliste ?

MP : *Oui, bien sûr, il y en a plein. Déjà, il y a tous les journalistes américains, qui sont, qui ont été précurseurs dans ce qu'on a appelé le nouveau journalisme, qui sont... je trouve que les américains ont un rapport au terrain, c'est ça en fait, moi je me sens pas... je suis pas du tout un savant, je, je*

suis pas très érudit, ce qui m'intéresse c'est d'aller sur le terrain, rencontrer des gens et leur faire raconter leur histoire. Donc y a pas mal de journalistes américains, qui... Alors, Truman Capote, Norman Mailer, Harper Lee. Et même Salinger, ou même Hunter S. Thompson. Bon, y en a plein. Vraiment, là je fais sans avoir réfléchi, mais y en a vraiment beaucoup. Et en France, y a Florence Aubenas, Emmanuel Carrère, Mais plus près de chez nous aussi, enfin. Plus près de... Enfin, y a bien sûr Joseph Kessel et Albert Londres et tout ça, que j'ai lu assez récemment. Tous les auteurs qui sont liés au réel, en fait. Donc qu'ils se passent de la fiction ou pas, y a un encrage dans le monde réel, qui me plaît, moi. Qui me laisse entendre que ce que je suis en train de lire, c'est une histoire de gens qui ont existé ou qui existent encore, et j'ai l'impression qu'on me confie une histoire vraie. Ca, ça me plaît. Alors que je rencontre en librairie des gens qui me disent dès que c'est une histoire vraie ça me fait chier, j'ai pas envie qu'on me raconte ce que je vois déjà toute l'année quand j'allume la télé à 20h. Mais je trouve que... Enfin, c'est comme ça, je suis pas tellement attiré par la science fiction, et plus par les histoires vraies ou le réel.

AL : donc du coup, vous aviez écrit deux livres, dont *Sale Gosse*. Quand vous avez commencé votre terrain, n'aviez pas l'idée d'un livre. Alors comment l'objet livre est né ?

MP : *En fait, quand j'étais à xxi, je travaillais donc pour une maison d'édition qui s'appelait Les Arènes. Et la maison d'à côté, qui est la maison sœur, c'était L'Iconoclaste. Ils partageaient les mêmes bureaux, les mêmes responsabilités, et même, en fait, c'est un couple qui possède les deux maisons. Laurent Beccaria qui possède Les Arènes et Sophie de Sivry, L'Iconoclaste. Donc en fait, moi je travaillais pour Laurent Beccaria, mais Sophie, elle lisait aussi certains de mes articles, et elle m'avait proposé, peut-être deux ans auparavant, d'écrire un roman, alors qu'elle se lançait dans... D'abord, L'Iconoclaste, c'était pas de la littérature française, pas de roman, elle m'avait dit « écoute, voilà, je vais lancer une collection de littérature, et ça me plairait de te lire, si cela te disait de te lancer là-dedans, moi je serai prête à te publier, j'aime bien ce que tu fais ». Et je lui avais dit « merci beaucoup, mais j'ai vraiment pas le temps. A chaque fois que j'ai une histoire, elle termine dans un article de xxi, et puis je suis salarié du journal, je me vois pas poser mes vacances là, pour me lancer dans un roman, quoi », c'est vraiment pas le sujet. Et puis, en fait, quand j'ai démissionné, deux ans après, elle est revenue me voir en disant, « bon écoute, je suis désolée, ce qui vous arrive est terrible, et tout machin, mais, est-ce que, en tout cas ma proposition tient toujours, si tu as quelque chose à me faire lire, je suis à fond dans t'accompagner dans un projet d'écriture. Et à ce moment là, j'avais ce fameux reportage qui était en court, et j'avais l'intuition que oui, peut-être, la porte de sortie pour cette histoire là, c'était d'en faire, de passer par une écriture. J'imaginai pas forcément un roman à ce moment-là, mais j'imaginai un livre. Et du coup on s'est vu, on en a discuté, et elle m'a dit, « bon écoute, signons un contrat, et si jamais finalement tu me dis j'y arrives pas, je refuse, et bah c'est pas grave, mais au moins avec un contrat tu te*

sentiras moins sans filet ». Et donc voilà, ça s'est fait comme ça.

AL : Depuis tout à l'heure vous employez le mot roman, et donc *Sale Gosse* pour vous, c'est donc un roman ? Parce que j'imagine que c'est parce que les personnages sont inventés ?

MP : *En fait, c'est un roman parce qu'il y a de la fiction, mais la part fictionnelle dans le livre est assez infime. Il y a beaucoup de choses qui sont racontées dans le livre qui sont racontées telles quel, enfin, qui se sont passées telles quel. Mais c'est un roman dans le sens où... il y a des choses par exemple, qui sont dans le livre, qui me sont arrivées à moi quand j'avais 15 ans, d'autres qui sont arrivées à un garçon qui ressemble fortement à Wilfried, d'autres qui sont arrivées à des gamins qui étaient suivis par mon père, d'autres choses encore qui sont arrivées vraiment à Auxerre pendant que j'étais en reportage, mais qui sont arrivés à deux enfants différents, et ces deux enfants je les ai mélangés pour en créer un troisième qui est Wilfried. Donc y a, y a très peu d'invention dans l'idée qu'on se fait de l'invention, c'est-à-dire un mec qui cherche l'inspi, quoi. Ca s'est pas passé comme ça, c'est plus des déguisements, un peu, que je, que je mets en scène pour brouiller un peu les pistes, là en l'occurrence du réel. Parce qu'aussi j'avais des contraintes, des enfants qui sont mineurs, donc on peut pas raconter exactement qui ils sont, on peut pas donner les prénoms, on peut pas donner les vrais noms de famille, on peut pas donner les vrais lieux d'habitation. On doit aussi brouiller un peu les pistes dans le cadre des affaires judiciaires. Donc ces contraintes là m'obligeaient déjà à changer les prénoms, à changer les lieux. C'est pour ça que tout se passe à Ris-Orangis, c'est la ville que je connais le mieux, sur terre, alors que moi, le terrain que j'ai fait, il était à Auxerre. Donc, y a déjà ces premier... ces premières contraintes, là. Et après, une fois que je m'étais autorisé mentalement à me dire qu'en fait, ça allait être un roman, c'est ce qu'il y aura marqué sous la couverture donc, tu peux t'autoriser à emprunter des choses qui sont... qui sont vraies puisque tu sais qu'elles ont déjà eu lieu, après elles ont pas forcément eu lieu à Auxerre en 2018, dans la vie de gamin comme ça, que j'ai suivi pendant 50 ans, mais, elles sont arrivées, c'est donc pas complètement de la science-fiction. Ça va rester crédible pour le lecteur, en fait, c'est ça l'idée. Donc je me le suis autorisé. Et ça pour ça que... A partir du moment où vous mettez un coup, ne serait-ce qu'un tout petit coup, de canif dans le réel, vous pouvez plus appeler ça « histoire vraie ». Donc ça s'appelle un roman, et c'est très bien que ça s'appelle un roman. Même si, il y a bien entendu plusieurs degré de réel et de fiction, de romance, dans les bouquins, et je pense que dans celui-ci il doit y en avoir dans l'ordre des 10-15 %.*

AL : 10 – 15 % de fiction ?

MP : Ouais.

AL : Parce que du coup, si on prend votre deuxième livre, pour le coup, on ne peut pas le qualifier de roman ?

MP : Non, pour le deuxième, justement, j'avais cette ambition de, de raconter une histoire 100% vraie, sans rien inventer, sans rien aller chercher dans la fiction. Et donc c'était aussi pour ça, qu'à la différence du premier qui m'avait demandé six mois de reportage sur le terrain, ce qui est à la fois beaucoup et pas beaucoup, là cette fois j'avais... Il s'est passé 4 ans entre le moment où j'ai, où j'ai commencé à m'intéresser à Toumany et le moment où le livre est sorti, quoi.

