



De la chronique journalistique au reportage de guerre : fiction et non-fiction dans le journalisme littéraire de Rubem Braga et de Joel Silveira

Ailton Sobrinho

► To cite this version:

Ailton Sobrinho. De la chronique journalistique au reportage de guerre : fiction et non-fiction dans le journalisme littéraire de Rubem Braga et de Joel Silveira. Littératures. Université Clermont Auvergne, 2022. Français. NNT : 2022UCFAL021 . tel-04189797

HAL Id: tel-04189797

<https://theses.hal.science/tel-04189797>

Submitted on 29 Aug 2023

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.

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

École Doctorale des Lettres, Sciences Humaines et Sociales (ED 370)

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (EA 4280)

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES LUSOPHONES

**De la chronique journalistique au reportage de
guerre : fiction et non-fiction dans le journalisme
littéraire de Rubem Braga et de Joel Silveira**

Rédigée et soutenue publiquement par Ailton SOBRINHO

Sous la direction de Monsieur le Professeur Saulo NEIVA

Membres du jury :

Alice TRINDADE – Professeure, Université de Lisbonne (rapporteure)

John BAK – Professeur des Universités, Université de Lorraine (rapporteur)

Saulo NEIVA – Professeur des Universités, Université Clermont Auvergne

**Viviane ALARY – Professeure des Universités, Université Clermont Auvergne
(présidente du jury)**

Soutenance : le 12 décembre 2022

Remerciements

À l'issue de cette recherche, je tiens à remercier celles et ceux qui m'ont soutenu, directement ou indirectement, jusqu'à l'aboutissement de ce travail.

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Saulo Neiva, qui a fait confiance à mon projet, m'a aiguillé lors de mon incursion dans cette mission et m'a apporté de précieux conseils tactiques pour mener à bien mon étude.

J'exprime aussi toute ma gratitude envers le Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique, mon laboratoire de rattachement, surtout en la personne de sa directrice, Madame la Professeure Bénédicte Mathios et de Madame Siham Olivier, assistante de direction, pour le soutien financier qui m'a été accordé ces dernières années dans le cadre de ma participation à des colloques et des séminaires, en France et à l'étranger, autour de mon sujet de recherche.

Mes remerciements vont également à l'école doctorale des Lettres, Sciences Humaines et Sociales pour le financement d'un séjour de recherche au Brésil, séjour au cours duquel j'ai pu consulter des archives liées aux productions des auteurs Rubem Braga et Joel Silveira.

Un grand merci à mon collègue Daniel Rodrigues, du Département de portugais de l'Université Clermont Auvergne, pour les opportunités qui m'ont été données ces cinq dernières années pour organiser, dans le cadre des séminaires de la chaire Sá de Miranda, des tables rondes sur la thématique du journalisme littéraire, ce qui m'a permis de mûrir mes réflexions et de rencontrer des spécialistes du sujet.

J'adresse un remerciement spécial à mes camarades du front, c'est-à-dire mes chère.s collègues doctorant.e.s du laboratoire, pour les moments d'échange et de soutien partagés au cours de ces années.

Je tiens aussi à remercier Corinne d'avoir consacré du temps à la relecture de ce travail, lui apportant un soin linguistique avant sa consignation.

Enfin, je remercie chaleureusement ma famille au Brésil pour les bonnes ondes envoyées depuis l'autre rive de l'Atlantique.

À mon père, José Sobrinho,
Qui s'est battu bravement

Para onde fores, Pai, para onde fores,
Irei também, trilhando as mesmas ruas...
Tu, para amenizar as dores tuas,
Eu, para amenizar as minhas dores!

Que coisa triste! O campo tão sem flores,
E eu tão sem crença e as árvores tão nuas
E tu, gemendo, e o horror de nossas duas
Mágoas crescendo e se fazendo horrores!

Magoaram-te, meu Pai?! Que mão sombria,
Indiferente aos mil tormentos teus
De assim magoar-te sem pesar havia?!

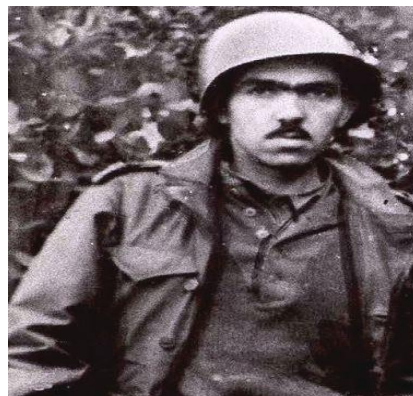
- Seria a mão de Deus?! Mas Deus enfim
É bom, é justo, e sendo justo, Deus,
Deus não havia de magoar-te assim!

Soneto I – A meu pai doente, de Augusto dos Anjos (1912)



“A guerra [...] o que ela nos tira (quando não nos tira a vida) nunca mais nos devolve”¹.

Joel Silveira²



“A terra não foi feita para plantar minas – foi feita para plantar batatas, trigo, café e mesmo – não creio que seja proibido, já que a terra é tão grande! – flores”³.

Rubem Braga⁴

¹ « La guerre [...] ce qu'elle nous enlève (quand elle ne nous enlève pas la vie), elle ne nous le rend plus jamais ». (Joel Silveira, 2005, p. 20)

² Cette photo de Joel Silveira, prise par Thassilo Mitke lors de la couverture de la Seconde Guerre mondiale, intègre la couverture du livre « O inverno da guerra » (2005).

³ « La terre n'a pas été faite pour planter des mines – elle a été faite pour planter des pommes de terre, du blé, du café et même – je ne pense pas que ce soit interdit, car la terre est si grande ! – des fleurs ». (Rubem Braga, 1964, p. 229)

⁴ Cette photo de Rubem Braga a été repérée dans les pages du livre « Rubem Braga – Literatura Comentada » (1980, p. 9), de Paulo Franchetti et Antônio Pecora.

Introduction

“Os nossos homens que estão na frente [...] sabem que são uma parte muito pequena de uma guerra muito grande. Nenhum dos correspondentes acreditados junto às forças brasileiras tem disposição para exagerar ou inventar coisas”¹.

Rubem Braga

« La presse et la littérature ont vécu une relation symbiotique qui les a mutuellement transformées »², c’est le constat de Lustosa et Olivieri-Godet (2021, p. 11) dans la présentation du volume I d’*Imprensa, história e literatura*³ dédié au travail des journalistes-écrivains au XIX^e siècle. Que ce soit en France ou au Brésil, les activités journalistiques et littéraires se sont bien entremêlées, ce qui les a conduites à cette transformation soulevée par les auteures. La presse⁴ dans ces deux pays – et surtout ses débuts au Brésil – témoigne alors d’un rapprochement entre journalisme et littérature, qui fut motivé, entre autres, par le manque de professionnalisation de l’activité journalistique – elle-même déléguée aux hommes de lettres – et par l’adoption d’une matière première commune aux deux domaines : le mot, en l’occurrence. En paraphrasant le théoricien russe Bakhtine, qui, lui, se réfère aux rapports entre le savant et le poète, nous pouvons affirmer que le journaliste et l’écrivain, tous les deux acteurs culturels, n’ont à faire qu’à l’écriture dans leur quête de rapporter la réalité. En s’emparant du monde par les mots, ils en sont devenus des maîtres. Leurs mots posés sur papier énoncent⁵, selon leurs rôles et intentions, le réel des faits et/ou l’illusion du réel. Ils constituent, comme l’affirmerait Bakhtine (1978, p. 80), « l’expression du rapport créateur de l’auteur au contenu »⁶.

¹ « Nos hommes qui sont au front [...] savent qu’ils sont une toute petite partie d’une très grande guerre. Aucun des correspondants accrédités auprès des forces brésiliennes n’a la disposition d’exagérer ou d’inventer des choses » (Rubem Braga, 1964, p. 110).

² “Imprensa e literatura viveram uma relação simbiótica que as transformaram mutuamente”.

³ Presse, histoire et littérature, en français.

⁴ Il est important de souligner que toute mention du mot « presse » – terme qui regroupe l’ensemble de l’activité journalistique –, que nous ferons au long de ce travail, désignera uniquement sa modalité publiée en version papier, c’est-à-dire, la presse écrite.

⁵ Le linguiste français Émile Benveniste (1970, p. 18), le garant de la théorie de l’énonciation, affirme que « l’écrivain s’énonce en écrivant et, à l’intérieur de son écriture, il fait des individus s’énoncer ».

⁶ Mikhaïl Bakhtine (1978) fait surtout référence au travail artistique réalisé par les écrivains, nommés aussi des « auteurs-créateurs ».

La réalité, objet aussi bien de la littérature que du journalisme, est sujette à toute construction (Bessière, 1997¹ et Gauthier, 2005²), lorsque façonnée par un artisan du mot, qu'il soit un écrivain ou un journaliste. Chaque artisan ou, plus précisément, chaque domaine envisage cependant la construction du « réel » différemment. Selon Proença Filho (2000), la réalité de la fiction se distingue de la réalité socialement construite du journalisme parce que l'une et l'autre visent des objectifs différents. Dans la première, elle cherche le vraisemblable et, dans la deuxième, la vérité. C'est alors dans cette distinction, ou façon d'envisager le réel, que se délimite la frontière séparant la littérature, attachée à la fiction, du journalisme, ayant un pacte scellé avec la non-fiction. Le journalisme littéraire, se présentant comme une troisième voie, s'alimente alors, d'un point de vue discursif et épistémologique, d'une dialectique possible entre ces deux pôles, à savoir la fiction et la non-fiction.

Pour rendre compte de la réalité, et ainsi décrire ou rapporter³ le monde, littérature et journalisme s'accordent sur une stratégie commune, qui consiste à raconter des histoires sous forme de récit. S'agissant du journalisme, qu'il soit attaché à une pratique traditionnelle⁴ ou littéraire, il se sert exhaustivement de la technique de narration pour rapporter les faits. Le journalisme littéraire, quant à lui, en n'échappant pas à la règle, propose de formuler ses histoires « d'une manière proche de ce que ferait la littérature ». Il se présente aussi, en même temps, « comme alternative au langage généralement homogène » des textes du journalisme traditionnel, tout en affichant un « grand pouvoir de narrativité »⁵ (Borges, 2013, p. 226). Cette aisance avec la narration lui a valu d'ailleurs le surnom de « journalisme narratif » (Kramer, 1995), de façon à ce que, « quand on parle de journalisme littéraire, on associe, presque immédiatement, tel discours à une narrativité de fiction »⁶, comme le souligne Borges (2013, p. 227). Motta (2005), qui se consacre à la narratologie dans le journalisme⁷, plaide quant à lui, pour une

¹ Référence en ce qui concerne le processus de construction de la réalité dans la littérature.

² Référence pour ce qui est du processus de construction de la réalité dans le journalisme.

³ Dans le journalisme, rapporter un fait n'est rien d'autre qu'entamer une démarche de reconstruction. C'est alors, par le biais narratif, que ce travail d'assemblage se réalise.

⁴ Nous qualifions de traditionnelle toute manifestation journalistique fondée sur les principes d'objectivité, d'impartialité et de concision.

⁵ “O jornalismo literário se propõe a cumprir essa tarefa contando a história de uma maneira próxima à que a literatura faria. Também é no maior poder de narratividade que o jornalismo literário busca se mostrar como alternativa à linguagem geralmente homogênea dos relatos jornalísticos mais rotineiros”.

⁶ “Quando se fala em jornalismo literário, associa-se, quase imediatamente, tal discurso à narratividade da ficção”.

⁷ La place accordée à la narration dans le journalisme a suscité aussi l'intérêt de plusieurs autres chercheurs, à l'exemple de Marie Vanoost (2013 ; 2016) et Cecilia Aare (2018), pour n'en citer que deux, qui ont orienté leurs recherches sur l'étude de la narratologie appliquée aux textes relevant du journalisme littéraire.

distinction entre les techniques narratives littéraires et celles d'inspiration littéraire. Malgré cette réserve, la technique narrative mise en place par le journalisme littéraire, inspirée de la littérature en raison des emprunts qui sont faits aux procédures, se trouve, pour l'auteur, à mi-chemin entre la narration littéraire, caractérisée par la fiction, et la narration historique, de nature phatique.

Le journalisme littéraire, qui promeut une rupture avec sa version traditionnelle (Borges, 2013), s'imbibe alors des ressources de la littérature pour représenter la réalité. La littérature, dans le cadre de ce travail, est conçue comme un élément de plusieurs facettes, ce qui la rend plus difficile à définir. Nous adhérons alors à une qualification plus traditionnelle, celle qui l'associe directement aux produits de fiction ; nous lui accordons une qualité plus restreinte, qui tend à la renfermer dans l'art de l'écriture, et nous la considérons comme un outil linguistique polyvalent, au service d'autres domaines, pouvant contribuer à ce genre de représentation. Parmi ces ressources empruntées à la littérature, dont le journalisme littéraire fait usage dans la construction de son texte, nous pouvons citer, selon le modèle de Moisés (2007), la narration, le dialogue, la description et la dissertation¹ – sans oublier tout l'inventaire des figures de style. Chacune de ces ressources, lorsqu'elles sont intégrées à une énonciation littéraire ou informative, débouche, toutefois, sur un résultat discursif différent, cela, d'après Borges (2013, p. 228), en faisant référence à Maingueneau (2008), parce que « la compréhension des contextes et cotextes est pertinent dans cet exercice de différenciation énonciative »². Cela signifie, pour Lima (2004), que toutes les techniques narratives³ provenant de la littérature finissent par rester des possibilités dans le journalisme. D'un côté, la filiation de ce dernier avec le champ informatif ne le rend pas insensible aux processus de fictionnalisation ; d'un autre, son attachement à ce procédé ne l'émancipe pas du pacte de vérité qui le tient toujours affilié à l'univers de la non-fiction.

Se présentant comme une branche propice aux expérimentations diverses, le journalisme littéraire englobe simultanément des traits de la littérature et du journalisme et se place donc dans une position privilégiée d'entrecroisement de disciplines, constituant ainsi un domaine pluridisciplinaire. Sa production se place en effet dans un

¹ Ces ressources furent établies par Massaud Moisés (2007, p. 114). La première est liée au récit des actions et au développement de l'histoire, la deuxième à la parole des personnages, la troisième, quant à elle, est en rapport avec la construction de la scène et à l'exploitation des détails et la quatrième ressource, aussi attachée à la narration, servirait à approfondir le scénario.

² “A compreensão dos contextos e cotextos é relevante nesse exercício de diferenciação enunciativa”.

³ Parmi les techniques, il cite la narration, la description, le dialogue, les points de vue du narrateur et des personnages, les digressions et le flux de conscience du personnage.

carrefour où plusieurs disciplines se rejoignent et son analyse réclame des outils empruntés à plusieurs d'entre elles. Enrichi et en quelque sorte façonné, outre par la littérature, par différents domaines des sciences sociales, comme l'anthropologie, la sociologie et l'histoire, le journalisme littéraire se réapproprie des éléments hérités de chacune de ces disciplines. Ils lui ont tous, à leur niveau, apporté des procédures ou des techniques pour, entre autres, améliorer le travail du journaliste sur le terrain, pour enrichir son écriture ainsi que pour agrémenter le rapport qu'il entretient avec les faits et les sources.

Charon (1996, p. 16), faisant référence aux différents domaines qui contribuent au développement de l'activité journalistique en général, affirme que celle-ci « ne peut que se nourrir de leur approche, leur mode de définition des questions, leurs méthodes de travail ». En ce qui concerne la proximité entre le journalisme et la littérature, rapport qui nous intéresse davantage, le lien qu'ils ont entretenu au fil du temps leur a permis (et leur permet encore) de se côtoyer, même si une frontière qui tend à la fois à les séparer et à les rapprocher a toujours bel et bien existé¹. En ce sens, Cicurel et Moirand (citées par Gabet, 1997, p. 327) affirment que cette délimitation, en plus d'exister, est difficile à cerner, car littérature et journalisme « jouent à cache-cache et s'empruntent des traits caractérisant l'autre genre. La littérature aime prendre la figure du réel et le réel se vêt parfois des ornements stylistiques du littéraire ». Ce n'est alors qu'en admettant l'opposition fiction/non-fiction que nous pouvons, selon James et Reig (2013, p. 8), « interroger les enjeux épistémologiques et éthiques d'un certain mode d'approche des faits réels, d'un certain rapport au monde » et aussi cibler la problématique principale de notre recherche, qui est aussi celle du journalisme littéraire en générale : le rapport entre la fiction et la non-fiction dans les textes sous couvert du journalisme littéraire. En se fondant sur cette problématique majeure, nous pouvons alors réfléchir aux questions suivantes : le journalisme littéraire, en s'adonnant aux techniques littéraires, peut-il prétendre à une vérité absolue, tel que le prône le journalisme traditionnel ? En quoi le processus de fictionnalisation, qui force le journalisme à commettre certaines infractions aux règles journalistiques, comme celle de l'objectivité, permet-il au récit de mieux saisir la réalité ? Quelles stratégies sont-elles déployées par les journalistes-écrivains afin de fournir un récit qui se veut en même temps teinté de littérarité et ancré dans le factuel ? Le processus de fictionnalisation peut-il à lui seul répondre à la demande de pérennité des

¹ Nous discuterons ces frontières au troisième chapitre dans une section intitulée « *Des frontières disputées par des mouvements d'hybridation* ».

productions du journalisme littéraire ? Outre ces questionnements, en étudiant le journalisme littéraire à la lumière des genres de la chronique et du reportage, nous pouvons aussi nous poser la question suivante : de quelle façon cette modalité journalistique s'approprie-t-elle ces deux genres pour mieux dépeindre la réalité des faits ?

À partir de ces questions, nous avons formulé trois hypothèses que nous allons étayer au cours de notre recherche. La première concerne le rapport fiction/non-fiction dans le texte *journalistico-littéraire*. Le processus de fictionnalisation constituerait alors la vigueur du journalisme littéraire et jouerait un rôle prépondérant envers la pérennisation des textes produits sous l'influence de ce procédé. En termes pratiques, la fictionnalisation, peut être liée à la dérive esthétique du texte journalistique, dont la technique narrative est attelée « à une logique de scénario littéraire »¹ (Borges, 2013, p. 229). L'adoption de ce terme fait écho à la formulation de Lageira (2010), qui tient à faire la différence entre *fictif* et *fictionnel*² dans la constitution des documents sous forme artistique³ et historique. Pour l'auteur, le fictif est intégralement inventé, et donc incompatible avec une démarche journalistique⁴. Le fictionnel, lui, véhicule « des marques de véridicité » (p. 48), qui renvoient alors « à des faits vérifiables et non controuvés » et fonctionnent comme une sorte d'« ancrage dans la réalité » (p. 50).

Le processus décrit peut aussi être envisagé selon une perspective énonciative-littéraire (Hamburger, 1977). Dans celle-ci, la subjectivité de l'auteur ainsi que des éléments du contexte peuvent contribuer à la fictionnalisation d'un texte de non-fiction à l'origine. Par conséquent, le choix du narrateur à la première ou troisième personne, la focalisation interne ou externe, la façon dont les personnages et les espaces sont décrits,

¹ “Várias opções de condução da narrativa jornalística estão atreladas a uma lógica de enredo literário”.

² Il est pertinent d'évoquer ici le positionnement de Tzvetan Todorov (1987) à propos du caractère fictionnel de la littérature. Le critique, ne faisant pas de distinction entre fictif et fictionnel, comme le fait Jacinto Lageira, affirme que « le texte littéraire ne se soumet pas à l'épreuve de vérité ; il n'est ni vrai ni faux, mais précisément fictionnel ».

³ Sous forme artistique, et donc dans le terrain littéraire, le terme fictionnalisation rejoint le concept utilisé par Wolfgang Iser (1993) dans l'étude du texte littéraire. Pour l'auteur, la dichotomie « fiction / réalité », au contraire de celle évoquée par Jacinto Lageira (2010) devrait être abandonnée au bénéfice de la triade « fiction, réalité, imaginaire ». L'imaginaire, qui correspondrait à l'acte de fictionnalisation, se situerait entre le fait et la fiction et servirait à les relier (Hendrik Van Gorp et Ulla Musarra-Shroeder, 2000). Cet acte « converts the reality reproduced into a sign, simultaneously casting the imaginary as a form that allows us to conceive what it is toward which the sign points » (1993, p. 2). Un autre aspect intéressant de la théorie de Wolfgang Iser, qui pourrait être associé à la pratique journalistique, concerne la création littéraire. La fictionnalisation décrite par l'auteur résulte, entre autres, d'un processus de sélection et de combinaison, des procédés aussi adoptés en journalisme dans la conception du texte.

⁴ À propos de cela, nous pouvons parler de nos jours des *fake news*. Pour combattre ce fléau médiatique, plusieurs rédactions journalistiques consacrent désormais du temps à réaliser du *fact-checking*, qui consiste à vérifier des informations diffusées surtout sur les réseaux sociaux et qui présentent des inconsistances quant à leur véracité.

l'occurrence du discours direct ou indirect et le temps verbal déployé dans la narration, aspects auxquels nous serons attentifs dans l'analyse de notre corpus, pourraient déterminer le degré fictionnel du texte sans qu'il soit considéré comme un texte fictif. C'est donc ainsi, se nourrissant du concept de fictionnel ainsi que d'une multitude de procédés narratifs, que se développerait la tentative de fictionnalisation du journalisme littéraire. Ce processus, associé à une stratégie de subjectivisation, combinerait aussi des éléments d'objectivisation qui, ensemble, mèneraient à une stratégie tierce, que nous appelons *journalistico-littéraire*.

Une deuxième hypothèse formulée, cette fois-ci liée aux genres de la chronique et du reportage, concerne leur employabilité dans le domaine du journalisme littéraire. Ces deux genres constitueraient ainsi des éléments textuels d'expression du journalisme littéraire en raison de leur ouverture discursive et narrative et de leur large susceptibilité aux expérimentations. Ils seraient tous les deux, depuis leur implantation dans les journaux, des genres servant d'expérimentation à ce que nous nommons la « fictionnalisation » de la presse. Porteurs d'un langage composé d'éléments de fiction et de non-fiction, sans que cela invalide leur fonction informative, la chronique et le reportage résultent d'une série d'enchaînements de pratiques aussi bien journalistiques que littéraires. De plus, leur attachement aux faits qui se produisent fortuitement au quotidien, qu'ils soient de nature sociale, politique ou culturelle, aurait contribué à ce qu'ils prennent une place importante dans la presse et adhèrent au rythme de production des journaux.

Oscillant entre le reportage et la littérature (Moisés, 1973), la chronique journalistique, l'un des vestiges du modèle français dans la presse brésilienne et l'un des genres ayant outrepassé la frontière du domaine littéraire, s'est ancrée dans le journal et a fait de ce support, pour des raisons que nous développerons plus tard, son principal moyen de diffusion. Ce fut le genre de prédilection du chroniqueur brésilien Rubem Braga. Cet auteur, qui sera étudié dans ce travail, a apporté une forte contribution au genre, en lui accordant une version moderne. Pour Chillón (1999, p. 121), cette version, qui correspond à celle produite par Braga, représente « l'héritage le plus direct que la presse écrite a reçu de la littérature »¹.

Le reportage, quant à lui, reste, selon Aron (2012), le meilleur exemple d'un mouvement d'interaction discursive entre presse et littérature. Empruntant à cette

¹ “La crónica es, sin duda, la herencia más directa que el periodismo escrito ha recibido de la literatura”.

dernière des techniques narratives et discursives, le genre vise l'approfondissement des événements. Son essor est aussi le résultat d'un travail inlassable du reporter, devenu figure incontournable de la presse moderne. Dans le journalisme, celui-ci joue un rôle aussi important que celui exercé par l'écrivain dans la littérature. C'est à lui d'assembler les faits et puis élaborer le reportage à l'image d'un récit. Sa dérive narrative est alors inévitable. Reconnecté, lui aussi, à l'expérience d'*Homo Narrans*, décrite par Motta (2013), reprenant l'expression forgée par Rabatel (2008), le reporter cherche à inscrire le reportage dans un temps présent, qui lui est propre (Facques, 2005), comme l'a fait le journaliste Joel Silveira – un autre auteur que nous étudierons – dans la couverture de guerre.

La troisième hypothèse concerne ce qui pourrait être la source d'attractivité entre la littérature et le journalisme ou plutôt leur terrain d'entente commun : leur quête de réalité. Ainsi, l'intérêt porté à la « réalité » est ce qui aurait favorisé les échanges inter-domaines, entre le journalisme et la littérature. D'un côté, la littérature, en flirtant avec la référentialité, en est arrivée à vouloir dresser une « représentation pure et simple du réel » (Barthes, 1968) ou une « réalité extratextuelle »¹ (Wulschleger, 2018). D'un autre, le journalisme, visant à rapporter une « réalité révélée » (Borges, 2013), revendique, par le biais du journalisme littéraire, une poétique fondée sur les « fictions du réel » (Pélissier et Eyriès, 2014). Cette poétique, selon les auteurs (2014, p. 11), consisterait en « la nécessité de recourir aux techniques de la fiction littéraire pour mieux donner à voir le réel et en rendre compte ». De ce besoin de réalité, les deux domaines auraient alors fondé leur rapport.

La place d'importance que la réalité occupe dans les sphères journalistique et littéraire se reflète ainsi naturellement dans le journalisme littéraire. Dans ce domaine, comme nous le verrons, elle est revendiquée tant au niveau des démarches textuelles que ce journalisme entreprend dans sa quête d'affirmation d'une poétique du quotidien qu'à celui des dénominations qui lui ont été et lui sont toujours attribuées. Ainsi, bien que l'expression « journalisme littéraire » soit la plus générale et la plus répandue, d'autres termes découlent de ce rapport entre les domaines du fait et de la fiction et font ainsi état de son emprise au réel, comme littérature du réel (Talese, 1995) et littérature de la réalité

¹ Pour l'auteure, c'est le recours à cette sorte de réalité, pouvant être ancrée sur l'actualité, qui confère à la littérature un certain engagement.

(Lima, 2014). Ces appellations, auxquelles s'en ajoutent d'autres¹, complexifient le domaine *journalistico-littéraire*, lui donnent plus de robustesse, mais, en même temps, indiquent un manquement épistémologique qui lui soit propre. Cette thèse propose alors de contribuer aux réflexions autour de ce domaine hybride et vaste de recherche.

Pour répondre aux problématiques présentées et nous aider à mieux cerner les hypothèses formulées, nous avons adopté des méthodologies diverses visant à relever les imbrications entre journalisme et littérature, à saisir l'importance des genres dans la consolidation des manifestations *journalistico-littéraires* ainsi qu'à souligner le style de l'écriture de guerre des journalistes-écrivains Rubem Braga (1913-1990) et Joel Silveira (1918-2007). Pour ce faire, le recours à une approche diachronique fut fondamental. Il nous semble en effet impossible de comprendre le journalisme littéraire pratiqué par les deux auteurs au XX^e siècle, ainsi que celui d'aujourd'hui, sans remonter vers le début des relations entre journalisme et littérature afin de creuser les motivations de cette rencontre inopinée. L'attention accordée à l'histoire de leurs relations se justifie aussi par le fait que le journalisme littéraire du XX^e siècle, techniquement, fait appel au passé littéraire, à savoir le réalisme et le naturalisme, en empruntant des techniques de ces deux mouvements littéraires, qui ont été délaissés par les écrivains modernistes ainsi que par les journalistes affiliés à une pratique plus traditionnelle. Dans la mesure où il s'agit d'une branche nostalgique de la période où la littérature avait libre accès à la presse du XIX^e siècle, une branche intéressée à renouer avec la fictionnalité et la référentialité au sein du texte, le choix méthodologique que nous avons fait se justifie d'autant plus. Cela nous conduit alors à un détour diachronique et une démarche plutôt descriptive par rapport aux motivations du rapprochement entre lettres et journalisme, qui, en aucun cas, ne relève d'un manque de réflexion dans ce travail.

Une autre méthodologie adoptée dans cette recherche concerne le traitement du corpus, qui occupe un rôle central dans notre analyse. L'attention qui lui a été accordée visait à déterminer la façon dont la chronique et le reportage traitent les sujets quotidiens du front et à donner de la visibilité au style des auteurs choisis, qui se sont servis de ces genres pour révéler leur écriture de guerre. Pour mettre en avant le premier aspect, nous avons procédé à une étude théorique des genres concernés, en les mettant en application dans le contexte du journalisme littéraire brésilien. Il était aussi important de comprendre comment ces genres ont évolué dans la presse brésilienne et de quelle façon les auteurs

¹ Nous reviendrons sur ces appellations au troisième chapitre dans une section intitulée « *Le journalisme littéraire est-il fécond ?* ».

se les sont appropriés, tout en sachant que leur choix générique – les genres obéissant à des codes spécifiques – a façonné leur style. Pour le second aspect, nous avons soumis l'intégralité du corpus à une étude lexicographique, à l'aide du logiciel d'analyse lexicale en ligne appelé *Voyant Tools*, dans le but de montrer, à partir du mot – cette matière première du journalisme et de la littérature –, de quelle façon la réalité de la guerre a été dépeinte dans l'écriture des auteurs.

Tout au long de ce travail, nous avons aussi cherché à rapprocher, dans notre analyse, la production de Braga et de Silveira, deux auteurs ayant suivi, en tant que journalistes, la Force Expéditionnaire Brésilienne (FEB) pendant la Seconde Guerre mondiale. En ce faisant, notre intention n'était pas de réaliser une étude comparative, au sens strict du terme, de leur œuvre, mais bien d'identifier, même si cela requiert une approche « contrastive », la façon dont ils ont intégré, à leur manière, la pratique *journalistico-littéraire* dans leur travail de correspondants et l'image qu'ils ont donné à la guerre dans leur récit.

Cette étude s'est aussi appuyée sur une méthodologie de recherche documentaire. Outre le recours à une bibliographie théorique et critique autour des sujets touchant les problématiques et hypothèses évoquées, nous nous sommes aussi tournés vers des périodiques disponibles sur le site « hémérothèque digitale » de la Bibliothèque nationale du Brésil et dans les archives dédiées aux auteurs étudiés. Nous avons consulté des journaux du XIX^e et XX^e siècles pour plusieurs raisons : tracer les débuts des relations entre presse et littérature, examiner la version originale de chroniques et reportages écrits par les deux correspondants de guerre et certifier leur attachement à la presse. Sur ce dernier aspect, effectivement, il n'est pas rare de trouver, dans les journaux – et cette recherche nous l'a montré –, des critiques et des commentaires à propos de leur travail. Ainsi, durant les consultations aux archives de la « Casa dos Braga »¹, à Cachoeiro de Itapemirim, ville d'origine de Rubem Braga, et de la « Fundação Casa de Rui Barbosa »², à Rio de Janeiro, ville où Braga et Silveira ont établi leur vie et leur carrière, nous avons pu trouver d'innombrables textes critiques publiés dans la presse³ les concernant, rédigés par des noms comme Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos et Afrânio

¹ « Chez les Braga », ancienne maison d'enfance du chroniqueur Rubem Braga transformée en bibliothèque et en centre culturel dédié à son œuvre et à celle de son frère, le poète Newton Braga.

² « Fondation Maison de Rui Barbosa », un lieu qui abrite une importante collection et des archives liés à la vie et à l'œuvre d'importants écrivains et personnalités publiques brésiliens.

³ Certains de ces textes seront placés dans les annexes de ce travail.

Coutinho. Ces trouvailles, qui témoignent alors de leur liaison au journal, ont fortement contribué à élargir nos méthodologies et à enrichir notre recherche.

Pour mettre en œuvre ces méthodologies, nous nous servons d'un double corpus qui partage une thématique commune : celle de la guerre. Ce choix a été motivé par le fait que la guerre, en tant que sujet, occupe une place d'honneur dans les terrains du journalisme, de la littérature et aussi dans celui du journalisme littéraire. En effet, pour le journalisme, la guerre est un fait majeur, qui regroupe plusieurs critères de l'information journalistique, selon le concept de *News Values*, qui nous développerons dans le chapitre cinq. Elle est aussi une thématique phare dans le journalisme littéraire, qui a, d'après Bak (2016, p. 11), « à maintes reprises, [...] exposé les horreurs de la guerre ; il a décrit avec précision les événements et dramatisé avec passion ses acteurs »¹. Dans la littérature, la valeur historique et fantastique suscitée par les événements de guerre a également servi d'inspiration et de scénario pour des œuvres, allant des épopées produites dans l'Antiquité, comme l'*Illiade*, d'Homère, jusqu'aux productions plus modernes, rédigées par des auteurs qui se sont rendus directement sur le front soit pour travailler, soit pour accomplir un devoir patriotique, comme ce fut le cas des poètes britanniques Rupert Brooke et Siegfried Sassoon, du Français Guillaume Apollinaire, de l'Allemand Ernst Stadler ou bien encore des Brésiliens Euclides da Cunha et Rubem Braga.

Une fois choisie la thématique par le biais de laquelle nous voulions aborder la notion de journalisme littéraire, nous nous sommes vite tournés vers les productions de guerre de deux journalistes-écrivains brésiliens, dont les textes illustrent aussi bien la guerre que la porosité des frontières entre littérature et journalisme. Rubem Braga et Joel Silveira, les deux noms ciblés dans notre recherche, ont fait de la guerre leur bureau et du journalisme littéraire leur mode d'expression. Du premier auteur, nous avons analysé l'œuvre *Crônicas de Guerra*², édition publiée en 1964, répertoriant les principales chroniques rédigées par l'auteur, quatre-vingt-trois au total, qui furent publiées au compte-gouttes dans la presse. Pour le second auteur, nous nous sommes penchés sur *O Inverno da Guerra*³, livre sorti en 2005, qui abrite trente-cinq de ses reportages de guerre, eux aussi publiés auparavant dans les journaux contemporains des événements.

¹ «Literary journalism has [...] exposed the horrors of war; has accurately chronicled the events and passionately dramatized its players».

² *Chroniques de Guerre*, en français. La première édition est sortie en 1946.

³ *L'Hiver de la Guerre*, en français. Il est important de souligner que cet auteur avait sorti un premier livre réunissant ses principaux reportages, intitulé *Histórias de Pracinha*, initialement publié en 1946, mais l'indisponibilité de ce livre lorsque nous avons entamé notre recherche nous a plutôt orienté vers la

Comme représentants du journalisme littéraire brésilien, c'est à travers leurs chroniques et reportages, que nous qualifions de « reportage[s]-chronique » (Moraes Gonçalves *et al.*, 2015), qu'ils ont donné à voir, par le biais de la narration à la fois factuelle et stylistique, le quotidien de la guerre. La cohérence thématique sur laquelle se fondent leurs textes, lorsqu'ils sont publiés en livre, et donc empreints d'unité, nous a permis d'appréhender leur récit comme une *fabula*, selon la définition d'Eco (2003). D'après le critique littéraire et philosophe italien, la *fabula* « est la séquence chronologique des événements que le texte peut montrer selon une intrigue différente » (p. 62). Les différents événements de guerre reportés par Braga et Silveira dans des chroniques et reportages divers sont en effet disposés dans un ordre chronologique dans le livre, recouvrant une période de septembre 1944 à avril 1945 ; ces derniers racontent des différents épisodes vécus par les écrivains, dès leur arrivée et jusqu'à leur départ de la guerre. Ainsi, publiées en livre, leurs histoires ne sont pas des textes indépendants, car pouvant être envisagées dans leur ensemble, elles s'inscrivent dans une seule et grande *fabula*. Du moins, c'est ainsi que nous les concevons et c'est ainsi qu'elles ont été conçues dans notre analyse – ce qui s'est avéré, par ailleurs, un véritable défi. Un autre défi pour traiter un corpus originalement « éparpillé en morceaux », outre l'assembler et lui donner une cohérence, était celui de le traduire. Consultés dans leur version originale, la traduction vers le français des extraits analysés a été une tâche prenante, mais nécessaire pour mener à bien la rédaction de la thèse et rendre compréhensible, en français, le récit de guerre proposé par les correspondants brésiliens.

Envoyés au conflit pour raconter des histoires, mais aussi leur histoire – d'où le caractère testimonial des récits qui constituent notre corpus –, Braga et Silveira se sont approprié leur double identité : celle de correspondant et celle de narrateur. Pour la première, Braga (1964, p. 35), en se présentant à un soldat, avait annoncé : « Je suis correspondant de la presse écrite »¹. Silveira (2005, p. 24), quant à lui, s'approprie cette identité, tout en révélant les craintes et les angoisses d'un jeune correspondant de guerre : « Je m'appelle Joel Silveira, journaliste âgé de vingt-six ans, et je pars à la guerre. Reviendrai-je ? »². Pour ce qui est de l'identité du narrateur, Braga (1964, p. 6) ouvre son livre en faisant l'annonce suivante : « Voici qu'arrivent ces histoires »³. Dans une

publication de 2005, citée ci-avant. Malgré cet aléa, nous avons pu consulter le livre en question, dans sa deuxième version, de 1967, après constitution de notre corpus.

¹ “Sou correspondente de jornal”.

² “Meu nome é Joel Silveira, jornalista de 26 anos, e estou indo para a guerra. Voltarei?”.

³ “Aí vão essas histórias”.

démarche semblable, Silveira (2005, p. 56) prévient le lecteur quant au contenu de ses reportages : « Ici se trouvent les histoires les plus récentes, les histoires de patrouilles »¹. Rendant ces deux rôles complémentaires sur le front, les deux correspondants se sont alors proposé de narrer les faits d'une guerre qui, certes, n'a duré qu'environ huit mois, mais qui, pour l'un des deux, paraît lui avoir enlevé quatorze ans de sa vie. « Je suis arrivé en Italie à l'âge de vingt-six ans et, même si je n'y suis resté qu'un peu plus de huit mois, je suis rentré [au Brésil] âgé de quarante ans »², avoue Silveira (2005, p. 20) dans l'introduction de son livre de reportages.

Le chroniqueur Braga et le reporter Silveira, décidés à révéler, dans la peau d'un chroniqueur et d'un reporter, le « monde étrange et mystérieux »³ de la guerre, se sont alors engagés à témoigner, à rapporter et à narrer les « détails d'un front de bataille [...], des détails parfois tragiques et cruels »⁴ (Silveira, 2005, p. 117). Pour Braga, la guerre en Italie fut sa seconde expérience sur un conflit. La première s'est déroulée dans le Brésil même, lors de la couverture de la Révolution Constitutionnaliste de 1932, aussi connue sous le nom de « Guerre Paulista », mouvement armé qui visait à renverser le gouvernement provisoire de Getúlio Vargas⁵ et à convoquer une Assemblée constituante. Cette première expérience dans la couverture d'un conflit lui a valu deux séjours en prison. Silveira, quant à lui, fut un correspondant apprenti en Italie. En se présentant à la guerre en toute humilité, reconnaissant à la fois son manque d'expérience dans ce type de couverture et sa vulnérabilité, il a ainsi écrit : « Je ne suis qu'une recrue, inexpérimentée et mal préparée comme toutes les recrues, un pauvre et vulnérable civil transformé en soldat en quelques semaines »⁶ (Silveira, 2005, p. 21).

Plus jeune correspondant brésilien envoyé lors de la Seconde Guerre mondiale, Silveira était presque dans la même tranche d'âge que les soldats brésiliens. Même si, lors de sa convocation, son nom était déjà doté d'une certaine réputation dans le milieu de la presse, en raison de ses reportages à caractère social et provocateur, qui lui avaient valu le surnom de « vipère »⁷, le journaliste *sergipano*⁸ n'a jamais compris pourquoi il avait

¹ « Aqui estão as histórias mais recentes, histórias de patrulhas ».

² « Cheguei à Itália com 26 anos e voltei com 40, embora lá só ficasse pouco mais de oito meses ».

³ A guerra « é um mundo estranho e misterioso ».

⁴ « (...) detalhes de uma frente de batalha [...], detalhes às vezes trágicos e cruéis ».

⁵ Getúlio Vargas fut un homme d'État brésilien, qui a présidé le Brésil à deux reprises, de 1930 à 1945 et de 1951 à 1954.

⁶ « Sou apenas um recruta, bisonho e desprevenido como todo recruta, um pobre e indefeso civil em poucas semanas transformado em soldado da ativa ».

⁷ Ce surnom lui fut attribué par le journaliste Assis Chateaubriand à cause de son style d'écriture acide et acéré.

⁸ Le gentilé attribué à ceux qui sont nés dans l'État de Sergipe, au nord-est brésilien.

été choisi – parmi tant d’autres journalistes de talent qui travaillaient déjà au sein de la rédaction du *Diários Associados* – par Assis Chateaubriand pour la mission en Italie. Ce dernier lui a d’ailleurs fait une seule et unique recommandation : « Monsieur Silveira, faites-moi une faveur personnelle. Allez à la guerre mais ne mourez pas. Un reporter, ce n’est pas fait pour mourir, c’est pour envoyer des informations »¹ (Silveira, 2005, p. 24). Cette même demande aurait pu être faite à Braga. Les deux correspondants, décidés à agir sur ce grand événement pour en tirer les faits de leur récit, dont ils ne connaissaient point l’issue, ont suivi à la lettre le conseil de Chateaubriand. Ils n’ont pas seulement envoyé des informations depuis le front, de véritables narrations des faits qui se sont produits devant leurs yeux, ce qui explique le caractère expérientiel de leur production, ils sont aussi rentrés sains et saufs au Brésil.

En consacrant notre thèse à Rubem Braga, auteur brésilien reconnu pour l’ensemble de sa production, et à Joel Silveira, un inconnu du milieu littéraire, bien que considéré dans le domaine journalistique comme le plus grand reporter du pays, nous assumons ouvertement une volonté de rendre plus visibles aussi bien ce qu’ils ont produit pendant la guerre que les genres qu’ils ont mis à l’honneur dans leur travail de correspondance. Ce faisant, nous honorons leur combat scriptural et narratif qui franchi souvent les bornes de la fiction et de la non-fiction, tout en soulignant leur importante contribution au développement de la chronique et du reportage brésiliens.

Braga et Silveira, deux auteurs très peu étudiés en France, ont été séduits très tôt par la presse et ont fini par lui consacrer toute leur carrière. Ayant emprunté des parcours semblables qui les ont menés ensemble jusqu’à la correspondance de guerre, les deux avaient aussi en commun, outre leur position politique de gauche, leur opposition au gouvernement du président Getúlio Vargas et leur participation à la création du journal *Comício*², leur goût avéré pour la presse écrite. Leur attachement inconditionnel à la presse est confirmé par leur propre biographie.

Né le 12 janvier 1913, Braga a débuté sa carrière tout jeune, en 1928, dans le journal *Correio do Sul*, propriété de sa famille. Depuis qu’il s’est mis à révéler, avec son

¹ “Seu Silveira, me faça um favor de ordem pessoal. Vá para a guerra mas não morra. Repórter não é para morrer, é para mandar notícias”.

² Journal créé en 1952 par les deux journalistes qui faisait opposition au gouvernement Vargas (1951-1954). De vie éphémère, n’ayant sorti que dix-sept numéros, le *Comício* a reçu la collaboration d’importants noms du journalisme et de la littérature brésiliennes, comme Millôr Fernandes, Sérgio Porto, Otto Lara Resende, Fernando Sabino et Clarice Lispector, qui publiait sous le pseudonyme de Tereza Quadros.

regard lyrique, critique et parfois humoristique, les situations du quotidien, on dénombre à son compte plus de quinze mille chroniques rédigées. Avocat diplômé, c'est dans le journalisme qu'il a trouvé sa véritable vocation. Reconnu en tant que principal chroniqueur du journalisme brésilien au XX^e siècle, il refusera toute sa vie le statut d'écrivain. Il avouait, par exemple, n'avoir ni la capacité ni la patience pour se pencher sur l'écriture d'un roman. Celui que l'on appelle le *sabiá* de la chronique brésilienne¹ fut donc un de ces hommes de lettres ayant la carrière consacrée à un seul genre (la chronique) et, à quelques exceptions près, à un média spécifique (le journal). D'après Arrigucci (1987), l'un des plus grands spécialistes de Braga au Brésil, le journal, ce média moderne ayant été choisi par le chroniqueur pour s'exprimer, a façonné son style. C'est dans la presse que l'auteur *capixaba*² a laissé en profondeur les empreintes de sa sensibilité, mais aussi de sa vision critique. Adapté aux contraintes du journal, Braga affirmait lui-même écrire pour être publié le lendemain. Militant, malgré lui, en faveur de la littérature dans le journal, dans une période où la presse devenait de plus en plus incompatible avec la fiction, il s'est affirmé comme ambassadeur³ du journalisme littéraire au Brésil avec une écriture et un style méritant d'être découverts et analysés⁴.

Sa première publication sous forme de livre, *O conde e o passarinho*, réunissant d'ailleurs des textes publiés auparavant dans la presse, est parue en 1936. Tout au long de ses soixante ans de carrière, interrompue le 19 décembre 1990, quand Braga décéda d'un cancer du larynx, d'autres publications du même genre, signe d'un transfert de support du journal vers le livre, ont aussi vu le jour. Parmi ces publications, nous pouvons citer *Com a FEB na Itália* (1945), première édition de son livre de chroniques réunissant sa production de guerre et qui constitue notre corpus, *Ai de ti, Copacabana !* (1960) et *As boas coisas da vida* (1988). Braga fut aussi traduit en français par Michel Simon-Brésil. En 1963, le livre *Chroniques de Copacabana, de Paris et d'ailleurs*, répertoriant différentes périodes de la production de l'écrivain, y compris celle de son passage à Paris

¹ Le *sabiá* (*Turdus rufiventris*) est une espèce d'oiseau native du Brésil. Dans le poème « Canção do Exílio », écrit en 1843 par Gonçalves Dias, le poète, appartenant à la première phase du romantisme brésilien, celle-ci marquée par le nationalisme et l'indianisme, fait déjà référence à cet oiseau, dont le chant est unique et mélodieux. Le surnom attribué au chroniqueur brésilien par son ami Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) fait sans doute référence au lyrisme de ses chroniques, bien que le lyrisme ne soit pas leur seule caractéristique, comme nous le verrons plus tard.

² Le gentilé attribué à ceux qui sont nés dans l'État de l'Espírito Santo, au sud-est brésilien.

³ Au sens propre du terme, Braga fut ambassadeur du Brésil au Maroc de 1960 à 1963 pendant le régime militaire au Brésil. Sa proximité avec certains militaires a été façonnée lorsqu'il a été correspondant de guerre en Italie.

⁴ Nous nous consacrerons spécialement à l'écriture et au style de Braga, auteur dont la production s'est bâtie sous influence de la presse, dans le quatrième chapitre.

dans l'après-guerre, a été publiée en France par la maison d'édition Pierre Seghers. Le vieux Braga, un autre surnom qu'on lui attribuait, a aussi créé sa propre maison d'édition, l'« Editora do Autor », en 1960, avec Fernando Sabino, et puis, en 1967, la maison d'édition « Sabiá ».

Chroniqueur responsable du renouvellement de la chronique au Brésil, Braga a su conférer au genre « mineur » un statut de grandeur et de profondeur, comme nous essaierons de le montrer. Sans faire mention directe à l'auteur *capixaba*, Candido (1992, p. 14) défend l'idée que la chronique moderne confère de la grandeur, de la beauté et de la singularité aux petites choses du quotidien. C'est, d'après lui, un genre composé de « vérité et de poésie dans ses formes les plus directes et aussi dans celles les plus fantastiques »¹, ce qui confirme sa position limitrophe entre le journalisme et la littérature.

Joel Silveira, à l'exemple du chroniqueur Rubem Braga, a vécu, lui aussi, de la publication de reportages et de chroniques dans la presse. Il a été captivé par la presse en 1937 et a commencé son parcours journalistique dans le journal *A Noite*, à Rio de Janeiro, sept ans avant de recevoir la mission de couvrir la Seconde Guerre mondiale, sur le front en Italie. À son arrivée à Rio de Janeiro, le futur journaliste, né le 23 septembre 1918 à Lagarto, ville située dans l'état de Sergipe, portait une lettre de recommandation écrite par un ancien employeur dans laquelle on pouvait lire ceci : « C'est un jeune homme très intelligent et très cultivé [...] Il étudiera le droit et sait très bien écrire »² (Silveira, 1998, p. 78). À l'image de Braga, Silveira ne suivra pas les métiers du droit et finira par se consacrer aux métiers de la presse. Jusqu'à son départ en Italie, il travailla pour trois journaux cariocas. *A Noite*, où il a débuté sa carrière, *Dom Casmurro*, un journal pour lequel il a produit des *faits divers*, en tant que reporter police-justice, et de la critique littéraire³, et *Diretrizes*, magazine où il a été consacré comme reporter. Envoyé à la guerre pour le *Diários Associados*, Silveira a gravé son nom dans l'histoire des correspondants de guerre de la presse brésilienne⁴.

Passionné de son métier, Silveira avait une estime spéciale pour la tâche accomplie par les reporters. « Le reporter exerce une fonction noble dans le journal. Il n'y

¹ A crônica “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas [...] Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas”.

² “Um rapaz de muita inteligência e de muitas leituras. [...] O moço vai estudar Direito e é bom de escrita”.

³ Dans ce journal, dont le titre rend hommage à un roman de Machado de Assis paru en 1899, Silveira a été promu critique littéraire, ce qui lui a permis de rencontrer plusieurs intellectuels de l'époque. Le journaliste signait la rubrique « Podia ser pior » (« Cela pourrait être pire », en français), dont un exemplaire se trouve dans les annexes.

⁴ Dans le sixième chapitre, nous proposons une généalogie des correspondants de guerre.

a rien de plus important dans le journal que le reporter. Sans lui, le journal n'existe pas »¹, a-t-il déclaré lors d'un entretien faisant partie du documentaire « Joel Silveira: a víbora », réalisé par l'Association brésilienne de journalisme d'investigation (Abraji) et sorti en 2007. Pour lui, c'était donc à ce professionnel d'accomplir soigneusement le rôle d'annoncer l'information et de veiller à ce que le reportage mérite toujours sa place dans la presse. En tant que reporter de qualité, c'était en se dévouant à l'écriture du reportage que Silveira a mis en valeur ses compétences journalistiques et littéraires et a révélé son talent de journaliste-écrivain, devenant, à côté de Braga, l'un des précurseurs du journalisme littéraire brésilien (Pena, 2013) de la deuxième phase², selon la catégorisation que nous proposons dans ce travail.

Maîtrisant l'art de l'écriture, Silveira réunissait les bonnes conditions pour s'embarquer, que ce soit dans une chevauchée littéraire ou dans une aventure journalistique. Mais, même s'il a fait quelques incursions dans le domaine de la fiction³, c'est dans le journalisme, métier appris sur le terrain avec beaucoup de constance, qu'il a acquis sa maturité professionnelle et auctoriale. « Je ne suis pas doué pour écrire des vers. Le sujet se construit ainsi, sans rimes et sans rythme, libre comme des ailes »⁴ (Silveira, cité par Ferrari, 2012, p. 11), déclara-t-il plus tard.

Incapable d'écrire des vers, la poésie de Silveira s'est alors transférée vers sa prose journalistique. Son œuvre journalistique, qui a marqué les esprits et la critique, a été attestée par ses grands reportages écrits dans une période où le genre se distinguait dans la presse. C'est ainsi en s'adonnant à la pratique du reportage qu'il a bâti sa réputation. Pour lui, toute pratique journalistique en dehors de ce genre était « un gaspillage de temps et d'énergie »⁵. Ce fut d'ailleurs un reportage qui a projeté Silveira sur la scène

¹ «Repórter é a função nobre do jornal. Não pode haver coisa mais importante no jornal que o repórter. Sem o repórter não existe o jornal».

² Nous reviendrons sur cela dans l'introduction de la première partie. Dans le cas brésilien, nous proposons trois phases pour le journalisme littéraire. La deuxième phase, dont la chronique et le reportage sont les genres porteurs, correspond à la période au tournant du XX^e siècle, lorsque la presse adhère au régime du « tout-informatif » (Marie-Ève Thérénty, 2007).

³ En tant qu'étudiant, il avait écrit une nouvelle appelée « *Desespero* », (désespoir, en français), qui n'a été finalement publiée qu'en 1937 lorsqu'il était à Rio. Son texte, couvrant trois pages, est paru dans un numéro du magazine *Vamos Ler*. « J'ai ouvert le magazine, le cœur s'est accéléré et mon histoire était là dans les premières pages » (Joel Silveira, 1998, p. 91). «Abri a revista, o coração aos pulos, e lá estava, nas páginas iniciadas, a minha história».

⁴ «Não tenho jeito para fazer versos. O assunto vai assim mesmo, sem rimas e sem ritmo, liberto como asas».

⁵ «Qualquer atividade jornalística que não seja reportagem é um grande desperdício de tempo e energia». Cette phrase fut prononcée en voix *off* par le journaliste Geneton Moraes Neto, ami personnel de Joel Silveira, et lui-même réalisateur du documentaire « Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças » (2013).

journalistique brésilienne. Dans « Grã-finos em São Paulo »¹, publié en 1940 par *Diretrizes*, le journaliste se moque de l'élite *paulistana*² sans aucune pudeur, ce que lui a valu une grande notoriété. Le succès du journaliste fut renforcé par son travail de correspondant dans la Seconde Guerre mondiale, où il adopta un langage partagé entre le factuel et le poétique, mais toujours rythmé par les événements du conflit.

Convaincu qu'il fallait se démarquer dans un milieu journalistique devenant très compétitif, car en pleine modernisation et en processus de professionnalisation³, son choix orienté vers le journalisme littéraire fut réfléchi – bien que, à l'époque, il n'ait sûrement pas eu conscience que ce qu'il produisait relevait de cette catégorie journalistique. « J'ai senti que j'avais besoin de *romancer* le texte pour me distinguer de ce qui était publié dans la presse dans les années 30 et 40 »⁴, avoua Silveira, des années plus tard, dans une de ses innombrables *interviews* accordées tout au long de sa vie. En assumant ce choix stylistique, qui visait à attribuer au texte journalistique des contours littéraires, Silveira a fini par se forger un nom dans l'espace *journalistico-littéraire*. De son vivant, il a reçu le prix Esso, le plus important prix du journalisme brésilien. Silveira a aussi obtenu en 1998, pour l'ensemble de son œuvre, le prix Machado de Assis, décerné par l'Académie Brésilienne de Lettres⁵, mais, malgré cela, son nom reste méconnu dans le cercle littéraire. Outre ses innombrables textes parus dans des journaux et magazines, le journaliste-écrivain, décédé en 2007, a publié plus d'une vingtaine d'œuvres, comprenant des livres de ses mémoires, des livres de fiction et des recueils de ses reportages.

C'est donc en mettant en lumière les productions de Braga et de Silveira, en enquêtant sur les spécificités du journalisme littéraire et en nous attardant sur les genres de la chronique et du reportage que nous avons élaboré cette recherche. Composée de trois parties, cette thèse s'organise en sept chapitres. Dans la première partie (chapitres 1 à 3), intitulée « Entre transferts et hybridations : la genèse du journalisme littéraire et l'intronisation d'une poétique du quotidien dans la presse écrite », nous abordons

¹ « La Haute société de São Paulo », en français.

² Ce gentilé se réfère à ceux qui vivent dans la ville de São Paulo, capital de l'État de même nom.

³ Nous n'évoquons pas le terme « professionnalisation » en se référant à la nécessité d'un diplôme pour exercer le métier. Au Brésil, cette obligation n'est entrée en vigueur qu'en 1969 avec le décret-loi 972/69 en pleine dictature militaire. Nous employons le terme dans le sens d'une reconnaissance sociale vis-à-vis de l'activité du journaliste en tant que telle, dissociée de la pratique littéraire.

⁴ « Senti que precisava romancear o texto para me diferenciar do que era escrito na imprensa dos anos 30 e 40 ». Citation repérée dans le numéro commémoratif des dix ans de la mort de Joel Silveira, du magazine *Press*, publié en 2017.

⁵ Le journaliste a aussi reçu dans sa carrière les prix journalistiques Liberó Badaró et Golfinho de Ouro et le prix littéraire Jabuti.

essentiellement des notions que nous estimons clés pour comprendre le journalisme littéraire, telles les notions de transfert¹, d'hybridation et de généricité. Dans la deuxième partie, titrée « La chronique et le reportage comme éléments textuels d'expression du journalisme littéraire » et divisée en deux chapitres (4 et 5), nous mettons en lumière une étude sur les genres de la chronique et du reportage, tout en prenant en compte la production *journalistico-littéraire* de Rubem Braga et Joel Silveira, les deux auteurs ciblés par notre étude. Dans la troisième partie, sous le titre « Entre la zone de combat et le front temporel narratif », nous avons placé les deux derniers chapitres (6 et 7). Ici, notre attention se tourne vers l'écriture de guerre et l'opération stylistique menée par les deux auteurs dans les marchés éditoriaux de la presse et du livre.

Le premier chapitre est consacré aux multiples processus de transfert qui ont touché le domaine *journalistico-littéraire*. En nous appuyant sur la théorie du transfert culturel (Espagne, 1999), nous avons envisagé la constitution du journalisme littéraire brésilien sous l'optique de trois processus de transferts majeurs : le transfert franco-brésilien, où le modèle français s'est présenté comme un exemple à suivre, le transfert d'écriture, concernant les emprunts littéraires à l'écriture journalistique, et le transfert de support, du journal vers le livre, comme signe de recherche de pérennité des productions à caractère journalistique. Dans ce chapitre, nous accorderons aussi une place importante à la discussion de deux processus fondamentaux pour concevoir la pratique du journalisme littéraire, l'un d'entre eux ayant déjà été brièvement évoqué : celui de la fictionnalisation de la presse et celui de la « défictionnalisation » de la littérature.

Au deuxième chapitre, dans une perspective diachronique, nous nous pencherons sur les causes qui ont favorisé la formation d'une presse littéraire, fondée sur une poétique du quotidien. La presse française, référence culturelle et critique, a joué un rôle important dans la constitution de ce modèle de presse au Brésil, qui a trouvé par la suite sa propre voie – l'acclimatation de la chronique dans la presse brésilienne en étant l'exemple le plus visible. Nous consacrerons alors à ce modèle, façonné par Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Eugène Sue et bien d'autres, un traitement spécial. Dans ce chapitre, il sera aussi question du travail des hommes de lettres, les premiers journalistes-écrivains, qui ont su faire de la presse un terrain d'expérimentations littéraires. S'ils ont bien réussi leur mission, c'est parce que l'un des points de rapprochement entre littérature et journalisme,

¹ Le concept de transfert constituera le fil conducteur de notre travail. Il s'invitera aux discussions autour du journalisme littéraire englobant ses pratiques en France et au Brésil, son écriture et les supports utilisés pour sa diffusion.

comme nous l'avons mentionné dans cette introduction, est leur rapport avec la réalité, aspect qui sera également soulevé dans ce chapitre.

Dans le troisième chapitre, notre attention se tournera vers deux autres thématiques qui caractérisent le journalisme littéraire : l'hybridation et la généricité. En empruntant un concept botanique sur la vigueur hybride (Krysinski, 2004), nous discuterons de la force et de la fécondité du journalisme littéraire, étant lui-même un hybride convaincu. En parlant de ce processus d'hybridation, qui met en évidence la porosité des genres impliqués dans le journalisme littéraire, nous ne pourrions pas ignorer la place centrale occupée par les genres, qu'ils soient littéraires ou journalistiques, dans cette catégorie d'étude. C'est pourquoi une discussion autour de la généricité s'invitera à la fin du chapitre.

Le quatrième chapitre, qui ouvre la deuxième partie, sera exclusivement dédié à l'étude de la chronique. Qu'il s'agisse de la réceptivité du genre vis-à-vis de la critique ou des caractéristiques de sa version moderne – inaugurée au Brésil par Rubem Braga dans les années 1930, nous tiendrons à aborder différents aspects du genre pour comprendre sa dynamique et son double attachement à la fois à la littérature et à la presse. Pour ce qui est de sa version moderne, Marques de Melo (2003, p. 153) affirme que ce fut grâce à ce modèle indissociablement lié au journalisme que la chronique a atteint « un profil nettement national »¹. Braga ayant joué un rôle prépondérant dans la diffusion de ce nouveau courant du genre, nous nous efforcerons aussi, dans ce chapitre, de dévoiler les spécificités de son style. Les caractéristiques de son œuvre, comme le lyrisme et l'humanisation, seront exploitées afin de nous aider à mieux saisir son écriture de la guerre, qui transite entre le champ littéraire et celui de l'information – dans une parfaite symbiose entre journalisme et littérature.

Dans le cinquième chapitre, nous nous pencherons sur le travail de Joel Silveira, en mettant en évidence les particularités du genre du reportage, qui a évolué depuis celui de la chronique. Nous nous intéresserons également au style de Silveira, remarquable par sa quête de précision et sa dépendance au fait journalistique. Le fait, cette matière première du reportage, sera précisément une thématique centrale du chapitre. En nous intéressant à ces questions, tout en gardant en toile de fond les textes produits par Rubem Braga et Joel Silveira lors de la Seconde Guerre mondiale, nous parviendrons certainement à réfléchir aussi bien sur le processus de fictionnalisation de l'écriture

¹ “Somente nos anos 1930 surgiria aquela modalidade de expressão jornalística que daria à crônica um perfil marcadamente nacional”.

journalistique que sur la place conquise par la chronique et le reportage comme genres d'expression d'une écriture qui se revendique *journalistico-littéraire*.

Dans le sixième chapitre, introduisant la troisième partie, en raison du contexte dans lequel les productions de Braga et de Silveira ont été réalisées, nous aborderons les caractéristiques du journalisme de guerre¹ et les risques liés à cette pratique. Nous proposerons également une généalogie de ce genre de couverture journalistique. Ensuite, en nous attardant sur l'écriture de guerre des deux auteurs, nous discuterons des notions de découverte et de déplacement liées à leur écriture, et du rapprochement de leurs reportages-chroniques avec le genre du récit de voyage. Dans ce chapitre, il sera aussi question de l'une des esthétiques auxquelles est associée leur production : celle du témoin oculaire. Cette esthétique, directement liée à la pratique de l'immersion, agit à la fois sur le corps du journaliste, c'est-à-dire, sur la façon dont, *in loco*, il perçoit la réalité observée, et sur son corpus, car son texte ne sort pas indemne de cette expérience immersive.

Dans le septième et dernier chapitre de ce travail, nous discuterons de la façon dont l'esthétique, au sens propre du terme, s'approprie l'écriture de guerre de Braga et de Silveira et du combat de temporalité mené par le journalisme littéraire lorsque ses productions, outre l'adhésion à une esthétique littéraire, franchissent la frontière du livre. Ainsi, dans le dernier chapitre, notre attention se tournera vers les tactiques employées par les auteurs afin de donner à voir la réalité du conflit d'une façon *journalistico-littéraire* et de conférer une plus-value à leur production. Nous accorderons aussi une place d'importance au méticuleux travail de construction lexicale réalisé par les correspondants, visant à apporter à la guerre, plus qu'une image personnifiée, un véritable visage textuel. Ce faisant, nous tiendrons à montrer comment les deux correspondants se sont emparés de la guerre par les mots pour couvrir la réalité obscure et cruelle du conflit.

Ce travail propose alors une expédition au cœur de la production de guerre des correspondants Braga et Silveira ainsi qu'une incursion dans les spécificités du journalisme littéraire et de certains genres que lui sont associés, comme la chronique et le reportage. En empruntant l'itinéraire proposé dans cette thèse, nous aurons la possibilité de témoigner en même temps du combat mené par le journalisme littéraire pour se forger une place dans les rangs des genres et de celui tenu par les journalistes-écrivains depuis le XIX^e siècle pour une presse non « délittératurisée ». Nous aurons aussi l'occasion de scruter la guerre couverte par les deux correspondants brésiliens, depuis

¹ Cette catégorie journalistique a été qualifiée par Braga de « journalisme de tranchée ».

l'intérieur des tranchées, et d'observer leurs stratégies au niveau du discours et de la narration ciblant à la fois une écriture fidèle à la réalité des événements, mais aussi empreinte de poésie, et ce, malgré la lourdeur et la laideur de la guerre.

Première Partie

**Entre transferts et hybridations : la
genèse du journalisme littéraire et
l'intronisation d'une poétique du
quotidien dans la presse écrite**

Les rapports entretenus entre les deux gardiens de l'écriture, à savoir la littérature et le journalisme, ont favorisé, par un enchaînement de transferts, l'hybridation de l'activité journalistique, menant à l'intronisation d'une poétique du quotidien dans la presse. Celle-ci fut endossée par un processus de fictionnalisation de l'activité journalistique. Pour comprendre les enjeux liés à ce processus, dans cette première partie, un détour par le XIX^e siècle, à l'aide d'une approche diachronique¹, s'imposera, car, pendant cette période, « la fiction, indice essentiel de la littérarité, est même un élément essentiel du quotidien » (Thérenty, 2007, p. 125).

La presse – en tant que témoin des changements historiques, sociétaux, politiques et économiques suivant les différentes époques² – a toujours été un terrain ouvertement sensible aux expérimentations³. Renouvin (1969, p. 7), dans la préface du livre *Histoire Générale de la presse française*, affirme que c'est grâce à son historiographie que « nous parvenons à serrer d'un peu plus près les réalités », – des réalités, selon des auteurs ayant fait de l'histoire de la presse leur terrain d'enquête⁴, qui n'ont échappé ni à la littérature ni à la presse, et qui les ont guidées, voire poussées, vers un champ d'actuation en commun. Ainsi, l'étude de la presse d'un point de vue historique se situe, selon Cooper-Richet (2010, p. 17)⁵, « au carrefour d'une réflexion sur l'histoire de la construction et de la consolidation des identités nationales et de celle portant sur les premiers pas d'une internationalisation de l'information ». En corroborant cela, Thiesse (2010, p. 130-134) évoque le caractère « transsocial » de la presse, qui « pénètre tous les esprits, du château à la plus humble chaumière », et affirme à son tour qu'elle « est un instrument majeur dans la création d'une conscience nationale ». Dans le cas franco-brésilien⁶, l'étude que nous proposons dans cette première partie permettra non seulement de comprendre le processus de formation de l'identité d'une nation qui venait d'acquérir son indépendance,

¹ Nous reviendrons plus bas sur la raison de ce choix lorsque nous aborderons la notion de transfert culturel.

² Une étude comparative et historiographique de la presse, permet, selon Jean-François Botrel (2010, p. 70), « de sortir d'un carcan strictement national et de mettre au jour une histoire culturelle beaucoup plus cosmopolite qu'on ne l'imagine », car cette démarche est « en lien avec les autres formes d'expression sociale, artistique et scientifique ».

³ Le feuilleton et, par la suite, le roman-feuilleton sont des exemples de la manière dont la presse du XIX^e siècle a servi de support d'expérimentation d'un projet qui visait à rendre la littérature plus visible et les journaux encore plus rentables.

⁴ Nous faisons référence notamment au travail de Claude Bellanger, Jacques Godechot et Pierre Guiral, qui ont dirigé la publication du livre *Histoire générale de la presse française* (1969).

⁵ Dans son article, l'auteur parle de l'étude de la presse en anglais publiée en France, mais son affirmation est tout aussi valable pour d'autres contextes (y compris celui de la présence du modèle français au Brésil).

⁶ En sachant que l'histoire de la presse brésilienne s'est imprégnée du modèle de presse français, le cas franco-brésilien mérite d'être souligné.

mais surtout – et c’est cela qui nous intéresse le plus – de constater comment l’internationalisation d’un modèle, en l’occurrence le français, a produit des transferts importants, liés à la formation du journalisme littéraire, menant à des processus d’imitation, d’assimilation et d’acclimatation dans la presse brésilienne¹.

Ces transferts, opérés à travers la presse, vont, selon Botrel,

au-delà de simples relations bipolaires, qu’ils se font dans un cadre de révérence ou de dépendance mais aussi d’ignorance ou de concurrence et surtout qu’ils impliquent de nombreuses pratiques de filtrage ou de métissage et donnent lieu à des jeux spéculaires faits de répliques, d’échos ou de ricochets dont l’histoire de la presse et l’histoire culturelle doivent tenir particulièrement compte. (Botrel, 2010, p. 69)

Le transfert peut donc être perçu comme un mécanisme facilitateur d’hybridation où les échanges peuvent se faire aussi bien au travers de déplacements physiques, au sein d’aires culturelles distinctes, qu’au travers de déplacements discursifs, sur le plan textuel, comme ce fut le cas dans le processus de formation du journalisme littéraire. La complexe constitution de cette manifestation hybride, qui se veut en même temps journalistique et littéraire, peut donc être liée à des aspects géographiques (en ce qui concerne les modèles et les traditions littéraires et journalistiques des différents pays) et textuels (les échanges qui portent sur l’écriture englobant, par exemple, des éléments du journalisme et de la littérature). Bak et Reynolds (2011, p. 2) affirment que l’histoire du journalisme littéraire relève d’une complexité, car, selon eux, ce modèle fut construit autour d’« une combinaison de traditions journalistiques et d’influences transnationales »². Malgré son internationalisation, qui tendrait à une uniformisation des procédures, l’état actuel et l’avenir du journalisme littéraire donnent lieu, selon ces auteurs, à « une histoire unique dans chaque pays »³.

Comme l’avenir n’est que le résultat de l’équation entre le passé et le présent, car façonné par des choix et actions qui lui précèdent, il nous semble essentiel de regarder dans le rétroviseur de l’histoire de la presse, en établissant un pont avec les diverses

¹ Pour Jean-François Botrel (2010, p. 69), « la prise en compte de la presse pour elle-même aide à dépasser la vieille problématique des influences ou de la dépendance au bénéfice de processus de circulation, de médiation et d’interaction, de rejet ou d’appropriation et parfois d’assimilation ».

² “Literary journalism has had a long and complex international history, one built on a combination of journalistic traditions and transnational influences”. La complexité du journalisme littéraire repose aussi sur le fait qu’il fusionne deux éléments autonomes dont les caractéristiques sont tout aussi complexes.

³ “Literary journalism would survive and at times even thrive. How and why is a story unique to each nation”.

théories du journalisme et de la littérature, pour broser un portrait fiable du journalisme littéraire et essayer d'envisager ce qu'il pourrait advenir de ces relations doubles, parfois conflictuelles. Ce n'est qu'en prenant cela en compte que nous pourrions aller de l'avant sans le risque d'ignorer des indices historiques, motivés par les processus de transferts et d'hybridations qui ont joué, tous les deux, en faveur de l'émergence de cette modalité *journalistico-littéraire*, et sans se passer des pistes théoriques fondamentales pour mieux comprendre ce phénomène.

Avant d'effectuer le premier pas en cette direction, il est toutefois important de souligner que la naissance d'un modèle *journalistico-littéraire*, devenu aussitôt un genre ou, pour des chercheurs comme Bak et Reynolds (2011) ou Bak et Martinez (2018), une discipline¹, n'est pas le fruit du hasard. Son instauration provient d'abord d'un intérêt commercial qui visait tout simplement à donner aux entreprises journalistiques des conditions pour moderniser leur activité. Cette première incursion de la littérature dans le champ journalistique, appelée la *première phase du journalisme littéraire*, fut caractérisée par la publication de textes, pour la plupart de fiction, dans les pages de la presse. Cette phase, inaugurée dans la presse périodique française au XIX^e siècle et favorisée par le surgissement du feuilleton, dont les caractéristiques seront fortement exploitées aux deux premiers chapitres intégrant cette partie, est du journalisme littéraire au sens premier du terme. Dans ce contexte de rapprochement entre le journalisme et la littérature, Gonne (2017, p. 111) affirme que « le feuilleton se profile comme le mode de diffusion du roman (populaire ou non) par excellence ». Les publications de cette période vont, selon elle, fonctionner « comme une vitrine qui permet aux romanciers et feuilletonistes de se faire connaître » et, pour ce qui concerne la presse, « d'améliorer leurs chiffres de vente ». Le partenariat établi entre le journalisme et la littérature dans la première phase fut alors basé sur une logique gagnant-gagnant. Au journalisme incombait d'emprunter à la littérature le rez-de-chaussée de la page et à la littérature était donnée la mission d'accrocher le lecteur par des histoires servies au compte-goutte.

Après avoir conquis l'espace physique du journal, la littérature, déjà intégrée à un rythme périodique de publication, a fortement misé sur son propre capital symbolique et s'est répandue à l'intérieur de la production journalistique. En effet, l'espace qui lui était réservé dans la presse était devenu très restreint et trop important pour que la littérature reste limitée au pied de la page. Peu à peu, les procédés littéraires, qui ont couronné le

¹ Nous évoquons cette discussion au troisième chapitre.

roman-feuilleton, ont réussi à contaminer les productions placées en haut de page. Déplacée vers le haut, la littérature n'avait plus à faire à la fiction, mais bien à des écritures factuelles, à vocation strictement journalistique, qui, malgré cela, demandaient à être teintées de littérature¹.