AL : Je reviens à Sale Gosse, sur la phase d'écriture, est-ce qu'il y a eu un changement de méthode entre le moment où vous travaillez dessus comme si c'était un reportage et le moment où vous vous êtes dit « je vais en faire un livre. »

MP : Non, j'ai pas changé. En même temps la différence entre un journaliste qui écrit un article de 10 000 signes dans un journal, voire même moins, et moi, c'est que j'étais déjà habitué au luxe d'avoir de la place. Dans XXI j'avais des articles qui étaient déjà régulièrement au delà des 40 000 signes. J'avais pris l'habitude d'écrire selon un plan qui était très défini, enfin qui était très défini... il fallait déjà que j'écrive le plan et puis après je n'avais plus qu'à écrire en suivant plus ou moins ce plan, même si le texte à la fin ressemblait jamais vraiment au plan du début. Mais je faisais toujours ça. Et avant de faire le plan, il fallait que je tape mes notes, toutes mes interviews, dans un fichier, qui forcément à la fin faisait des dizaines, voire des centaines de pages. Mais au moins je savais que j'avais toute l'histoire dans ce fichier et après il fallait faire un jeu de puzzle pour arriver à le mettre dans un ordre qui serait un peu compréhensible. Et après, là commençait l'écriture. Et donc cette technique là, elle peut être très bonne ou très mauvaise, c'était la mienne ; et ça reste la mienne encore aujourd'hui. C'est celle qui me permet de rentrer vraiment dans l'histoire, de relire toutes mes notes, de tout ré-entendre, tous les interviews et tout, ce qui me permet de prendre possession ou de reprendre possession des mots des gens, de ce que j'ai vu sur le terrain, de toute l'histoire quoi. Ça j'ai repris exactement cette technique là pour le livre.

AL : Dans la phase d'écriture, est-ce qu'il y a eu des moments de doute? Comment vous avez appréhendé cette phase d'écriture ?

MP : Bah non, en fait j'ai écrit ça très vite. Sophie, l'éditrice m'a dit est-ce que tu pourrais me donner un texte pour septembre ? Et on était au mois de juin. Donc j'avais même pas trois mois pour écrire, et j'ai dit « oui, oui on va s'y mettre, je vais faire que ça et puis, en septembre je te rends quelque chose ». J'ai pas eu le temps de, de me perdre ou de gamberger pour savoir si la phrase allait commencer par tel ou tel mot. Je me suis mis à mon ordi et j'ai bossé, quoi. Et j'ai pas eu de phase de doute. J'avais à un moment des difficultés, en fait, à passer sur de la fiction, parce que c'était pas mon métier, j'avais trop de réflexes de journaliste, à vérifier 100 fois le truc, moins cette légèreté de romancier qui t'autorise à raconter des choses fausses. Ça c'était un peu dur au début. Et puis, j'ai compris que la fiction, ça voulait pas forcément dire raconter n'importe quoi, et simplement s'inspirer de faits réels pour nourrir des personnages qui ne le sont pas. Et donc petit à

petit je me suis détendu là-dessus. Mais sinon, non, y a pas eu, y a pas eu de phase de doute.

AL : L'utilisation de la fiction, c'est vraiment dans un souci de protection des sources, on va dire ?

MP : *A la base oui. Après c'est aussi un souci, une volonté, de ma part de raconter une histoire totale. Et moi, ce gamin qui m'inspire pour le personnage de Wilfried, je ne le suis que pendant six mois. Donc raconter la vie entière d'un gamin de 15 ans qui a été adopté à 8 mois, si vous n'êtes pas là depuis le début, vous êtes forcément dans la fiction. Et donc j'étais obligé. Si je voulais vraiment raconter avec la force du dialogue et ces techniques pour pouvoir se mettre un peu dans un effet de réel, où on a l'impression d'être avec eux dans la pièce quand ils discutent pour savoir si le gamin va être placé ou pas... Ce sont des scènes que j'ai vécues pour d'autres enfants. Mais je pourrais jamais dire « tout est vrai, c'est comme ça que ça s'est passé », alors que j'étais pas là. À partir du moment où je veux raconter cette histoire de A à Z, je ne peux pas faire autrement que de faire de la fiction⁹⁰*

AL : Et du coup, est-ce que c'était aussi, peut-être... Parce que vous aurez pu faire le choix de raconter, par exemple, les six mois que vous avez vécu avec ces enfants, et pas du tout remonter dans le passé comme vous avez fait, est-ce que c'était aussi un souci d'intéresser le lecteur ?

MP : *Ouais, et puis c'était aussi la volonté de faire autre chose. Là, j'avais plus de journal, j'avais plus personne à qui proposer cette histoire là. Donc quand j'ai commencé à l'envisager, bah je voyais un livre. Je pouvais pas promettre la même chose dans un livre que dans un article, quoi. Pour moi... Six moi encore une fois, c'est beaucoup et pas assez. En six mois, vous avez le temps de raconter les déambulations d'un journaliste dans les services de la PJJ. Alors, c'est peut-être très intéressant, mais qui va acheter ça ? Alors que... Enfin, moi en tout cas j'achèterai pas ça. Alors que, vous avez l'ambition de raconter l'histoire d'un gamin, de raconter le romanesque de sa vie extraordinaire, ça peut intéresser déjà. C'est le pouvoir du roman, le pouvoir de raconter des histoires d'inconnus qui sont finalement pas si banals, extraordinaires, romanesque, avec plein de rebondissement et tout. Et ça j'en avait bien conscience. Je me suis dit c'est pas le même métier, c'est autre chose, mais c'est finalement pas si éloigné, donc allons-y, on verra bien.*

AL : Et au niveau de la réception du roman, vous avez eu des retours de vos collègues ?

MP : *J'ai eu des retours plutôt... Ouais, plutôt très bons. Des critiques... Après les gens qui ont détesté, ils ne m'ont pas forcément appelé pour me le dire. Il doit y en avoir, qui sont peut-être dans mon entourage, qui n'ont pas aimé et qui ont trouvé ça pas si bien que ça, j'en sais rien, c'est possible. Mais j'ai eu pas mal de retours positifs. Et la presse a quand même couvert pas mal le... le livre. Donc non j'ai eu des retours très bons, et aussi avec la force des réseaux sociaux, maintenant, y a pas mal de lecteurs qui nous interpellent directement, donc j'ai pas mal de trucs aussi par ces*

90 Mathieu PALAIN, extrait de l'entretien (voir annexes)

biais là. L'accueil a été bon. Et puis en plus, l'Iconoclaste a voulu le sortir en rentrée littéraire, donc il s'est retrouvé aussi un peu dans le jeu des prix de premiers romans, donc il y a eu un coup de projecteur qui a été mis sur lui à ce moment-là, qui lui a permis de vivre une vie quand même assez cool en librairie, les ventes ont été plutôt bonnes... Même plutôt très bonnes. Donc tout ça a été un cercle vertueux pour moi.

AL : Et dernière question, peut-être. Par rapport par rapport à ce statut de journaliste. Je ne sais pas si vous aviez déjà eu la carte de presse, mais est-ce que les ventes de livre vous ont bloqué par rapport à la réception de celles-ci ?

MP : J'avais la carte de presse jusqu'en 2018. Depuis 2018, en effet, je travaille moins pour les journaux, moins pour la presse, et je gagne ma vie, finalement, en écrivant des livres – pour l'instant, il y en a que deux, mais c'est grâce à eux que je gagne de l'argent. Et je ne peux plus l'avoir. Donc je ne l'ai plus.

AL : Et du coup, vous vous considérez quand même comme journaliste ?

MP : Oh bah, oui. Journaliste, vous l'êtes jusqu'à la fin de votre vie, à partir du moment où vous avez gardé ces techniques. Le journalisme, c'est une certaine vision d'un métier, et moi je continue d'utiliser les mêmes techniques qu'avant, je vais sur le terrain. Je me sens, même sans avoir la carte de presse, bien plus journaliste que beaucoup de collègues qui ne mettent jamais les pieds sur le terrain, quoi. Moi, être journaliste, c'est quand même une certaine vision du métier, qui considère qu'il faut aller voir. Donc moi, tant que je continue à faire ça, je pourrais continuer, je pense, à dire que mon métier c'est le journalisme. J'ai pas besoin d'une carte de presse pour ça. La carte de presse, je l'ai eu pendant 10 ans, et elle m'a jamais servie à quoi que ce soit. Donc, je mentirai en disant qu'elle me manque beaucoup.

Entretien avec Valentin Gendrot, auteur de *Flic*, du 8 avril :

AL : Alors, du coup, il y aura quatre parties, on va dire, dans les questions. Une partie qui se concentre un peu plus sur votre parcours jusqu'à aujourd'hui en tant que journaliste, une partie plus avec votre rapport avec la littérature, et les deux dernières parties vraiment sur le roman et sa... Enfin, le livre, et sa réception. Voilà. Donc si vous êtes prêt on peut commencer maintenant.

VG : *Eh bien je suis dans les starting-blocks.*

AL : D'accord. Alors première question : comment avez-vous commencé à vous intéresser au journalisme ?

VG : *Au journalisme ?*

AL : Oui, comment c'est venu, cette idée de métier ?

VG : *C'est un truc qu'il faut surtout pas dire, je crois, quand vous passez un oral pour une école de journalisme, mais pourtant moi, c'est le cas. Quand j'étais gamin, quand j'avais je sais pas 5-6 ans, je faisais, je m'amusais avec mes playmobils et tout à faire des matchs de foot, et je faisais des retransmissions en direct de ma chambre. Donc c'était déjà du journalisme, c'était déjà un truc de journaliste sportif. Parce qu'en fait quand j'étais en école de journalisme à Bordeaux, entre 2009 et 2011, moi je voulais être journaliste sportif, à la base. Je voulais pas du tout... J'avais fait des stages à RMC Sport ou des trucs comme ça, ou France Inter au sport aussi. Et en fait je voulais être journaliste sportif, et c'était un truc qui me tenait depuis très très longtemps, cette passion là du... du, comment, du sport, du journalisme, d'écouter des matchs à la radio, etc, etc. Donc en fait, il y avait vraiment une vraie passion pour ça. Et en fait... Moi je viens d'une famille plutôt classe moyenne, etc, et on m'avait quand même dit le journalisme c'est bien, mais c'est quand même hyper bouché comme truc, tu n'y arriveras pas, etc, etc. Et en fait, bah j'ai, j'ai fait une licence d'histoire à Rennes, et en fait, j'ai passé le concours... Enfin c'est un pote qui lui s'était inscrit à Bordeaux et je me suis inscrit aussi pour y aller avec lui, et en fait j'ai eu le concours. Et pas lui. Voilà. Donc en fait je suis rentré... c'est un truc qui m'a toujours suivi, le journalisme, quand j'étais au collège, au lycée, etc, mais je suis arrivé en école de journalisme par hasard, en fait. Voilà. Et les premières semaines à Bordeaux, donc en 2009, (c'était des moments avant de rentrer en école, j'étais un peu paumé, je savais pas trop quoi faire de ma vie et tout) et les premières semaines en école, je me suis dit, c'est bon, le taff, le taff que je veux faire, j'ai trouvé, c'est ça. Voilà. Le rapport au journalisme, ça a toujours été... Bah, mes parents, par exemple, y avait Ouest-France, ils sont abonnés, depuis toujours, donc c'était toujours un rapport au journal papier, notamment, de regarder le journal de France 2 à 20h le soir, des trucs comme ça. Voilà. Et puis de lire, de lire beaucoup. Je sais pas si ça répond à votre question ?*

AL : Si, si, c'est juste histoire d'avoir une idée un petit peu, de... voilà, parce que si tous les journalistes me répondent qu'ils ont fait des études de lettres, bon là, c'est pas le cas, ça pourrait être un élément intéressant. Mais du coup, vous avez fait l'IJBA en 2 ans, et ensuite, comment vous avez commencé votre carrière ?

VG : *Alors, je suis sorti de l'IJBA en 2011, donc juin 2011, je crois, et en fait, en seconde année à l'IJBA, je suis en spécialité radio, pour faire du journalisme sportif à la radio. J'étais vraiment parti sur ce truc là. Et puis j'ai été pigiste au début, enfin j'ai fait des stages, et puis après j'ai été pigiste sur des France Bleu, donc j'ai fait Orléans, Tours. Et en fait, j'avais pas, j'ai pas réussi à percer en radio, très concrètement. Soit j'ai pas eu de bol, soit j'étais pas assez bon, je pense que c'est un peu les deux. Et puis, à un moment, il fallait bien bouffer, quoi. Donc du coup je me suis orienté vers la PQR, donc j'ai travaillé à Ouest-France, en 2012-2013, donc pendant vingt mois, je suis resté à Ouest-France. J'étais notamment en Mayenne, à Laval. J'avais fait un stage à Ouest-France à Saint-Malo, à la fin de la première année à Bordeaux. Et comme ils me connaissaient, j'avais envoyé mon CV et du coup j'avais trouvé un poste dans la rédaction de Ouest-France, ils m'ont un peu baladé, et puis après ils m'ont fixés en Mayenne. Donc j'ai travaillé à Laval, notamment, Laval, Mayenne, Chateaugontier. Donc je suis resté vingt mois là-bas, et puis à ce moment-là, j'ai rencontré une femme, qui était stagiaire à Laval, à Ouest-France, et puis après, elle, elle partait au Canada, donc je l'ai suivie au Canada, parce que moi, j'arrivais au bout de mon contrat. Donc j'ai fait six mois au Canada. Et puis après, elle, elle est rentrée à l'école de journalisme de Lille, l'ESJ Lille, et moi du coup, je suis allé à Lille. Voilà. Et les infiltrations etc, c'est là-bas que je les commence. C'est en 2014. Mais de vraies expériences dans des rédactions, du coup, j'ai fait des France Bleu, et j'ai fait Ouest-France. Voilà. Et après, après l'infiltration, comment j'en viens à faire de l'infiltration, c'est parce que quand je suis à l'IJBA, y a le bouquin de Florence Aubenas qui sort, donc Le Quai de Ouistreham, je connais pas du tout la démarche et je m'y intéresse vraiment, et je trouve ça absolument génial comme technique, comme démarche journalistique. Et aussi, y avait aussi un autre élément, c'est quand je travaillais à Ouest-France Laval, on faisait des présentations d'entreprises tous les lundis matin. Et c'était plus de la com que du journalisme à mon sens, c'est-à-dire que c'était interview du PDG ou du patron, du DRH, etc, et y avait deux petits portraits de salariés en haut à droite, et c'était, et les gens avaient leur photos, leur nom, leur prénom dans le journal et c'était l'interview était fait sous l'oeil du patron, donc les gens n'étaient pas vraiment libre de pouvoir dire ce qu'ils pensaient réellement de leur entreprise. Et en fait, les infiltrations à la base, c'est surtout pour évoquer les conditions de travail dans les entreprises, etc. Donc en fait, l'infiltration, j'y viens comme ça. Ça répond pas à votre question, peut-être que c'est une question que vous avez prévu de poser.*

AL : Oui, oui, et lié à cette question.. Les infiltrations, c'est pas forcément, après vous sortez pas

forcément des livres. Vous en avez fait quelques unes à la télévisions, je crois.

VG : Ouais, pour un cash investigation.

AL : Du coup, comment vous en venez à l'objet livre ?