Cette adaptabilité de la littérature est ce qui a évité son évincement du journal et, par conséquent, la « délittératurisation » de la presse. À la fin du XIX^e siècle, la presse, désormais concurrencée par le livre² et par les magazines³, s'était modernisée et cela a engendré son entrée dans l'ère de l'information. La *deuxième phase du journalisme littéraire* débute alors dans une période assez paradoxale dans les rapports *journalistico-littéraires* : en même temps que la littérature, en tant qu'ambassadrice de la fiction dans la presse, perd du terrain et se voit obligée de s'adapter dans l'espace périodique, le journalisme, même voué à l'information, commence à s'appropriier les techniques littéraires. Dans le contexte brésilien, cela se traduit par la transformation du feuilleton en chronique et par le remplacement du feuilletoniste en faveur de l'activité du chroniqueur et du reporter. La chronique, genre embryonnaire du reportage (Marques de Melo, 2003), fut porteuse, avec le reportage⁴, de cette deuxième phase du journalisme littéraire. Elle a fait aussi figure de genre conciliateur au sein du journal, car sa double facette, à la fois

¹ Le premier signe de ce changement est l'apparition des faits divers dans la presse, un genre créé par le journalisme français.

² Cela ne signifie pas que le livre n'a été introduit au Brésil qu'à la fin du XIX^e siècle. Au contraire, les premiers livres sont arrivés dans le pays par les mains des prêtres de l'ordre des jésuites au XVI^e siècle. Les couvents étaient le seul endroit où l'on pouvait à l'époque se procurer des livres et être instruits (Rubens Moraes, cité par Flávia Rosa, 2009). Les activités éditoriales étant interdites dans le pays pendant toute la période coloniale (de 1500 à 1808), ce n'est qu'en 1810 que le premier livre fut publié sur le sol brésilien. Il s'agissait de l'œuvre *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga (Flávia Rosa, 2009). Laurence Hallewell (1985), dans son important travail sur l'histoire du livre au Brésil, souligne cependant que des tentatives d'enfreindre cette interdiction ont bel et bien eu lieu avant. À partir des années 1830, selon Flávia Rosa (2009), le marché éditorial brésilien connaît un développement notable. Les maisons d'édition Laemmert (1833) et Garnier (1844) jouent un rôle de grande importance dans ce sens. À cette période, le problème n'était plus l'interdiction de publier, mais le taux d'illettrisme de la population, qui s'élevait à 84% (Fernando Paixão, cité par Flávia Rosa, 2009, p. 85). En 1906, lorsqu'un nouveau recensement fut réalisé, le taux d'analphabétisme dans le pays, tout aussi élevé, avoisinait les 74% (Helena Bomeny, 2003). Malgré ces chiffres alarmants, l'existence d'une classe opulente, « avide de littérature française » (Fernando Paixão, cité par Flávia Rosa, 2009, p. 85), a contribué à faire du livre un produit culturel du XIX^e siècle aussi marquant que la presse écrite.

³ Bien que le premier magazine brésilien date du début du XIX^e siècle (*As Variedades ou Ensaio de Literatura*, 1812), ce n'est qu'en 1900 que ce genre de publication, favorisé par l'avènement de la photographie, la modernisation de la presse, la réduction du coût du papier et l'apparition de la publicité, connaît son essor au Brésil.

⁴ Dans la deuxième partie, nous nous consacrerons à ces deux genres. Il est aussi important de souligner que des écrivains, dans une démarche inverse de celle observée au XIX^e siècle, se sont approprié le reportage, un genre originellement journalistique, pour écrire de la fiction.

journalistique et littéraire, a fait d'elle, d'après Coelho (cité par Borges, 2013, p. 259), « une espèce de genre tourné à l'envers, la pellicule négative de la nouvelle »¹.

« Vestige dans le journalisme actuel d'une époque où la presse était plus ouverte aux expressions littéraires »², comme l'affirme Borges (2013, p. 258), la chronique avait pour vocation première la maîtrise de la réalité fugace. Pour y arriver, le *chroniqueur-reporter* a gagné les rues pour en extraire la sève de l'information, tout en se souciant de capter les détails de la vie quotidienne qui défilaient sous ses yeux³.

À l'aube du XX^e siècle, le modèle de presse nord-américain devient référence, en remplacement au modèle français, et se présente comme le plus adapté à encadrer le mode de production à l'échelle industrielle auquel le journalisme commençait à se soumettre⁴. En raison de ces changements, le pôle d'influence médiatique bascule vers un nouveau modèle au détriment de celui qui fut propagé par la presse française au XIX^e siècle. Mais le régime de l'objectivité n'arrive pas à étouffer les incursions littéraires du journalisme⁵. Au contraire, le journalisme littéraire reste sur scène et ose même à s'affirmer en tant que genre. Sous couvert de la littérature, il s'est équipé de techniques adoptées par les écrivains réalistes et naturalistes et a perfectionné l'ensemble de ses techniques de production. Ce renouveau marque la naissance du *New Journalism*, qui correspond chronologiquement à la *troisième phase du journalisme littéraire*, selon la chronologie que nous avons essayé d'esquisser. Malgré l'importance et la représentativité de ce mouvement né aux États-Unis dans la seconde moitié du XX^e siècle, il ne se porte pas garant de ce que Bak et Reynolds (2011, p. 18) appellent les « dix commandements du journalisme littéraire ». Le *New Journalism* a conféré certes une visibilité plus grande au journalisme littéraire, mais, malgré la reconnaissance que nous lui devons, ce mouvement ne représente que l'officialisation d'une pratique qui était, de façon approximative, déjà en cours bien avant l'appellation donnée par Tom Wolfe⁶.

¹ “Uma espécie de avesso, de negativo da notícia”.

² “A crônica seria um resquício no jornalismo atual de um tempo em que a imprensa era mais aberta a expressões literárias”.

³ Dans la deuxième phase du journalisme littéraire, l'on inaugure certaines démarches journalistiques, comme la sortie de terrain, encore aujourd'hui d'actualité dans l'exercice du journalisme.

⁴ Dans le journalisme brésilien, cette influence nord-américaine sera ressentie avec force, surtout à partir des années 1950. C'est dans cette période que le journalisme brésilien adoptera la formule du *lead*. Nous développerons les caractéristiques de cette technique dans la deuxième partie de ce travail.

⁵ La chronique et les grands reportages sauvegardent le maintien des rapports entre journalisme et littérature dans la presse durant la première moitié du XX^e siècle.

⁶ Nous pouvons, à titre d'exemple, citer le travail de John Hersey dans *Hiroshima*, reportage publié en 1946 par le magazine *The New Yorker*. Selon Ailton Sobrinho (2020, p. 519), « ce qui ressort du reportage narratif délivré par Hersey, outre sa façon singulière de traiter les sources, est son mélange harmonieux de littérarité

Quelle que soit la phase, le journalisme littéraire est, selon Bak et Reynolds (2011, p. 2), « resté fidèle à son engagement d’informer le monde de manière précise et honnête sur le magique dans le banal, le grand dans le petit, et par-dessus tout, le *nous* en *eux* »¹. Cela montre à la fois l’implication du journaliste-écrivain vis-à-vis de son sujet et son désir de transfigurer le chaos, la guerre, les inégalités ou tout simplement les banalités quotidiennes en faisant appel à l’écriture littéraire.

En tenant compte de l’ampleur du chantier que représente le journalisme littéraire, comme nous venons tout juste de le constater en retraçant ses différentes phases, nous nous chargerons dans la première partie de ce travail de montrer comment les processus de transfert et d’hybridation, qui ont favorisé l’émergence d’un modèle journalistique imprégné d’hybridisme, à commencer par l’expression « *journalisme littéraire* »², se sont opérés au sein de la presse, puis ont rebroussé chemin pour la constitution de ce que l’on pourrait appeler la poétique du quotidien. Pour bien saisir la dynamique de ces transferts et hybridations, qui relèvent de l’historiographie de la presse et des échanges établis dans l’espace périodique franco-brésilien, il est indispensable avant tout de concevoir la presse comme un vecteur majeur de transfert et sa modalité *journalistico-littéraire*, comme un terrain fertile aux processus d’hybridation. Ces deux mécanismes participent ainsi d’un système d’engrenage qui, par le mouvement de l’un et l’autre, contribue à faire avancer la pratique du journalisme littéraire – et ce depuis plus de deux siècles.

(mais sans excès d’enjolivement) et de caractère informatif (la rigueur rédactionnelle et l’objectivité) », des caractéristiques qui sont devenues, par la suite, le drapeau du *New Journalism*.

¹ “Literary journalism, no matter in which language it appears, has remained loyal to its commitment to inform the world accurately and honestly about the magical in the mundane, the great in the small, and above all, the *us* in the *them*”.

² Nous reviendrons sur les aspects sémantiques autour du terme journalisme littéraire ainsi que sur les différentes appellations attribuées à cet entrecroisement de domaines dans la section intitulée « Le journalisme littéraire est-il fécond ? ».

Chapitre 1

« Unissez la lumière de l'Europe au soleil de l'Amérique.
C'est au nom de la France que je vous glorifie ! »¹

Victor Hugo

1. Tous les transferts mènent à la presse

La presse fut une vectrice de transferts culturels au cours du XIX^e siècle surtout en ce qui concerne les écritures journalistique et littéraire. Son ouverture aux lettres lui a fait jouer un rôle clé et innovateur à l'époque. Terrain d'expérimentation et d'expression, les techniques et les procédures qui lui ont été incorporées ont permis son développement. Par conséquent, elle est devenue un phénomène social. Ayant acquis une vocation à la fois pédagogique et vulgarisatrice, due à son côté démocratique, elle a réussi à pénétrer toutes les couches sociales confondues. Également accessible au riche comme au pauvre, sous l'égide de la littérature, elle est devenue l'un des plus grands phénomènes éditoriaux du XIX^e siècle.

La littérature, qui s'est invitée dans ses pages, a profité de cette même vague et a fait déferler ses histoires auprès d'un lectorat (en formation) assoiffé de fiction. Ce mouvement, aussi bien de la presse que de la littérature, d'aller à la rencontre du peuple, a fondé, spécialement au Brésil, les bases d'une presse et surtout d'une littérature nationales². À ce sujet, Gramsci (cité par Meyer, 1996) argumente qu'il était indispensable que la littérature aille à la rencontre de son lectorat pour s'affirmer sur les plans social et identitaire³. Cette démarche de séduction fut alors soutenue par la presse.

¹ Citation repérée dans l'article « Les journaux français publiés au Brésil et les échanges transnationaux (1854-1924) », de Valéria Guimarães (2018). Selon l'auteure, ces mots furent écrits par Victor Hugo dans une lettre envoyée au Brésil en 1860 dans laquelle il appelait à « l'union des deux pays ».

² Marlyse Meyer (1996) affirme qu'avant le boom du roman-feuilleton, genre qui participe au journalisme littéraire dans sa première phase et dont les caractéristiques seront exploitées plus bas, la classe intellectuelle, dont faisaient partie les écrivains, ignorait le pouvoir des classes plus modestes et l'intérêt qu'ils pourraient porter à la littérature. Cela expliquerait, selon l'auteure, l'absence, auparavant, d'une littérature véritablement nationale.

³ « Même s'il faut commencer en écrivant *rommanzi d'appendice* et vers de mélodrame, s'il n'y a pas une période d'aller à la rencontre du peuple [...], il n'y aura pas de littérature nationale » (Antonio Gramsci, cité par Marlyse Meyer, 1996, p. 211-212).

Le journal, ayant fortement bénéficié de l'adhésion du public au contenu littéraire propagé dans ses pages, dépendait de cet ingrédient littéraire pour s'affirmer à son tour auprès de la société. En établissant un vrai partenariat de transferts, où l'intérêt commercial primait, la presse et le feuilleton ont lancé ainsi les bases du journalisme littéraire. Le journalisme au XIX^e siècle se prête donc à un « objet littéraire à part entière » (Vaillant, 2001, p. 7) et la littérature a connu, elle, un sort médiatique.

S'il ne nous reste pas de doute quant à l'origine du journalisme littéraire, dont les racines remontent au XIX^e siècle¹, il n'en est pas de même quant aux débuts de la presse. Bien qu'elle soit, à l'heure actuelle, une activité ancrée dans la société, ses origines restent encore floues et son passé révèle un historique d'inconstances. Avant de paraître en France, pays où les premières manifestations entre journalisme et littérature sont apparues, la presse est d'abord émergée aux Pays-Bas et au Royaume-Uni ; depuis, elle n'a plus jamais cessé d'évoluer – poussée, d'une part, par des avancements au niveau de l'imprimerie, de la communication et de la distribution et, d'une autre, par l'intérêt d'un public séduit par la formule littéraire et informative que les journaux lui servaient quotidiennement en apéritif.

Fruit de notre capacité à communiquer et fondée sur notre nécessité d'apprendre ce qui se passe autour de nous, cette fille de la typographie est témoin des faits sociaux, politiques et culturels qui ont traversé le fil de l'histoire. Pour avoir côtoyé la réalité de tout près, elle conserve dans son fonctionnement des traces de ces éléments socio-historiques et sert de source pour nous aider à voir le passé, comprendre le moment présent et envisager l'avenir. Caméléonne, la presse d'ici et d'ailleurs, avec ou non des atteintes à sa liberté, a aussi toujours essayé de fuir les tentatives d'étouffement et, selon le contexte, a acquis plusieurs facettes : politique, d'opinion, sarcastique, littéraire, pour n'en citer que quelques-unes.

Des occasionnels aux canards², de la presse littéraire à la presse informative, les journaux ont accueilli sur leurs feuilles toute sorte de variétés. Mais c'est le feuilleton, cette invention du journalisme français, qui a ouvert pour la littérature les portes de la presse et qui a marqué le début des transferts de la littérature vers le journalisme et réciproquement. Pour comprendre les enjeux liés à cette dynamique, il est important de

¹ Cette datation, voulant être plus pédagogique qu'historique, ignore bien évidemment les travaux de l'Anglais Daniel Defoe (1660-1731) qui pourraient eux-aussi, selon la définition de ce qui est un travail littéraire et journalistique, s'inscrire dans la tradition du journalisme littéraire.

² Ces deux modes de publications, qui ont marqué l'histoire de la presse française, sont les ancêtres de la presse.

se pencher sur l'histoire et sur les caractéristiques de la presse française, dont le journalisme brésilien a hérité quelques procédés. Cela nous permettra ainsi de comprendre non seulement les origines du journalisme littéraire, mais aussi la naissance de la chronique, genre *journalistiquement littéraire* (Coelho, 2002)¹, qui incarne les processus de transfert et d'hybridation, auquel nous nous consacrerons tout au long de ce travail.

1.1. Les débuts d'une nouvelle ère

La presse brésilienne n'a fait ses premiers grands pas qu'au XIX^e siècle, période durant laquelle la France – berceau des Lumières – exerçait dans le pays une influence non négligeable². De l'architecture à la langue, de l'organisation politique au mode de vie de la population, tout au Brésil a connu l'influence³ étrangère – à laquelle la France a beaucoup participé⁴. Pour Dutra, dans cette période,

les changements s'accélérent grâce à la suprématie de l'influence culturelle française qui devient visible dans le paysage urbain, dans l'architecture, dans les mœurs, dans le décor intérieur des habitations, dans les habitudes de consommation, dans les valeurs, dans le goût théâtral ainsi que musical et littéraire. (Dutra, 2010, p. 171)

Implantée assez tardivement, ce n'est qu'en 1808, avec l'arrivée de la famille royale portugaise au Brésil, que la première typographie y fut installée, ce qui a permis par la suite l'émergence des premiers journaux⁵. Avant cette date, comme souligné par Moreira de Azevedo (cité par Sodré, 1983, p. 18), « il n'était pas question pour le Portugal qu'il y ait une civilisation au Brésil. Désirant soumettre la colonie à sa domination, le

¹ Pour Marcelo Coelho (2002), la chronique est un genre « *jornalisticamente literário* ».

² Dans ce sens, Manuel Guimarães (1988) affirme que la France a joué, au Brésil, un rôle civilisateur. Elle a été, selon Marcia Camargos (2003), une référence en matière *esthético-culturelle* pour le pays, surtout au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, durant la période de la Belle Époque.

³ Nous attirons l'attention sur le caractère dynamique de ce terme qui n'est pas seulement le résultat d'un rapport de forces, mais aussi un processus de transformation qui peut s'avérer riche.

⁴ Nous avons fait référence à cela dans un article publié en 2018 par l'Association brésilienne de recherche en journalisme (SBPJor) intitulé « *Brazilian Journalism in the 19th Century: A History of the French Influence and of the Beginning of Journalistic Literary Relations* ».

⁵ La presse brésilienne naît en tant que telle par l'arrêté royal du 31 mai 1808. Le premier journal produit au Brésil, la *Gazeta do Rio de Janeiro*, ne voit le jour que trois mois après cette décision, le 10 septembre 1808. Toutefois, depuis le 1^{er} juin 1808, un journal indépendant et indépendantiste produit et imprimé à Londres, le *Correio Brasiliense*, circulait clandestinement dans les provinces brésiliennes.

pays ne voulait pas l'arracher aux ténèbres de l'ignorance »¹. L'une des façons de conserver son contrôle était justement de maintenir la colonie écartée de la circulation d'informations extra-officielles. Ainsi, seules les informations soumises au crible de la censure établie par la Cour et celles diffusées par la Cour elle-même pouvaient circuler. Malgré les contrôles mis en place, la forteresse du régime s'est vue menacée avec l'inauguration de la presse au Brésil. Pour Sodré (1983), cet événement, très important d'un point de vue éditorial et culturel, marque en quelque sorte le déclin de l'absolutisme. Selon l'auteur, la presse n'aurait surgi que par le besoin urgent de la Cour d'informer la population sur ses propres vertus et par la nécessité de contrer, par le biais d'une presse officielle, des informations contraires à celles diffusées par le régime, qui arrivaient à échapper à la censure.

En cumulant ainsi un retard d'environ deux siècles par rapport à la presse française (*La Gazette*, premier périodique français, paraît en 1631), il fallait que le journalisme brésilien s'appuyât sur un modèle quelconque pour assurer son développement. Le modèle français, qui régnait souverainement à l'époque, s'est ainsi présenté comme référence pour notre presse naissante et lui a donné un ton littéraire. À ce propos, Bulhões (2007, p. 34) affirme que l'adoption du modèle de presse française au XIX^e siècle est une évidence, car « notre regard provincial était habitué à s'émerveiller devant toute sorte d'éléments de la culture française »². Cette affirmation, toutefois, un peu entachée de critique dépréciative, ne prend en compte ni l'influence exercée par la France dans le monde pendant le siècle des Lumières ni la démarche expresse des pays colonisés de s'associer à des pays autre que leur colonisateur pour assurer leur processus d'indépendance.

« Biberonné », dans un premier temps, par un modèle de presse venu d'outre-Atlantique, le journalisme brésilien s'est emparé très vite des innovations de la presse française et les a intégrées dans sa pratique quotidienne au point de les façonner à sa manière³. Le *feuilleton*, suivi du *roman-feuilleton*, de la *chronique* et du *fait divers* sont ainsi des contributions du journalisme français qui ne sont pas passées inaperçues sur l'autre rive de l'océan. Importés de France, ces produits journalistiques n'ont pas seulement apporté de l'innovation éditoriale à la presse écrite brésilienne – jusqu'alors

¹ “Não convinha a Portugal que se houvesse civilização no Brasil. Desejando colocar essa colônia atada ao seu domínio, não queria arrancá-la das trevas da ignorância”.

² “Nosso olhar provinciano esteve habituado a deslumbrar-se com os artigos da cultura francesa”.

³ La chronique journalistique, comme nous le verrons plus loin, en est la preuve.

soumise uniquement et exclusivement aux événements politiques –, mais ont aussi favorisé sa croissance, dans la mesure où ces nouveautés attiraient un nombre considérable de nouveaux lecteurs.

1.2. Une affaire de transfert

Balzac a écrit en 1843 que l'une des faces puissantes de la France c'était ses idées. La plume de ses écrivains, quant à elle, était, avec l'épée, l'une des armes favorites¹ du pays. La France au XIX^e siècle, ayant Paris comme la capitale du monde (Benjamin, 1982), est devenue un lieu incontournable dans plusieurs domaines, y compris celui du marché éditorial². Route empruntée par les passeurs culturels³ venus de plusieurs parties du globe, le pays, berceau des droits de l'Homme et de plusieurs courants philosophiques, a réussi à se faire distinguer artistiquement, socialement et politiquement.

Son rayonnement, n'étant pas passé inaperçu en Amérique latine, a inspiré des pays comme le Brésil, qui, en se tournant vers les idéaux français, essayait de se débarrasser de son passé colonial et de s'émanciper une fois pour toute de l'emprise de son colonisateur. Cette rupture s'avérait nécessaire pour que les pays arrivaient à affirmer leurs identités et à accéder à un statut de nation moderne. Cette sorte de répulsion envers les anciens colonisateurs et d'adhésion à une nouvelle nation d'appartenance (la France en l'occurrence) s'explique, selon Rivas⁴ (2005), cité par Gimenez (2014), par le prestige

¹ « La France a deux faces. Éminemment militaire en temps de guerre, elle est également puissante en temps de paix par ses idées. La plume et l'épée, voilà ses deux armes favorites » (Honoré de Balzac, *Monographie de la presse parisienne*, 2002).

² Laurence Hallewell (1985) affirme que le Brésil a fortement imité la France, surtout dans le domaine éditorial.

³ Selon Diana Cooper-Richet, citée par Laura De la Torre (2010, p. 412), le passeur est un homme double. Il « se trouve au contact de deux cultures émanant soit de strates sociales différentes, soit d'autres aires géographiques ». Pour essayer de comprendre le travail réalisé par ces passeurs, Maud Gonne (2017, p. 42) a développé la théorie de l'*acteur-réseau*. Sa théorie est une « méthode empirique d'analyse du réel qui insiste sur la nécessité de débiter toute analyse *out of chaos*, en identifiant les acteurs (humains ou non humains) de l'action ou de la controverse que l'on veut étudier en présence de leurs intérêts, de leurs enjeux, de leurs calculs et de leur degré de convergence ». Sa méthode, « en faisant abstraction de toute frontière sociale préexistante », comme nous l'explique l'auteure dans son livre *Contrebande littéraire et culturelle à la belle époque*, consisterait « à suivre les acteurs et ce qui les fait agir en reconstituant les nombreuses (opérations de) traductions, envisagées comme des connexions qui transforment chaque acteur impliqué dans la mise en relation ».

⁴ Pierre Rivas (2005), dans *Diálogos Interculturais*, réfute l'idée d'une influence unilatérale Nord-Sud, mais défend, malgré qu'elle soit inégalitaire, une réciprocité dans les échanges entre le Vieux et le Nouveau Monde. De même, dans la préface du livre *L'Atlantique comme pont*, les préfaciers (2012, p. 10) font référence à une publication de 2005 sur les échanges culturels établis entre la France et le monde luso-brésilien, tout en soulignant la réciprocité de ces échanges, « un point de vue qui [viendrait] nuancer la notion de communication asymétrique ayant servi de modèle à des travaux précédents sur les relations franco-portugaises ».

de tout genre exercé par l'Hexagone, dont la capitale constituait un carrefour « par où tout circule » au XIX^e siècle¹. Paris, élue, selon l'auteur, « la capitale littéraire de l'Amérique latine », représentant « le point de rencontre entre le nord et le sud, l'est et l'ouest » (p. 119), fut associée à la construction identitaire des nations de cet espace géographique. Menant une influence décentralisée, son modèle de modernisation « n'annule pas les pôles culturels intra-américains » (p. 118) et a permis à des nations, comme le Brésil, de se détourner de l'influence ibérique et de revendiquer sa propre autonomie.

Son prestige était remarquable sur les élites créoles dont les factions modernistes, en Espagne autant qu'au Portugal, revendiquaient eux-mêmes le modèle français, d'où la tentation de ces jeunes nations de s'inspirer directement des sources françaises. [...] Couper le cordon ombilical ibérique conduisait à l'élaboration d'une nouvelle filiation adoptive pour la construction de l'identité nationale. (Rivas, cité par Gimenez, 2014, p. 32)

Ce désir de filiation mena la presse et aussi la littérature à se tourner vers les modèles « des grandes nations pensantes »², comme c'était le cas de la France et du Royaume-Uni au XIX^e siècle. Dans l'œuvre *Poética da Emulação*, Castro Rocha (2013) discute, entre autres, l'influence des cultures hégémoniques dans la formation de l'espace culturel latino-américain surtout dans le domaine littéraire. En situant sa théorie sur le plan des politiques culturelles propres aux espaces non-hégémoniques, l'auteur (2013, p. 107) affirme que « la technique de l'émulation suppose partir de l'imitation consciente d'un modèle préalable, ayant pour but de lui rajouter des nouvelles données ». L'imitation et l'*aemulatio*, deux notions qui vont de pair avec cette *poétique*, consisterait, selon lui, à

¹ Dans *Formation de la littérature brésilienne*, Antonio Candido (2000) fait référence à cet aspect de la capitale française. Il rappelle qu'entre 1833 et 1836 un groupe de jeunes intellectuels brésiliens, à la recherche d'un « nationalisme littéraire » dont le romantisme brésilien sera porteur, s'est réuni à Paris pour étudier et s'imprégner de ce que le critique littéraire appelle « les nouvelles orientations littéraires » de l'époque. Ce nationalisme, exprimé dans les *Lettres*, fut, selon Antonio Candido (2000, p. 15), « manifestation de vie, d'exaltation affective, de prise de conscience, d'affirmation du *libre* contre l'*imposé*. Cela explique la souveraineté des thématiques locales et son importance décisive dans certains pays, dont nous faisons partie. Décrire les mœurs, les paysages, les faits, le sentiment national, c'était une façon de se libérer du joug de la littérature classique, universelle, commune à tous, préétablie, très abstraite ». “O nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrámos. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata”.

² João Cezar de Castro Rocha (2013) dans le livre « *Poética da Emulação* ».

transformer la position secondaire ou « périphérique [de ces pays] en facteur potentiellement productif »¹.

Dans le cas de la presse brésilienne, l'influence du modèle français – qui a inauguré dans l'histoire du journalisme les relations entre journalisme et littérature – est alors une conséquence du rayonnement français par les idées et par la plume auquel nous avons fait référence plus haut. À ce sujet, Meyer (1996, p. 311-313) soutient que les écrivains brésiliens se sont inspirés des feuilletons français pour composer leurs propres romans. L'élaboration du « roman officiel brésilien » est passé par l'imitation et par « les influences concrètes du feuilleton à la française », ponctue-t-elle. Une imitation qui ne s'est restreinte ni à la forme ni à la méthode de réalisation, mais qui a touché aussi le roman brésilien au niveau de sa thématique et de la composition de ses héros/personnages². L'imitation et l'émulation de la presse écrite française par la presse brésilienne visaient certes à copier le modèle, mais aussi à le surpasser. Cela reflète l'état hégémonique du modèle français et la volonté du modèle brésilien de s'approprier une tradition et de prendre son propre envol, comme ce fut le cas avec le genre de la chronique.

Outre la notion d'émulation, la relation entre les modèles de presse français et brésilien peut donc aussi être analysée et comprise sous l'angle du transfert culturel³ étant la presse elle-même, en tant que média de masse, un instrument à la fois de médiation et de transferts d'ordre culturel. Dans le premier cas, la médiation est marquée par la convergence entre culture et communication⁴ et, dans le second, le transfert est incité par

¹ “A técnica da emulação supõe partir da imitação consciente de um modelo prévio, com o objetivo de acrescentar-lhe dados novos. Desse modo, o resgate deliberadamente anacrônico da técnica da imitatio e da aemulatio transforma a secundidade da condição periférica em fator potencialmente produtivo”.

² L'auteur se penche surtout sur les œuvres de José de Alencar et met l'accent sur leurs ressemblances avec les écrits des feuilletonistes français.

³ Ce processus fut particulièrement décrit et étudié par l'historien Michel Espagne (1999). Le choix en faveur de cette notion dans ce travail repose sur le fait que les relations entre la presse française et brésilienne au XIX^e siècle s'inscrivent dans le contexte des relations franco-brésiliennes.

⁴ À ce propos, en évoquant les travaux de Jesús Martín-Barbero (1987), Jean Davallon et Yves Jeanneret (2005) et Éric Macé (2006), Amanda Rueda (2010, p. 1) affirme que « la notion de médiation permet de comprendre à la fois les pratiques de production, de diffusion et de réception des objets culturels inscrits dans les médias de masse, mais également les processus de fabrication des imaginaires et des représentations ». Le terme *médiation de masse*, remplacé par celui de *culture de masse*, fut d'ailleurs forgé par Jesús Martín-Barbero (1987), l'un des principaux théoriciens latino-américains dans le domaine de la communication et de la culture. Jesús Martín-Barbero s'est consacré surtout aux rapports entre communication et culture (y compris la culture populaire) dans l'Amérique latine. Sa théorie, selon Amanda Rueda (2010, p. 9), se fonde sur « la reconnaissance du populaire comme sujet culturel et l'importance attribuée à ce qui se passe culturellement dans les masses. Autrement dit, l'inscription de la communication à l'intérieur du champ culturel ». Jean Davallon et Yves Jeanneret (2005), en souscrivant à cette même idée sur le rôle des médias, affirment que la communication peut faire l'objet de différentes médiations. Éric Macé (2006), qui s'est inspiré des études de Martín-Barbero, a forgé le concept de *médiacultures* pour qui, selon Amanda Rueda (2010, p. 10), « le terrain de l'expérience médiatisée [passe] par les représentations médiatiques et leurs usages ». Lorsque nous parlerons du *feuilleton*, tenu comme un *fait culturel* et un

l'adoption, par la presse brésilienne, au XIX^e siècle, des pratiques du journalisme français. Bien que nous mettions l'accent sur les transferts de la presse française vers la presse brésilienne, qui ont une valeur culturelle, il est important de signaler qu'un transfert culturel est aussi un mouvement d'aller et retour, de va-et-vient. C'est par ailleurs pour cette raison que nous préférons le terme *transfert* au détriment du mot *influence*. Que ce soit dans la direction France-Brésil ou dans le sens inverse, de nombreux transferts d'intensité variable ont eu lieu. Notre quête de référence pour forger une nouvelle identité nationale, appuyée sur un modèle autre que celui fourni par notre colonisateur, a sans doute contribué à ce que ces mouvements de transferts soient plus intenses dans la direction Nord-Sud.

Sur le second aspect soulevé, Thérenty et Vaillant (2010, p. 8), qui attribuent à la presse le rôle de vecteur de la mondialisation déjà au XIX^e siècle, affirment qu'elle fut « le principal outil de transfert intellectuel, artistique et littéraire ». En faisant figure de médiatrice, c'est par elle que plusieurs éléments de la pensée et de la culture françaises, comme c'est le cas des critiques théâtrales et des romans, répliquées par la presse locale¹, ont pu atteindre la société brésilienne.

Soares (2014), qui a réalisé une notable étude sur la chronique brésilienne au XIX^e siècle – sans négliger la participation du modèle français dans la transmission et dans la formation du genre dans le journalisme –, a fait référence à cette admiration passionnée et presque aveugle de la presse brésilienne envers tout ce qui venait de France. Selon l'auteur, ce qui intéressait les journaux, avant tout, c'était la provenance du texte, sa qualité était secondaire. Ainsi, dans le domaine littéraire, « tout ce qui se publiait en

symbole (parmi d'autres) de la médiation de masse inauguré par la presse, nous reviendrons brièvement sur le concept développé par Martín-Barbero.

¹ Valéria Guimarães (2018) fait une sorte d'inventaire du nombre de journaux français publiés au Brésil au XIX^e siècle. Elle dénombre trente-six périodiques français (journaux et magazines) publiés au Brésil (la majorité à Rio de Janeiro) entre 1850 et 1900. L'activité était tellement intense que la période fut appelée par l'auteure « l'âge d'or de la presse francophone au Brésil ». Bien que cette tradition eût été plus intense au XIX^e siècle, période durant laquelle la presse brésilienne faisait ses premiers pas, la publication de textes français (traduits) était encore une pratique dans la presse brésilienne au XX^e siècle, malgré son émancipation du modèle français. Joel Silveira (1998, p. 146), dans son autobiographie, révèle cette pratique au sein de la rédaction du journal *Dom Casmurro*, dans lequel il travaillait : « le *Casmurro* cherchait à imiter tant bien que mal les deux hebdomadaires parisiens [le *Guinguère* et le *Candide*], y compris en publiant, après traduction, des reportages et des articles signés et soustraits sans la moindre pudeur des deux ». « O *Casmurro* procurava imitar no possível aqueles dois *hebdomadários* parisienses [o *Guinguère* e o *Candide*], inclusive publicando, depois de devidamente traduzidas, matérias e mesmo artigos assinados subtraídos descaradamente dos dois ».

France trouvait une traduction dans les pages des quotidiens natifs [...] Même des auteurs de qualité douteuse trouvaient soutien dans la presse locale » (Soares, 2014, p. 13)¹.

Faire appel à la notion de transfert pour saisir le contexte socio-politico-culturel dans lequel baignaient les presses française et brésilienne ainsi que pour mieux comprendre la formation du journalisme littéraire brésilien, comme manifestation *journalistico-littéraire* résultante de plusieurs contaminations, est alors indispensable. Que ce soit pour le journalisme littéraire, en tant que pratique relevant des procédures journalistiques et littéraires, ou plus précisément pour la chronique, dont l'historique de relations entre le journalisme français et brésilien a joué un rôle d'importance dans sa formation, leur constitution pourrait bien être le résultat de ce qu'Espagne (2013) appelle « hybridations successives »². Pour l'auteur, dont les travaux portent sur la question des transferts culturels, il n'y a de systèmes ni homogènes ni originaux. D'après lui, tout est motivé par des « déplacements antérieurs ».

Dans le processus décrit par l'historien français, le contexte d'accueil est tout aussi important que celui d'origine. C'est pourquoi l'idée de centre et de périphérie est ici relativisée. Le transfert culturel³ ne désignerait donc pas un rapport de force, ni n'exercerait d'influence dominatrice d'un système sur l'autre. Leur mise en relation viserait tout simplement à identifier les métissages qui découlent de ce contact et à identifier les points d'intersection existant entre deux aires culturelles distinctes (Joyeux-Prunel, 2003). Pour Gonne (2017, p. 13), « ces études s'intéressent aux processus de réinterprétation et d'adaptation qui font évoluer les cultures et les identités » et devraient s'occuper à démonter, au lieu de consolider, « les frontières, les aires culturelles closes et le mythe de la nation homogène ».

Espagne (2013), ayant formulé le concept de transfert culturel à partir du cadre des relations binaires entre la France et l'Allemagne au XIX^e siècle⁴, défend, dans un article

¹ “No domínio literário, praticamente tudo que se publicava lá encontrava tradução nas páginas dos periódicos nativos [...] Mesmo autores de qualidade duvidosa encontravam respaldo na imprensa local”.

² « Même lorsqu'on aborde un transfert entre deux espaces culturels, on ne peut en aucune manière les considérer chacun comme homogènes et originels : chacun est lui-même le résultat de déplacements antérieurs ; chacun a une histoire faite d'hybridations successives » (Michel Espagne, 2013). Dans l'exemple que nous énonçons, il s'agit certes d'un transfert entre deux espaces culturels (à savoir la France et le Brésil), mais aussi entre pratiques de deux systèmes différents : la littérature et le journalisme.

³ Selon Béatrice Joyeux-Prunel (2003, p. 153), « les travaux sur les transferts culturels n'insistent pas tant sur le fait d'une importation que sur les enjeux qu'elle masque, les stratégies qui la motivent et les concurrences qu'elle suscite ».

⁴ Pour l'auteur, penser la relation entre les deux pays sous l'optique de la notion de transfert culturel s'avérerait plus efficace, car c'était « la période durant laquelle se constituent les sociétés modernes » et la prise en compte de cette notion pourrait mener à une « compréhension des sociétés contemporaines » (Michel Espagne, 1999, p. 2).

intitulé « La notion de transfert culturel », que « tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage » (p. 1). Une approche diachronique se justifie ainsi pour tenir compte des facteurs qui ont favorisé l'émergence de la presse en tant qu'activité et qui ont permis l'adoption du modèle de presse français. Notons d'ailleurs que cela correspond justement à la démarche que nous privilégierons au long des deux premiers chapitres qui intègrent cette première partie.

En cherchant à définir son concept, Espagne (2013) distingue la notion de transfert de celle d'échange, qualifiée par ses soins de mal circonscrite et banale, car, selon lui, « transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser¹ ». L'historien poursuit sa réflexion en affirmant « qu'on peut s'approprier un objet culturel et s'émanciper du modèle qu'il constitue, c'est-à-dire qu'une transposition, aussi éloignée soit-elle, a autant de légitimité que l'original », puisque la rencontre de différentes cultures ou de systèmes « permet aussi l'émergence d'entités nouvelles » (pp. 1-6). En associant sa théorie au processus d'acclimatation du genre chronique dans la presse brésilienne, sujet sur lequel nous nous attarderons plus tard, nous pouvons établir un rapprochement entre la constitution de la chronique journalistique, genre emprunté à la presse française, à cette idée de métamorphose. Le genre aurait ainsi la même légitimité pour s'affirmer en tant que tel, tout comme la même originalité que celle de son homologue étranger².