VG : Comment j'en viens à l'objet livre ? Bah déjà, moi je travaille sur du temps long. Quand je fais des infiltrations, c'est... Bon là, il y a la police, qui est un peu l'exemple extrême parce que ça a duré deux ans, mais même les premières infiltrations que je fais dans le Nord, dans des usines de chocolats industriels, des usines Toyota, donc usines automobiles, ou des choses comme ça, c'est des infiltrations, des reportages, qui sont sur deux mois, trois mois. Donc c'est des choses longues. Donc en faire un article par exemple, un article ce serait un peu trop court pour parler d'un reportage qui dure deux mois, trois mois. Le premier bouquin que je fais, il y a cinq infiltrations dedans. Cinq infiltrations qui durent à chaque fois deux mois, trois mois. Donc en fait c'est un peu con, ça aurait été trop réducteur d'en faire un article, ou d'en faire, je sais pas, un podcast de cinq minutes, vous voyez ? Le livre permet, je trouve, d'aborder tout un tas d'éléments qu'on aurait pas eu la place d'aborder dans un article simple, même si c'est un article long dans Le Monde, ou Le Monde diplomatique ou des choses comme ça. Je trouve qu'un livre on a le temps, on a le temps et on a de la matière aussi. On a de la matières aussi. Je vois, par exemple, pour le livre sur la police, sur Flic, j'ai plus d'un million, un million deux cent mille signes de notes. Donc c'est énorme. Un article, si vous faites un 30 000 signes, vous avez pas le temps d'en mettre beaucoup. Alors que même dans Flic, je crois que c'est 250 000 signes le livre, c'est déjà... même pas un quart de la matière que j'ai. Donc il faut quand même choisir. La matière est extrêmement riche. Et le livre, c'est aussi parce que c'est un côté un peu romantique, je pense, je sais pas. Romantique dans le sens où moi j'ai toujours voulu faire ça, d'écrire des bouquins. Depuis que je suis petit, j'ai un attachement particulier au livre, j'ai toujours... je suis pas quelqu'un qui suis possessif, par exemple, mais j'aime bien avoir les livres, voyez ? Un livre que j'aime bien, que j'ai aimé, je vais le garder, même si je vais pas le relire. C'est pas du fétichisme, mais y a un truc un peu comme ça avec les livres (rires). Et là, j'écris moi-même mes livres. Donc je sais pas, y a un truc un peu... J'ai pas trop creusé cette question là honnêtement, mais y a un truc comme ça, un rapport de proximité avec les livres.

AL : Bah c'est bien, comme ça, ça permet de glisser tranquillement sur la deuxième partie, sur votre rapport aux livres et à la littérature. Donc, si je comprends bien vous êtes un grand lecteur, on peut dire ?

VG : Ah oui, oui. Oui, bien sûr. Bah en fait, y a des moments où je vais lire énormément, limite faire que ça, et y a d'autres moments où je vais pas lire. Par exemple, quand je suis en phase d'écriture ou des choses comme ça, je ne lis pas, pour pas être influencé par un style littéraire quelconque.

Quand j'ai besoin de me remettre à niveau, en terme d'écriture, parce que ça fait longtemps que j'ai pas écrit, par exemple. Je vais lire un Simenon, Georges Simenon, je vais m'inspirer du style de Simenon, que je trouve concis, efficace, il arrive à poser une scène en trois mots. Donc je vais faire ça pour me remettre un peu à niveau. Mais sinon, ouais, en terme de lecture, je lis beaucoup. Je lis beaucoup de romans, beaucoup de romans, notamment des romanciers américains, des romanciers français aussi, mais plutôt 19e siècle. Et puis après des livres de journalistes aussi, bien sûr.

AL : Vous avez des livres comme ça de journalistes justement que vous avez particulièrement appréciés ? Vous avez cité *Le Quai de Ouistreham* tout à l'heure.

VG : *Aubenas, ouais. Aubenas, déjà. Le Quai de Ouistreham, l'Inconnu de la Poste. Ces livres là, sont des livres qui, bon Le Quai de Ouistreham surtout, sont de vraies références. Tous les livres de journalistes infiltrés, déjà. Donc là dedans, vous mettez Günter Wallraff, par exemple, le journaliste allemand, avec Tête de Turc, vous mettez John Howard Griffin, Dans la peau d'un noir, même si le bouquin date des années 50 ou 60, vous mettez Albert Londres, même si le style est, à mon sens, un peu éculé, mais au moins, y a la démarche, quoi. Y a pas que les faits, que l'histoire écrite, y a aussi la démarche que je trouve toujours hyper intéressante. Nelly Bly, aussi, des gens comme ça. Après, les romanciers américains, vous avez du Tom Wolfe, donc ça c'est ce qu'on appelle le nouveau journalisme, c'est les années 70 aux Etats-Unis où en fait ils te racontent des histoires, mais tout est vrai, et un style assez américain. Vous avez Hunter S. Thompson, aussi, le journalisme Gonzo. Donc ça en terme de bouquin de journalistes, y a ça, et après, il peut y avoir des livres de journalistes, sur un sujet particulier qui sont intéressants. Bah, là typiquement une des dernières parutions, Vanessa Schneider, journaliste du Monde qui a écrit un bouquin sur Joëlle Aubron, sur une des femmes d'action directe. Donc le livre est sorti il y a une ou deux semaines, et ça typiquement j'adore.*

AL : Ok, donc un rapport assez proche à la lecture et au journalisme.

VG : *Oui, y a toujours un livre sur le feu, en fait. Y a toujours un livre à lire et puis évidemment, c'est comme ceux qui sont passionné par le cinéma, ou le théâtre, on est toujours en retard, en fait. On arrivera jamais à aller au bout de tout ce qu'on a à voir, ou à lire, ou à écouter. Mais oui, oui y a toujours la volonté de s'imprégner des autres, d'être influencé par les autres, de ce dire ce truc là, c'était bien. Et puis aussi des fois, ça marche pas. Enfin ça marche pas, ça peut être des livres où vous lisez 30, 50 pages, et puis, bon, non, je suis pas dedans. Ça ça arrive aussi, bien sûr.*

AL : On va se concentrer sur *Flic*, voire le livre que vous avez écrit avant... Lorsque vous parlez en infiltration dans la police, est-ce que vous savez déjà que vous allez en faire un livre, ou vous ne savez pas trop comment vous allez utilisé la matière ?

VG : *Ah, si, si, si. Sur Flic, je pars avec l'idée d'en faire un bouquin. Déjà parce que j'en ai déjà fait un avant. Et du coup, c'est une expérience d'écrire un bouquin. Le premier, ça a été fait, quasiment,*

pas dans le sang et les larmes, mais ça a été compliqué à faire. Par exemple, le premier bouquin, ça s'appelle Les Enchaînés, ça a été publié aux Arènes, et mon éditrice Laurence Lacour m'avait dit « bah en fait c'est intéressant mais on est entre la socio et le journalisme, là ». Parce que j'avais mis plein de concepts de socio, j'avais lu à mort des bouquins sur la sociologie du travail, plus ce que je montrais. Donc en fait, il a fallu ré-écrire, ré-écrire, ré-écrire, et ça a été compliqué. Et le deuxième bouquin ça a été plus facile à écrire, parce que vous avez l'expérience du premier. Et, pour répondre à votre question, parce que je fais des digressions dis donc, le plan, mon idée pour l'infiltration dans la police, c'était de faire 3 mois en école, parce que j'avais pas le choix, j'étais obligé de passer par-là, et ce qui m'intéressait surtout c'était de faire six mois dans un commissariat. Je voulais pas faire plus, je voulais pas faire moins. Six mois c'est un temps suffisamment long quand on est journaliste pour voir et raconter, c'est un temps suffisamment court aussi pour pas être submergé par son sujet, pour pas finir aussi un peu zinzin par le côté dissociation de la personnalité qui peut y avoir à faire des infiltrations, et aussi le côté extrêmement anxiogène d'un quotidien dans un commissariat, parce que c'est quand même très compliqué comme boulot, hein. Donc j'étais parti là-dessus. Sauf que quand vous faites 3 mois plus 6 mois, ça fait 9 mois, c'est énorme comme temps de reportage. A part des journalistes indépendants qui vont se lancer pendant plusieurs mois ou plusieurs années sur une enquête, par exemple Les Fossoyeurs de Victor Castanet, là, c'est des boulots de très longue durée. Mais évidemment, quand vous partez sur 9 mois, c'est sur un sujet qui va être long, c'est forcément un rendu qui va être long. Ça peut pas être un article ou une série d'articles, ça serait trop frustrant, je pense, d'en faire que, je sais pas, quatre ou six articles. Donc je pars sur un bouquin, directement sur un bouquin. Et évidemment je sais pas que, en fait, ça va pas durer neuf mois, mais ça va durer deux ans. Mais mon plan de vol, c'est ça, trois mois plus six mois. Donc directement le livre. Et aussi par rapport particulier que je peux avoir à l'objet livre.

AL : Du coup, je sais pas si vous avez déjà fait des articles à partir d'infiltrations : ma question c'est, est-ce que vous travaillez différemment suivant que vous partez pour faire un article ou un livre ?