Si l'on considère qu'un transfert culturel est facilité par des rapports d'identification, habituellement réciproques, cultivés entre aires culturelles différentes, nous pouvons alors affirmer que l'adoption du modèle français par la presse brésilienne n'est qu'une évidence ; et cela en raison de la présence française dans plusieurs domaines dans la société brésilienne. Outre les valeurs esthétiques et culturelles françaises qui ont imprégné la culture brésilienne et le rôle civilisateur joué par la France au détriment de l'omniprésence portugaise après l'indépendance du pays et surtout à partir du Second Empire, les traditions littéraire et journalistique françaises se sont, elles aussi, comme

¹ Son concept peut aussi s'appliquer au domaine de la traduction, puisqu'un transfert culturel « correspond au passage d'un code à un nouveau code », ajoute-t-il (1999, p. 8).

² Cela ne signifie pas que le genre ait acquis le même statut dans les deux modèles de presse ou qu'ils soient utilisés de la même façon. Dans la presse française, par exemple, la chronique est un texte *fourre-tout*, pouvant être une étiquette associée à toute sorte de texte publié dans le journal (peu importe le format ou le contenu). Dans le cas brésilien, cependant, la chronique n'est pas seulement un mot parmi d'autres qui figure sur la liste du lexique de la presse, mais elle constitue un genre à part avec des caractéristiques qui lui sont propres.

nous l'avons déjà souligné, bien répercutées dans la littérature et dans la presse brésilienne au XIX^e siècle. Pour la première, c'était surtout la consécration du roman et la naissance de mouvements comme le réalisme et le naturalisme, qui influencent encore et toujours la démarche des journalistes qui se laissent séduire par le journalisme littéraire, et, pour la seconde, c'est la création du *feuilleton*, « ce morceau de page par où la littérature a pénétré le journal en profondeur » (Arrigucci, 1987, p. 57), marquant les débuts des relations entre littérature et presse. L'existence de points d'identification, si l'on peut ainsi dire, du Brésil vis-à-vis de la France, alliée à des conjonctures à la fois politiques, sociales et culturelles, ont contribué à ce que le transfert culturel¹, qui n'est pas déterminé, selon Espagne (1999, p. 23), par un « souci d'exportation », mais par un « contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé »², se fît entre les deux pays.

En essayant d'appliquer le concept d'Espagne au contexte des relations franco-brésiliennes touchant le domaine de la littérature et de la presse, nous pouvons donc l'envisager sous trois formes : la première concerne les imbrications entre les modèles de presse français et brésilien ainsi que les facteurs qui ont favorisé au XIX^e siècle l'adoption par la presse brésilienne, jusqu'alors retardataire, des produits et des procédés du journalisme français. La deuxième concerne les transferts de techniques littéraires dans la production journalistique qui ont conduit à la naissance et à la multiplication des manifestations du journalisme littéraire³ en France et au Brésil. La troisième, non moins importante, concerne le passage, un synonyme valable pour la notion de transfert, des genres comme la chronique et le reportage du terrain éphémère de la presse au support pérenne du livre.

¹ Dans son étude sur les transferts culturels, Michel Espagne (1999, pp. 36-43) s'oppose à toute démarche comparatiste entre deux systèmes car, d'après lui, un transfert n'est pas une procédure qui consiste à confronter et encore moins à comparer des éléments, mais à observer la genèse d'imbrications et les contaminations. Pour l'auteur, « comparer deux objets signifie les opposer pour énumérer leurs ressemblances et leurs différences et, par un glissement qui n'est guère évitable, pétrifier les oppositions », en mettant en quelque sorte l'accent sur « des différences avant d'envisager des points de convergence ».

² Cela ôte de la notion de transfert toute connotation de domination, une idée qui revient souvent lorsque nous parlons de l'influence d'une aire culturelle sur une autre.

³ Nous faisons référence aux techniques d'écriture littéraire adoptées par les journalistes écrivains. Selon Tom Wolfe (1975), le père du Nouveau Journalisme, l'une des branches les plus récentes du journalisme littéraire, ou plutôt la plus répandue, les journalistes adeptes de ce mouvement devraient rédiger leurs textes pour qu'ils soient lus comme un roman. Pour avoir la même réception que celle d'un texte littéraire, le journaliste devait faire appel à des procédés dans leur majorité hérités du réalisme. Selon lui (cité par Richard Keeble, 2018, pp. 895-896), le « pouvoir extraordinaire » du nouveau journalisme littéraire viendrait principalement de la « construction de scène », du « dialogue réaliste », « du point de vue en troisième personne » et du registre méticuleux des détails.

Quelle que soit la modalité de transfert envisagée, la presse se trouve toujours directement ou indirectement impliquée. Dans le premier cas de transfert mentionné ci-avant, concernant les emprunts et les imitations de la presse brésilienne par rapport à la presse française, elle est au cœur même du processus. Dans le deuxième cas, la presse assume sa nature caméléonne, dans la mesure où elle s'adapte aux intérêts commerciaux et se prête aux expérimentations littéraires. En ce qui concerne la troisième façon de transfert, la presse fait preuve d'adaptabilité comme l'a fait la littérature autrefois lorsqu'elle s'est rapprochée du terrain éphémère du journal. Ces trois modèles de transferts, inspirés de la théorie d'Espagne et adaptés au contexte de cette recherche, nous aideront à voir plus clairement le chemin commun emprunté par le journalisme et par la littérature, chemin qui a conduit à leur inévitable entrecroisement.

1.2.1. Le transfert par la presse franco-brésilien

Le rayonnement de la culture française au XIX^e siècle et le contexte d'ouverture du Brésil après son indépendance furent, comme nous l'avons déjà souligné, une combinaison parfaite pour que la jeune nation brésilienne s'appuyât sur un modèle autre que celui fourni par le colonisateur. Ce rapport, qui ne fut pas imposé, a été renforcé par ce que Diaz (2013) appelle « la vivacité des relations transatlantiques » menées par des Français¹ et des Brésiliens², qui, grâce à leurs déplacements, intensifièrent les relations et les transferts culturels entre les deux pays. À titre d'exemple, dans le domaine de la presse, le *Jornal do Commercio*, créé en 1827 par Pierre Plancher, un éditeur et journaliste français exilé au Brésil, fut le premier à adopter la rubrique « miscelania »³, en 1828, à l'image de ce que faisait le *Journal des Débats* dans la publication de ses feuillets (à savoir, textes en deux colonnes et ligne horizontale pour séparer le feuilleton des autres articles). De plus, Justiniano José da Rocha, fondateur du journal *O Chronista*, l'un des premiers à publier des romans-feuilletons dans la presse brésilienne, fit ses études en

¹ Delphine Diaz (2013) cite, par exemple, la mission artistique française au Brésil, commandée par Louis XVIII en 1816, qui a mené à la création de l'Académie Royale des Beaux-arts, en 1820.

² Dans un article sur la présence de Brésiliens en France dans les années 1820, Delphine Diaz (2013) met en lumière la mobilité de Brésiliens contraints de s'installer en France après l'arrivée de Dom Pedro I au pouvoir. Ces exilés politiques, qui ont pu regagner le Brésil dans les années 1830, se sont adjoints à une vague de négociateurs, touristes et étudiants partis en France et qui, à leur retour, agrégés de leur expérience, ont témoigné du rayonnement de la culture et/ou du savoir-vivre français. Pour elle (2013, p. 2), le « tropisme francophile des élites brésiliennes », en reprenant un concept de Denis Rolland (2008), « tendait à faire de la France un modèle tout à la fois politique et culturel et, par conséquent, une terre d'asile privilégiée ».

³ L'exemplaire du journal se trouve disponible les annexes.

France avant de se lancer au Brésil dans l'aventure périodique¹. Le travail réalisé par ces *passeurs* fut ainsi primordial pour la construction d'un modèle de presse brésilien inspiré des rubriques déjà établies sur les pages du journalisme français. Sans leur travail et leur implication directe dans la construction d'un modèle de journalisme, dans c'est cas à la française², nous n'aurions peut-être pas rattrapé notre retard en matière de presse, et plus largement, en matière d'édition.

En se tournant vers l'autre rive de l'Atlantique, la presse brésilienne n'a donc pas hésité à emprunter et à imiter certaines formules jusqu'alors mises en place par des noms comme Louis-François Bertin (*Journal des Débats*), Émile de Girardin (*La Presse*) et Armand Dutacq (*Le Siècle*). C'est à eux, et à leur vision stratégique du développement de la presse, que nous devons le début des transferts entre journalisme et littérature, conférant au journal la possibilité de jouer un rôle journalistique et littéraire à la fois³. Dans le champ littéraire, les transferts s'y sont également opérés. La traduction en français de *Caramuru* (dans les années 1820) par Eugène Garay de Montglave, livre écrit par Santa Rita Durão et publié originalement en 1781, fait preuve des transferts à double sens entre le Brésil et la France⁴. Cette œuvre a servi également de référence et d'inspiration pour les écrivains français Daniel Gavet (qui a vécu au Brésil de 1818 à 1825) et Phillippe Boucher pour la publication du livre *Jakaré-Ouassou ou Les Toupinambas* (1830), le

¹ Dans l'historique des relations entre la presse brésilienne et la française, nous pouvons aussi trouver des journaux et revues brésiliens ou en langue portugaise publiés en France. Ces publications ont été répertoriées par Priscila Gimenez dans sa thèse sur les transferts franco-brésiliens au XIX^e siècle, soutenue en 2014. Dans son travail, elle cite le journal *O Patriota Brasileiro* (1830) et la revue brésilienne *Nitheroy. Revista Brasiliense. Sciencias, Letras e Artes* (1836) parmi d'autres publications apparues à la fin du siècle qui ont renforcé les transferts culturels franco-brésilien et l'internationalisation de la presse. Durant cette période, nous trouverons aussi des publications en direction du public brésilien qui étaient produites en France, comme c'est le cas de la *Revista Popular*, publication mensuelle imprimée à Paris par Garnier, tout comme des produits de la presse française publiés au Brésil en français (*Revue des Deux Mondes*). Selon Eliana Dutra (2010, p. 171), dans son article « *Frontières de la culture et de la civilisation au Brésil* », cette revue était la « lecture préférée de l'empereur Pedro II et de l'élite lettrée du Brésil du XIX^e siècle au point que son plus grand nombre d'abonnés, en dehors de la France, se trouvait au Brésil ».

² Sur un plan politique et économique, compte tenu des rapports entretenus entre le Brésil et l'Angleterre suite à l'ouverture des ports (1808) et intensifiés lors du Premier Empire (1822-1831) dans une sorte de domination, la presse brésilienne aurait pu être plus proche de la presse victorienne, avec son modèle de presse d'information fondé, selon Marie-Ève Thérénty (2010, p. 10), « sur la recherche d'une certaine objectivité favorisée par une liberté notable de la presse ». La formule « *comment is free, but facts are sacred* » est devenue la devise du journalisme anglo-saxon, dont le Brésil s'est expressément éloigné au XIX^e siècle au profit d'un rapprochement du modèle français.

³ Selon Gustave Lanson, cité par Anne-Marie Thiesse (2010, p. 137), le rôle littéraire de la presse ne se limite pas à « la part faite à la littérature dans les journaux, mais il y a aussi une répercussion sur le développement de la presse périodique sur la littérature ».

⁴ D'un point de vue littéraire, cette œuvre, selon Antonio Candido (2000, p. 264), accentue « la valorisation de la thématique indianiste », thématique devenue, à partir de la fin de la première moitié du XIX^e siècle, si chère à nos écrivains romantiques à la recherche d'une identité littéraire nationale basée sur des figures représentatives de notre propre culture et société.

premier roman indianiste « précurseur de toute fiction indianiste au Brésil » (Candido, 2000, p. 264). La littérature et la presse (voire la littérature dans la presse) ont participé ainsi à ces transferts multiples entre les deux pays et ont rythmé la cadence du rapport *journalistico-littéraire* au cours du XIX^e siècle.

1.2.2. Le transfert entre écritures

« La littérature conduit au journalisme »¹, tel est le constat fait par le critique littéraire brésilien Sylvio Romero au début du XX^e siècle dans *História da Literatura Brasileira*. Son affirmation s'avère d'autant plus crédible lorsque nous nous penchons sur le parcours des lettres et sur celui du journalisme brésilien et que nous remarquons que ces deux domaines d'écriture n'ont jamais été si éloignés l'un de l'autre, malgré les caractéristiques qui définissent chacun. Il y a deux siècles, par exemple, pour une raison assez évidente, le manque de professionnalisation du métier journalistique a conduit les hommes de lettres aux rédactions des journaux. Ce phénomène n'a pas épargné la presse brésilienne puisque les plus grands noms de notre littérature du XIX^e y ont aussi fait escale. Selon Sodré (1983, p. 292), « les hommes de lettres cherchaient à trouver dans le journal ce qu'ils ne trouvaient pas dans le livre : notoriété, avant tout, un peu d'argent, si possible »². Le journal est devenu en quelque sorte un laboratoire pour les écrivains. C'est au pied de la page, dans le seul espace du journal qui leur était réservé, qu'ils exerçaient leurs habiletés d'écriture³. Sodré (1983, p. 192) affirme que cette période de l'histoire du journalisme brésilien, connue comme celle « des hommes de lettres »⁴, fut une aubaine pour eux puisque ces hommes ont trouvé dans le journal, à leur étonnement, « de la liberté pour leurs créations littéraires ».

Pour Hauser (cité par Chillón, 1999), le rapport inauguré entre la littérature et la presse au XIX^e siècle, qui a conduit la première à la mercantilisation⁵ et a poussé le journalisme à entrer dans le monde du capital, fut aussi révolutionnaire que l'emploi de

¹ “A literatura conduz ao jornalismo” (Sylvio Romero, 1954, p. 1717). Nous avons consulté la cinquième édition de son livre, originalement publié en 1902.

² “Os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível”.

³ Une référence aux romans-feuilletons qui ont beaucoup marqué la scène journalistique et littéraire au XIX^e siècle au Brésil et en France.

⁴ Nous reviendrons sur cela au deuxième chapitre dans la section intitulée « La république des hommes de lettres »

⁵ Certains auteurs, comme Arnold Hauser, parlent du début de ce qu'on appelle aujourd'hui « l'industrie culturelle », terme forgé par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, en 1947, dans leur ouvrage « *Dialektik der Aufklärung* ».

la vapeur dans l'industrie. La présence du feuilleton, espace réservé dans le journal à la fiction quotidienne, a ainsi révolutionné la presse. Dans la mesure où les ventes des journaux augmentaient, en exigeant progressivement une élévation du nombre de tirages, la presse se développait. Pour Castro Rocha (2013, p. 236), le feuilleton représente « l'association entre un média donné, le journal, et l'internationalisation d'une forme esthétique »¹. En ratifiant cela, Queffélec (1989, p. 119) affirme, à son tour, que « le développement de la presse et le développement du roman comme forme dominante de la littérature de masse sont allés de pair ».

C'est ainsi, en accordant aux masses l'attrait qui leur manquait pour s'intéresser à la presse écrite, que le feuilleton s'est constitué comme un outil de diffusion de chroniques, de romans et aussi de faits divers² (Sodré, 1983). Ces nouveaux genres d'écriture ont ainsi apporté de l'innovation à la presse écrite tant au niveau du texte qu'au niveau du langage, tout en rapprochant les récits littéraires et journalistiques des différents thèmes de la réalité. Ils ont aussi contribué à la formation au Brésil et en France d'une presse littéraire, qui envisageait la littérature comme un important allié économique et aussi stylistique.

Pour Thérenty (2007), ces transferts entre écritures ont ébranlé

le clivage longtemps affirmé entre littérature et presse [...], au même titre que la notion de littérature comme champ autonome au XIX^e siècle. Car la traversée du miroir s'opère souvent et tous ces textes quasi fictifs, et fictifs (fait divers un peu arrangés, nouvelles en trois lignes et interviews imaginaires), ont leur place dans la Littérature et contribuent à son évolution. (Thérenty, 2007, p. 152)

L'intensification de ce rapport, dont journalisme et littérature ne se sont pas sortis indemnes, a conféré une transversalité aux deux domaines d'écriture : le journalisme littéraire en est le résultat. Avec des contours discursifs propres à chacun et un parcours historique rapproché, journalisme et littérature – via le feuilleton – se sont confondus. Bulhões (2007, p. 27) parle d'une « attraction réciproque irrésistible » qui a mené à leur rencontre et, surtout, à leur convergence. Pour lui, les « manifestations de coexistence et de connexion » existant entre journalisme et littérature « n'ont été ni isolées, ni

¹ “A associação entre determinado meio de comunicação, o jornal, e internacionalização de uma forma estética”.

² Genre également inauguré par le journalisme français ayant été largement adopté par la presse nationale.

discrètes »¹, comme en témoigne la façon dont le feuilleton (littéraire) s'est enraciné dans la presse.

Le succès² connu par le feuilleton, scellant en quelque sorte les rapports entre presse et littérature, est fondamentalement dû au travail réalisé par les feuilletonistes, ces passeurs de lettres qui ont fait du journal leur univers. C'est grâce à leur plume d'écrivains et à leur capacité à transcrire sur papier les misères (mais non seulement !) qui touchaient la société que cette « invention bénie de la littérature périodique, fils délicats d'une imagination brillante »³, comme Justiniano José da Rocha définit le genre dans son premier feuilleton paru dans le journal *O Chronista* le 5 octobre 1836⁴, s'est distinguée parmi d'autres publications qui défilaient sur la page du journal, comme les citations du café et les annonces de vente d'esclaves.

Des écrivains comme Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Eugène Sue (en France), Justiniano José da Rocha, Francisco Otaviano, José de Alencar et Joaquim Maria Machado de Assis (au Brésil), pour n'en citer que quelques-uns, ont franchi le domaine de la presse et ont su s'adapter au rythme de production du journal. En empruntant au journalisme le support de publication et la périodicité, ces écrivains ont fait vivre le rez-de-chaussée du journal avec de la littérature⁵. Selon Bulhões (2007, p. 92), les hommes de lettres, dans l'exercice de leur plume, « ont promu le passage de l'univers journalistique au romanesque, en usant d'une ruse qui consiste à se valoir de la crédibilité journalistique pour plonger, sans frein, dans le territoire de l'aventure fantaisiste »⁶. Cette stratégie empruntée par les hommes de lettres, vue comme une forme de transgression, est encore aujourd'hui revendiquée par les adeptes du journalisme littéraire. La différence par rapport à la pratique *journalistico-littéraire* du XIX^e siècle et celle du XX^e siècle (ou encore de nos jours) est que, en raison de la réglementation de la pratique journalistique⁷,

¹ “Um simples olhar retrospectivo, no entanto, dá testemunho de momentos de uma recíproca atração irresistível, pois as manifestações de convivência e conexão [entre jornalismo e literatura] não foram isoladas ou discretas”.

² Ce succès est dû à un contexte où la fiction semblait être plus intense et prenante que la réalité elle-même.

³ “Abençoada invenção da literatura periódica, filho mimoso de brilhante imaginação”. (Justiniano José da Rocha, 1836, dans *O Chronista*)

⁴ Le feuilleton est consultable intégralement dans les annexes.

⁵ Rappelons-nous que la publication de textes fictifs dans la presse concerne la première phase du journalisme littéraire.

⁶ “O escritor promoveu a passagem do universo jornalístico para o romanesco, por meio de uma trapaça que consiste em se valer do efeito de credibilidade jornalística para mergulhar, sem freios, no território da aventura fantástica”.

⁷ Nous faisons référence au code déontologique du journalisme qui attire l'attention des professionnels à ce que la vérité ne soit pas détournée et à ce que le récit des faits soit le plus fidèle possible. La France adopte actuellement la charte de déontologie de Munich, signée en 1971. Cette charte, aussi adoptée par la Fédération européenne des journalistes, contient les dix devoirs et les cinq droits des journalistes dans

les plongées dans la fantaisie, pour faire allusion à la dernière citation, ont désormais un contrôle. Malgré ce cheminement vers une sorte d'encadrement de la rédaction du texte, désormais contraint à ne plus embarquer sans frein dans une aventure fantaisiste, la littérature, ce composite stylistique, continue à offrir au journaliste d'autres possibilités de décrire le monde (ou le fait tout simplement), en se servant des mots, sans pour autant mettre en cause la véracité du texte.

En faisant rentrer la littérature dans l'univers médiatique, les notions d'actualité, de temporalité et aussi de taille ont été incorporées au rythme de production des textes littéraires publiés dans les journaux ; et la littérature s'est vue ainsi prise par le « système de normes et de contraintes extrêmement coercitif » (Thérenty, 2007, p. 48) de l'écriture périodique¹. Pour ce qui concerne l'actualité, c'est elle qui alimente la presse. Elle propose, selon Thérenty (2007, p. 92), « une vision de plus en plus myope du réel » et « régit la temporalité d'écriture du journaliste, qui décrit ce qui vient de s'accomplir » (p. 98). Rythmée par les histoires du quotidien qui se renouvellent jour après jour, l'actualité est la force motrice du journal. La littérature publiée dans la presse fera donc de cette actualité, « qui fournit des thèmes et des motifs à l'écriture feuilletonesque » (p. 109), la base de sa production fictionnelle. Quant à la temporalité journalistique, elle est vouée à l'éphémère, malgré elle. La littérature, en intégrant cette cadence de production, essaie toutefois de ralentir le processus de péremption du texte en lui ajoutant des additifs littéraires pour garder son actualité, son prestige et son intérêt auprès du public lecteur. Concernant la taille, les textes publiés dans la presse doivent respecter scrupuleusement les espaces qui leur sont destinés. Cette contrainte journalistique semble être sans doute la plus difficile pour un écrivain. L'espace réservé à la rubrique littéraire étant limité, les hommes de lettres, qui s'aventuraient dans la presse, devaient se plier au nombre de lignes qui leur était réservé en bas de page du journal et étaient priés de ne pas le dépasser sous peine de voir leur texte coupé par le copidesque.

Inversement, en ce qui concerne le *transfert* de la littérature vers le journalisme², la presse du XIX^e siècle recourt, en raison d'un manque de professionnalisation de l'activité

l'exercice de leur profession. Au Brésil, le « Code d'éthique des journalistes » (Código de Ética dos Jornalistas, en portugais) a été approuvé en 1987 par la Fédération Nationale des Journalistes (Fenaj). Le document, selon l'Association brésilienne de presse, fixe les normes auxquelles les journalistes doivent être subordonnés et encadre leurs relations avec la communauté, avec les sources d'information et avec d'autres journalistes. Site consulté : <http://www.abi.org.br/institucional/legislacao/codigo-de-etica-dos-jornalistas-brasileiros/>

¹ Sur ce sujet, voir *La Littérature au quotidien*, de Marie-Ève Thérenty (2007).

² Marie-Ève Thérenty (2007) appellera cela la « matrice littéraire de la presse ».

journalistique elle-même, « à des formes poétiques canoniques et livresques », des techniques d'écriture empruntées à la littérature « qui deviennent des automatismes journalistiques [...] au cours du siècle » (Thérenty, 2007, p. 121). En précédant l'ère de l'information, où la présence de la littérature fut aseptisée de la presse¹, le XIX^e siècle, période berceau et inaugurale des manifestations *journalistico-littéraires*, a ouvert – y compris à des textes autres que fictifs² – à la presse la possibilité d'adopter des techniques de fictionnalisation et de l'ironisation³ (Thérenty, 2007), dont, selon l'auteure, « la présence suffit à littériser essentiellement un texte » (p. 122). Cela s'explique en grande partie par le fait que la presse, en tant que véhicule d'information, était produite par des hommes de lettres.

La relation entre l'homme de lettres et le journal ne fut cependant pas une exclusivité de la presse du XIX^e siècle. Au tournant du siècle, malgré un certain affaiblissement de l'activité littéraire dans la presse, la présence des écrivains, pour beaucoup d'entre eux devenus journalistes, était encore une réalité sur la scène journalistique. Le roman-feuilleton ayant accédé au format livre et le journalisme ayant trouvé d'autres sources de subsistance, tel que le fait divers, c'est à la chronique, en ce qui concerne le cas brésilien, de séduire les plumes potentielles, et aux chroniqueurs de combler l'espace laissé par le feuilleton dans les pages de la presse quotidienne.

¹ Ce mouvement s'est renforcé dans les années 1920 et a atteint son apogée dans les années 1950. Cristiane Costa (2005) parle d'une période de séparation radicale des techniques littéraires et journalistiques qui a conduit à l'expulsion de la littérature dans la presse. L'adoption du modèle de presse nord-américain par les rédactions a contribué certes à l'éloignement de la littérature du champ journalistique, mais le développement du reportage, surtout dans la période de l'entre deux-guerres, a inversé en partie cette tendance. En même temps que la chronique, réfractaire à la sécheresse littéraire qui s'emparé des rédactions, faisait figure de résistance et de genre conciliateur transitant entre les deux frontières d'écriture, des reporters tenaient aussi à inviter la littérature dans leurs reportages.

² Pour Marie-Ève Thérenty (2007), le roman-feuilleton ne représente qu'une partie de la présence de la littérature dans la presse. Selon elle, « cette imbrication entre fiction et journal concerne pourtant bien d'autres rubriques et mobilise en fait la quasi-totalité du journal » surtout les rubriques comme la chronique et le fait divers, « en raison de leur caractère narratif et de leur proximité thématique avec la fiction » (p. 125 ; 130). D'un point de vue de la réception du texte, l'auteure défend que ce recours à la fiction, même en s'agissant des textes journalistiques à la base, contribue « à la lisibilité du texte et aussi au plaisir de la lecture du journal » (p. 150).

³ L'ironisation, longtemps liée à la presse satirique, est vue par l'auteure (2007, p. 154), en reprenant l'idée de Philippe Hamon (1996), « comme cette façon inquiète, caractéristique du quotidien, de se mettre localement en abyme, de s'interroger constamment sur ses procédures d'écriture, d'invalider en certains articles les règles générales fixées ailleurs, de s'autoriser cette réflexivité caractéristique et généralement définitoire de la littérature ».

a. Séduits par le fait et par la fiction

D'après la vision de celui qui a débuté sa carrière en tant que feuilletoniste et l'a finie couronné comme l'un des plus grands écrivains de la littérature brésilienne, le sourcier Machado de Assis¹, incombent au journaliste « la réflexion calme, l'observation profonde ; et au feuilletoniste la rêverie et l'imprudence »². N'étant pas le seul à avoir été séduit par le goût de l'observation et par le caractère créatif de la rêverie, d'autres auteurs, comme Rubem Braga et Joel Silveira³, ont aussi tenté leur chance, des années après, dans le domaine de la réflexion et de l'imprudence.

Pour Rubem Braga, le *sabiá* de la chronique brésilienne, qui n'a pas seulement débuté sa carrière dans le journal, mais a fait du journal son territoire de prédilection, ce n'est pas le feuilleton, mais la chronique qui lui a ouvert les portes pour l'observation profonde de la réalité et pour l'imprudence stylistique. Pour lui, la fonction première du journaliste, ainsi que de l'activité journalistique, devrait être de dresser un portrait de la vie. « Les journaux donnent à voir tout, sauf une chose tellement banale dont personne ne se souvient : la vie », a-t-il déclaré⁴. Quant à la littérature, Braga en avait une conception assez pragmatique : c'est un art qui « doit avoir un usage instantané et objectif »⁵. Cela explique certainement pourquoi la chronique était « son idéal littéraire ». Un bon écrivain devait, à son sens, savoir manier les mots avec clarté ; ce qui justifierait

¹ Joaquim Maria Machado de Assis cité par Sonia Brayner dans l'article « Machado de Assis: un cronista de quatro décadas », 1992, p. 409.

² «Ao jornalista toca [...] a reflexão calma, a observação profunda, para o folhetinista fica o devaneio, a leviandade».

³ Précédant ces deux chroniqueurs, dont la production constitue le corpus de cette recherche, d'autres écrivains, tels que João do Rio (pseudonyme de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto) et Lima Barreto, ont œuvré en faveur du genre chronique dans la presse, en lui conférant un statut assez spécial dans le journal, autrefois réservé au feuilleton.

⁴ Cette déclaration est répertoriée dans le livre biographique de Rubem Braga (*Na cobertura de Rubem Braga*), rédigé par José Castello (1996, p. 101). «Os jornais noticiam tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida».

⁵ «Arte que, a seu ver, deve ter um uso instântaneo e objetivo (...) As crônicas são, assim, o seu ideal literário».

en partie son admiration pour José de Alencar¹ – de qui il a hérité le goût pour le détail et pour la description (Castello, 1996, pp. 106-109)².

Pour Joel Silveira, même si des prix littéraires lui ont été attribués, c'est sa production journalistique qui fut reconnue. Distingué pour ses grands reportages à caractère social et son style d'écriture acéré, le jeune journaliste a su percuter, avec sensibilité et sagacité, les entrailles des faits qu'il couvrait. Essentiellement reporter, Silveira avait une grande estime et un immense respect pour le métier qu'il exerçait. Pour lui, le rôle de ce professionnel, continûment sur le terrain, était celui évoqué par Machado de Assis : un rôle fondé sur l'observation profonde des faits et sur la réflexion, le tout associé, dans le cas de Silveira, à une bonne aisance dans l'écriture et un goût avéré pour l'imprudence.

En séduisant journalistes et écrivains, la fiction, ici synonyme de littérarité, s'affichait sans complexe dans la presse du XIX^e siècle. Au siècle suivant, pour ne pas échapper à la vérité et en même temps se distinguer d'un texte journalistique encadré selon les normes de rédaction journalistique, la presse, sous la forme littéraire, se réinvente. Elle renforce, d'un côté, son engagement envers une écriture du réel, fidèle au fait, mais, d'un autre, elle se veut décomplexée, c'est-à-dire libre d'utiliser la boîte à outils littéraire et d'afficher dans ses lignes les couleurs littéraires sans que cela représente une trahison à ses engagements.

Dans la composition du journalisme littéraire de la deuxième phase, dont la chronique et le reportage sont les genres porteurs³, le fait et la fiction sont mis à contribution pour rendre compte de la réalité décrite soit par le reporter, soit par le chroniqueur. Dans la coopération qu'ils entretiennent sur le plan textuel, la fiction fascine certes le lecteur, mais, toute seule, elle ne serait pas suffisamment puissante pour l'aider à comprendre le monde qui l'entoure. C'est pourquoi le journaliste-écrivain, même en se

¹ José Martiniano de Alencar fut un journaliste et écrivain brésilien représentant du romantisme brésilien. Au long de sa carrière d'écrivain, il a publié vingt et un romans abordant des thématiques indianiste, historique, régionale et citadine (Alfredo Bosi, 2015). Il a fait aussi usage du roman-feuilleton pour perfectionner son style. Ayant, selon Alfredo Bosi (2015, p. 148), le goût pour le « pittoresque ou la curiosité pour le détail brillant », Alencar a cherché « à décrire la nature et les ambiances internes, comme n'importe quel prosateur de la fin du siècle ». Alencar fut aussi l'un des premiers chroniqueurs de la presse brésilienne du XIX^e siècle. « No gosto do pitoresco ou na curiosidade do pormenor brilhante (...) Ao descrever a natureza e os ambientes internos, é tão preciso como qualquer prosador do fim do século ».

² Nous reviendrons sur la question du style dans la section intitulée « Les genres : une affaire d'hybridation, de langage et de style ».

³ Nous nous consacrerons à ces deux genres dans la deuxième partie de ce travail.

servant de la littérature, revient toujours à la dénotation¹ dans le but d'assurer la vérité de son discours, d'attribuer une référentialité à son récit et de faire de la réalité (autrement dit le fait), celle qui est palpable, son propre objet².

Le récit journalistique, quelle que soit la variante, s'est construit ainsi autour du fait. Non loin de là, la littérature, elle aussi, s'est orientée vers cette façon de concevoir sa réalité à elle, en se penchant sur les événements, comme le faisaient les écrivains réalistes et naturalistes. Déjà au XIX^e siècle, soucieux d'extirper le subjectivisme et l'idéalisation cultivée par les romantiques qui les ont précédés, ces écrivains, attentifs aux fractures sociales de leur époque, se sont aussi tournés vers ce que Bosi (2015) appelait la « factualisation »³. Enclins à adopter les faits comme matière première, mais à la condition de les examiner froidement et avec du recul « sans aucune passion romantique envers la matière de son art »⁴ (Bosi, 2015, p. 204), ces auteurs, particulièrement les naturalistes, visant à atteindre une certaine objectivation, étaient prêts à disséquer les pathologies sociales en prêtant aux faits les bases pour la construction de leurs trames.

La factualisation littéraire, cependant, comme nous le rappelle Iser (2012, p. 17), « ne se fonde pas sur la reproduction d'une réalité existante, mais bien sur une mise à disposition de points de vue sur cette réalité »⁵. Cette démarche, couronnée dans le journalisme à quelques différences près, consisterait à apporter au texte littéraire, entre autres, selon Bosi (2015, p. 180), de l'objectivité et de l'impersonnalité⁶, permettant la

¹ La dénotation, selon Jacques Bouveresse (2013), en citant les travaux de Gottlob Frege (1971), c'est ce qui confère au texte une valeur de vérité. Pour l'auteur, « dans les phrases de la fiction, les expressions ne sont pas supposées avoir une dénotation, et les phrases complètes n'ont par conséquent pas non plus de dénotation, c'est-à-dire de valeur de vérité, puisqu'une expression complexe dont une partie n'a pas de dénotation se trouve par le fait automatiquement dépourvue elle-même de dénotation » (para. 1). Dans le cas du discours de la fiction, celui-ci opposé du discours scientifique, deux catégories de discours établies par l'Allemand Gottlob Frege et évoquées par Jacques Bouveresse dans son article « Fait, fiction et diction » (2013, para. 2), « le sens devient autonome et est dispensé par convention de l'obligation de remplir ce qui constitue sa fonction normale, à savoir la détermination d'une référence ». Ainsi, dans la fiction, comme souligne l'auteur, une phrase aurait de sens, mais pas de dénotation.

² Nous reviendrons sur ce débat lorsque nous parlerons de la presse comme miroir de la réalité.

³ La factualisation littéraire résultant d'un processus de construction, comme c'est le cas dans le journalisme, est au cœur même du débat littéraire concernant le rapport de la littérature avec le monde « réel ». Au fil du temps, ce rapport a déjà reçu plusieurs noms et définitions. En remontant à la mimésis d'Aristote et de Platon, en passant par les concepts de vraisemblance, de transparence et de vérité, la référence au réel, très recherchée surtout par les écrivains réalistes, ne se fonde pas sur l'intention de « copier le monde, à peine d'en imiter la vie mais bien davantage de procurer de l'un et de l'autre un équivalent en modèle réduit et d'ériger le roman en vaste duplicata métonymique de l'univers, d'un certain univers » (Jacques Dubois, 2000, p. 30).

⁴ « Sem qualquer centelha de paixão romântica pela matéria de sua arte ».

⁵ Iser (2012, p. 17) poursuit son raisonnement en affirmant que « penser que les textes reproduisent cette réalité relève d'une naïveté que l'on ne peut quasiment jamais bannir de la *doxa* littéraire ».

⁶ Pour Hélène Aji *et alii*. (2009, p. 8), en citant les travaux du philosophe Gilles Deleuze, « pour qui la vie devrait être comprise comme impersonnelle », « quand l'écriture se fait impersonnelle, l'écrivain (et avec lui son lecteur) devient capable de voir et d'entendre les choses ». Cette quête en littérature, selon les

typification des personnages, un portrait plus fidèle des scènes et la création de « situations types », celles-ci « symbole du normal et de l'intelligible », et qui serviraient à écarter l'écriture littéraire de toute « tentation fantaisiste »¹.

La fiction, quant à elle, cet ingrédient alors devenu toxique pour le journalisme traditionnel, fut, depuis l'aube du journalisme littéraire, exploitée et expérimentée sous différentes doses et façons dans la presse. Empruntée à la littérature pour aider le journaliste à décrypter la complexité de la réalité quotidienne que le journal se charge de montrer, la fiction a fait sensation aussi bien dans la presse qu'auprès des lecteurs. Pour les journalistes-écrivains, elle nourrit leur créativité et, pour les lecteurs, elle incite leur imagination.