VG : Bah déjà, des articles j'en ai pas écrit beaucoup depuis que je fais des infiltrations, j'en ai écrit deux. Et les deux, c'était pour le journal le 1. Le 1, c'est un journal que j'aime bien, parce que vous avez l'article qui fait entre 20 et 30 000 signes donc ça vous laisse quand même un peu de place. Mais les articles ont été fait après infiltration. Le premier c'est une commande, le second c'est moi qui suis allé les voir en disant, je peux vous proposer tel article. Ça se passe comme ça. Mais au moment où je fais les infiltrations, je me suis jamais dit que j'allais en faire un article. Jamais. C'est simplement ça se prête comme ça, ça se fait comme ça. Mais en fait, quand vous restez aussi longtemps, même si c'est deux mois, trois mois, moi je considère que c'est une forme de

cueillette quotidienne. C'est-à-dire que vous récupérez des éléments à droite à gauche, vous discutez avec des gens, vous les interrogez sur leur existence personnelle, vous pouvez voir ou raconter ce que vous avez vous-même ressenti au travail. Ça peut être aussi je sais pas, des discussions, les conditions de travail, ça peut être aussi partir du particulier pour aller vers le général, on va plus loin, on élargit un peu le spectre, mais toutes ces choses là, en fait, ce sont des choses que je ramasse au fur et à mesure de l'infiltration. C'est une cueillette, y a un côté vraiment cueillette, c'est-à-dire que moi je force absolument pas les choses. Jamais. Vous vous doutez bien que les violences policières que je raconte dans le bouquin, c'est pas moi qui les provoque, le policier qui travaille dans le commissariat du 19e arrondissement, qui se suicide, évidemment je ne l'ai pas forcé à le faire. Mais tout ça, ce sont des choses qui arrivent. Par exemple, sur la police, je pars avec l'idée que d'un côté on est dans une société où le sujet est extrêmement clivant, les policiers vous les aimez ou vous les détestez, y a le côté mal-être professionnel pour les policiers, avec la question des conditions de travail, la questions des suicides, etc, de l'autre y a la question des violences policières. Donc je pars avec ces deux éléments là. Donc je sais que normalement ces questions là vont arriver sur la table. Et aussi raconter ce que c'est le quotidien d'un policier dans un commissariat, dans un quartier populaire. Le reste, avec qui je vais travailler, ce que je vais voir, ce que je vais faire, j'en sais rien. Donc je prends les choses comme elles viennent, tout simplement. Et tous les jours je prends des notes, après mes journées de travail, pendant deux heures. Et je raconte. Plus des enregistrements pirates, plus des discussions sur Whatsapp que je garde, et tout ça sert, à la fin, à raconter. Tout simplement. Enfin ça paraît simple dit comme ça, mais c'est fatigant.

AL : Vous aviez dit que le premier livre que vous avez écrit avait été assez dur à faire... Comment s'est passé l'écriture de ce deuxième livre ?

VG : Bah ça a été très rapide, hein. Parce que moi, je quitte le commissariat du 19e en août 2019. Je me prends 15 jours de vacances où je ne parle et ne pense absolument pas à la police, je laisse un peu reposer mon sujet, et mi-septembre, mi-septembre, je pars en résidence d'auteur et pendant trois semaines, je suis là-bas. Donc j'écris, je suis à fond dessus, je suis à douze, treize, quatorze heures par jour d'écriture, de boulot dessus. Et puis après je finis de l'écrire chez moi, donc l'écriture a duré un mois, un mois et demi à peu près. Je remets ma première version à mes éditeurs, après on retravaille dessus sur différents sujets. Il y a cette remarque qu'ils me font en me disant, en fait, n'oublie pas que quand tu fais une infiltration comme ça, quand tu racontes une infiltration le personnage principal, c'est toi. Donc il faut que le lecteur puisse s'identifier à toi, faut que tu puisses raconter un peu de toi. Donc c'est pour ça qu'il y a quelques éléments qui ne figuraient pas dans la première version, notamment la maladie de mon père ou des choses comme ça, parce qu'effectivement ça a été omniprésent à une partie de l'infiltration. Donc je raconte ça, avec peu de

mots, mais je le raconte quand même. Donc ça, ce sont des choses qui ont été rajoutées. Mais c'est une écriture qui a été beaucoup plus simple que pour le premier. Voilà. C'est-à-dire que le sujet je le maîtrise, les éléments qui sont racontés dans le bouquin, j'ai les preuves à chaque fois. Donc en soit c'est pas quelque chose qui est très difficile à écrire. La difficulté c'est d'arriver à choisir les moments que je raconte, parce que comme je disais tout à l'heure j'ai une matière très riche, très dense, donc il faut arriver à choisir. Il faut pas se perdre non plus dans ce qu'on veut raconter. Donc la difficulté résulte là-dedans. Mais finalement, c'est pas... Ca va, c'est pas la chose la plus difficile. Le plus difficile ça a été de raconter des choses personnelles, ça ça a été... Notamment le chapitre où je raconte que mon père est mort etc, ça c'est pas évident à écrire. Mais le reste, ça va. Ça se fait assez bien.

AL : Au niveau de tout ce qui est style d'écriture, etc, parce que j'imagine qu'on écrit pas pareil lorsqu'on écrit pas pareil quand on écrit pour *Ouest-France* que lorsqu'on écrit un livre...

VG : Non

AL : Donc ça n'a pas posé de problème particulier ? Parce que ça, on nous l'apprend pas en école de journalisme, par exemple.

VG : A écrire des bouquins ?

AL : Oui.

VG : Bah non, non, mais... Parce que vous êtes... Parce qu'écrire un bouquin, c'est être un peu écrivain. C'est pas forcément être journaliste. En tout cas, enfin... Un journaliste, on va se dire il écrit des articles, elle fait de la radio, ou de la télé. Ou des podcasts ou des choses comme ça. Mais... Écrire un bouquin, on sort un peu du cadre journalistique. En tout cas, c'est quelque chose... Enfin moi non plus, on m'a jamais appris à écrire un bouquin. Mais, écrire un bouquin, c'est tisser des fils narratifs. C'est ça en fait, c'est arriver à amener des personnages, les faire revenir, avoir son sujet plus ou moins bien défriché, c'est connaître son sujet, etc. Vous pouvez écrire un article sans rien y connaître, moi ça m'est arrivé plein de fois quand je travaillais *Ouest-France*. Mais un article qui fait, je sais pas, 3 000 signes, vous pouvez raconter des choses assez banales et personne n'y verra rien. Un bouquin, un bouquin, c'est un travail qui est très long, en fait. On a pas l'impression comme ça, mais ça peut être de la souffrance d'écrire un livre. Alors qu'un article, bon, un article en chasse un autre. Vous pouvez écrire un article en une demie heure, et puis vous passez au suivant. Là, un livre, c'est un travail de plusieurs années souvent, ou au moins un an. Donc oui, il y a toutes ces petites techniques là, mais les techniques narratives par exemple, elles viennent aussi en lisant les autres. On peut avoir les influences d'autres auteurs, de romanciers, etc. Quand vous écrivez un article, bon, vous êtes factuels. Si vous écrivez bien, si vous avez une belle plume, c'est un plus, mais si vous écrivez pas si bien que ça, mais que vous racontez

bien ce que vous avez vu, ça marche. C'est plus court, donc c'est plus facile. Voilà.

AL : Et du coup, quand vous écrivez *Flic*, vous avez mis, bah comme pour un roman, vous avez mis des dialogues, des scènes qui sont décrites, qui sont racontés. C'est un choix de faire ça ? Comment c'est venu ?

VG : *En fait, ça part des notes et ça part des enregistrements. Les dialogues qui sont dans le livre.*

AL : Les dialogues vous les avez retranscrits ?