L'application de la fiction au terrain de l'information, où les faits règnent en maîtres, a conduit le journalisme à un processus de « feuilletonisation »², ce qui lui a ouvert les portes d'une écriture hybride et moins figée selon des règles. La fiction, comme souligne Thérénty (2007, p. 108), « au péril de la littérarité, tente de s'emparer de la notion d'actualité, dans un geste à la fois suicidaire et magistral » et, enfin, elle y parviendra. En se mêlant à l'écriture journalistique, ce composite littéraire s'alliera à l'information factuelle dans le but de donner une survie au texte journalistique, celui-ci condamné, même avant sa publication, à l'éphémère.

b. Feuilletonisation de l'information et le romanesque allusif

Outre son utilité comme support de publication, la presse a servi de médiatrice entre les écritures littéraire et journalistique. Conçue comme un espace démocratique, elle a abrité et a fait cohabiter dignement journalisme (non-fiction) et littérature (fiction) sur la même feuille dans un rapport loin d'être dichotomique³. De ce rapport quotidien, le journalisme et la littérature ont donné naissance à des formes d'écritures hybrides. La feuilletonisation de l'information, une manifestation vive des imbrications *journalistico-littéraires*, en est un exemple. Elle a, en effet, contribué au développement de la presse et

auteurs, est envisagée « comme une activité et une création ». Elle pousse l'écrivain « à s'ouvrir à des nouvelles façons d'être au monde » et, dans son processus de création, elle le mène à « refuser tout plan d'écriture ou d'interprétation préexistant et concevoir la rencontre textuelle comme un processus en cours ».

¹ “O romancista [realista] acaba recorrendo com frequência ao *tipo* e à *situação típica*: ambos, enquanto síntese do normal e do inteligível, prestam-se docilmente a compor o romance que se deseja imune a tentações da fantasia”.

² Ce processus de feuilletonisation de l'information fut décrit par Michel Gillet (1983).

³ Les limites entre ce qui est littéraire et journalistique ne se restreignant pas à l'opposition fiction et non-fiction, la frontière entre ces deux types d'écriture ne se révèle pas si étanche.

à la constitution de ce qu'on appelle aujourd'hui journalisme littéraire. Ce processus fut le premier indice d'une contamination littéraire dans l'écriture journalistique, en dehors du roman-feuilleton, celui-ci confié au cours du XIX^e siècle à des hommes de lettres, qui étaient plus à l'aise avec l'art des mots qu'à rapporter froidement des faits.

La littérature, qui fut entassée, dans un premier temps, au rez-de-chaussée du journal, s'est avérée un important moteur de vente des publications surtout dans une période où la publicité n'avait pas encore fait son entrée dans la presse. Les bons résultats qu'elle apportait aux journaux lui ont permis d'acquérir rapidement plus d'espace dans la presse quotidienne. Pour répondre aux attentes d'une bourgeoisie naissante – qui constituait un nouveau public de lecteurs –, et les faire plonger *in medias res*, la littérature périodique avait tant bien que mal le but premier d'être le miroir de la réalité. Adultères, homicides, vengeances et autres faits¹ tragiques du quotidien, racontés avec une technique qui consistait à suspendre la narration à son paroxysme pour faire attendre le public et l'inciter à continuer à suivre l'histoire le lendemain², sont devenus le référentiel de ceux qui étaient responsables de la fabrication du « dessert du journal »³. En faisant du mélodrame l'ingrédient de base de la recette, les feuilletonistes ont trouvé la bonne technique pour plaire et fidéliser les gourmands ainsi que pour faire tourner la machine des productions journalistiques et littéraires.

Loin de se restreindre à un simple signe de cohabitation entre littérature et journalisme, l'insertion du feuilleton dans la presse a également bouleversé le savoir-faire journalistique. L'apparition du roman-feuilleton, dérivé de ce premier, comme l'affirme Thérénty (2007), n'a fait qu'accentuer la porosité de la fiction dans la presse. Selon elle, « si, à partir de 1836, une frontière nette semble délimiter la part fictionnelle et la part d'actualité informative dans le journal, cette frontière est poreuse et les territoires se chevauchent » (p. 127). Cette porosité à laquelle elle fait référence n'a pas seulement guidé la réalisation journalistique, mais a aussi créé chez le lecteur de journal un besoin de fiction. Pour répondre à cette demande, les hommes de lettres, aussi en charge de la production journalistique, ont commencé à faire appel au « romanesque allusif »⁴ (Thérénty, 2007, p. 143). Dans cette procédure, comme le souligne l'auteure (2007), il

¹ Cette façon de procéder, qui consistait à s'inspirer des faits, représente finalement l'essence même de la pratique journalistique.

² Lorsque ces techniques furent introduites dans la presse, les auteurs ont décrété la naissance du roman-feuilleton.

³ Justiniano José da Rocha, cité par Marlyse Meyer dans l'article « Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez Chronica », 1992.

⁴ Il s'agit d'un texte qui fait croire à la fiction, mais c'est de la non-fiction.

fallait éviter à tout prix que l'article « ne soit lu comme une fiction, ce qui pourrait décrédibiliser le journal », mais en même temps, pour être à la hauteur des attentes du lectorat, une dose « économique » de fiction était présente dans le haut de page. La présence de ce romanesque allusif dans la presse offrait la possibilité aux lecteurs d'avoir une lecture « factuelle et l'autre au second degré », ainsi que de les mener à « reconnaître les intertextes fictionnels et à percevoir l'esprit parodique du journaliste » (p. 144).

Quant à la feuilletonisation de l'information, elle s'explique par la proximité entre les deux genres phares de la presse du XIX^e siècle : le roman-feuilleton et le fait divers. Ils sont représentatifs du journalisme littéraire et aussi précurseurs des transferts entre l'écriture journalistique et littéraire. Leur proximité s'explique, selon Queffélec (1989), par l'existence d'« une grande homogénéité entre les thèmes » traités dans leurs textes et parce qu'ils « relèvent de la même esthétique. Ils transfigurent la banalité privée de sens du quotidien en un temps plein, signifiant, insolite » (p. 29) – le tout enrobé par une couche de mélodrame bien épaisse.

Le roman-feuilleton fut porteur du roman au XIX^e siècle, qui, grâce à l'émerveillement de la fiction par le public, a « servi à la vulgarisation du modèle romanesque romantique » (Queffélec, 1989, p. 37). Le fait divers, exprimant la « volonté journalistique de rapporter les faits, de coller au réel », ne s'est pas empêché de succomber « à la tentation de la mise en scène et de la dramatisation » (Dubied, 2004, p. 25) pour plaire à un public déjà conquis par la fiction avec une écriture inspirée « d'un idéal intertextuel du roman réaliste » (Thérenty, 2007, p. 140). En s'appuyant l'un sur l'autre, les deux genres ont contribué aux processus de littératurisation de la presse ainsi que de feuilletonisation de l'information.

Ces deux processus furent cependant renforcés par un autre genre qui, lui aussi, s'est approprié les pratiques du journalisme et de la littérature et fut responsable de l'ascension du feuilleton vers le haut-de-page du journal : la chronique¹. La chronique s'est ancrée dans la presse grâce au feuilleton. Ayant elle aussi fortement contribué au processus de fictionnalisation de la presse, elle comporte, à l'image du roman-feuilleton et du fait divers, des signes de la porosité de la fiction dans le journal.

¹ Étant donné l'importance de ce genre dans le cadre de cette recherche, nous lui consacrerons une attention spéciale dans la deuxième partie.

c. Fictionnalisation de la presse et défictionnalisation de la littérature¹

Fictionnaliser le réel, pour Thérénty (2007, p. 151), « ce n'est pas le transformer mais en proposer un mode de représentation immédiatement compréhensible et accepté par tous ». En ne se résumant pas seulement à un processus de conversion en fiction un énoncé de non-fiction, la fictionnalisation se réfère à des procédés intra et extratextuels, pouvant donner au texte une esthétique littéraire. Dans la presse du XIX^e siècle, fortement marquée par la présence littéraire, Thérénty (2007, p. 148) affirme que deux modes de fictionnalisation s'en sont emparés : « un modèle narratif de fictionnalisation très patent et un modèle intertextuel plus discret ». Le premier, selon l'auteure, en adoptant des procédés plus proches de la réalisation littéraire, comme la reconstitution du dialogue et la focalisation interne, pouvait « entrer en contradiction avec la mission d'information du journal ». Le second modèle, en s'armant, par exemple, de métaphorisation, « ne remet pas en cause la véracité de l'information » et « permet de conférer un double sens et une certaine polyphonie au texte ». Au cours du XX^e siècle, malgré une séparation plus rigide entre le journalisme et la littérature, le processus de fictionnalisation de la presse ne s'est pas estompé. Au contraire, le réalisme délaissé par les écrivains fut adopté par des journalistes qui rêvaient d'une autre façon de rapporter les faits. Le passage par la fictionnalisation est donc devenu une voie à emprunter. Ces journalistes partent alors, malgré eux, dans une sorte de quête de recanonisation littéraire.

La fictionnalisation marque ainsi le réel avec des traces du fictionnel, que ce soit au niveau de la contextualisation et de la description de l'événement, de la caractérisation des personnages ou, tout simplement, au niveau du langage employé dans le récit. Ces astuces, auxquelles les journalistes-écrivains adeptes du journalisme littéraire font souvent appel² ont servi à établir une autre écriture du réel, dont le journalisme se porte garant. En se pliant à la littérature, non comme un signe de soumission, mais en reconnaissance aux atouts qu'elle pouvait constituer, la presse a scellé un pacte avec l'art littéraire. De ce fait, le texte journalistique, dans sa forme littéraire, s'est vu enfin capable

¹ Le choix pour le terme « défictionnalisation de la littérature » est purement accrocheur. Cette section aurait pu s'appeler sans préjudice à la signification que nous voudrions lui conférer « Fictionnalisation de la presse et factualisation de la littérature ». Nous comprenons le processus de « défictionnalisation » comme une volonté d'attribuer au récit littéraire une pincée de vérité, en le rapprochant au plus près du réel ou, simplement, en le faisant passer pour réel.

² Rubem Braga et Joel Siveira, comme nous le verrons après, n'ont pas hésité à faire appel à ces procédés.

de prétendre à la pérennité – assurée justement par l'étendue et l'atemporalité des éléments fictionnels.

Dirigé par ce principe de fictionnalisation, le journalisme littéraire, selon Meuret (2012, p. 3), s'est fondé sur « une écriture à partir de faits réels, mais où l'accent est mis tantôt sur la fidélité à la réalité (récit non-fictionnel), tantôt sur le protocole journalistique (information, précision), tantôt sur la volonté esthétisante (qualités littéraires) ». Cette triade de procédures liées à l'écriture du journalisme littéraire le situe entre la factualisation et la fictionnalisation sans que cela mette en cause la « vérité »¹ de son récit. La conception même d'une pratique journalistique éloignée de la vérité (ainsi que de la réalité) est inconcevable.

Le journaliste qui s'adonne à la littérature pour dépeindre les faits dans la presse accomplit alors, depuis le XIX^e siècle, « un acte foncièrement poétique en ayant recours à des figures rhétoriques, à des tropes (des structures métonymiques et métaphoriques) et à des schémas fictionnels qui construisent des réalités au lieu de les saisir dans leur essence » (Thérenty, 2007, pp. 151-152). Cette démarche, selon l'auteure, plutôt romanesque, n'a jamais constitué ni une menace à la crédibilité ni un affront au principe de « vérité », dont le journalisme, quelle que soit sa catégorie, se soucie énormément.

L'introduction de la littérature dans le journal et l'adoption d'éléments littéraires dans la construction du texte journalistique ont alors mené à deux processus² antagoniques : la « défictionnalisation » de la littérature et la fictionnalisation de la presse. Les deux ne sont qu'une conséquence de la rencontre de deux éléments *a priori* non miscibles, semblant être à la fois contradictoires et opposés. En contrariant l'idée que nous pouvons concevoir du journalisme et de la littérature, ces processus invitent donc à une réflexion sur leurs pratiques.

Le journalisme, maintes fois réduit au traitement concis des faits, et la littérature, toujours associée, voire cadencée, à l'idée de fiction³, ne sont pas, malgré leur définition, des systèmes fermés. Placés l'un à côté de l'autre, ils peuvent converger : le journalisme littéraire en est d'ailleurs la preuve. Outre les codes établis dans chaque domaine qui les définissent et fixent leurs règles, les stratégies d'écriture employées aussi bien pour le journaliste que pour l'écrivain – sans oublier l'appréciation esthétique faite

¹ Dans la deuxième partie, lorsque nous nous pencherons sur les qualités du reportage, nous aborderons le concept de vérité en journalisme.

² Ces processus révèlent ainsi la complexité des structures textuelles liées au journalisme littéraire, touchant en profondeur le fond et la forme (que ce soit au niveau du fait divers, de la chronique ou du reportage).

³ La fiction comme synonyme de création et d'imagination de l'écrivain.

par le lecteur au moment où il découvre le texte sous ses yeux¹ – peuvent elles-aussi déterminer la nature du texte² (ou son degré de *factualité* et *fictionnalité*). Pour Genette (1991, p. 34), bien que la fiction soit « constitutivement littéraire », cela « ne signifie pas qu'un texte de fiction soit toujours constitutivement fictionnel ». L'auteur parle d'une « fictionalité conditionnelle », qui relève justement de ce rôle central du lecteur dans l'appréciation du texte littéraire, et qui fait qu'une histoire puisse être « vraie pour les uns et fiction pour les autres ». En poursuivant son raisonnement, l'auteur affirme que

de même qu'une phrase dont le sens vous échappe, vous répugne ou vous indiffère peut vous séduire par sa forme, de même, peut-être, une histoire que d'autres tiennent pour véritable peut vous laisser totalement incrédule, mais vous séduire comme une espèce de fiction : il y aura bien là une sorte de fictionalité conditionnelle. (Genette, 1991, p. 34)

En quête de définir ce que sont vraiment la fiction et ses variables, Genette (1991) mentionne deux catégories de régimes de littérarité pour déterminer la nature fictionnelle (ou pas) d'une œuvre. Le régime constitutif, dans lequel figure le roman, par exemple, relève « des conventions génériques et de traditions culturelles ». Pour ce régime, « une œuvre de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur » – ce qui revient à la question des codes établis au fil du temps, et ce, depuis Aristote, pour déterminer ce qui est de la littérature ou non³. Le régime conditionnel, celui-ci plus souple, relève, selon l'auteur, d'une « appréciation esthétique subjective et toujours révocable ». Ainsi, dans le cas du récit historique et du récit journalistique, considérés comme des exemples de prose non fictionnelle, ne pourraient-ils être perçus « comme littéraire que de manière conditionnelle » (pp. 7-8), bien qu'ils puissent, au même titre que les textes littéraires, « provoquer une réaction esthétique qui tienne non à sa forme, mais à son contenu » et « être reçu[s] et apprécié[s] comme un objet esthétique indépendamment de la manière dont il est raconté » (p. 38).

¹ À ce propos, Daniel Couégnas (1992, p. 186), en citant Michael Riffaterre (1979), rappelle que « le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte. »

² Pour Wolfgang Iser (2012), qui a avancé la notion d'indétermination « comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire », le lecteur joue un rôle prépondérant dans la signification du texte littéraire, dû aux « interactions extrêmement diverses qui surviennent entre le texte et son lecteur » (p. 9), conférant au premier « une forme individuelle » (p. 11). Pour lui, « le monde textuel se pose alors en concurrent du monde connu » et ce sont les expériences du lecteur qui vont moduler ce rapport. « Lorsque le lecteur parcourt les horizons que lui ouvre le texte, il ne lui reste que sa propre expérience personnelle pour se forger une opinion sur ce qui lui est communiqué » (p. 18).

³ Autrement dit, il s'agit d'établir le canon littéraire.

Toujours rédigé en prose et souvent associé à des structures de rédaction qui dictent la façon dont les informations doivent être rassemblées, ce n'est qu'au niveau du contenu, lié au style du journaliste, qu'un texte *journalistico-littéraire* peut se différencier de toute autre sorte de texte journalistique. La subjectivité du journaliste – alliée à la hiérarchisation ou au tri d'informations (selon un ordre d'importance déterminé soit par la ligne éditoriale, soit par des convictions personnelles formatées par sa propre culture) – jouerait, elle aussi, un rôle important dans ce processus de stylisation du texte. Outre cela, la mise en fiction, comme nous l'avons cité précédemment, concerne surtout le rajout d'éléments de littérarité¹ à l'écriture.

La fictionnalisation de la presse et la feuilletonisation de l'information vont ainsi de pair, même si les deux processus présentent certaines nuances au niveau de leurs concepts. La fictionnalisation, à notre sens, s'étend sur un spectre plus large. Il s'agirait d'une pratique visant à attribuer des éléments de littérarité au texte journalistique, que ce soit au niveau de la construction du récit ou de la composition des scènes et des personnages. La feuilletonisation, quant à elle, viserait, en principe, le même objectif que la fictionnalisation, mais via la dramatisation du fait et sa stéréotypisation, tout en surajoutant au texte un certain sensationnalisme².

Pour ce qui est de la fictionnalisation, selon Thérénty (2007, p. 130), elle « ne hante ni ne tente uniformément toutes les parties du journal. Certaines rubriques y sont généralement réfractaires. D'autres, y sont particulièrement réceptives, en raison de leur caractère narratif et de leur proximité thématique avec la fiction ». Le reportage et la chronique, qui constituent dans la presse des récits du quotidien avec des caractéristiques qui leur sont propres, sont des genres qui offrent au journaliste un éventail de possibilités pour raconter le réel et de, par leur nature narrative, s'ouvrent sans restrictions ni complexes à la fictionnalisation. C'est, du moins, ce que nous pourrions constater, dans la deuxième partie, lors de l'analyse des écritures de guerre de Rubem Braga et Joel Silveira.

¹ Pour Gérard Genette, le diagnostic de littérarité se fait aussi sur un critère empirique. Ce critère se fonderait sur le contenu du texte (thématique) ou sur son caractère ou type de discours qu'il véhicule (rhématique). Selon l'auteur, « la croisée de ces deux catégories détermine un tableau de modes de littérarité » (p. 7). Pour lui, « la littérarité, étant un fait pluriel, exige une théorie pluraliste qui prenne en charge les diverses façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques » (p. 31). Dans le cas du journalisme littéraire, le rapport du fait n'étant pas la seule préoccupation du journaliste, la recherche d'une écriture jugée esthétiquement littéraire est aussi recherchée par celui qui tient la plume en main et le regard tourné vers les événements. Pour des auteurs comme Luiz Motta (2003) et Albert Chillón (1999), la littérarité ne dépend pas seulement du travail de l'auteur. Elle se joue aussi du côté de la réception, « de la manera como es valorada, interpretada y recordada por cada público » (Albert Chillón, 1999, p. 61).

² Ce processus est bien mis en évidence dans les *faits divers*.

Malgré l'affaiblissement de ce processus à la fin du XIX^e siècle, avec l'arrivée dans le journalisme de ce que Thérénty (2007, p. 122) appelle le régime du « tout-informatif », régime qui sera accentué en France comme au Brésil en raison de l'influence du modèle américain dans les rédactions, la fictionnalisation du journal est « cependant loin de disparaître ». La chronique journalistique et le reportage narratif, comme nous l'avons déjà indiqué, seront les porteurs de ce processus¹.

Quant au processus de « défictionnalisation » de la littérature, celui-ci fut entamé lorsque cette dernière a essayé de rivaliser avec le journal en cherchant, selon Thérénty (2007, p. 129), à « multiplie[r] les dénégations de fiction et prétend[re] dire le réel², voire l'actuel, mieux que le haut-de-page »³. Cela ne veut pas dire pour autant que la littérature, qui s'appuie sur une notion d'*illusion référentielle*⁴ du réel (Couégnas, 1992) – cette réalité qu'elle essaie d'accaparer, de représenter et, en même temps, de rivaliser –, ait tourné le dos à la fiction. Bulhões (2007), à son tour, évoque le concept d'anti-illusionnisme, selon lequel « la création fictionnelle ne peut pas se réaliser sinon par la vérification rigoureuse de la réalité » (p.86) – la réalité étant, selon lui, indispensable à la création littéraire.

En côtoyant le réel de près, ce qui ne veut pas dire nécessairement dédaigner la fiction, la fiction elle-même contribue paradoxalement à la « défictionnalisation » du récit, dans la mesure où elle se rapproche et veut garder « en filigrane le rapport qu'elle a toujours eu avec le monde des vivants » (Maurin et Amraoui, 2018). Si, d'un côté, la fictionnalisation de la presse signifie, comme nous l'avons déjà indiqué, imprégner le texte d'une certaine littérarité, de l'autre, la « défictionnalisation » de la littérature ne représenterait pas l'enlèvement de sa littérarité. Cette littérarité⁵ qui est, pour Riffaterre (1979), un élément clé qui confère au texte littéraire son unicité et, de ce fait, sa propre nature littéraire⁶. La « défictionnalisation » reposerait ainsi sur le fait qu'une réalité

¹ Nous y reviendrons lorsque nous parlerons du processus d'hybridation des genres journalistiques et littéraires au troisième chapitre.

² Dans la section « La presse comme incitatrice du roman national et miroir de la réalité », nous essayons d'esquisser brièvement comment le réel fut représenté en littérature au fil du temps.

³ Pour l'auteur (2007, p. 128), « la version fictionnelle du fait rivalise souvent avec l'actualité ».

⁴ Cela veut dire que la démarche littéraire prétend (volontairement ou involontairement) se référer à la réalité au point qu'« aucune fiction ne saurait se passer totalement de l'illusion référentielle » (Daniel Couégnas, 1992, p. 183). Michael Riffaterre, lui aussi, utilise ce terme pour parler du langage poétique, celui-ci, selon Tzvetan Todorov (1982, p. 9), « sans prétention réaliste mais qui participe de la représentation ». Cette illusion servirait à faire croire au lecteur que ce qu'il se passe dans le texte est réel (Fleury Wulschleger, 2018).

⁵ Nous revenons sur la notion de la littérarité dans le chapitre suivant.

⁶ Pour Gérard Genette (1991), la fiction en est elle-même un indice de littérarité.

extratextuelle, celle qui a servi d'inspiration à l'auteur, puisse exercer ce que nous pourrions appeler une « dénotation »¹ sur la compréhension du texte².

Concevoir la possibilité d'une « défictionnalisation » de la littérature a permis de libérer la pratique littéraire d'une pensée qui tend à la restreindre à « un monde qui n'existe pas » (Maurin et Amraoui, 2018, p. 7) ou à la limiter à une réalité purement faussée. Ainsi, comme le journalisme littéraire a bouleversé les pratiques et les règles figées du journalisme en s'y associant, la littérature a également surmonté ses traditions (surtout en ce qui concerne la façon d'envisager le réel) et a dessiné des nouveaux contours pour l'écriture littéraire. La « défictionnalisation » littéraire et surtout la fictionnalisation de la presse joueraient donc, selon Thérénty (2007), « un statut très ambigu et contaminant ». Ces deux processus montrent la porosité flagrante entre journalisme et littérature et dictent la cadence de ce rapport *journalistico-littéraire* rythmé par les mouvements de transfert et d'hybridation.

1.2.3. Le transfert de support

Machado de Assis, dans un texte publié en 1859 dans le *Correio Mercantil*, s'était déjà intéressé aux rapports entre le journal et le livre. « Le journal tuera-t-il le livre ? Le livre absorbera-t-il le journal ? »³, se demandait-il. Ces questions furent posées pendant l'âge d'or de la presse écrite et nul ne se doute en faveur de quel support avait parié l'écrivain⁴. Mais les rapports entre le livre et la presse remontent bien avant dans le temps. Ils existent avant même que les feuilles volantes⁵ deviennent une publication périodique. Cela s'explique, selon Rocha et Xavier (2013), par le fait que l'avènement de l'imprimerie, au XVI^e siècle, a fait du livre un support journalistique, « un phénomène pré-journalistique ».

Une fois entré dans la vie quotidienne, le journal est en passe de rivaliser avec le livre, à tel point que « pendant tout le XIX^e siècle, il faut en effet penser les relations entre

¹ Revenir à la définition de ce que la dénotation représente dans la note de bas de page 1, située à la page 59.

² De nouveau, cela se joue plutôt au moment de la réception – au moment où le lecteur sera en communion avec le texte et fera lui-même son interprétation à partir de ses propres expériences.

³ “O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?”. L'intégralité du texte se trouve dans les annexes.

⁴ L'auteur conclut finalement que le journal aurait la possibilité d'anéantir le livre en raison de son caractère démocratique.

⁵ Dans la définition de Claude Bellanger *et al.* (1969, p. 5), les feuilles volantes étaient « les ancêtres des journaux qui n'acquirent qu'au début du XVII^e siècle les caractères que nous leur reconnaissons : un titre, un numéro de parution, une date, une périodicité ».

le livre et le journal en termes de concurrence plutôt que de complémentarité » (Vaillant, 2011, p. 30-31). Dans ce contexte, plus qu'un support, le journal est aussi devenu une vitrine pour les écrivains. Le rez-de-chaussée de la page du quotidien, prisé par les écrivains, était en effet, pour nombreux d'entre eux, leur gagne-pain. Cependant, la presse, alliée à la fugacité des événements et esclave d'un temps qui ne s'arrête jamais, ne pouvait ni combler l'ego ni l'envie de pérennité des hommes de lettres, malgré la publicité qu'elle offrait à leurs écrits. Leur notoriété rêvée et leur désir de laisser une production écrite à la postérité ne pouvaient ainsi être atteints si leurs textes demeuraient entassés, voire oubliés, dans la vallée éphémère de la presse écrite¹.

Pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, le désir d'instruction et l'augmentation des tirages des journaux² ont fortement bénéficié à la presse, qui s'est développée au point de régner presque avec suprématie dans le marché éditorial. Ces facteurs ont contribué à faire des journaux un espace démocratique de diffusion d'informations et de vulgarisation littéraire. Devenue un thermomètre pour mesurer l'audience et l'acceptation du style d'écriture des écrivains, ainsi que de l'intrigue présentée dans leurs romans-feuilletons, la presse écrite, malgré sa nature éphémère, s'est imposée comme un passage obligatoire à tous ceux qui rêvaient de notoriété.

L'importance conférée à ce support de publication était telle que seuls les feuilletons très appréciés du public accédaient au format livre. Cette acceptation était mesurée par la vente des journaux³. Thérénty (2007, p. 47) souligne, toutefois, que « l'innovation du journal ne se réduit pas à une simple question de support. Le journal induit également une mutation du système d'écriture ». Vaillant (2001, p. 25) affirme, à son tour, que le journal, en tant que support, « n'est rien d'autre que la forme nouvelle adoptée par la communication littéraire au sein d'une culture de masse ». Dans ce contexte,

il présente un double avantage, par rapport au livre qu'il complète et concurrence à partir du XVIII^e siècle. Son format et sa maniabilité lui permettent une très vaste diffusion, une destination aussi large et ouverte que possible – puisque chacun peut sans peine s'abonner au titre de son choix, l'emprunter dans un cabinet de lecture, lire le journal au café, l'acheter à un vendeur de rue. Sa périodicité quotidienne

¹ À ce propos, Flávia Rosa (2009, p. 77), en parlant de « la nécessité de l'homme d'enregistrer et pérenniser le savoir, la culture et la connaissance », reconnaît que l'écriture (liée au support livresque), en opposition à l'oralité, lui a donné « la possibilité de préserver les faits, les histoires pour les futures générations ».

² Cela a conduit à l'abaissement de leur prix de vente.

³ Des œuvres, aujourd'hui des classiques de la littérature, ont vécu ce processus. *Les Trois Mousquetaires*, d'Alexandre Dumas (publié en livre en 1844) et *O Guarani*, de José de Alencar (paru en livre en 1857), pour ne citer qu'un exemple de chaque rive de l'Atlantique, sont des exemples de ce transfert de support de la presse au livre.

assure en outre la circulation continue d'immenses espaces textuels, quantitativement sans commune mesure avec ce que permettait la seule édition de livres. (Vaillant, 2011, p. 24)

Malgré les atouts liés à la publication dans le journal, l'ère industrielle a donné un coup de pouce au marché éditorial, ce qui a permis, en France comme au Brésil, à ce que plusieurs maisons d'édition voient le jour. La concurrence entre le journal et le livre était officiellement déclarée. Selon Aron (2012 p. 4), les éditeurs « ont parfaitement compris [...] qu'ils devaient mener de pair des opérations rentables visant un large public, exploiter au mieux les ressources personnelles des auteurs désireux de publier, et fidéliser le concours d'auteurs importants pour leur maison ». Cette opération de conquête avait un but bien précis : signaler aux écrivains que le lit naturel de la littérature était le livre (Vaillant, 2011).

Le livre, ce support qui a consacré le roman et qui a lui-même bénéficié du développement des techniques de l'imprimerie, s'est présenté, dans le cas du roman-feuilleton, comme une solution pour rassembler les fragments de roman publiés en vrac¹ dans la presse. Ce mouvement de transfert de support (si nous pouvons ainsi le nommer) ne s'est pas arrêté au XIX^e siècle pendant la *République des hommes de lettres* (Costa, 2005). Au contraire, il fut encore plus accentué par la suite. En ce qui concerne la chronique, selon Soares (2014, p. 10), c'est le livre qui a « assuré sa survie » et a évité « sa disparition due à sa précarité de genre lié à la presse »². Le même équivaut au reportage. De nombreux grands reportages ayant marqué l'histoire ont gagné le format livre comme une façon de saluer le travail du journaliste et de dignifier son écriture³.

Le livre demeure ainsi, que ce soit pour l'écrivain, pour le chroniqueur ou bien pour le journaliste adepte du journalisme littéraire, un terrain à conserver pour certains et à conquérir pour d'autres. C'est lui qui confère, en quelque sorte, au roman, à la chronique et au reportage le label *pérennité*. Il matérialise perpétuellement les écrits et, pour ceux qui essaient d'y accéder, représente l'aboutissement d'un travail et la reconnaissance de

¹ Cette technique née dans la presse écrite, qui a été consacrée au XIX^e siècle, consistant à créer un suspense chez le lecteur et le pousser à continuer l'histoire le jour suivant (ce qui l'obligerait forcément à acheter de nouveau le journal), fut aussi (et l'est toujours) reproduite par la radio et la télévision dans la production de séries et de *télnovelas*.

² “A valorização da crônica salta de um extremo a outro: do quase desaparecimento em sua precariedade de gênero vinculado ao jornal à sobrevivência garantida pelo título de primeiro gênero genuinamente nacional. A principal razão para essa mudança pode ser atribuída a uma realidade editorial nova, na qual a crônica deixa de ser apenas publicada em periódicos e ganha as páginas dos livros” (Marcus Vinicius Soares, 2014, p. 10).

³ *Os Sertões*, d'Euclides da Cunha, paru en 1902, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres.

leur style d'écriture. Si l'accès d'un écrit au livre est encore envisagé comme une sorte de prix par de nombreux journalistes et écrivains, c'est parce que ce support de publication occupe dans l'imaginaire du lecteur, son destinataire final, une place noble. Pour Chartier (2010, p. 58), tous les livres constituent pour les lecteurs un « rêve [...] promettant un accès universel aux savoirs et à la beauté ».

Mais le processus de « transfert du patrimoine écrit d'une matérialité à une autre », comme décrit par Chartier, ne se résume pas seulement à passer un texte d'un support à l'autre. Dans certains cas, comme dans le livre-reportage, et différemment de la chronique, le texte n'est pas une version étendue d'un reportage publié dans la presse¹. Le processus de sa construction englobe toute une autre façon de concevoir le texte qui commence dès la sélection du sujet et qui va jusqu'à la publication du reportage. Le concept même de « *news values* »², si cher à la pratique journalistique, est bouleversé lorsque la publication est orientée vers le livre. La production du livre-reportage, format adopté par le journalisme littéraire qui mélange des techniques du journalisme d'investigation, d'interprétation et de la littérature, se distingue, par exemple, dans le fond et dans la forme des articles publiés dans la presse. Sa production n'a pas les mêmes contraintes de temps, d'espace et de langage que la presse écrite. Les sujets sont plus développés et le journaliste privilégie autant les sources officielles que non-officielles pour illustrer son récit ; et leur traitement dans le texte est isonomique et non hiérarchique (Rocha et Xavier, 2013).

Au niveau de la réception, comme souligne Chartier (2010, p. 58), « un même texte n'est plus le même lorsque changent le support de son inscription, donc, également, les manières de le lire et le sens que lui attribuent ses nouveaux lecteurs ». Bien que le lecteur puisse feuilleter aussi bien les pages d'un journal que d'un livre, la lecture sur le premier support rime avec l'urgence de l'information dictée par la façon même dont le journal est structuré³. Le livre, au contraire, offre au lecteur la possibilité d'une lecture plus posée,

¹ En faisant une comparaison entre les chroniques de Rubem Braga publiées dans le *Diário Carioca* entre les mois de septembre 1944 et avril 1945 et les textes réunis dans le livre *Crônicas de Guerra* sorti en 1964, nous pouvons constater très peu de différences au niveau textuel par rapport à la version publiée dans la presse. Certains titres furent certes modifiés et certaines informations furent complétées dans la version publiée en livre, mais cela reste une exception.

² Plusieurs auteurs de la théorie du journalisme se sont déjà penchés sur ce concept, tels que John Galtung et Mari Ruge (1965), Mauro Wolf (1985), Nilson Lage (1985) et Nelson Traquina (2005). Il s'agit dans le journalisme de déterminer la nature journalistique d'un événement en fonction, par exemple, de sa relevance, notoriété et répétition. Nous évoquerons ce sujet dans la deuxième partie de ce travail.

³ Les textes journalistiques sont d'ailleurs conçus en fonction de cela. La façon de hiérarchiser l'information, sous le modèle de la pyramide inversée, répond justement aux attentes d'un lecteur pressé qui n'a pas le temps de lire l'intégralité du texte. Les rubriques à l'intérieur du journal servent, elles aussi,

souvent liée à un moment de distraction et de détente. Au niveau du texte, ce support assure la sauvegarde des écrits. Pour ce qui est de la matière journalistique, au départ léguée à l'éphémère, le livre lui fournit une promesse de place dans la postérité. Ce transfert de support se présente, tout comme celui du transfert de procédures de la littérature vers le journalisme, comme essentiel au désir de pérennité du journalisme littéraire.

à organiser sa structure et à faire en sorte que le lecteur s'y retrouve plus facilement selon son champ d'intérêt.

Chapitre 2

“O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções”¹.

Machado de Assis

2. Pour une poétique du quotidien

Longtemps employé dans un sens littéraire restreint – surtout lié à la poésie, le terme de « poétique »² est encore un mot (ou plutôt un concept) qui, d’après Fontaine (1993, p. 8), « reste en partie indéterminé et flotte au gré des divers sens, inégalement répandus, qu’il a reçus avec le temps ». Défini plus largement comme « l’art du langage » (Fontaine, 1993), ce mot a, dans la vision de Paul Valéry (cité par Fontaine, 1993, p. 8), « trait à la création ou à la composition d’ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen ». Ayant la littérature comme objet, la poétique se situe au carrefour de la linguistique³ et de l’esthétique et désigne « toute théorie interne de la littérature » (p. 8). Ce concept s’étend sur tout le chantier littéraire du passé et de l’avenir⁴ et, bien que la littérature s’en soit appropriée, le journalisme, lui aussi, en a tiré profit à sa manière.

¹ Extrait du texte critique « O jornal e o livro » (La presse et le livre, en français), de Joaquim Maria Machado de Assis, publié en 1859 dans le *Correio Mercantil*. « Le journal est la véritable forme de la république de la pensée. C’est la locomotive intellectuelle qui voyage vers des mondes inconnus, c’est la littérature commune, universelle, hautement démocratique, reproduite chaque jour, apportant avec elle la fraîcheur des idées et le feu des convictions ». Par cette description, nous pouvons nous faire une idée du côté prédominant littéraire de la presse du XIX^e siècle. La version originale de ce texte se trouve disponible dans les annexes.

² Dans le cadre de ce travail, le mot poétique est conçu à la fois comme l’art d’écrire, celui-ci associée à une préoccupation esthétique, voire littéraire, des auteurs concernés, et comme adjectif servant à qualifier leur démarche lyrique, surtout celle de Braga, dans la composition textuelle, visant à donner du rythme, du son et des images au texte.

³ À ce sujet, nous pourrions sans doute faire référence aux travaux de Roman Jakobson sur la fonction poétique du langage, pour qui le « poétique », c’est le littéraire.

⁴ Dans son ouvrage publié en 1993, David Fontaine trace un bref parcours historique de la poétique, allant de l’Antiquité jusqu’au structuralisme, et la divise en quatre grands moments de l’histoire littéraire : poétique mimétique, poétique pragmatique, poétique expressive et poétique objective.

Au moment où les trajectoires de la littérature et du journalisme se sont imbriquées, un effet inévitable s'est ainsi révélé au sein de la presse : celle d'une poétique du quotidien¹. Des phénomènes auxquels nous avons fait allusion au premier chapitre, tels que la feuilletonisation de l'information et la fictionnalisation de la presse, attestent de cette poétique qui s'est fortement infiltrée dans la presse au fil du temps. Bien que les premières tentatives d'un journalisme proche de la littérature soient antérieures au surgissement du feuilleton², ce n'est que dans la plume des auteurs français du XIX^e siècle que cette poétique est devenue clairement perceptible. Malgré sa perceptibilité, Thérénty (2007) affirme que

les rapports entre littérature et écriture journalistique au XIX^e siècle restent globalement à éclairer, non seulement pour identifier les transferts qui s'opèrent du journal vers la littérature, mais surtout pour dévoiler que le journal au XIX^e siècle est essentiellement composé de « littérature ». (Thérénty, 2007, p. 11)

Si, d'une part, ce besoin d'éclaircissement ne concerne pas uniquement les rapports établis entre littérature et journalisme au cours du XIX^e siècle, d'autre part, leur rapport en demeure plus flou à cette période, et ce, pour deux raisons qui nous semblent évidentes : la nouveauté promue par le rapprochement de la littérature à la presse (une relation jusqu'alors atypique) et l'absence d'une pratique journalistique réglementée³ comme c'est le cas de nos jours. Thérénty (2007) endosse ce constat, en postulant que

au XIX^e siècle, il existe bien une « poétique du quotidien » qui diffère profondément des protocoles efficaces d'écriture du journal, maîtrisés et pratiqués assez uniformément aujourd'hui par la plupart des professionnels de la presse qui ont suivi des « études de journalisme ». (Thérénty, 2007, p. 11)

Bien que les champs d'action littéraire et journalistique se fassent distinguer plus facilement aujourd'hui, les relations *journalistico-littéraires* exigent encore un travail pointu d'élucidation, car, comme nous le verrons plus tard⁴, la proximité entretenue entre

¹ Il est important de préciser que l'utilisation de ce terme est tirée de l'ouvrage *Littérature au quotidien*, publié en 2007. Dans le livre, Marie-Ève Thérénty, l'auteure, esquisse l'itinéraire de la littérature dans la presse du XIX^e siècle.

² Nous faisons notamment référence aux publications de Daniel Defoe (1660-1731) dans la presse anglaise.

³ Marie-Ève Thérénty (2007) parle de l'inexistence d'un « véritable protocole d'écriture journalistique ».

⁴ Dans le troisième chapitre, lorsque nous parlerons des processus d'hybridation, une section sera dédiée à la position frontalière du journalisme littéraire.

ces deux domaines a fini par brouiller leurs frontières. Au cœur de ces déplacements discursifs, la question du rôle joué par la littérature (dont le journalisme a hérité sa poétique) au sein de la presse reste l'un des principaux points à éclaircir. Dans ce sens, Vaillant (2011, p. 23) affirme qu'« à l'intérieur du couple presse/littérature, c'est évidemment la littérature qui pose les problèmes définitionnels les plus graves ».

Amovible, pouvant passer d'un état d'écriture à l'autre (fictif/non fictif), la littérature s'adapte en fonction des discours auxquels elle adhère ; et c'est selon le degré de fictionnalité¹ et de littérarité² revendiqué par les différents genres textuels. Les composants fictionnalité et littérarité, auquel s'ajoute la représentativité³, forment le socle de la spécificité littéraire (Lundquist, 1992) et donnent le ton poétique aux innombrables discours du quotidien. Pour Lundquist (1992), bien que la fictionnalité et la littérarité⁴, dont les critères sont intra-textuels, soient des paramètres servant à déterminer le niveau fictionnel ou non d'une œuvre, ces éléments s'avèrent, malgré eux, limités dans leur fonction. Selon l'auteure, ce sont les signes paratextuels, associés à la « connaissance du monde » des lecteurs, qui accomplissent avec une efficacité plus optimale ce rôle. Le lecteur, d'après elle (1992, p. 87), « se fonde sur les signes paratextuels », comme, par exemple, le livre ou le journal, pour établir des repères qui imposeront « une lecture fictionnelle », ou bien « une lecture factuelle » du texte⁵.

¹ D'après Lita Lundquist (1992, p. 86-87), la fictionnalité d'un texte ne peut pas être naïvement réduite à une simple opposition entre ce qui est *fictif* et *non fictif*. Elle ne se limite pas non plus à des « critères purement linguistiques ». Ainsi, seule « la pragmatique – et surtout la pragmatique des actes de langage – permettrait de mieux l'expliquer ». La fictionnalité serait avant tout « le résultat d'un certain contrat de fiction, qui garantit que le destinataire accepte l'univers décrit bien que la condition de vérité ne soit pas satisfaite ».

² Pour Lita Lundquist (1992, p. 87), la littérarité englobe « les caractéristiques formelles des textes littéraire », telles que « la rhétorique des tropes, la poétique des métaphores, la sémiotique des structures narratives, la philosophie des effets esthétiques ».

³ Dans la conception de Lita Lundquist, la représentativité relève surtout d'une approche cognitive des représentations mentales. Selon son hypothèse (1992, p. 90), « la spécificité littéraire consiste dans le fait qu'un texte littéraire contient, dans sa surface linguistique, des traits spécifiques qui font qu'un lecteur donné a recours, lors de l'interprétation, à des représentations mentales d'un type particulier, et qu'il construit, au cours de l'interprétation, un modèle mental d'un type particulier ». C'est donc à travers la représentation mentale que l'on fait des textes (littéraires et non-littéraires) que nous pouvons les qualifier plus efficacement en tant que tel ou tel. Cf. Michael Riffaterre (1979).

⁴ Comme nous l'avons évoqué précédemment, des auteurs comme Luiz Motta (2003) et Albert Chillón (1999) réfutent eux-aussi l'idée d'une littérarité cloîtrée uniquement au niveau du texte et, donc, gérée par l'auteur. Pour eux, la littérarité est aussi une affaire de réception. Dans cette même direction, Lita Lundquist (1992, p. 87) affirme que « la littérarité n'est ni une condition nécessaire, ni une condition suffisante pour déterminer si un texte relève de la littérature ou non ». Le même avis est partagé par Francine Cicurel et Sophie Moirand, (1990), citées par Dominique Gabet (1997), pour qui la littérarité émerge d'un processus de coopération entre l'auteur et le lecteur.

⁵ Certains auteurs, comme Rogério Borges (2013), parlent de l'existence d'un contrat de lecture implicite entre le texte et le lecteur. Rildo Cosson (2001) préfère le terme « pacte narratif ».

Les « problèmes définitionnels » de la littérature, auxquels Vaillant (2011) fait référence, reposent donc, d'après Lundquist (1992, p. 87), sur le fait qu'« un texte qui contient de ces marques littéraires¹ n'en est pas pour autant, *ipso facto*, conçu comme un texte littéraire ». Autrement dit, l'étiquette littéraire n'est pas forcément de propriété exclusive de la littérature. Cette faille, si nous pouvons la considérer ainsi, fut bien repérée par le journalisme littéraire. Revendiquant lui aussi une poétique, il a exploité cette ouverture pour intégrer le littéraire dans son récit quotidien, sans pour autant abdiquer sa nature factuelle ni devenir totalement littéraire.

Ancré sur le binôme factuel/fictionnel, le journalisme littéraire s'est mis à la recherche de sa propre poétique et a fini par trouver une formule qui tend à concilier les intérêts du journalisme et de la littérature. Ces deux domaines, comme nous le savons, rivalisent dans le champ du récit (selon le clivage fait et fiction) et s'opposent dans la sphère esthétique par des priorités et des stratégies d'écriture ayant des fonctions diverses (informer, divertir, etc). Le journalisme littéraire possède donc une poétique double rattachée à la fois au quotidien et aux procédés littéraires. Sa poétique, liée au langage² et à la portée de la littérature, ne se caractérise pas, comme pourraient affirmer les formalistes russes, « par sa beauté, mais par le caractère perceptible de sa construction » (Gabet, 1997, p. 325)³. Le langage⁴, au service du récit, est le maître du jeu dans cette démarche poétique, car c'est à travers lui que les journalistes et les écrivains donnent forme à ce qu'ils voient. C'est via le langage qu'ils extériorisent leur vision du monde.

C'est alors en travaillant sur et dans le langage (Fontaine, 1993) que les journalistes-écrivains bâtissent leur poétique. Cette construction⁵, par le biais linguistique, se manifeste notamment, dans la pratique du journalisme littéraire, par une ambition auctoriale du journaliste (dans une recherche de légitimité et de style), par une quête d'immersion, afin de « mieux appréhender la réalité et ainsi donner un nouveau sens à l'expérience d'écriture et de lecture » (Sobrinho, 2020, p. 512), par une obsession

¹ L'auteure fait référence à la fictionnalité et à la littérarité.

² On parle donc de l'existence d'un langage poétique.

³ Cette affirmation prenait plutôt en compte le langage poétique, en opposition au langage en prose. Mais que ce soit l'un ou l'autre, chacun relève de la poétique, car cette dernière « vise la littérature en général » (David Fontaine, 1993, p. 9).

⁴ Le langage est au cœur même de la production littéraire. En corroborant cela, Roland Barthes (1984, p. 14), dans son essai critique intitulé *Le Bruissement de la langue*, affirme que « le langage est l'être de la littérature, son monde même ».

⁵ Dans la deuxième partie de ce travail, lorsque nous nous pencherons sur l'analyse du corpus qui l'intègre, nous évoquerons en détail ces procédés utilisés par le journalisme littéraire pour construire sa poétique du quotidien. Il s'agira aussi de démontrer comment le processus de fictionnalisation s'opère au sein des chroniques-reportages rédigées par Rubem Braga et Joel Silveira.

de l'autre, qui se traduit dans cette catégorie journalistique par une importance accrue conférée au personnage¹, par un goût avéré pour les détails (en ce qui concerne le genre de la chronique et du reportage) et, primordialement, par l'adoption d'un langage qui éveille le potentiel littéraire de l'écriture factuelle du quotidien.

Cette poétique perfectionnée au fil des années maintient encore aujourd'hui sa flamme très vive au sein de la presse. Sa filiation reste certes littéraire, mais son *brio* se doit aussi au modèle de presse française, devenu une référence culturelle et critique pour des modèles de presse naissants, comme le brésilien. À l'image de la presse française, la presse brésilienne, elle aussi, a forgé sa propre poétique du quotidien, surtout autour du genre chronique, comme nous pourrions le constater.

2.1. La presse française : un modèle de référence culturelle et critique

La presse périodique naquit en France en 1631 dans une période nommée « presse plate »² par l'historiographie de la presse³. Et depuis, elle n'a cessé d'évoluer – et ce malgré les contrôles politiques qui ont traversé son histoire et ont restreint profondément sa liberté⁴. Ancrée dans la société et susceptible aussi bien aux oscillations économiques qu'aux humeurs politiques, son histoire fut façonnée par le contexte socio-politique français⁵ et son moment de gloire eut sans doute lieu au XIX^e siècle⁶. Avant cela, toutefois, durant le siècle des Lumières⁷, la presse française donnait déjà des signes d'un essor qui la rendrait une nécessité sociale. Sa consécration auprès de la société, malgré les nombreux épisodes de censure, fut sans doute favorisée par les progrès techniques en

¹ Les sources dans le journalisme sont aussi appelées personnages.

² Cette période va de la fin du XV^e siècle au début des années 1820 et correspond au mode d'impression de l'époque en utilisant « la pression d'un plateau sur une forme plate » (Claude Bellanger, 1969, p. 5).

³ Le fait est dû à Théophraste Renaudot qui, en 1631, fonda *La Gazette* (1631-1724). Pour Claude Bellanger (1969, p. 83) l'apparition de ce journal signe « l'acte de naissance de la presse périodique française ». Avant la date, on parlait plutôt de la publication de *feuilles volantes*, qui, « sous forme d'occasionnels ou de canards, de libelles religieux ou politiques, avaient toutes les caractéristiques de la presse écrite, sauf la périodicité » (Pierre Albert, 2008, p. 195). Le premier quotidien français, *Le Journal de Paris*, ne verra le jour qu'en 1777.

⁴ Ce n'est qu'à l'instauration de la III^e République, le 28 juillet 1881, que la presse française a pu vraiment commencer à jouir d'une grande liberté. Avant cela, son histoire a été marquée par des moments de censure et de semi-liberté.

⁵ D'après Pierre Albert (2008, p.195), l'originalité de la presse française « s'explique sans doute plus par son histoire que par les caractères spécifiques de la société française ».

⁶ Des auteurs considèrent le XIX^e siècle comme l'âge d'or de la presse.

⁷ Si les historiens de la presse n'arrivent pas à assigner de date à la naissance de la grande presse, ils sont au moins d'accord pour affirmer que vers 1720, en raison de la multiplication et de la diversification des publications, débute le « siècle des journaux » en France.

matière d'impression, mais aussi de distribution¹ – commencés à la fin du XVIII^e siècle et intensifiés au XIX^e siècle. À ce sujet, Bellanger *et al.* (1969, p. 3) affirme que les « moyens d'information et de diffusion, [la] liberté [et les] moyens techniques de reproduction » sont à l'origine du développement de la presse.

La publication de l'article 11 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de 1789², qui, selon Albert (2008, p. 196), « a défini un nouveau principe de la liberté de presse », a aussi participé à son développement en tant qu'activité sociale. En créant une atmosphère propice à la liberté de pensée et d'expression, ce texte fondamental de la République française a contribué à l'explosion du « nombre de périodiques français de toute formes et tendances » et a donné à la presse française toutes les conditions pour rentrer dans le XIX^e siècle comme un modèle devant être suivi, voire imité.

Le modèle de presse propagé par la France au XIX^e siècle, et largement reproduit par le journalisme brésilien, était caractérisé par la publication d'articles d'opinion et de chroniques politiques et littéraires – le tout enrobé d'un « bellettrisme » qui ferait envie à un poète parnassien. À ce propos, Bulhões (2007, p. 33) affirme – sur un ton critique – qu'en France « la pratique journalistique du XIX^e siècle s'est faite par une rhétorique de belles-lettres enthousiasmée et moisie, avec des signes d'un enjolivement stérile »³. Cet enjolivement stérile s'est, cependant, avéré très fertile pour le modèle français, car cela ne l'a pas empêché de se répandre et d'obtenir l'adhésion de lecteurs qui, en se procurant un exemplaire de journal, cherchaient bien plus qu'à être seulement informés.

L'historique d'instabilités politiques et de censures allié au rôle culturel de la France au XIX^e siècle ont contribué à la formation d'une presse servant à la fois d'outil politique pour la revendication de droits et de médiation culturelle. Dans ce sens, Gimenez (2014, p. 48) affirme que la presse française, « fondée sur l'esprit révolutionnaire et sur le détournement du contrôle politique, tient son prestige de la représentativité de la vie culturelle romantique, et dévoile le portrait de la ville, dans toutes les sections de la vie

¹ Selon Claude Bellanger (1969, p. 160), les conditions techniques ont commencé à s'améliorer et la distribution a été favorisée « grâce aux progrès du réseau routier et des postes ». Mais on ne parle véritablement de la démocratisation de la presse qu'à partir du XIX^e siècle, vers 1840. Les progrès techniques liés à l'impression (c'est l'abandon de la forme plate), à la communication (avec le surgissement du télégraphe) et à la distribution (la création des chemins de fer) ont créé, pour Claude Bellanger (1969, p. 7), « un besoin d'information de plus en plus vif » et les journaux, avant de décider de l'abaissement du prix des abonnements, n'ont eu d'autre solution que d'augmenter leurs tirages.

² « Art. 11. La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi. » – consulté sur le site www.legifrance.gouv.fr

³ « A prática jornalística do século XIX muitas vezes se pautou por uma retórica beletrista empolgada e embolorada, com marcas de embelezamento estéril ».

politique, économique et, surtout, culturelle ». En ratifiant cela, Thérénty et Vaillant (2010, p. 11) soulignent qu'il s'agit d'une presse qui, « retombée sous le joug d'une censure », s'est exprimée surtout « par le biais de la culture », en cherchant à faire « la médiation de la vie artistique, du théâtre, de la littérature, de la mode, de la fièvre parisienne ».

Or ce besoin d'information et de distraction culturelle, à côté de la politique, se manifeste partout dans le monde en même temps que se développent les classes moyennes : à l'échelle de ce monde embourgeoisé, la presse française devient synonyme d'élégance, de fantaisie, d'ironie, de divertissement et de romantisme. Enfin, ce charme propre à la presse française [...] s'appuie sur l'écart international de la littérature française [...]. (Thérénty et Vaillant, 2010, p. 11)

C'est par ce charme que la presse brésilienne s'est laissé séduire. L'authenticité et le rôle pionnier du modèle français qui, selon Vaillant (2011, p. 28), jouait « sur la diversité et l'attractivité de ses contenus et sur la satisfaction la plus large possible des lecteurs-consommateurs » a bouleversé « le paysage littéraire » et a contribué à « l'émergence brutale de la culture médiatique ». Le Brésil, cultivant une forte appréciation envers la France et ses produits culturels au XIX^e siècle, synonymes de finesse et d'élégance, a assimilé ce modèle et a connu, lui aussi, le bouleversement de son paysage littéraire et médiatique. Sur ce sujet, Romero (1902) affirme que la littérature brésilienne constitua un processus d'adaptation plus ou moins inconsciente des idées européennes¹. Non loin de là, la presse a adopté la même procédure, en se pliant à une sorte de colonisation des techniques d'écriture et de mise en page. La différence est que, dans le cadre du journalisme, ce processus fut conscient et, qui plus est, voulu.

Un autre trait de la presse française, qui a contribué à la naissance d'une chronique d'opinion, intégrant la subjectivité à la pratique journalistique², est celle du commentaire. Instauratrice d'un modèle qui, selon Albert (2008, p. 47), s'intéresse « à l'exposé des idées, autant qu'à l'analyse des situations », la presse française a intégré sa liberté, depuis la fin de l'Ancien Régime, à une volonté de liberté d'expression. Albert (2008, p. 48) parle « d'un goût naturel du journalisme français pour le jugement et l'analyse

¹ Le critique littéraire (1902) situe cette affirmation précisément dans le contexte de la période coloniale (1500-1822) où, selon lui, primaient l'« imitation » et la « servilité mentale » (p. 10).

² Des procédures qui vont être adoptées plus tard par les chroniqueurs brésiliens, devenus dans la presse les observateurs du quotidien. Ils seront adeptes d'une démarche qui allie la littérature au journalisme d'opinion et d'observation.

subjective », surtout dû à son « ambition littéraire » et à son désir de se sortir d'un historique de soumission « à une forte contrainte des autorités gouvernementales », qui a fini par la conduire non à « la chasse aux nouvelles, mais [à] la critique d'une information officielle ». Ces particularités attribuées au modèle français ont fait de la presse française une référence « davantage aimée et imitée » (Thérenty et Vaillant, 2010, p. 10).

La presse française a ainsi érigé son socle sur ses dimensions culturelle et critique, littéraire et politique. De ce fait, « la figure du militant et de l'écrivain ont exercé une forte influence sur le journalisme français » (Ferenczi, 1993, p. 13), au point de façonner toute son activité au cours du XIX^e siècle. Balzac, dès 1843, dans la publication de la *Monographie de la presse parisienne*, faisait état de la nature politique et littéraire de la presse et essayait, en tenant des propos critiques envers celle-ci, de la définir et de comprendre ses rapports avec la politique et la littérature. Selon lui, la presse était devenue « le mot adopté pour exprimer tout ce qui se publie périodiquement en politique et en littérature, et où l'on juge les œuvres de ceux qui gouvernent et de ceux qui écrivent » (Balzac, 2002, p. 88).

Occupée par les « gens de lettres »¹, la presse était un terrain, à en croire le père du réalisme (courant littéraire qui a d'ailleurs été fortement suivi par les adeptes du journalisme littéraire), propice à l'activité du publiciste et à l'exercice de la critique. La première activité, comme nous le décrit Balzac, était réservée à ceux qui faisaient de la politique dans les journaux. La critique, elle, était déléguée à ceux qui se consacraient à la littérature et à la critique littéraire dans la presse. Que ce soit pour l'un ou pour l'autre, cet espace périodique servait à la divulgation d'idées et à l'entraînement de la plume. Orientée ainsi vers une « poétique du quotidien » (Thérenty, 2007), la presse française apparaît, selon Gimenez (2014, p. 45), « comme un terrain où s'épanouissent des nouvelles formes et matières par lesquelles se construit la parole littéraire ». Une parole qui essayait de rendre compte des changements et des transformations de l'époque, et dont le journal, ouvert à la fiction des événements et à la non-fiction des faits, s'est porté à la fois témoin et garant de ces derniers.

¹ Honoré de Balzac utilise le terme « l'Ordre Gendelettre » pour parler de ceux et de celles qui s'occupaient de la production *journalistique*.

2.2. La presse littéraire brésilienne

À l'image de la presse française, « essentiellement composée de littérature » (Thérenty, 2007, p. 11), sans pourtant oublier son côté politique¹, le journalisme brésilien s'est lui aussi affirmé au cours du XIX^e siècle autour d'une pratique politique et littéraire. Cette tradition entamée au XIX^e siècle n'a pas été délaissée au siècle suivant, même si elle a connu un certain affaiblissement. La différence est qu', au tournant du siècle, la séparation entre journalisme et littérature dans le journal ne se faisait plus avec une simple ligne horizontale divisant le haut du bas de page. Elle est devenue, dans certains cas, moins évidente et, dans d'autres, plus radicale : soit la littérature a été bannie de la presse, soit elle a rejoint des textes à caractère journalistique, comme le fait divers et la chronique, soit elle a été reléguée dans des rubriques qui ne se mélangeaient plus avec les informations, en devenant une publication à part au sein du journal.

Cette nette séparation des écritures motivée par l'industrialisation de la presse, survenue au XX^e siècle avec l'émergence d'une écriture plus objective et centrée exclusivement et uniquement sur le récit ou la description du fait, a donc failli presque proscrire la littérature du journal². Sa purge du terrain de la presse fut cependant évitée grâce au travail d'écrivains, convertis en journalistes, ou devenus chroniqueurs, tels que João do Rio et Rubem Braga, pour n'en citer que deux, qui ont milité, malgré eux, avec leurs écritures *journalistiquement littéraires*, en faveur de la maintenance de la littérature dans l'espace journalistique. L'audace et la persistance de ces *flâneurs* ont donné un nouveau souffle au processus de fictionnalisation de la presse, auparavant débuté par les feuilletonistes, et ont permis – dans le panorama brésilien – l'évolution du journalisme littéraire, dont la chronique fut, au XX^e siècle, l'une de ses plus grandes représentantes.

L'histoire de la presse brésilienne rejoint ainsi celle de l'activité littéraire. La présence des hommes de lettres, qui louaient leur plume au journal, dans l'exercice parfois ingrat de l'écriture quotidienne, était devenue réalité. Cette collaboration, toutefois, était bien loin d'être approuvée de tous. Pour certains écrivains, l'introduction de la littérature

¹ La presse politique brésilienne, au contraire de sa version littéraire, se distinguait du modèle incisif et d'opinion propres au journalisme pratiqué dans l'Hexagone. Selon Nelson Werneck Sodré (1983, p. 29), les informations politiques étaient divulguées « d'une façon simple, en annonçant simplement les faits, sans interposer de réflexions qui menaient directement ou indirectement à donner une inflexion à l'opinion publique ». La seule exception était le *pasquim*, qui caractérisait plus une feuille volante éphémère, généralement produite par une seule personne, et qui utilisait un langage odieux pour attaquer surtout les membres de la classe politique.

² Au contraire de la presse du XIX^e siècle, qui revendiquait sans complexe sa nature littéraire, la presse du XX^e siècle ne se soucia pas d'avoir le label littéraire.

dans le journal a favorisé la vulgarisation littéraire (auprès d'un public jusqu'alors sans culture littéraire) ainsi que la promotion de leurs talents. Pour d'autres, la marchandisation de l'écriture et la soumission de l'écrivain au rythme chronophage du journal ont porté préjudice à l'activité littéraire. C'est ce que révèle une enquête réalisée par João do Rio, pseudonyme de Paulo Barreto¹, auprès de quarante hommes de lettres brésiliens et publiée en 1907. Inspiré par une démarche réalisée en France par Jules Heuret, qui publia, en 1881, dans le journal *L'Echo de Paris*, ce qu'il a nommé *Enquête sur l'évolution littéraire*, João do Rio, le chroniqueur mondain, a mené une recherche pour essayer de comprendre l'actualité littéraire brésilienne à la fin du XIX^e siècle. Son enquête, réunissant trente-cinq témoignages, a été d'abord publiée en vrac dans le journal *Gazeta de Notícias* de 1904 à 1905. Ensuite, en 1907, elle fut publiée dans un livre intitulé *O Momento Literário*, édité par la maison Garnier².

Cette œuvre reste une importante source documentaire qui fait état, selon la note de l'éditeur, des « problèmes de l'art, de la littérature et de la vie intellectuelle du Brésil »³. Sa richesse est également due à la réflexion sur les rapports entre littérature et presse qui ont dessiné les contours de la pratique journalistique au cours du XIX^e siècle. Sur le plan journalistique, *O Momento Literário* se fait aussi remarquer pour avoir fait usage d'une pratique qui était en expansion à l'époque, celle de l'*interview*.

Parmi les cinq questions posées aux écrivains, il y en avait une qui consistait à savoir si le journalisme était bon ou mauvais pour la littérature. Les réponses furent partagées et se font l'écho des éléments avancés plus haut. Costa (2005), qui s'est penchée sur cette enquête, après avoir compilé les réponses données, les a classées en trois groupes : le groupe d'écrivains favorables aux rapports entre journalisme et littérature, celui de ceux pour qui le journalisme portait préjudice à la vocation littéraire et enfin ceux qui, malgré quelques réserves, considéraient la presse comme un tremplin pour leur aspiration littéraire.

Dans le premier groupe, nous pourrions certainement inclure l'écrivain et critique littéraire Sylvio Romero. En réponse à Rio (1907, p. 49), il déclara que le journalisme fut

¹ Le travail réalisé par João do Rio en tant que chroniqueur fut indispensable pour l'acclimatation et l'évolution de la chronique journalistique au Brésil. Ayant incarné le rôle de flâneur, il a dressé le portrait de la société *carioca* au début du XX^e siècle. Fondateur de la chronique sociale moderne, son travail a également contribué à la pratique d'un journalisme de terrain où le reporter quitte les rédactions pour aller en personne à la rencontre des faits.

² Cristiane Costa (2005) dans *Pena de Aluguel*.

³ "Essa propriedade de êxito bastaria para editá-lo se não acrescê-la o mérito de reunir mais de quarenta respostas de mentalidades ilustres sobre problemas de arte, de literatura e da vida intelectual do Brasil." (João do Rio, 1907, p. 9)

« l'animateur, le protecteur, et, encore plus, le créateur de la littérature brésilienne depuis environ un siècle »¹. Sans hésiter quant au rôle essentiel de la presse dans la vie des écrivains, il ajouta que c'est dans le journal « que les écrivains ont fait connaître leurs talents ; c'est dans le journal qu'ils ont poli le langage, qu'ils ont appris l'art du mot écrit ; c'est de lui qu'ils ont tiré et tirent leur mode de subsistance »².

Encore selon la catégorisation de Costa (2005), dans le deuxième groupe, nous pourrions citer les déclarations proférées par Luís Edmundo et Clóvis Beviláqua et répertoriées dans le livre de Rio (1907). Ces auteurs dévoilent leur détestation à l'égard des relations *journalistico-littéraires* en déclarant sans hésiter que le journalisme leur semblait mauvais pour la littérature. D'après Luís Edmundo, le talent d'un écrivain ne devrait pas céder au journal. En se laissant séduire par la presse, l'écrivain risquerait de « tuer son art en échange de trois cents mille reis par mois »³ (p. 103). Le même avis fut partagé par Clóvis Beviláqua, pour qui le journal « épuise les énergies, disperse les efforts et alimente la superficialité [des écrivains] »⁴ (p. 111).

Dans le troisième groupe, relatif à ceux qui envisageaient la presse comme un tremplin pour leur carrière littéraire, malgré certaines réserves qu'on lui infligeait, nous pouvons trouver le témoignage d'Olavo Bilac. Pour lui, cité par Rio (1907, p. 11-12), c'est grâce au journal que les écrivains ont « acquis la possibilité de pouvoir parler à un grand nombre de personnes » qu'ils « n'auraient jamais connues s'il n'y avait pas le journal »⁵. Toutefois, même si, de façon générale, Bilac considérait le journalisme brésilien comme « un grand bien », il ne conseillerait pas aux jeunes écrivains de « prostituer » leur talent dans la presse.

Si un jeune écrivain venait, en cette triste journée, demander un conseil à ma tristesse et à mon inconsolable automne, je lui dirais seulement ceci : Aime ton art par-dessus

¹ “O jornalismo tem sido o animador, o protetor, e, ainda mais, o criador da literatura brasileira há cerca de um século”.

² “É no jornal que têm todos estreado os seus talentos; nele é que têm todos polido a linguagem, aprendido a arte da palavra escrita; dele é que muitos têm vivido e vivem ainda”.

³ “O desgraçado que tem talento, ou cai na coluna diária a matar a sua arte a trezentos mil reis por mês ou vai apodrecer numa cadeira do Congresso”.

⁴ “Em relação aos que nele trabalham, esgota as energias, dispersa os esforços e alimenta a superficialidade”.

⁵ “Nós adquirimos a possibilidade de poder falar a um certo número de pessoas que nos desconheciam se não fosse a folha diária”.

tout et aie le courage, que je n'ai pas eu, de mourir de faim au lieu de prostituer ton talent ! (Bilac, cité par João do Rio, 1907, p. 12)¹

Bien que les avis recueillis par Rio (1907) démontrent une classe littéraire avec des opinions départagées, l'exode² des hommes de lettres vers le terrain journalistique fut bel et bien une caractéristique importante du journalisme au XIX^e siècle. Ce mouvement a fait de la presse « un espace de professionnalisation et d'insertion sociale pour les écrivains » (Costa, 2005, p. 232)³ ; de ce point de vue, un espace assez démocratique qui accueillait les écrivains en fonction de leur aisance avec la plume, mesurée par le succès de leurs feuilletons, et non en fonction de leur condition sociale. Le talent primait sur la précarité. Faite par des hommes de lettres, la presse brésilienne, à l'image de la française, fut elle aussi marquée par une intense activité littéraire, qui a permis l'intronisation et l'évolution de la « poétique du quotidien » dans les journaux.

2.2.1. La République des hommes de lettres

La presse, selon Costa (2005), depuis son apparition au Brésil, en 1808⁴, et jusqu'à nos jours, peut être divisée en cinq grandes périodes. La deuxième période, allant de 1840 à 1910 et connue sous le nom de période de la « République des hommes de lettres », constitue un moment fécond pour la presse et pour la littérature brésiliennes, où les écrivains, vendant leur âme et leur plume aux journaux (Queffélec, 1989), s'approvisionnent des nouvelles techniques importées de France et affirment dans le journal leur talent et leur identité littéraires. L'accroissement de l'activité littéraire à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle (plus précisément à partir de la fin des années 1830)

¹ “Se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!”

² Le terme n'est peut-être pas très adapté, car les écrivains qui débarquaient dans la presse, pour la plupart, entamaient à peine leur carrière littéraire et n'ont jamais délaissé la littérature au profit du journalisme. Cependant, nous ne pouvons ignorer que la presse était leur source de revenus et que leur but premier était de se faire reconnaître par leur plume et de pouvoir ainsi vivre de leur talent.

³ “Um espaço de profissionalização e inserção social para literatos pobres.” Néanmoins, cette citation ne prend pas en compte les médecins et les avocats, qui appartenaient à une classe plus aisée, et qui, malgré leur situation économique favorable, rêvaient eux aussi de la notoriété que la littérature pouvait leur apporter.

⁴ La période qui précède celle de la République des Hommes de lettres, celle de 1808 à 1840, qui coïncide à peu près avec l'« apparition des premières manifestations romantiques », fut marquée, selon Antonio Candido (2000, p. 231), par trois modalités de journalisme : essai, article et journalisme pamphlétaire. Orientés vers la politique, « tous les trois essayaient d'analyser la situation, raisonner le lecteur et orienter l'activité de l'homme public ».

a sans doute servi comme période de rattrapage pour la littérature brésilienne dont la production n'a pas été très prospère, voire complètement inerte, au cours des quatre premières décennies de 1800. Pour Costa (2005), le contexte politique très agité, avant et après l'Indépendance, a accaparé l'attention des quelques hommes de lettres qui pouvaient mettre leur plume au service de la littérature. De ce fait, « les plumes les plus habiles et les meilleurs cerveaux » se tournent vers la presse. Les écrivains « étaient plus intéressés par changer le cours de l'Histoire du pays avec leurs mots qu'à faire des vers ou inventer des romans » (p. 224). À ce sujet, Candido (2000, p. 225) affirme que « l'intellectuel considéré comme artiste cède sa place à l'intellectuel considéré comme penseur et mentor de la société, orienté vers l'application de ses idées »¹.

L'installation de cette « République des hommes de lettres », qui coïncide avec l'arrivée sur le trône de l'empereur Dom Pedro II² en 1840, à l'époque âgé de quinze ans, est le fruit de l'apaisement des tensions politiques qui dominaient la scène brésilienne lors de la période de Régence (1831-1840), pendant laquelle plusieurs rébellions ont éclaté dans le pays. Le couronnement de Pierre II marque en effet la fin des turbulences politiques au Brésil, dans la mesure où le monarque propose un système de gouvernement fondé sur la monarchie constitutionnelle représentative. Cette période de « conciliation interne »³, où il y a une véritable consonance entre la cour et le *latifúndio*, contribue ainsi au développement de la presse dite littéraire, qui s'accapare les innovations venues de Paris, au détriment de la presse politique, jusqu'alors très imposante⁴.

Sur l'incidence de ces changements touchant la sphère politique brésilienne dans le domaine de la presse et sur l'adaptation du feuilleton au Brésil, qui caractérise les

¹ “O intelectual considerado com artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática de suas ideias”.

² Pour Alfredo Bosi (2015, p. 104), l'empereur Dom Pedro II n'a pas été seulement un homme politique, mais aussi un grand mécène de l'art et de la culture. Humaniste convaincu (sensible aux causes raciales englobant les indiens et les noirs) et souverain très cultivé, il cumule aussi un véritable amour pour la culture française. Il aurait d'ailleurs déclaré que le Brésil était le pays de son cœur et la France celui de son intelligence. Son appréciation de la culture française a sans doute contribué au rayonnement et à l'implantation culturelle françaises dans le pays. Son admiration envers l'Hexagone, cependant, ne l'a pas empêché d'avoir le projet de bâtir une nouvelle nation brésilienne, visant à « consolider la culture nationale », orientée vers les sciences, la culture et la modernité. Pour réaliser son projet, outre favoriser la liberté de la presse et la modernisation du pays via l'implantation du télégraphe et des chemins de fer, d. Pedro II a soutenu les travaux de recherche de l'Institut historique et géographique brésilien, créé en 1838. Cet Institut, ayant réalisé plusieurs excursions dans le pays pour mieux connaître l'intérieur, a joué un rôle très important dans la période. Des travaux historiographiques issus de ces recherches ont constitué, selon Bosi, d'importantes sources de documentation pour les écrivains de l'époque. Ces derniers, à leur tour, se sont lancés dans une quête nationaliste où le roman indianiste est devenu le plus grand représentant de cette littérature nationale.

³ Terme utilisé par Nelson Werneck Sodré (1983).

⁴ Dans la période aulique de la presse brésilienne, les *pasquins* et les journaux politiques, inspirés des instabilités politiques, faisaient la Une.

transferts franco-brésiliens, scellant officiellement les relations entre journalisme et littérature, Costa (2005) affirme que

les feuillets au Brésil ont trouvé un terrain propice [à leur développement] car le profil de la presse a changé complètement à partir de 1840. Après le couronnement de Dom Pedro II, à l'âge de 15 ans, les journaux pamphlétaires et les *pasquins*¹ politiques qui ont proliféré depuis le retour de Dom João VI au Portugal ont été remplacés par une presse moins belliqueuse et le journaliste révolutionnaire par le nouvel homme de lettres. (Costa, 2005, p. 233)²

En plus de ce changement politique, menant à la métamorphose du journaliste révolutionnaire en homme de lettres, la littérature s'est imprégnée dans le journal dans un contexte replet d'autres changements. En faisant référence à ces mutations sociales dans son livre *L'Histoire de la presse brésilienne*, Sodré (1983, p. 187) dénombre les transformations suivantes : le développement du commerce et du système bancaire, le surgissement des premières industries et des chemins de fer, l'apparition du télégraphe et de la navigation à la vapeur, l'extinction du trafic négrier (signée seulement en 1850) et la constitution de zones urbaines comme lieu de vie propre.