VG : *Ouais, quand c'est des enregistrements, j'ai plus qu'à dérusher. Comme vous allez dérusher ce qu'on est en train de faire là. Vu que vous avez la trace audio, vous pouvez être au mot près. Par exemple, quand les flics me raconte un peu leur fait de gloire. Enfin de gloire... qui racontent qu'avant, ils allaient casser des gueules dans des caves, ou des choses comme ça, c'est enregistrer, donc je reprends simplement les éléments. Quand les flics bricolent un procès-verbal qui est bidon, c'est au mot près aussi parce que j'enregistre. Ils le savent pas, mais c'est enregistré. Et en fait, à la base, l'enregistrement, c'est pas pour piéger les policiers, c'est pour être le plus près possible de ce que les gens peuvent dire. Et pour le reste, quand c'est des notes, je me souviens, par exemple un matin, il est 6 heures, 6 heures et demi, on est devant la porte du commissariat, et on surveille. Bon, y a rien à surveiller, mais on surveille quand même. Et là, y a un des policiers avec qui je m'entends bien qui me raconte son adolescence, son enfance, et comment il en devient à devenir policier. Qu'est-ce que je fais après ça ? Bah, je vais simuler une pause toilette. Et en fait je prends des notes sur mon téléphone juste après ça. La scène n'est pas enregistrée, mais tout ce qu'il me dit... C'est pas forcément au mot près, là, pour le coup. Mais on est quand même sur un truc où c'est tout frais, c'est tout chaud plutôt dans mon esprit, donc c'est assez facile de le retranscrire. Et après, vu que j'ai mes notes, je tape dedans, je récupère. Et puis, quand j'ai des doutes bah je le mets pas.*

AL : Ok, donc les dialogues sont quasiment fidèles à ce qu'il s'est passé, ok. Et au niveau des descriptions, par exemple, les descriptions physiques, vous êtes restés assez vaste... Enfin, c'est vraiment quelques mots, pas plus. Moi je sais que ça m'avait frappé, parce que au début vous vous décrivez-vous, et c'est une description qui est quand même assez complète, alors que justement pour les autres, c'est beaucoup plus parcellaire. Donc je me suis demandée si c'était un choix, pareil que lorsque vous changez les noms, pour pas reconnaître les personnes, quoi.

VG : *C'est exactement ça, et même dans les descriptions de certains policiers, en fait, ça ne correspond pas à ce qu'ils sont réellement. Y a des modifications comme ça. Par exemple, un mec qui est tatoué, ben, le tatouage il existe, mais il existe sur le corps d'un autre. Pour la bonne et simple raison que oui, moi je voulais pas qu'on me taxe d'avoir mis en danger des policiers. Je voulais pas qu'on puisse dire ça. Et aussi, parce que j'ai bien conscience que policier, vous pouvez être une cible. Y a eu des cas de policiers qui se sont fait agresser ou même qui ont été tués à leur domicile. Y a eu l'exemple de Magnanville, avec ce couple de policiers qui se font tuer par un*

djihadiste. Et je voulais pas qu'on puisse me dire, mais vous mettez en danger des policiers. Et du coup, anonymiser, changer les prénoms, et éventuellement changer des descriptions physiques, c'est tout à fait assumé. Parce que je veux pas qu'on puisse me dire, ouais, vous les mettez en danger, ces policiers là. Et après sur les descriptions physiques, oui, mais c'est aussi un choix dans mon écriture qui est un peu clinique ou un peu rapide. Mais j'écris comme ça, en fait. Donc je vais pas faire du Zola, ou un semblant de Zola, vu que je ne suis pas Zola, évidemment, où sur trois paragraphes, je vais décrire en long en large en travers à quoi ressemble ce policier là, sachant en plus que les descriptions physiques sont modifiées. Donc en fait, je vais pas embobiner le lecteur sur trois paragraphes, et pour après expliquer que ce que j'explique là, c'est pas vrai, c'est pas le bon flic. Ça n'a pas d'intérêt, puis ça vient alourdir en plus. Voilà. Donc, ouais, c'est plus... Ouais je suis resté très sur les faits. A mon avis, c'est un bouquin qui est très factuel. Donc, trois mots, une phrase pour décrire un policier, ça me semblait assez suffisant. Peut-être que ça l'est pas, mais moi dans mon esprit, c'était suffisant au moment où je l'ai écrit.

AL : Et par contre, vous, vous avez vraiment gardé votre nom, votre prénom, même, on en parlait tout à l'heure, des détails personnels... Apparemment c'est un choix de votre éditeur plus que de vous, mais ça peut avoir des conséquences. Vous avez eu des conséquences ?

VG : Bon déjà, sur ma vie personnelle, je peux tout à fait l'écrire, parce que je n'ai pas grand chose à cacher, voire même rien du tout. Donc je vois pas pourquoi j'utiliserai autre chose. En fait, au tout début, quand j'étais dans l'infiltration, je voulais écrire sous pseudonyme, et j'en ai parlé avec des amis, notamment La Merguez qui est un personnage du bouquin, et il m'a dit mais pourquoi tu n'utilises pas ta vraie identité ? Si les flics veulent te trouver, de toute manière, ils te trouveront, ce qui est pas faux. Donc du coup je suis parti avec ma vraie identité. Et à partir du moment où on part avec sa vraie identité, bah après on y va. Donc si on y va, c'est... j'étale pas ma vie personnelle, mais je donne quelques éléments, oui, comme ça, à droite, à gauche. Et puis après, par exemple, le premier bouquin avait été écrit sous pseudonyme, mais parce que je voulais continuer à faire des infiltrations. Là, je donne ma vraie identité, parce que déjà si les flics veulent me trouver, bah, ils peuvent me trouver, pseudo ou pas. Et ensuite, parce que j'ai pas l'intention de refaire d'autres infiltrations, donc si j'ai pas l'intention de refaire des infiltrations j'ai pu de raison de cacher ma vraie identité. Donc du coup, je peux la donner. Et après si je donne ma vraie identité, Valentin Gendrot, je peux partir... je peux m'afficher sur les plateaux télé, sur les radios, etc. Voilà. Je suis assez entier, comme gars, donc si je fais quelque chose, j'y vais à fond. Donc là, c'est la même logique finalement. La même logique, c'est euh... Bah je donne mon identité, et si je donne mon identité, on y va.

AL : Je provoque peut-être un petit peu, du coup, c'est aussi un peu un stratégie de com ?

VG : Non, non. C'est pas une stratégie de com, parce que... Déjà en fait, quand vous faites un bouquin, vous pouvez pas présumé du succès littéraire du livre. Moi, le premier bouquin que j'ai fait, sous pseudonyme, il s'est vendu à 2 000, 2 500 exemplaires, pour deux ans de travail dessus. Donc c'est un bide d'un point de vu financier. C'est un bide pour l'éditeur. C'est un bide pour moi aussi. Bon, là ce livre là, il fonctionne. Mais c'est aussi parce qu'il y a d'autres éléments qui fait qu'il fonctionne : on est après George Floyd, on est après les manifestations Adama Traoré, et moi j'arrive en septembre 2020, et en fait le sujet police, il est dans beaucoup de tête. Y a la démarche « un journaliste à infiltré la police », et du coup ça prend comme ça. Et aussi un éditeur qui est fort en com, mais moi, je fais pas de com. Moi je suis dans une démarche d'honnêteté. Dans le sens où je raconte tout. Je raconte ce qu'il s'est passé. Quitte à me mettre... l'exemple du faux témoignage, du procès verbal bidon, j'aurai tout à fait pu ne pas en parler. Mais en fait, j'accepte de me montrer sous un mauvais jour. C'est pas glorieux pour moi, de raconter que j'ai couvert une bavure, mais en fait, je suis dans une démarche d'honnêteté. Donc est-ce que c'est de la com, tout ça, non, non, c'est pas de la com. Pourquoi ce serait de la com, d'ailleurs ? Elle est où la com, là-dedans ?

AL : Comme vous avez dit que ça vous permettait d'aller sur les plateaux télé, etc. C'est là aussi où ça se joue, on vient présenter son bouquin, etc, donc...