Accueillie dans un contexte de profond dynamisme social, la littérature dans la presse, ainsi que l'activité journalistique, ont forcément témoigné de tous ces changements en proposant au lectorat un découpage de la réalité. Le journal, tribune pour les écrivains qui se livraient à la pratique journalistique et littéraire, devient donc le carrefour par où transitent les idées, les réflexions et les visions de monde exprimées telles quelles ou en tant que fiction. Le feuilleton s'impose comme l'élément phare de cette relation, car, comme le remarque Costa (2005, p. 233), c'est lui qui forme « le public pour la fiction nationale et pour les journaux »³.

Le rapprochement entre la littérature et la presse, scellé par la mise en place du feuilleton, accomplissait alors un rôle à la fois pédagogique et économique. Le premier rôle était dû au caractère informatif du journal et au caractère instructif de la littérature publiée dans la presse. En effet, la littérature, à maintes reprises accusée d'immoralité, représentait une menace, selon la vision des autorités et des gardiens des bonnes mœurs,

¹ Pour la définition de ce genre de publication, voir note de bas de page « 1 » placée à la page 81.

² “Os folhetins encontraram um terreno propício no Brasil porque o perfil da imprensa mudou completamente a partir de 1840. Após o golpe da maioria de d. Pedro II, os jornais panfletários e os pasquins políticos que proliferaram desde a volta de d. João VI a Portugal cederam lugar a uma imprensa menos belicosa. E o jornalista revolucionário ao novo homem de letras”.

³ “Os folhetins começaram a formar o público para a ficção nacional e para os jornais”.

à l'éducation et à la vertu des jeunes filles, en raison des histoires d'adultère et d'inceste qui pimentaient les intrigues romanesques du roman-feuilleton. Le second rôle, dit économique, joué par l'association de ces deux domaines d'écriture, a fait de la presse le premier produit de masse au XIX^e siècle. Ainsi, le modèle *journalistico-littéraire*, auquel adhèrent les masses, a contribué à un élan de la presse vers le marché et aussi vers la mondialisation.

Les romanciers Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (*O filho do pescador*, 1843), Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1844), Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*, 1854), José de Alencar (*O Guarani*, de 1857), Machado de Assis (*A mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878))¹ sont les représentants de cette *République des lettres* qui a fortement mouvementé la presse. Y ayant débuté, ces hommes de lettres ont trouvé dans le feuilleton, un genre souvent associé à la sous-littérature en raison de son caractère commercial (Costa, 2005)², la possibilité de s'entraîner à leur future activité d'écrivains.

Concernant la tentative constante de dévaloriser les productions issues des rapports entre le journalisme et la littérature, Couégnas (1992), employant à son tour le terme « paralittérature », adopte un discours qui tend à vanter ces productions, en reconnaissant leurs qualités. Pour l'auteur, qui « suggère d'analyser les présupposés du concept de *paralittérature* plutôt que de coller des étiquettes sur des œuvres » (p. 21), le modèle paralittéraire se caractériserait, d'une façon répandue, « par sa pauvreté d'invention formelle, sa répétitivité, le ressassement, les stéréotypes narratifs, les excès caricaturaux » (p. 18). Cependant, malgré la dépréciation liée à cette définition, il refuse de concevoir la paralittérature comme une sorte de « mauvaise littérature », car sa définition ne peut pas se fonder sur « le biais d'un ensemble immuable de traits présents dans un ouvrage ou au contraire absents ». Il serait trop réducteur, explique-t-il, car la littérature « est trop variée, trop riche, trop complexe » (pp. 19-20) pour se réduire à ces jeux de catégorisation.

¹ Cette liste est non exhaustive. Les ouvrages *Memórias de um sargento de milícias* (1854), *O Guarani* (1857), *A mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) et *Iaiá Garcia* (1878) ont été d'abord publiés dans les journaux (sous format roman-feuilleton) avant de gagner la page des livres.

² En réaffirmant cela, Lise Queffélec (1989, pp. 116-117) souligne que le roman-feuilleton « entre, avec la presse, dans l'ère des médias modernes, et se trouve en concurrence avec d'autres formes – qui deviendront de plus en plus – de la culture de masse [...] C'est alors aussi, qu'après avoir atteint son plus grand niveau de stéréotypisation, il rebondit en une nouvelle forme, signe du dynamisme d'un genre – le roman – et des voies multiples qui lui sont ouvertes, même au sein des contraintes de la communication de masse ».

Selon Meyer (1992, citée par Costa, 2005, p. 238), le feuilleton, souvent « méprisé par l'histoire littéraire institutionnelle »¹, a « certainement encouragé les jeunes journalistes feuilletonistes à ne pas s'intimider devant le mot écrit »². Leur vaste production dans la presse à partir de la fin de la première moitié du XIX^e siècle a eu, comme souligné par Costa (2005, p. 239), « un rôle d'importance fondamentale pour la naissance et le développement du roman au Brésil. Et, de surcroît, de la production et de la consommation de littérature »³. Malgré cela, sa forme romanesque, c'est-à-dire le roman-feuilleton, pâtit toujours d'une mauvaise appréciation, bien qu'ayant servi à la vulgarisation du roman, et demeure associée à une pratique littéraire inférieure à celle de ce genre, surtout en raison de sa vocation populaire et commerciale et de sa filiation au journal. Medeiros e Albuquerque (1907, p. 76), l'un des auteurs interviewés par João do Rio pour *O Momento Literário*, affirme que l'utilisation des « ressources de n'importe quel art à des fins industrielles » contrarie des « cultivateurs de l'art » qui « s'indignent et déprécient systématiquement les professionnels » concernés⁴. Pour lui, ce n'est pas, par exemple, le support utilisé pour la peinture qui fait l'artiste peintre, mais ses habilités. De même, un marbrier serait autant capable de faire une statue qu'un sculpteur⁵. En suivant ce raisonnement, il s'interroge pourquoi le journal, en tant que support, ne pourrait pas abriter des œuvres littéraires de qualité. Pour l'auteur, tout ce dédain se résume à une affaire de jalousie.

En dépit de ces discussions, un constat est évident : l'entraînement quotidien des écrivains dans l'écriture littéraire pour nourrir la publication quotidienne de la presse n'a pas été sans conséquence (à la fois positive et négative) pour le journal et pour la littérature. C'est ce qu'affirme Costa (2015) :

S'il est vrai qu'à moyen terme la presse a gagné des lecteurs pour les romanciers, elle a aussi taché la prose de fiction avec l'encre du préjugé contre toute forme d'art populaire. Le plus grand péché du feuilleton fut d'inverser les terrains préalablement délimités pour la littérature et pour le journalisme, au premier incomberait l'art

¹ Alain Vaillant, 2011, p. 21.

² “O folhetim certamente encorajou os jovens jornalistas folhetinistas patricios a não se acanharem diante da palavra escrita”.

³ “O folhetim teve um papel de fundamental importância para o nascimento e desenvolvimento do romance no Brasil. E, de quebra, da produção e consumo da literatura”.

⁴ “Sempre que uma profissão usa dos recursos de qualquer arte para fins industriais, os cultores da arte se indignam e depreciam sistematicamente os profissionais”.

⁵ “Em uma taboleta se podem pintar figuras tão bonitas e tão artísticas como em uma tela destinada à moldura no mais rico dos museus. [...] O marmorista faz às vezes estátuas que muitos escultores lhe invejariam”.

désintéressé et chaste, et au deuxième, la commercialisation du mot. (Costa, 2005, p. 236)¹

Le succès même de la formule feuilletonesque résulte de son péché. Bien qu'ayant servi exclusivement à des intérêts commerciaux, symbole d'une industrie culturelle naissante, le feuilleton fut le miroir de la société ainsi que l'un des principaux produits imprimés de la modernité. Ce « mode de publication » paralittéraire, qui n'aurait rien à envier aux genres ayant accédé à un statut littéraire, a permis, selon Couégnas (1992, p. 103), de « donner au lecteur le sentiment intense d'avoir accès sans retenue au cœur d'un univers de fiction qui mime en fait avec parcimonie et partialité un réel à peine effleuré ». Mépriser la valeur à la fois littéraire et journalistique de ce genre, adopté par des écrivains d'envergure, c'est refuser la richesse de transferts entre écritures dont il a été question et se priver de la notion d'hybridation portée par lui. Le feuilleton, décrété genre par excellence sous la *République des hommes de lettres*, fut, comme nous le rappelle Thérenty (2007, p. 126), « l'invention fondamentale du XIX^e siècle » et un modèle naissant du journalisme littéraire.

2.2.2. Feuilleton : un modèle naissant du journalisme littéraire

Par « feuilleton », nous nous référons à toutes les publications, ayant un rapport à la littérature, qui paraissent au rez-de-chaussée de la page du journal, comprenant des frivolités quotidiennes, des critiques théâtrales et aussi des romans-feuilletons. Son introduction dans le journal est la preuve que celui-ci n'est pas, comme souligne Thérenty (2007, p. 80), « un système figé et immuable, mais renvoie plutôt à une macrostructure en perpétuelle évolution ». Dans le cadre de cette évolution, le feuilleton « indique un espace à part [dans la presse] qui sera souvent utilisé pour une écriture du contrepoint (fiction, ironie, littérature) ». Considéré comme le « filet mignon du journal » (Meyer, 1996), ce modèle incontournable de la République des lettres s'est vite imposé comme l'une des principales rubriques de la presse écrite. Son apparition a constitué, par la suite,

¹ “Se a imprensa a médio prazo trouxe leitores para os romancistas, também manchou a prosa de ficção com as tintas do preconceito contra toda e qualquer arte popular. O maior pecado do folhetim foi inverter os terrenos previamente delimitados para a literatura e para o jornalismo, em que à primeira caberia a arte desinteressada e casta, ao segundo, a comercialização da palavra”.

un espace privilégié pour la littérature dans le journal¹. Pour Candido (cité par Meyer, 1996, p. 68), le feuilleton résulte directement d'une « fructueuse alliance » entre la triade : auteur, éditeur et lecteur. Le premier, selon le critique littéraire, visait la rémunération, le deuxième, la réussite de ses ventes et le troisième, le « prolongement de ses émotions ».

Apparue pour la première fois en France en 1800 au *Journal des Débats*², la rubrique « feuilleton » a vite franchi les frontières et est arrivée au Brésil en octobre 1828 sous le nom de « micellania »³. La prouesse fut réalisée par le *Journal do Commercio*, l'un des plus importants de l'histoire de la presse brésilienne. Après cette première *mise en œuvre* de l'innovation venue de France et quelques utilisations timides de la rubrique par d'autres journaux de l'époque – qui n'ont pas prospéré –, le feuilleton, empreint d'une touche littéraire, refait surface en 1836 au sein du journal *O Chronista*, de Justiniano José da Rocha, puis dans le *Jornal do Commercio*, qui, le 4 janvier 1839⁴, ouvre officiellement ses pages à la littérature. C'est dans cette publication que la rubrique devenue désormais *roman-feuilleton* connaîtra son heure de gloire.⁵

Transformée en « feuilleton tout court », cette nouvelle forme de fiction, née de « purs besoins journalistiques », comme le souligne Meyer (1996, p. 59), a participé à un « boom littéraire-journalistique sans précédents ». Ayant vite capté l'attention d'un public qui achetait les journaux pour consommer des récits alliant le fond à la forme, les romans-

¹ La création de cette rubrique de variétés a également apporté des innovations (certes rudimentaires) à la mise en page des articles publiés. Depuis la création du feuilleton, les articles, qui étaient déjà disposés sur deux colonnes, se sont vus séparés par une ligne horizontale servant à délimiter dans le pied de page l'espace de la nouvelle rubrique.

² La première rubrique feuilleton fut publiée dans un numéro du *Journal de débats* paru le 28 janvier 1800.

³ En 1828, le *Jornal do Commercio* n'a publié la « micellania » que six fois, selon consultations des archives du journal disponibles sur le site de la Bibliothèque nationale du Brésil. La mise en page de cette rubrique était à l'image de ce que faisait le *Journal des Débats* dans la publication de ses feuilletons (à savoir, textes en deux colonnes et ligne horizontale pour séparer le feuilleton des autres articles). La première « micellania » publiée par le journal est consultable dans les annexes.

⁴ Dans le numéro datant du 2 janvier 1839, disponible dans les annexes, le *Jornal do Commercio* publia une brève pour annoncer les améliorations, tant au niveau graphique qu'éditorial, du journal. « Nous n'avons épargné ni les dépenses ni les fatigues pour rendre ce journal digne de notre public [...] Nous avons décidé d'augmenter son format pour pouvoir ainsi varier les articles, et pour que le manque d'espace ne nous empêche pas de publier parfois des textes très intéressants ». Et, en effet, la plus grande innovation du journal est arrivée deux jours plus tard avec la création de la rubrique « *feuilleton* » et la publication de son premier roman-feuilleton traduit du français : *Edmond et sa cousine*, de l'écrivain Paul de Kock, consultable dans les annexes. Avant la création officielle de cette rubrique, le journal, qui disposait d'une section *Variétés* orientée vers la publication de critiques théâtrales et littéraires, avait déjà publié, en 1838, le roman-feuilleton traduit du français *Le Capitaine Paul*, d'Alexandre Dumas.

⁵ En 1836, le journalisme français publie le premier roman-feuilleton de son histoire. Le fait se produisit le 15 juillet lorsque *La Presse*, sous la direction d'Émile de Girardin, publie la première tranche de *La Comtesse de Salisbury* d'Alexandre Dumas. La même année, le 23 octobre, *La Vieille Fille* de Balzac gagna le rez-de-chaussée du journal. Le succès de ces textes en France fut tel que la presse brésilienne, avant de trouver ses propres écrivains de talent, s'est vite emparée de l'innovation et s'est mise elle-aussi à traduire et à publier (à partir de 1839) des auteurs tels qu'Alexandre Dumas, Paul de Kock et d'autres.

feuilletons, en raison de leur accessibilité, restèrent pendant longtemps la seule source capable de proposer ce genre de dépaysement d'esprit lié à la lecture. Devenue au XIX^e siècle, selon Queffélec (1989), « l'opium du peuple », cette forme de littérature la plus prisée par le public bouleverse l'ordre des choses, car avec elle « l'imagination menace d'engloutir la raison, le plaisir prime la vertu politique, la fascination de la fiction détourne l'attention du réel » (p. 4). Consommé sans modération en France, le roman-feuilleton, le genre irrésistible, a aussi fait sensation au Brésil, car il était, avant tout, un produit d'exportation d'origine française et cela plaisait aux éditeurs et au public brésilien. Très vite, cette *commodity journalistico-littéraire* s'est emparée de la presse brésilienne et est devenue indispensable à son développement.

Représentant du roman populaire, d'une littérature de consommation (Meyer, 1996)¹, le feuilleton, indissociable de la presse, a représenté aussi, selon Machado de Assis (cité par Costa, 2005, p. 240), « la fusion agréable de l'utile et de l'inutile, le résultat curieux et singulier du sérieux, associé au frivole »². Cette définition machadienne ne concerne pas la version romanesque du feuilleton, mais bel et bien le genre feuilleton, né au début du XIX^e siècle et devenu le genre embryonnaire de la chronique journalistique. Avant de parler de la transition entre feuilleton et chronique au sein du journal, il est important d'insister sur le rôle joué par le roman (y compris dans sa version périodique, c'est-à-dire, le roman-feuilleton) dans la formation, voire l'expansion³, de la littérature brésilienne et de la contribution qu'il a apportée à l'art littéraire en matière de conception du monde réel. D'après Borges (2013, p. 225), dans les études du journalisme littéraire, une attention doit être accordée à ce genre, car le roman est celui « qui réalise le plus

¹ Pour Amanda Rueda (2010, p. 4), citant les travaux de Jesús Martín-Barbero sur les rapports entre culture et communication, le feuilleton a participé aux « processus historiques et sociologiques de transformation du populaire dans et par la culture de masse » et s'est inscrit dans ce que le spécialiste colombien dénomme « la médiation de masse ». Cette notion, comme le souligne Amanda Rueda, « rend possible une extension problématique en élargissant le champ d'étude non seulement aux pratiques de production, de diffusion et de réception des objets culturels inscrits dans la logique du marché, mais également aux processus complexes de façonnement des imaginaires et des représentations au sein de l'industrie culturelle ». Avec l'affirmation de cette littérature populaire dans la presse, dû surtout à son acceptation par le public, « une nouvelle trame communicative de la culture » s'est tissée et sa principale mission, comme affirme Amanda Rueda (2010, p. 14), « aura été de montrer à quel point la culture et l'imaginaire jouent un rôle fondamental dans le quotidien des gens ».

² « A fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo ».

³ Cela ne veut pas dire qu'il n'y avait pas une littérature au Brésil avant l'arrivée du romantisme. Toutefois, la critique littéraire brésilienne est unanime pour affirmer que ce n'est qu'à partir de cette période que la littérature va étendre son domaine d'exploitation et revendiquer les couleurs du territoire national. En s'appropriant le roman, nos auteurs romantiques arriveront à atteindre ce que Antonio Candido (2000) appelle le « nationalisme littéraire ».

d'échanges symboliques et discursifs avec le journalisme. [...] C'est, en général, à travers ce genre que les parentés entre littérature et journalisme se font plus nettes »¹.

2.3. La presse comme incitatrice du roman national et miroir de la réalité

Le roman n'a pas été fondé par la presse², mais nul ne peut contester que c'est elle qui lui a débroussaillé le chemin et a sensibilisé le public à ce genre de publication qualifié comme étant « la morale en action » (Fernandes Pinheiro, cité par Candido, 2000, p. 106). D'après la définition de Candido (2000, p. 98), le roman est « un type de littérature accessible – très multiforme pour plaire à plusieurs goûts et relativement amorphe pour s'ajuster aux convenances de publication (feuilleton, séries, etc) »³. En France et au Brésil, la version périodique du roman, servant à la « vulgarisation du modèle romanesque romantique » (Queffélec, 1989, p. 37), a contribué à la profusion du genre.

Genre consacré au XIX^e siècle, le succès du roman s'explique par une combinaison de facteurs liés à son accessibilité et à son adaptabilité. Polymorphe, il a trouvé dans la presse terrain fertile pour se développer. Aucun autre genre, ayant été parrainé par la presse, n'a jamais atteint la popularité acquise par le roman. C'est ainsi grâce au feuilleton, et indirectement à la presse, que le genre, « d'abord mineur et dédaigné, a pris de plus en plus d'importance [...] [et] va devenir le genre littéraire dominant jusqu'à la fin du siècle » (Queffélec, 1989, p. 4). Son accessibilité, vue comme force de développement, a pourtant failli lui jouer un mauvais tour. Tenu comme genre mineur et perçu comme « une espèce de petit bâtard brillant, sans traditions ni règles, dangereusement célébré par la curiosité populaire »⁴ (Candido, 2000, p. 106), le roman aurait pu être rejeté par les écrivains au nom d'une fidélité aux genres traditionnels de la littérature. Consacré au XIX^e siècle, malgré les réserves et les reproches qu'on lui faisait, parfois en le considérant très laxiste, le roman fut, dans un premier temps, placé dans une catégorie très éloignée de celle dont jouissaient la tragédie et l'épopée. Le manque de

¹ “O romance é o gênero literário que mais trocas simbólicas e discursivas faz com o jornalismo. [...] É, em geral, por meio desse gênero que ficam mais claros os parentescos entre literatura e jornalismo”.

² Pour Walter Benjamin (cité par Rogério Borges, 2013, p. 224), « la diffusion du roman n'est devenue possible qu'à l'invention de la presse ». “A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa”.

³ “Tipo acessível de literatura – bastante multiforme para agradar a muitos paladares, relativamente amorfo para se ajustar às conveniências da publicação (folhetim, seriado, etc)”.

⁴ “Uma espécie de bastardinho brilhante, sem tradição nem regras, perigosamente festejado pela curiosidade popular”.

tradition du genre évoqué par Candido (2000) et son attachement à la presse, que nous savons très bénéfique, auraient pu lui coûter sa place dans le panorama littéraire brésilien¹.

En raison de son prosaïsme et de sa quête d'une vraisemblance réaliste, le roman a fini par trouver dans le journal un abri sûr pour se faire « apprécier sans aucune initiation théorique », tout en satisfaisant le public de son « besoin pérenne de fantaisie » (Candido, 2000, p. 106). Dans le contexte brésilien, le genre a servi d'appui à la fondation d'une littérature nationale, calquée sur la réalité locale des villes et de la campagne. Le genre a incité les écrivains, au gré de leur sensibilité, à explorer ces espaces d'une façon analytique et objective. Leur mission exploratrice se fondait sur deux fronts : une exploration du terrain et une exploration du *nouveau* genre. En même temps que les écrivains essayaient de maîtriser cette écriture en prose, en tâtant ses spécificités, ils tournaient leur regard vers des zones encore inexplorées par la littérature nationale. L'émergence du roman dans le champ littéraire brésilien a ainsi conduit à l'apparition d'une littérature régionaliste, dont le but était à la fois de redécouvrir le pays et de s'approprier sa richesse et sa diversité. Pour Candido (2000, p. 101), le roman brésilien avait « faim d'espace et une envie topographique de palper tout le pays »².

Outre le désir de fonder une littérature nationale susceptible de rendre compte de la réalité et, ensuite, de la transposer à l'écriture, le critique littéraire brésilien avance quelques facteurs qui ont favorisé l'implantation et l'adaptation du roman au Brésil. Il en dénombre précisément quatre : de nouveaux besoins d'expression, l'avènement d'une classe bourgeoise, l'influence étrangère et la bonne réceptivité du public. Chacun de ces facteurs relève de la participation de la presse. Elle fut un terrain d'entente visant à concilier l'attente du public et les expérimentations que faisaient les écrivains.

Ayant incarné la littérature dans le journal, le roman, ce genre « complexe et vaste, anticlassique par excellence, [...] le plus universel et irrégulier des genres modernes »³ (Candido, 2000, p. 97) et qui, selon Pavel (2003, p. 49), avait comme intérêt principal celui de saisir « l'homme individuel dans sa difficulté d'habiter le monde », fut incontestablement un ornement décoratif dans la presse (Meyer, 1996)⁴. Au Brésil, il

¹ La trajectoire du roman au fil des siècles, ayant connu des moments de hauts et de bas, pourrait bien constituer un exemple pour la chronique. Malgré l'importance historique de cette dernière, elle reste, comme nous le verrons plus tard, encore dépréciée par la critique surtout en raison de sa filiation au journal et lutte encore pour se faire une place parmi les grands.

² “O romance brasileiro tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”.

³ “Complexo e amplo, anticlássico por excelência, é o mais universal e irregular dos gêneros modernos”.

⁴ Ce terme n'est pas utilisé de façon péjorative par l'auteur. Le roman était loin de servir comme simple décoration dans les journaux. Sa présence quotidienne, en suivant un rythme de production presque

visait plus précisément, selon Candido (2000, p. 107), à « insérer les problèmes humains dans une ambiance sociale décrite avec fidélité »¹. Cette « fidélité à l'environnement observé »² adoptée par les écrivains dans le but « d'imprimer de la vraisemblance au récit » est, pour Candido, une caractéristique du roman brésilien. Cette quête de réalisme, visant à une « correspondance entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle imite » (Watt, cité par Borges, 2013, p. 224)³, s'est poursuivi et atteint son apogée durant les périodes réaliste et naturaliste⁴.

Sous l'emprise du courant naturaliste, le roman devient le genre de l'excès et, à l'exemple du théâtre qui représentait « en chair et en os, la chose en action, [...] qui tremble de faim, de froid, à cause de l'hiver, de l'injustice, de l'horreur »⁵ (Chevalier, cité par Meyer 1996, p. 233), il se charge de représenter dans la littérature les « drames de la vie » (Meyer, 1996). En exposant au public les fractures sociales *ouvertes*⁶, les écrivains de cette période se sont penchés sur les pathologies sociales, comme évoqué précédemment, pour mettre la réalité à nu et dénoncer, entre autres, les injustices subies par l'Homme. Des années plus tard, le journaliste-écrivain assume lui aussi ce même genre de démarche dans le but de pointer les inégalités sociales auxquelles les classes les plus démunies sont le plus confrontées. Cela se traduit par une volonté de dénoncer la pauvreté et la dégradation des conditions de vie. Le reportage social et la chronique mondaine, deux genres représentatifs de la deuxième phase du journalisme littéraire, accompliront avec honneur cette tâche.

journalistique – afin de répondre à la demande et à la curiosité d'un public séduit de plus en plus par les intrigues de ses récits –, a donné une valeur ajoutée à la presse.

¹ “O nosso romance seguiria a tentativa de inserir os problemas humanos num ambiente social descrito com fidelidade”.

² Ceci est un héritage qui sera transmis au journalisme littéraire, qui, de son côté, fera de l'observation l'une des démarches les plus prometteuses et efficaces du journaliste (et aussi du chroniqueur) sur le terrain.

³ “O romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”.

⁴ Cela est valable aussi bien pour les romans publiés dans la presse que pour ceux publiés directement en format livre.

⁵ “É a coisa representada em carne e osso; a coisa em ação, [...] tremendo de fome, de frio, com o inverno, a injustiça, o horror”.

⁶ C'est la façon dont Eça de Queiroz (1845 – 1900), l'un des principaux représentants du mouvement littéraire naturaliste au Portugal, le définissait.

2.3.1. Littérature et réalité¹

La façon dont les romans réalistes et naturalistes conçoivent la réalité a servi à renforcer la porosité existante entre le journalisme et la littérature. Dans le cadre littéraire, et surtout dans les branches réaliste/naturaliste, le réel n'est pas seulement un idéal rêvé que les écrivains essaient d'apprivoiser ; il constitue leur propre objet d'écriture. Un objet de valeur dont ils ne peuvent pas (ou plutôt ne veulent pas) se séparer. Barthes (2015, p. 17) précise cependant que « quelles que soient les écoles dont elle se réclame, la littérature est absolument, catégoriquement réaliste : elle est la réalité, c'est-à-dire la lueur même du réel ». Dans le cadre du roman, cette réalité est

élaborée par un processus mental qui garde intacte la vraisemblance externe, celle-ci fécondée par un ferment de fantaisie, qui la situe au-delà du quotidien – en concurrence à la vie [...] Les meilleurs moments [du roman] sont, cependant, ceux dans lesquels il reste fidèle à sa vocation d'élaborer consciemment une réalité humaine, provenant de l'observation directe, pour construire un système imaginaire et plus durable². (Candido, 2000, p. 97)³

Cherchant à rester fidèle à sa vocation de représenter le monde, la littérature (de l'Antiquité à la post-postmodernité) a toujours entretenu un rapport avec le réel. Cette relation, qui a connu beaucoup d'oscillations au fil du temps⁴, a la réputation de susciter l'intérêt de la critique et de nourrir les discussions des cercles littéraires. Le premier concept apparu fut celui d'imitation prôné par Platon et Aristote dans l'Antiquité. Ensuite, l'imitation a été remplacée par la notion de vraisemblance, « dont le propre est d'admettre tout ce qui est susceptible d'arriver dans l'ordre des choses et qui peut, le cas échéant, apparaître comme plus vrai que le vrai » (Dubois, 2000, p. 32). En s'appuyant sur les codes moraux et littéraires, le classicisme s'empare par la suite des notions d'imitation et de vraisemblance pour bâtir sa poétique. Avec l'émergence du romantisme, l'ancienne

¹ Le nom de cette section fait référence à un important recueil d'essais, publié en 1982, sur les rapports que la littérature entretient avec le réel du XVIII^e au XX^e siècle. Des textes d'Ian Watt, Leo Bersani, Roland Barthes, Michael Riffaterre et Philippe Hamon sont insérés dans l'ouvrage.

² “Realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do quotidiano – em concorrência com a vida [...] Os seus melhores momentos são, porém, aqueles em que permanece fiel à vocação de elaborar conscientemente uma realidade humana, que extrai da observação direta, para com ela construir um sistema imaginário e mais durável”.

³ Construire non pas un système imaginaire, mais un texte plus durable (voire pérenne), c'est ce que visent les journalistes qui font appel à la littérature dans la rédaction de leurs textes.

⁴ Selon Anna Arzoumanov (2014, para. 7), « le concept de réel est tellement consubstantiel à l'idée même de littérature qu'il est impossible de reconstruire l'historique exhaustif de ses emplois ».

doctrine¹ a cédé la place et une nouvelle façon de concevoir le réel s'affiche dans l'espace littéraire.

La littérature se voit ainsi rapprochée du social et rien de plus convaincant, d'un point de vue narratif, que de construire un pont reliant la vie des personnages à l'univers des lecteurs. Cette tactique a fait « du roman le support idéal de questionnements historiques et sociaux », souligne Arzoumanov (2014, para. 10). Mais c'est dans le courant réaliste que la quête de la représentation du réel deviendra obsessionnelle. Sous une *contrainte référentielle*², le réalisme en littérature endosse, pour Wulschleger (2018, p. 137), « une fonction de sismographe, qui capte les mouvements du réel ». Il se présentera comme

un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours ; toute révolution littéraire s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la "vie". (Todorov, 1982, p. 7)

Les productions littéraires se sont donc assujetties pendant longtemps et surtout au XIX^e siècle à cette quête de fidélité. Leur attachement au monde réel, y compris par la mention des « détails inutiles » (Barthes, 1968)³, a permis au texte d'acquérir un « nouveau vraisemblable [...], qui est précisément le réalisme » (p. 88). Pour ce critique littéraire, qui défend plutôt l'intransitivité de la littérature, le réalisme « évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmagorique » et « est réputé se suffire à lui-même »⁴. En faisant appel à une *illusion référentielle*, les auteurs du courant réaliste essaient de dissimuler au maximum la fictionnalité, en faisant « croire au lecteur que ce qu'il lit est réel » (Wulschleger, 2018, pp. 151-152).

Au XX^e siècle, les romanciers proclament « révolue l'ère de Balzac et du réalisme » (Dubois, 2000, p. 33) et tous les concepts formulés jusque-là sont remis en question. La littérature ne veut plus l'intermède du réalisme, comme garant stylistique, pour fournir au lecteur l'expérience du réel. Elle ne déserte pas pour autant sa mission presque existentielle de mettre le lecteur « en contact immédiat avec le monde tel qu'il est » (Todorov, 1982, p. 7). Des nouvelles conceptions du réel s'emparent de la littérature et,

¹ Terme utilisé par Jacques Dubois (2000) pour se référer au classicisme.

² Roland Barthes (1968).

³ Roland Barthes appelle les détails insignifiants les « détails inutiles ». Malgré leur inutilité à première vue, ils ont, selon lui, une signification dans la structure du récit.

⁴ *id.*, *ibidem*.

au sein des productions littéraires post-modernes, une oscillation entre fictionnalité et référentialité voit le jour (Wullschleger, 2018).

2.3.2 Journalisme et réalité

Les débats sur la notion de réalité dans le journalisme diffèrent de ceux qui ont lieu dans le domaine littéraire. Selon Barthes (1968, p. 87), les textes journalistiques, tel que le reportage, font partie de ce qu'il appelle des « institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le réel ». La réalité annoncée dans la presse est donc indiscutablement référentielle (c'est ce qui confère d'ailleurs au discours journalistique un statut de vérité) et soumise à une contrainte d'intelligibilité. Le traitement de la réalité étant une évidence dans le journalisme, les discussions en cours se dirigent plutôt vers l'existence ou non d'une réalité préalable à celle annoncée dans les textes. De ce fait, deux courants majeurs s'affrontent sur le champ théorique : celui des constructivistes radicaux et celui des constructivistes modérés. Gauthier (2005, p. 23), critiquant l'approche constructiviste radicale¹ de la presse, qui tend « à nier tout rapport de l'information journalistique à une réalité préexistante », se penche sur les théories de la construction de la réalité sociale du philosophe constructiviste américain Searle² (1995) pour évoquer une « réalité indépendante du journaliste à partir de laquelle les nouvelles sont construites ». Pour Gauthier, même si « c'est une évidence que l'information journalistique procède d'une construction », nous ne pouvons pas nier qu'elle est fabriquée « à partir d'une réalité qui lui est logiquement antécédente » (p. 1). Les modérés évoquent alors l'existence des « faits bruts »³, qui seraient une sorte de réalité donnée. Gauthier postule alors que la réalité dans le journalisme, résultante d'un processus souvent d'itération, est

¹ Pour les constructivistes radicaux, la nouvelle journalistique se construirait *ex nihilo*.

² John R. Searle (1995) a formulé la théorie de la réalité sociale. Pour lui (cité par Gilles Gauthier, 2005), cette dernière est résultante de la relation entre les faits sociaux et les faits bruts, qui constitueraient la réalité physique primitive du journalisme. Pour le philosophe américain, auquel Gauthier fait référence dans son travail, « une réalité socialement construite présuppose une réalité qui, elle, ne l'est pas » (Searle, cité par Gauthier, 2005, p. 12). De même, pour Gilles Gauthier (2005), ce serait la construction de la réalité dans la presse. Une réalité construite à partir d'une autre.

³ Gilles Gauthier (2005) répertorie huit types de réalités qui s'inscrivent dans cette catégorie de faits : les phénomènes naturels, les faits biologiques, les faits mentaux non intentionnels, les accidents humains, les gestes ponctuels, les comportements continus, les tendances (dispositions et propensions) et les manifestations verbales.

le monde à partir duquel se déploie le discours d'information. Elle constitue le domaine sur lequel opère l'intentionnalité de la nouvelle, c'est-à-dire sa faculté de représenter l'état de choses vers lequel elle est dirigée. Elle forme le donné préjournalistique auquel le journalisme est subordonné. Cette subordination contredit le constructivisme radical selon lequel l'information journalistique ne serait pas constituée à partir d'une réalité préalable et fait émerger, au sujet de l'ontologie journalistique, un réalisme formel : les nouvelles ne sont pas construction pure mais sont édifiées à partir de faits qui leur sont préalables. Le journalisme, s'il est bel et bien construit, l'est à partir d'une réalité qui lui est logiquement antécédente. (Gauthier, 2005, p. 9)

Malgré les spécificités de chaque approche théorique, les spécialistes semblent être pour le moins d'accord sur le fait que la réalité dans le journalisme résulte d'un processus de construction. Les faits et les énoncés journalistiques, qui incarnent cette réalité construite, seraient ainsi des « descriptions informatives du réel » (Benoit, 2004). À la recherche de cette description informative, Marques de Melo (1985) pointe que le journalisme vise le réel de deux façons : en essayant de le reproduire ou de le lire. La première démarche a comme objectif de décrire le réel en adoptant des paramètres journalistiques comme celui de l'actualité et de la nouveauté dans le but d'informer sur « ce qui se passe ». La seconde, celle qui propose de lire le réel, consisterait à le déchiffrer, une démarche donc qui est dotée d'une valeur interprétative, dans la quête de dire ce que « l'on pense sur ce qui se passe ». Quelle que soit l'intention de l'émetteur du message, informer ou donner l'opinion, la forte adhérence du journalisme à la réalité provient de son besoin constant de garantir la vérité de ses discours. La vérité, cet élément si cher au journalisme, est, pour Gauthier (2005, p. 20), « une visée intrinsèque » à son activité.

Dans le journalisme littéraire, cette modalité hybride, qui puise dans les ressources journalistiques et littéraires, la réalité a une dimension active (voire performative). Elle s'appuie sur le fait et agit sur le texte. Selon Faria (2011, p. 35), cette catégorie journalistique utilise comme technique « la fusion de procédés objectifs et subjectifs » dans la captation du réel. Dans la pratique, cette démarche consiste à relier « l'objectivité de la captation linéaire, logique » à « la subjectivité imprégnée des impressions du reporter, immergé des pieds à la tête dans le réel »¹ (Lima, cité par Faria, 2011, p. 35). La précision et la subjectivité seraient donc, parmi bien d'autres qualités, des alliés de force du journaliste-écrivain lorsqu'il se met à rapporter une réalité qui lui paraît kaléidoscopique. Pour mieux l'appréhender, il n'a pas intérêt à avoir un rôle passif. Car

¹ “À objetividade da captação linear, lógica, somava-se a subjetividade impregnada de impressões do repórter, imerso dos pés à cabeça no real”.

rapporter le monde, comme le théorise Grevisse (2016, p. 261), « oblige à l'implication du journaliste ». Cette démarche complexe révèle que sa mission ne se restreint pas à celle d'informer. Étant « prisonnier de la réalité » (Lima, 2014, p. 17), son but est aussi de faire rentrer le lecteur « dans l'univers décrit dans le reportage » (p. 15), via ce que l'auteur appelle « l'éveil des sens ». Pour y arriver, l'immersion et l'observation, des signes de l'implication du journaliste sur le terrain, se présentent à la pratique *journalistico-littéraire* comme des outils essentiels de capture de la réalité.