VG : Ouais, après quand vous signez un contrat d'édition avec une maison d'édition, vous vous engagez à faire la promo, déjà. Et après y a des médias qui vous appelle, vous êtes engagé à y aller. Et puis, quand vous passez trois ans, parce que y a deux ans d'infiltration, mais, y a l'écriture, après y a le Covid, donc la publication est retardée. Donc ça fait trois ans que vous êtes sur ce sujet là, et à un moment, au bout de la troisième année, vous avez qu'une envie c'est que ce sujet, ce livre soit publié. Et à un moment, vous avez envie qu'on en parle parce que c'est quand même un sacrifice lourd. Vous avez envie que le livre se vende, vous avez envie que des gens s'emparent du sujet. Et pour que les gens s'emparent du sujet, il faut en parler. Donc pour en parler, on fait comment, vous faites de la promo. Au moment où le livre est publié, je suis ravi que le livre soit publié, parce que je me débarrasse en quelque sorte de ce sujet. J'en ai marre que le livre soit un peu dans les cartons, dans les tiroirs. Et d'être là avec... C'est pesant au bout d'un moment, quand vous restez longtemps avec un sujet comme ça. Donc vous avez qu'une envie, c'est que le livre soit publié. Quand le livre est publié, bah après on y va. Mais non, non, sur le côté donné sa vraie identité, etc, c'est une vraie question que je me suis posée longuement. Mais en fait, les raisons, c'est, j'ai rien à cacher, j'assume. Si le sujet prend, que les policiers ou le ministre de l'intérieur, l'IGPN et tout s'en emparent, que j'écrive sous pseudo ou pas, ça change rien, ils vont me retrouver. Un mec qui était policier contractuel entre telle date et telle date dans le 19e arrondissement, y en a pas beaucoup donc vous faites vite le tour. Donc pseudo ou pas, ça change absolument rien.

AL : Et après la publication, vous avez eu des retours, notamment de journalistes, qui vous ont fait

des retours ?

VG : Personnels, vous voulez dire ?

AL : Oui

VG : Oui, mais c'était des retours... notamment le rédacteur en chef de Cash investigation, puisque j'avais travaillé avec lui pour la caméra cachée sur Lidl... Mais en fait, moi je suis pas très... j'habite à Paris, mais je suis pas dans le milieu journalistique parisien. J'en viens pas et j'ai du mal un peu à me fondre là-dedans. C'est pas mon milieu social. Donc du coup, je suis pas réseau, moi je fais un peu... y a un peu un côté loup solitaire dans ma démarche, et y a un peu loup solitaire dans mon quotidien. C'est-à-dire que j'ai pas beaucoup d'amis... si j'ai des amis journalistes, c'est des gens que j'ai connu en école de journalisme, en fait. Donc il y a pas eu beaucoup de gens, de journalistes, à m'envoyer des messages. Je sais qu'il y a eu par exemple Thomas Legrand, qui à un moment a twitté, des choses comme ça, mais moi je les connais pas ces gens. Les journalistes que j'ai pu croiser, c'était pendant des interviews. Autrement les messages perso... Y a eu des gens à m'envoyer des messages, mais ce n'était pas forcément des journalistes. Voilà. Y eu plein, des messages, j'en ai eu plein. Mais c'était des gens de tous milieux social, ou de tout milieu professionnel, en fait.

AL : Ca vous a donné envie d'écrire d'autres livres ? Comment vous voyez la suite ?

VG : En fait, je suis dans un... Moi je suis pas salarié, donc j'ai pas de salaire. Tout les mois, j'ai pas de salaire, y a rien qui tombe. Ce qui tombe, c'est les ventes de livres, ou c'est par exemple des conférences que je peux donner où des fois je suis payé, ou ça peut être des interventions dans des écoles, dans des lycées, etc, où je peux être payé aussi, pas à chaque fois. Donc les seuls revenus, c'est les ventes de livre, la BD, l'adaptation de Flic en BD puisque ça a été adapté en octobre. Tout ça ce sont des rentrées d'argent, mais autrement j'ai pas de salaire. Donc, comment je m'organise ? Pour l'instant, en fait, vu que le livre a bien marché, je peux me permettre d'être journaliste indépendant, de ne pas avoir de salaire, et de vivre sur ça. Sur les ventes de mon livre. Mais c'est peut-être quelque chose qui ne va pas durer, j'en sais rien. Là, pour l'instant je le fais, et j'en suis très ravi parce que c'est quelque chose que j'ai toujours voulu faire. D'être journaliste ou écrivain, je sais pas comment il faut dire. Moi je dis journaliste, mais d'être journaliste indépendant et de vivre de livres. Mais tous les livres ne fonctionnent pas. Donc peut-être qu'un jour il faudra que je sois salarié quelque part ou que je me relance dans un autre métier ou je ne sais pas. En tout cas, ce qui est sûr, c'est que quand vous faites un livre qui a un succès assez important, moins que d'autres, mais quand même, vous n'avez pas envie que ça s'arrête, y a un côté un peu grisant. Et, maintenant, mon nom est associé à ça aussi. Donc les portes s'ouvrent au niveau de l'édition. Y a des maisons d'édition qui sont venues me chercher en disant, on aimerait bien travailler avec vous.

Ca, c'est intéressant pour la suite, mais ça pourra s'arrêter dans deux ans ou trois ans. C'est pas, c'est pas impossible. Et puis comme je vous disais tout à l'heure, moi j'ai pas de réseau. Vraiment. Donc j'ai un nom, j'ai un livre qui a marché, mais j'ai pas de réseau, donc les gens je les connais pas. Donc c'est un truc un peu... je sais pas, je sais pas de quoi demain sera fait, si vous voulez. Enfin, si demain, ça va. Mais dans deux ans, trois ans, cinq ans, je sais pas. Et puis, j'ai pas de plan de carrière, moi je fonctionne un peu à l'instinct sur des sujets, en fait. Je vois un sujet, je me dis, ça c'est intéressant, j'y vais. Voilà. Après est-ce que ça marchera, est-ce que ça marchera pas, est-ce que j'arriverais à l'écrire, j'en sais rien.

AL : *Ca m'a fait pensé à quelque chose, tout à l'heure vous avez dit, journaliste, écrivain, on sait pas trop. Justement, comment ça se passe, je sais pas si avant vous aviez la carte de presse, mais là, vu que le livre, c'est des droits d'auteur, j'imagine que vous n'avez plus le droit...*

VG : *Je l'ai pas demandé en tout cas.*

AL : *Vous l'avez même pas demandée (rires).*

VG : *En fait, j'en ai pas besoin. Moi, la carte de presse je l'ai eue en 2012-2013 quand je travaillais à Ouest-France. Depuis, je l'ai pas. Je l'ai pas et puis, j'en ai jamais vraiment eu besoin, en fait. Ça m'a servi pour mon abattement fiscal en 2013-2014 (rires), mais depuis... Depuis, bah déjà y a des moments je gagnais pas assez pour pouvoir payer des impôts, donc ça c'est une réalité... Là aujourd'hui, je pourrais la demander la carte de presse, hein, mais elle me servirait à quoi ? Là je travaille sur un autre sujet, je leur dis qui je suis « ah bah oui, on a entendu parler de vous ». Elle me sert pas... Enfin, les gens ne savent pas, mon nom, mon visage vont pas forcément dire grand chose à des gens, mais si je parle du livre « ah ouais, on en a entendu parlé ». Y a quand même eu ce truc là, quoi. Donc bon, quand j'arrive, je mets Flic en avant pour interviewer des gens, en disant je suis l'auteur de ce livre là. Mais j'ai pas besoin de montrer ma carte de presse. J'ai pas le besoin de ça. J'en ai pas besoin de cette carte de presse tout simplement. Mais je suis journaliste quand même.*

AL : *Donc vous vous considérez comme journaliste ?*

VG : *Ah bah ouais, plus que jamais.*

Bibliographie

I. Œuvres littéraires

A) Œuvres du corpus

1. Éditions de référence

GENDROT, Valentin, *Flic, un journaliste a infiltré la police*, Paris, La Goutte d'or, 2020.

PALAIN, Mathieu, *Sale Gosse*, Paris, L'Iconoclaste, 2019.

SAVIANO, Roberto, *Piranhas*, Paris, Gallimard, 2018.

B) Autres œuvres des auteurs du corpus

a) Valentin Gendrot

1. Romans

MOREL, Thomas, *Les enchaînés*, Paris, Les Arènes, 2017.

2. Romans graphiques

CHAVANT, Thierry, GENDROT, Valentin, *Flic, l'histoire vraie du journaliste qui a infiltré la police*, Paris, La Goutte d'or, 2021.

b) Mathieu Palain

PALAIN, Mathieu, *Ne t'arrête pas de courir*, Paris, L'Iconoclaste, 2021.

c) Roberto Saviano

1. Romans

SAVIANO, Roberto, *Gomorra. Dans l'empire de la Camorra*, Paris, Gallimard, 2007.

SAVIANO, Roberto, *La Beauté et l'Enfer : écrits 2004-2009*, Paris, Robert Laffont, 2010.

SAVIANO, Roberto, *Extra Pure. Voyage dans l'économie de la cocaïne*, Paris, Gallimard, 2014.

SAVIANO, Roberto, *Baisers féroces*, Paris, Gallimard, 2019.

2. Nouvelles

SAVIANO, Roberto, *Le contraire de la mort. Scène de vie napolitaine*, Paris, Robert Laffont, 2009.

SAVIANO, Roberto, *Le combat continue : résister à la mafia et à la corruption*, Paris, Robert Laffont, 2012.

SAVIANO, Roberto, *En mer, pas de taxis*, Paris, Gallimard, 2021.

3. Romans graphiques

HANUKA, Asaf, SAVIANO, Roberto, *Je suis toujours vivant*, Paris, Gallimard/Steinkis, 2022.

4. Essais

SAVIANO, Roberto, *La parola contro la camorra*, Turin, Einaudi, 2010.

SAVIANO, Roberto, *000*, Milan, Feltrinelli, 2017.

C) Autre œuvres mentionnées

1. Non-fiction

CAPOTE, Truman, *In Cold Blood*, New York City, Random House, 1966.

DENIS, Robert, *Clearstream, l'enquête*, Paris, Les Arènes, 2006.

FÉNÉON, Félix, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Gallimard, 1948.

FLAUBERT, Gustave *Correspondance*, t.2, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1980.

2. Fiction

BESSON, Philippe, *L'Enfant d'octobre*, Paris, Grasset, 2006.

CARRÈRE, Emmanuel, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000.

CHAZAL, Claire, *L'institutrice*, Paris, Plon, 1997.

ZOLA, Emile, *L'Oeuvre*, Paris, Pocket, 1998.

II. Littérature critique

A) Ouvrages portant sur des théories littéraires

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Le Seuil, 2007.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BAUDOIN, Patricia « Balzac directeur de *La Chronique de Paris*. L'indépendance problématique du journal des "intelligentiels" », *L'Année balzacienne*, numéro 7, 2006.

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature face au XXI^e siècle*, Paris, éditions Corti, 2017.

GENETTE, Gérard, [1991], *Fiction et diction*, coll. essai, Paris, Le Seuil, 2004, p. 116.

HAMON, Philippe, « Fait divers et littérature », *Romantisme*, n°97, 1997.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne, « Le discours des Comices : un discours modèle », *Flaubert* [En ligne], Style/Poétique/Histoire littéraire, 25 octobre 2009.
<http://journals.openedition.org/flaubert/809>

LASCAR, Alex, « Balzac critique littéraire de *La Revue parisienne*. A propos de Jean Cavalier d'E. Sue », *L'Année balzacienne*, numéro 9, 2008.

MAINGENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, [en ligne], 3, 2019, mis en ligne le 15 octobre 2009.

OSTENSTAD, Inger, *Quelle importance a le nom de l'auteur ?*, *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 3, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, « Poétique », Paris, Seuil, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les catégories du romanesque », dans Gilles DECLERQ, Michel MURAT, *Le Romanesque*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle.

SCHUDSON, Michael, « The Politics of Narrative Form », in *The power of the news*, Cambridge, London Harvard university press, 1995.

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2015.

B) Ouvrages portant sur des théories de sciences de l'information et de la communication

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, « L'Affaire Troppmann et la tentation de la fiction » *in*

Fiction, coll. Le Temps des Médias, 2010.

BASTIN, Gilles, *Le Paradoxe du paria. Morphologie des mondes de l'information et persona des journalistes*, Grenoble, mémoire de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches, 2015.

BASTIN, Gilles, RINGOOT, Roselyne, « Les livres de journalistes : un tournant auctorial ? », dans Florence LE CAM, Denis RUELLAN, *Changement et permanences du journalisme*, L'Harmattan, 2014.

BOOTH, Wayne Clayson, *The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fiction*, Bloomington et Londres, Indiana UP, 1968, dans Tom KINDT, « L'auteur implicite ». *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Presses universitaires du Septentrion, 2007 (en ligne).

BOUQUILLON, Philippe, COMBÈS, Yolande, *Les Industries de la Culture, de l'Information et de la Communication en mutation*, coll. Questions contemporaines, L'Harmattan, Paris, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick, *Les médias et l'information, l'impossible transparence du discours*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, « L'affaire Nozière entre instruction judiciaire et médiatisation », *Le Temps des médias*, 2010/2, n° 15.

NAVILLE-MORIN, Violette, *L'écriture de presse*, Sainte-Foy (Québec), Presse de l'université du Québec, 2003.

NEVEU, Erik, [2013], *Sociologie du journalisme*, Paris, La Découverte, 2001.

LE CAM, Florence, RUELLAN, Denis, *Émotions de journalistes. Sel et sens du métier*, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 2017.

LEGEAY, Lucie, « Auctorialité et journalisme : analyse de l'*ethos* des enquêteurs des « mook » dans les publications d'*Au Fait*, de xxi et de la *Revue Dessinée* », sous la direction de Roselyne Ringoot, 2015.

ROHDE, Eric, *L'Éthique du journalisme*, coll. Que sais-je ?, Paris, Presse Universitaire de France, 2020, p.95.

THÉRENTY, Marie-Eve, VAILLANT, Alain, *1836, l'An I de l'ère médiatique*, Nouveau monde éditions, 2001.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	5
Partie 1 : La fiction comme support au réel.....	12
I – Journalisme et littérature : entre divergence et porosité.....	13
a. Le journalisme en littérature, source d'inspiration et mutations.....	13
b. Mutation des ICIC.....	18
II – L'enquête journalistique, matière éminemment romanesque.....	20
a. Techniques littéraires utilisées.....	20
b. La question du point de vue.....	22
Partie 2 : La fiction comme support déontologique.....	25
I - Journaliste-auteur, un statut contraire à la déontologie.....	26
a. Narration du quotidien, intrusion dans l'intime.....	26
b. Droit rectification et de réponse.....	27
c. La question de l'infiltration dans Flic.....	28
II - La fiction, un atout déontologique pour le journaliste.....	29
a. Statut du journaliste (loi Brachard et carte de presse).....	30
b. La protection des sources.....	32
c. Le cas Roberto Saviano.....	33
Partie 3 : La fiction comme support de légitimité.....	35
I - Le journaliste, un auteur en quête de légitimité.....	36
a. Fiction et diction, Gérard Genette.....	36
b. Degré zéro de l'écriture, mythe ou réalité ?.....	37

c. Ethos et auctorialité du journaliste-auteur.....	39
II – Réception de l’œuvre.....	41
a. Mathieu Palain.....	41
b. Valentin Gendrot.....	42
Conclusion.....	44
Annexes.....	47
Bibliographie.....	72
Table des matières.....	77

Résumé et mots clés

Résumé : Ce présent mémoire traite du rapport entre la fiction et le journalisme. Après avoir constaté un regain d'intérêt pour l'objet livre depuis quelques décennies, la question qui se pose est de comprendre pourquoi certains journalistes, pour rendre compte de leurs enquêtes ou reportages, choisissent d'écrire un livre, qui plus est, parfois d'y insérer sciemment de la fiction, transformant le livre de non-fiction en roman.

Quels intérêts la fiction peut-elle offrir aux journalistes ? Il semblerait alors, comme démontré dans ce mémoire, que si fiction et journaliste semblent *a priori* antithétiques, la fiction peut offrir des outils promotionnels, déontologiques et de légitimation au journaliste. D'une part, la fiction permet de toucher un public différent, de l'intéresser au reportage *via* des outils de narration, d'autre part, elle permet aussi une protection des sources. Enfin, l'objet-livre, quand il remporte des prix et est reconnu par les pairs peut-être un vecteur de légitimation du travail du journaliste, qui devient alors journaliste-auteur, ou journaliste-écrivain. Cette étude se fera à travers le prisme de trois livres de journalistes édités : *Piranhas*, de Roberto Saviano, *Sale Gosse* de Mathieu Palain et *Flic*, de Valentin Gendrot.

Mots-clés : journalisme ; journaliste-auteur ; livre ; fiction ; déontologie ; livre de journaliste ; roman ; reportage ; narration