La presse, espace d'accueil d'informations, de promotion littéraire et de propagation d'une modalité journalistique qui combine à la fois journalisme et littérature, se veut depuis longtemps un miroir de la réalité. Si actuellement elle fait encore émerger une réalité crue à travers ses reportages, autrefois elle a aussi abrité dans ses pages la mise en scène de cette même réalité racontée sous l'angle littéraire. Dans les deux cas, le réel fut percuté avec la même intensité. En étant un terrain d'action commun pour écrivains et journalistes, la presse, précisément dans le cas brésilien, a incité le développement d'un roman national ancré dans le journal et dévoué à la réalité.

2.4. La poétique du transfert : le passage du feuilleton à la chronique

Le survol que nous avons proposé dans ces deux premiers chapitres, visant à mieux comprendre les rapports entre journalisme et littérature, nous a permis de montrer l'intensité des relations *journalistico-littéraires*, entamées au XIX^e siècle, qui ont conduit au feuilleton et à bien d'autres manifestations. Parmi ces autres manifestations figure la chronique, genre « controversé » (Marques de Melo, 2003)¹ qui garde dans sa composition la trace du feuilleton. Ce dernier, avec la chronique, incarnant textuellement le transfert entre écritures, est également le résultat d'un transfert franco-brésilien dans le domaine de la presse. Ces transferts divers, évoqués tout au long du premier chapitre, ont donc favorisé l'hybridation des genres et ont marqué l'hégémonie française dans le développement de la presse brésilienne au cours du XIX^e siècle.

Invitée à la presse brésilienne sous l'égide du modèle français, la chronique s'est vite familiarisée avec le contexte local. Cette « nationalisation » du genre décrite par

¹ Pour arriver à telle affirmation, l'auteur (2003) présente la façon dont le genre fut traité dans les différentes aires journalistiques au monde (y compris en France et au Brésil). Pour lui, « la caractérisation [de la chronique] varie d'un pays à l'autre » (p. 149). En citant les travaux de Martínez Albertos, qui attribue l'origine de la chronique aux pays latins (France, Espagne et Italie), José Marques de Melo défend le volet informatif du genre depuis son apparition dans la presse.

Machado de Assis comme un processus d'acclimatation, lui qui fut le responsable de sa consolidation au Brésil (Soares, 2014)¹, a contribué à donner un nouvel élan au genre déjà intégré à la presse. Adaptée progressivement au climat journalistique brésilien, la chronique est devenue une marque distinctive de ce journalisme, qui signalait déjà, au tournant du siècle, un certain éloignement du modèle de référence l'ayant nourri pendant longtemps.

À propos de l'acclimatation du genre mentionnée par Machado de Assis, ce processus ne consistait pas en une « répétition ou une copie » du modèle français, comme le signale le chercheur brésilien Soares (2014, p. 13). Au contraire, il visait à « valoriser [le] développement particulier » de la chronique au Brésil, avec ses particularités. Pour Broca (cité par Soares, 2014, p. 27), la seule ressemblance entre la chronique française et la chronique brésilienne porterait sur le nom attribué au genre. En France, par exemple, comme l'affirme Marques de Melo (2003, p. 150), la chronique n'est rien d'autre que la « couverture spécialisée que les journalistes font de différents secteurs d'activité sociale ou culturelle »². Au Brésil, ayant acquis un statut différent de celui attribué au genre dans la presse étrangère, la chronique s'est fondée sur la quête d'une « poétique du réel », qui l'a forcément situé « entre l'information de l'actualité et le récit littéraire »³ (p. 149). Cette particularité atteinte par la version brésilienne du genre, lui a conféré le label de « genre typiquement brésilien » (Marques de Melo, 2003, p. 148), un modèle *sui generis* de la presse brésilienne (Moisés, 2005, p. 102).

La chronique brésilienne, avec Machado de Assis comme un de ses précurseurs et Rubem Braga comme celui qui a « donné le plus grand degré d'autonomie esthétique au genre »⁴ (Arrigucci, 1987, p. 55),

a eu ici [au Brésil] en effet une expansion surprenante en tant que forme particulière, avec une dimension esthétique et une relative autonomie, au point de constituer un genre proprement littéraire, très proche de certaines modalités épiques et aussi lyriques, mais avec une histoire spécifique et assez expressive dans l'ensemble de la production littéraire brésilienne.⁵ (Arrigucci, 1987, p. 53)

¹ “Machado de Assis foi o responsável pela consolidação da crônica no Brasil”.

² “No jornalismo francês, denomina-se crônica a cobertura especializada que os jornalistas fazem de determinados setores da atividade social ou cultural”.

³ “[...] tomando a crônica a feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária”.

⁴ “Braga[...] foi decerto quem deu o maior grau de autonomia estética a esse gênero”.

⁵ “Teve aqui um florescimento de fato surpreendente como forma peculiar, com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir um gênero propriamente literário, muito próximo de certas modalidades

Broca (1958), se demandant encore si le genre apparu dans la presse brésilienne est bien le résultat d'une influence française ou le signe d'une nouveauté générique, conclut qu'il s'agit plutôt d'une nouvelle forme de chronique à laquelle « on a attribué une mauvaise étiquette »¹. Cette nouvelle forme, teintée d'un contour local, est devenue un outil à service de plusieurs écrivains dans leur quête de dépeindre « la grâce spontanée du peuple, les fractures ouvertes de la vie sociale, la finesse des profils psychologiques, le tableau de mœurs, les faits ordinaires du quotidien et aussi la poésie la plus élevée »² (Arrigucci, 1987, p. 59).

Quant à l'origine de la chronique journalistique, l'historiographie de la presse atteste sans désaccord son origine française. Elle diverge néanmoins quant à l'identité de celui qui l'a incorporée dans la presse française. En citant les travaux de Des Granges, Loliée et de Thérenty, Soares (2014, pp. 25-26) reprend le sujet et révèle le positionnement de chacun de ces trois chercheurs. Des Granges, d'après Soares, attribue la création du genre au dramaturge français Victor-Joseph Étienne de Jouy, « qui a collaboré dans les plus importants journaux entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle ». Loliée et Thérenty, eux, confèrent la prouesse à Delphine de Girardin, l'épouse d'Émile de Girardin, fondateur du journal *La Presse*³. Le critique brésilien Moisés (2005) affirme, quant à lui, que la version journalistique de la chronique – dépourvue de la contrainte chronologique qui l'avait jusqu'alors consacrée et affranchie d'un volet historiographique que des écrivains comme Froissart (en France), Geoffrey of Monmouth (en Angleterre) et Fernão Lopes (au Portugal) lui avaient attribué – est apparue revêtue d'une teinture littéraire pour la première fois, sous la tutelle du feuilleton, en 1799 au *Journal des Débats* et signée par Julien-Louis Geoffroy.

Initialement donc rattachée au feuilleton, aussi nommé « variétés », la chronique a pris la relève et s'est forgé, elle aussi, une capacité à tout englober dans son court récit. Cette transition sans rupture d'un genre à l'autre (si nous tenons à les concevoir comme deux genres différents) a contribué à ce que les activités des feuilletonistes se confondent

da épica e às vezes também da lírica, mas com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira”.

¹ “No Brasil, apesar da influência francesa, [...] estamos criando uma nova forma de crônica (ou dando erradamente esse rótulo a um gênero novo) que nunca medrou na França”.

² “[...] a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta”.

³ C’est Delphine de Girardin « qui fonde véritablement le genre chronique, en établissant ses codes et stratégies ». (Marie-Ève Thérenty, citée par Marcus Vinicius Soares, 2014, p. 26)

avec celles pratiquées par les chroniqueurs tout au long du XIX^e siècle¹. Devenue l'expression de « l'art de l'utile et du futile »², la chronique, cette descendante du feuilleton, a régné en maître dans le haut de page de plusieurs quotidiens brésiliens³. En s'appropriant à la fois le langage journalistique et littéraire, son récit est devenu très malléable. Son seul attachement, et celui-ci est aliénable, est avec le temps. En raison de cet engagement, la chronique a fini par être séduite par l'actualité de la presse et a fait d'elle sa discipline.

Emblématique d'une *poétique de transfert* opéré de la presse française vers la presse brésilienne au XIX^e siècle, la chronique mérite notre attention pour deux raisons fondamentales. Tout d'abord, par sa dimension journalistique et littéraire, elle est dotée d'un caractère éminemment hybride : son récit a la vertu de s'approcher du commentaire, de s'adonner au lyrisme et de se plier aux faits, selon l'humeur et la disposition du chroniqueur, sans que cela remette en cause la formule du genre. En second lieu, le genre, bien que souvent peu apprécié par la critique littéraire⁴, constitue – et c'est l'hypothèse que nous soutenons – un élément d'expression écrite du journalisme littéraire dans sa deuxième phase, selon la catégorisation temporelle que nous avons préalablement établie. Sa présence dans le journalisme brésilien fut déterminante pour la poursuite des rapports entre journalisme et littérature ainsi que pour l'intronisation et la pérennisation d'une poétique du quotidien dans la presse.

¹ Ici, nous ne faisons pas référence à la chronique moderne, qui donnera un caractère plus journalistique au genre, en se fondant sur les faits du quotidien. Lorsque nous parlerons dans la deuxième partie de la chronique comme modèle d'expression textuelle du journalisme littéraire, nous nous pencherons sur cette version du genre.

² “Arte do útil e do fútil”, c'est ce qu'affirme Wellington Pereira (2004) dans son livre *Crônica: a arte do útil e do fútil*.

³ La chronique, au contraire du roman-feuilleton, a gagné le haut de page.

⁴ Nous verrons les causes dans la section dédiée au genre au chapitre quatre. Nous reviendrons également, dans la deuxième partie, sur la discussion autour de l'origine de la chronique journalistique et de son acclimatation dans la presse brésilienne.

Chapitre 3

“O jornalismo literário define um campo onde diferentes tradições e práticas de escrita se cruzam, um terreno disputado dentro do qual várias práticas de escritas sobrepostas [...] acampam com inquietação, disputando as barricadas do vizinho e consertando alianças temporárias”¹.

Richard Keeble & John Tulloch

3. Des frontières disputées par des mouvements d’hybridation

La question des frontières, loin d’être un sujet inauguré dans la modernité, s’était déjà indirectement posée dans l’Antiquité lorsqu’Aristote établit, dans sa *Poétique*², une distinction séparant la tâche du poète et celle de l’historien³. D’après le philosophe, « la différence du poète et de l’historien n’est point en ce que l’un parle en vers, l’autre en prose » (1874, p. 15). Elle va bien au-delà de cela. Selon lui, au premier, il était propre de raconter, en cherchant de la vraisemblance, ce qui aurait pu arriver. Au deuxième, au contraire, incombait de raconter les événements tels qu’ils sont arrivés. Cette division aristotélicienne classique, que l’on pourrait croire révolue, acceptait les différences entre les discours poétique et historique et, en ce faisant, tendait à les placer dans deux champs bien définis, conférant à la poésie un statut « plus philosophique et plus instructif que l’histoire » (p. 15).

Si les frontières séparant les différents domaines du savoir et de l’écriture étaient déjà présentes chez Aristote, celles-ci peuvent à présent ne plus s’avérer complètement

¹ « Le journalisme littéraire définit un champ où se croisent différentes traditions et pratiques d’écriture, un terrain disputé dans lequel plusieurs pratiques d’écriture superposées [...] campent avec inquiétude, disputant les barricades du voisin et réparant des alliances temporaires ». Citation repérée dans l’article « Jornalismo literário como disciplina » publié en 2018 dans la revue de l’Association brésilienne des chercheurs en journalisme.

² Il s’agit d’un traité en vingt-six chapitres composé par Aristote vers 335 av. J.-C. Dans le cadre de ce travail, nous avons consulté la version traduite en français par Ch. Batteux en 1874.

³ Saulo Neiva (2018, pp. 266-267) rappelle dans son article « Le tort de Virgile : entremêlements d’époques et récit littéraire » que le mot « historien » fut traduit par « chroniqueur » dans la version de la *Poétique* d’Aristote, dont le travail de traduction fut réalisé par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. En s’appuyant sur cette version, Neiva affirme que leur choix lexical visait à mettre l’accent sur le caractère dispersé de la chronique, celle-ci conçue, elle-aussi, d’une histoire qui a eu lieu et qui regroupe plusieurs actions – le tout ancré dans une succession temporelle. Walter Benjamin (1985) fait un rapprochement entre les termes « chronique » et « histoire », lorsqu’il affirme que le chroniqueur n’est rien d’autre que le narrateur de l’histoire.

étanches comme il nous semblait autrefois. Avec la perméabilité des frontières actuelles, qui se traduit par une frénésie de ruptures, rien n'empêche que la fiction et l'histoire, ainsi que la littérature et le journalisme, puissent s'entremêler. Ces mouvements de dislocation mettent en cause l'existence même d'une frontière infranchissable intra-domaines (Maingueneau, 2014), comme celle qui sépare le journalisme de la littérature. La porosité entre ces deux domaines est l'origine même du journalisme littéraire.

Matérialisation textuelle de ce que représente un texte hybride, le journalisme littéraire est ainsi résultant de la convergence entre journalisme et littérature ; et qui dit hybridité dit dépassement de frontière. Se pencher sur les relations entre ces deux domaines autonomes, visant à constater l'hybridation¹ résultant de leur rencontre, nous mène donc à un « travail incessant sur ses frontières » (Maingueneau, 2014, p. 26) où les démarcations ne peuvent s'avérer ni fixes ni stables. Loin de parler des rapports entre journalisme et littérature et des frontières qui à la fois les séparent et les unissent, Heidegger (cité par Paquot et Lussault, 2012) a soulevé le côté prometteur de cette dernière : « La limite² n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être »³. Dans le cas du journalisme littéraire, c'est à la frontière, dans une zone hybride⁴, qu'il s'est constitué. Son existence, marquée par des conflits, bien que ne présentant aucune menace à la continuité des activités journalistiques et littéraires (en tant qu'institutions de l'écriture déjà consacrées), dépend des échanges qui se font entre ces deux domaines majeurs.

L'instabilité de la frontière où se trouve le journalisme littéraire mène à une autre situation : l'indéfinition quant à son territoire. Avec lequel des domaines limitrophes partage-t-il la plus grande frontière ? Est-il vraiment possible de délimiter son espace ? La réponse à tels questionnements n'est pas suffisamment précise, car, ses frontières étant mouvantes et ambivalentes⁵, il reste également à déterminer quelles sont les vraies délimitations du journalisme et de la littérature. Ce démarcage toutefois n'est pas pour autant exempté de difficultés. Le premier constat, et la première source d'instabilité dans

¹ Nous tenons à privilégier le terme « hybridation », car il connote un processus en cours, une action non achevée, un mouvement.

² Ici synonyme de frontière.

³ Selon Thierry Paquot et Michel Lussault (2012), cette phrase fut prononcée par Martin Heidegger lors d'un colloque sur « L'homme et l'espace » tenu à Darmstadt en août 1951.

⁴ Une zone hybride, selon Wladimir Krysin (2014, p. 29), « définit une zone géographique où deux populations jadis séparées par des barrières géographiques deviennent hybrides après l'élimination de ces barrières et en l'absence d'isolement reproductif ».

⁵ Cette qualité liée à la frontière fut reprise de la définition donnée par Mikhaïl Bakhtine (1958, p. 129) sur le discours romanesque pour qui « les frontières sont intentionnellement mouvantes et ambivalentes ».

leur zone de frontière, se trouve dans le caractère poreux de leurs espaces. Cela fait en sorte que « la délimitation de ce qui peut ou non alimenter la littérature [ainsi que le journalisme] » oscille à « chaque positionnement »¹, affirme Maingueneau (2014, p. 26). Pour lui, en parlant de la littérature,

force est de constater que cette dernière n'a pas de territoire prédécoupé et stable: toute création est *a priori* partagée entre le repli sur le corpus alors reconnu comme littéraire et l'ouverture à la multitude des autres types de pratiques verbales [y compris celles non nécessairement littéraires]. (Maingueneau, 2014, p. 26)

Malgré cette instabilité décrite par l'auteur, les frontières du terrain littéraire, bien qu'elles ne soient pas fermées, sont bel et bien surveillées par une armée² qui se veut gardienne des traditions. Traditionnellement, les courants littéraires ont toujours essayé d'encadrer tant bien que mal les productions d'une période donnée, visant à les hiérarchiser et à les cloisonner³. La frontière, quelle qu'elle soit, se présente ainsi comme « un espace à préserver, à surveiller, et, simultanément, un appel irrésistible au franchissement⁴ » (Matinière et Le Ménahèze, 2003, p. 8).

Constituée d'un espace double, la frontière marque, d'un côté, la souveraineté d'un domaine précis (littéraire ou journalistique), et, d'un autre, sa porosité révèle les transferts, les hybridations et les échanges possibles entre textes issus d'origines diverses. Pour Cosson (2007), ce qui caractérise fondamentalement les frontières entre journalisme et littérature c'est leur zone de « contamination ». Bien que ce terme puisse avoir une représentation péjorative, l'auteur l'emploie dans le sens où les rapports frontaliers entre journalisme et littérature paraissent inévitables. Dès leur mise en relation, des éléments de l'un et l'autre se sont mis à se propager, à des degrés divers, au-delà de leurs territoires. Résulte de cette contamination, pour reprendre le terme de Cosson (2007), le journalisme littéraire⁵. Cette catégorie journalistique, manifestement adonnée à l'hybridation,

¹ Ce qui contribue à l'élargissement de leurs zones d'influence. À propos des territoires dans le domaine culturel, Mikhaïl Bakhtine (1978, p. 40) affirme qu'il est inexistant. « Il est entièrement situé sur des frontières qui passent partout, traversant chacun de ses aspects », ajoute-t-il.

² Une armée du genre *parnasse* qui tient surtout à la forme visant à garder une certaine pureté de ses écrits. Une armée qui crée aussi des inégalités au sein même de la littérature lorsqu'elle propose de classer les genres en « majeurs » et « mineurs », comme nous le verrons dans la deuxième partie, lors de l'étude du genre chronique.

³ Nathalie Matinière et Sophie Le Ménahèze, 2003.

⁴ Souligné par nous-même.

⁵ Son étude se penche surtout sur le roman-reportage, une catégorie de texte qui appartient elle aussi à cette modalité journalistique. Influencé par l'écriture naturaliste et inspiré des *Nonfiction Novels*, le roman-

viendrait, d'après lui, basculer les conventions jusqu'alors établies dans les domaines des discours journalistique et littéraire¹. Des conventions, qui voulant délimiter les frontières, insistent à affirmer que

le roman est une œuvre d'art. Le reportage est un texte d'information. Le roman est un texte fictionnel. Le reportage est un récit factuel. Le roman est un récit atemporel. Le reportage est une communication éphémère. Le roman demande une lecture esthétique. Le reportage est consommé pragmatiquement. Le roman ne peut être reconnu que par sa forme esthétique. Un reportage ne vaut rien sans la référentialité de son contenu. Le roman crée un monde à l'aide de la *mimesis* et de la vraisemblance. Le reportage représente la réalité adossée à la véracité et dans la possibilité de prouver la vérité. (Cosson, 2007, p. 11)²

Ces considérations, qui ne sont pas fausses, sont pour le moins trop réductrices et limitatrices de ce que peuvent, d'une façon plus générale, représenter la littérature et le journalisme – enrôlés dans la citation précédente sous les bannières du roman et du reportage. Dépasser les frontières symboliques et textuelles fixées par des traditions et des conventions, qui visent à soumettre les genres littéraires et journalistiques à des classements rigides, est à la fois un acte de transgression et d'affirmation revendiqué par le journalisme littéraire. Celui-ci, favorisé par une démarche d'hybridation, promeut alors « la violation, le déplacement, le décentrement, la déconstruction ou la suspension des frontières traditionnelles entre les discours »³ (Cosson, 2017, p. 12).

D'un point de vue sociologique, « les frontières renvoient à la production du lien social entre différents univers, acteurs, groupes, échelles, secteurs, etc. » (Blanc, Hamman et Hintermeyer, 2018, p. 8). Dans le cas précis du journalisme littéraire, elles reflètent, selon Boucharenc (2014, p. 11), le « lien complexe entre la littérature et le journalisme » dès le début de leur rapprochement. D'autres caractéristiques découlant de cette mise en contact frontalière sont, conformément à ce qui est décrit par les sociologues cités dans

reportage, faisant figure de la troisième phase du journalisme littéraire, a connu son essor au Brésil dans les années 1970.

¹ Traditionnellement, les discours journalistiques et littéraires ont toujours été distingués en fonction de notions comme la vérité, la factualité et la fictionnalité. (Rildo Cosson, 2007)

² “O romance é uma obra de arte. A reportagem é um texto de informação. O romance é um texto ficcional. A reportagem é uma narrativa factual. O romance é uma narrativa atemporal. A reportagem é uma comunicação efêmera. O romance demanda uma leitura estética. A reportagem é consumida pragmaticamente. Um romance pode ser lido apenas pela sua forma artística. Uma reportagem nada vale sem a referencialidade de seu conteúdo. O romance cria um mundo por meio da mimesis e da verossimilhança. A reportagem representa a realidade apoiada na veracidade e na possibilidade de comprovação da verdade”.

³ “A violação, o deslocamento, o descentramento, a desconstrução ou a suspensão das fronteiras tradicionais entre os discursos”.

les lignes précédentes, les conflits tout comme les « modes d'interactions et de coopérations ».

Les conflits suscités entre le journalisme et la littérature dus à leur accord de rapprochement remontent au XIX^e siècle, à la première phase du journalisme littéraire. Dans cette période où la littérature s'invite au journal, les frontières entre journalisme et littérature étaient encore étanches, ce qui n'empêchait pas leur cohabitation de façon harmonieuse sur les pages du journal, comme dans un vrai rapport symbiotique. Cependant, le succès fulgurant du roman-feuilleton, dont les spécificités ont été exposées aux deux premiers chapitres, a opposé, selon Gonne (2017, p. 111), « un grand nombre d'acteurs (écrivains, journalistes, critiques, politiciens) réagissant contre la montée irrésistible d'un espace littéraire démocratique [et commercial] »¹. La politique du bon voisinage alors s'écroula car la proximité entre journalisme et littérature n'était plus vue d'un bon œil. Pour certains, elle représentait une menace à l'esthétique littéraire qui méritait d'être protégée à tout prix.

D'après Gonne (2017, p. 111), en raison de ces désaccords, « un clivage émerge entre, d'une part, les Belles Lettres, soit la littérature "pure", "centrale", à visée esthétique et liée à des pratiques génériques et, d'autre part, la production journalistique "impure", "périphérique" à visée commerciale ». Le développement de l'activité journalistique n'a fait donc qu'accentuer ce fossé et renforcer les différences entre les deux discours. C'est dans ce contexte que le journalisme s'est affilié à la factualité, dont le drapeau sera l'objectivité, et la littérature, en creusant l'univers de l'imagination, a été cantonnée dans la fictionnalité.²

Malgré des mouvements de résistance, qui auraient pu sceller la séparation définitive entre journalisme et littérature, le journalisme littéraire a réussi à se bâtir un espace sur une zone limitrophe. Sa position, que nous considérons privilégiée, lui confère un laissez-passer lui permettant d'interagir et de coopérer (pour reprendre les termes de la définition sociologique de ce qu'est une frontière) avec les deux grands territoires adjacents (à savoir le journalisme et la littérature). Étant un « hybrid swarm »³, cet

¹ Pour l'auteur (2017, p. 111), « cette querelle est certainement l'un des débats fondateurs de la culture de la modernité car elle rend compte de l'évolution d'une société médiatique via l'apparition d'un dispositif nouveau, la multiplication des organes de presse et l'industrialisation de la littérature ».

² Rien n'est pourtant si figé, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent.

³ Terme avancé par Wladimir Krysiniski dans son texte intitulé « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité », qui intègre le recueil d'articles réunis dans le livre *Le texte hybride*. Il définit, selon l'auteur (2004, p. 29), « la population hybride qui habite autour d'une frontière et qui se caractérise par certains traits spécifiques qu'une autre partie de la même population ne possède pas ». Le journalisme littéraire

emplacement frontalier du journalisme littéraire a fini par forger son identité ambiguë et hybride, d'où viennent alors toute sa complexité.

3.1. L'hybridation comme norme

L'hybride est au goût du jour¹. Ce terme, désignant, selon le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert* (1996, p. 111), le « composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles », s'oppose, d'après la même publication, à la qualité de ce qui est pur. Cette discréditation liée au mot a longtemps hanté les genres qui affichaient (ou qui se voyaient attribuer) leur nature hybride. En percevant ce concept qui domine la scène littéraire et journalistique de façon négative², nous encourons le risque d'ignorer que l'hybride « affirme, à partir de la coexistence d'éléments disparates mais compatibles, la force créatrice de la réunion » (Budor et Geerts, 2004, p. 13). Il porte la richesse caractéristique de ce qui est varié, protéiforme et croisé. Envisager l'hybride d'une façon positive, tel est, au contraire, le positionnement que nous adoptons dans le cadre de ce travail, c'est croire en sa force novatrice et défendre sa manifestation.

Bakhtine (1978, p. 87), en se penchant sur l'analyse esthétique du roman, pour qui ce genre représente « un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal », avait mis l'accent sur la notion d'hybride et œuvré en sa faveur, considérant tout simplement que « la forme pure n'existe pas »³ (p. 48). Ses réflexions autour de l'hybride, surtout au niveau de sa construction dans l'énoncé, restent encore une référence dans le domaine de la linguistique et inspirent les études de la critique littéraire sur les notions d'hybride et de genre. Le théoricien russe qualifie de

s'inscrirait dans cette catégorie pour pouvoir se permettre d'intégrer dans son texte des éléments littéraires qui ne seraient pas tolérés dans le journalisme traditionnel.

¹ Selon Dominique Budor et Walter Geerts (2004, p. 8), organisateurs du livre *Le texte hybride*, l'hybride occupe « aujourd'hui une place nodale dans la pensée politique, l'histoire des mentalités, la production des arts contemporains et la réflexion sur la modernité culturelle. Tandis que les emplois de termes dérivés (hybridation, hybridité, hybride) se multiplient à tous les niveaux ».

² Selon les différents jugements, l'hybride peut être propre à ce qui est impur et imparfait. Ces qualités peu appréciées ne s'arrêtent cependant pas là. On colle aussi souvent aux manifestations hybrides, soient-elles de nature biologique, raciale et discursive, les étiquettes « stérile, bâtarde et impure » respectives.

³ Y compris au niveau du langage. Pour Mikhaïl Bakhtine (1978), nos discours sont contaminés par ce qu'il appelle les « paroles d'autrui ». Dans le cas du roman, l'hybridation est assurée par un « jeu multiple des discours » établi par des « formes de transmission des discours des personnages » et « leurs multiples combinaisons » (p. 140).

construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives, sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter : entre ces énoncés, ces styles, ces langages, et ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. (Bakhtine, 1978, pp. 125-126)

Bien qu'au niveau de l'énoncé, les frontières, comme l'affirme Bakhtine, ne soient pas formelles, dans le cadre journalistique et littéraire, elles tiennent rigueur. Mais elles ne sont pas pourtant infranchissables, comme nous l'avons remarqué dans la section précédente. L'hybridation, qui résulte de ces brèches frontalières, se construit justement à partir des possibilités d'entrecroisement, d'échange dans lequel deux systèmes se confondent. Ce processus s'étend du domaine linguistique jusqu'au social en passant par le champ biologique¹. Les domaines culturel et littéraire n'y échappent pas non plus (Cornejo-Polar, 1997). En effet, les théories et méthodologies qui visent à comprendre le phénomène de l'hybridation s'articulent sur plusieurs champs² et permettent, comme l'affirme Canclini (2000, p. 71), de « multiples entrées et sorties possibles ».

Chaque domaine pourrait nous apporter des contributions dans la réflexion que nous proposons de faire au sujet du journalisme littéraire (y compris ceux qui sont les plus éloignés de notre champ d'investigation, comme c'est le cas de la biologie). Bien qu'il soit risqué de transférer des notions biologiques aux études culturelles et littéraires, comme l'avertit Canclini (1999, p. 53), en raison des limitations que cela pourrait imposer, nous ne pouvons pas négliger les « innombrables exemples d'hybridations fertiles dans la botanique [qui] considèrent cette procédure habituelle pour améliorer les espèces, la qualité des plantes et la valeur nutritive et économique des aliments dérivés »³. Pour l'auteur, se servir du concept botanique aide à déconstruire l'un des principaux stéréotypes liés à l'idée d'hybridation : celui que l'hybride⁴ est toujours infécond.

¹ En effet, le terme hybride trouve son origine dans la biologie où il est associé au « croisement de variétés, de races, d'espèces différentes » (Robert, 1996, p. 1110).

² Dans son article intitulé « *Cultures hybrides et stratégies communicationnelles* », Néstor Garcia Canclini (2000) fait référence aux champs de l'esthétique, de l'anthropologie, de la sociologie et de la communication. Il évalue que le concept trouve également bonne place dans les études culturelles et littéraires.

³ “Se documentan innumerables ejemplos de hibridaciones fértiles en botánica sino que se considera este procedimiento habitual para mejorar las especies, la calidad de las plantas y el valor nutritivo y económico de los alimentos derivados de ellas”.

⁴ Rappelons-nous que, dans le cadre de cette recherche, « l'hybride » correspond au journalisme littéraire.

Pour l'anthropologue argentin (2000), l'hybridation est vue, différemment de Bakhtine, qui la situe dans le domaine dialogique, d'un point de vue socioculturel¹. En la concevant comme un « processus d'intersections et de transactions »² (Canclini, 1999, p. 56), il utilise le concept pour « mieux appréhender [les] différentes formes de brassage culturel » (Canclini, 2000, p. 72) et essayer de comprendre les mélanges féconds issus de la rencontre entre différentes cultures³. Son analyse vise à démontrer « la fertilité et le pouvoir novateur de ces mélanges »⁴ (Canclini, 1999, p. 54) sans pour autant ignorer les contradictions et les conflits nés de cette rencontre, car « les cultures ne coexistent pas aussi sereinement que dans un musée, une salle jouxtant l'autre », précise-t-il (2000, p. 73)⁵.

Dans son article (2000), le spécialiste argentin en études culturelles souligne que l'une des démarches les plus porteuses de l'hybridation est la reconversion économique⁶. Tenir compte de cette facette du processus nous semble pertinent pour comprendre la genèse même du journalisme littéraire, qui est fortement liée au mouvement de reconversion des écrivains en journalistes. Leur intérêt pour la presse était à fois économique (vendre leur plume pour survivre) et personnel (essayer de bâtir une carrière). Dans leur nouvelle activité rédactionnelle⁷, ils ont inévitablement apporté leur savoir-faire artistique et leur touche littéraire au journalisme, ouvrant une brèche pour la contamination du journalisme par les procédés littéraires. L'hybridation fut ainsi un élan rénovateur (Canclini, 2000) pour le travail journalistique et pour la production littéraire.

¹ L'hybridation socioculturelle, selon lui (2000, p. 73), « n'est pas un simple mélange de structures ou de pratiques sociales peu spectaculaires, pures, n'ayant aucun rapport entre elles et qui, en se combinant, donneraient naissance à des structures et des pratiques nouvelles. Parfois, ce phénomène se produit de manière inattendue ou constitue le résultat imprévu de mouvements migratoires, touristiques ou d'échanges aux plans économique et de la communication ».

² «La hibridación, como proceso de intersecciones y transacciones».

³ Néstor García Canclini, auteur du livre *Culturas Híbridas*, publié originalement en 1989, s'intéresse surtout à l'espace latino-américain pour essayer de comprendre le processus d'hybridation qui découle de la modernisation socioculturelle et économique dans cette zone géographique.

⁴ «Explicar, gracias a ese concepto, la fertilidad y el poder innovador de tales mezclas».

⁵ Outre Néstor García Canclini, May Joseph (1999) attribue, elle aussi, à l'hybridité un rôle social. Pour l'auteure américaine, qui parle d'un « *Performing Hybridity* », touchant discursivement le domaine politico-culturel, ce concept moderne « qui déploie l'hybridité en tant que discours disruptif et démocratique est une expression de la citoyenneté culturelle, un développement anti-impérial et anti-autoritaire [...] L'internationalisme inhérent au discours contemporain de l'hybridité et son énergie mobilisatrice s'ouvrent sur des nouvelles façons de comprendre les pratiques culturelles et politiques ». (May Joseph, citée par Wladimir Kryszinski, 2004, p. 29).

⁶ Selon Néstor García Canclini (2000, p. 73), « souvent l'hybridation est le résultat d'une tentative de reconversion d'un patrimoine (une usine, une compétence professionnelle, un ensemble de savoirs et de techniques) dans le but de l'insérer dans de nouvelles conditions de production et de marché ».

⁷ Nous préférons employer le terme rédactionnel à la place de professionnel, car le métier du journaliste n'est officiellement reconnu qu'à la fin du XIX^e siècle.

Mais, au-delà d'une vision romantique de ce processus, force est de constater qu'il n'est pas resté exempt de conflits¹.

Pour mieux saisir ce que représente l'hybridation, Canclini (2000) défend la nécessité de se débarrasser d'une pensée manichéiste qui tend à la voir soit comme une procédure néfaste soit comme une action exclusivement bénéfique. Pour lui, une telle vision, qui n'alimente qu'une illusion de pureté ou impureté acritique, doit être rejetée afin d'éviter « une auto-affirmation excluante » (p. 76). L'hybridation englobant des espèces et des systèmes différents, loin d'être un processus naturel, est une conséquence inévitable de leur rencontre et de leur croisement. Pour le pire ou pour le meilleur, « le temps de l'hybride est arrivé » (Budor et Geerts, 2004, p. 16) et la pensée postmoderne² (mais pas seulement !) s'est donc bien approprié ce phénomène.

Devenu une évidence, l'hybride a envahi notre quotidien. D'un point de vue commercial, il est désormais un argument de vente. Dans le domaine artistique et littéraire³, malgré quelques appréhensions au niveau de la pureté des genres qui ont déjà appartenu à l'histoire littéraire⁴, on assume plus ouvertement et avec beaucoup moins d'inquiétude la nature hybride des œuvres. Au niveau socio-culturel, les effets de la globalisation, qui ont rendu possible des échanges à une échelle transculturelle, ont transformé les sociétés. Sur le plan informatif, la presse, elle, n'est pas restée indemne à ce processus. Face à un public de plus en plus fragmenté, elle ne pouvait pas rester indifférente à cette dynamique. Elle a dû adapter son langage, son format et rendre ses plateformes plus attrayantes, tout en faisant appel à des formes hybrides.

Pour ce qui est du journalisme littéraire, outre les formes hybrides déjà consolidées, comme le roman-feuilleton, la chronique et le livre-reportage, nous avons vu naître plus récemment une forme intégralement hybride, allant du contenu à la présentation. Il s'agit des *mooks*⁵, des « revues à mi-chemin entre le magazine et le livre », qui mettent en œuvre un modèle journalistique narratif (Vanoost, 2017). Ce

¹ Des conflits engendrés par la transposition des frontières journalistique et littéraire en raison des actes d'hybridation furent évoqués dans la section intitulée « Des frontières disputées par des mouvements d'hybridation ».

² La postmodernité est, selon Thérèse de Tournai (1998, p. 109), une « notion galvaudée », qui traduit le malaise social d'une société en « transformation, sinon en mutation : éclatement, métissage, diversité, pluralisme, déconstruction, particularisme, érosion des valeurs, différence, ère du vide, relativisme, éclectisme, ouverture, impureté, individualisme, tolérance, etc ».

³ Pour Walter Geerts (2004, p. 85), « parler d'hybridité dans le domaine du texte littéraire, c'est, inévitablement, poser, ou mieux, re-poser, le problème des "genres" en littérature ».

⁴ Nous nous intéressons à cette question dans la section « Les genres littéraires et journalistiques ».

⁵ Comme défini par Marie Vanoost (2017), *mooks* est un « néologisme issu des termes anglais *magazine* et *book* ».

modèle narratif¹, qui n'est rien d'autre que du journalisme littéraire, se base sur « une pratique d'écriture journalistique qui utilise consciemment et à dessein les ressources de la fiction pour analyser et interpréter des faits et les retransmettre dans un second temps à un public » (Pélissier et Eyriès, 2014, p. 2).

Ce bref survol nous a permis de constater que tous les domaines sont susceptibles d'être concernés par l'hybridation. Ce processus, qui ne promeut pas forcément de rupture², mène à des résultats tout aussi légitimes que l'original. Loin de ne produire que de « monstrueux centaures », l'hybride, avec son côté authentique et varié, « peut également engendrer d'attrayantes sirènes » (Budor et Geerts, 2004, p. 18), comme c'est le cas du journalisme littéraire, un hybride *convaincu*³, qui pourrait bien être doté de ce que Krysinski (2004) appelle la « vigueur hybride », caractéristique de « certains hybrides plus vigoureux que leurs parents » (p. 29). Dans la botanique, cela se traduit par une plus grande facilité d'adaptation, par une résistance majeure aux fléaux, par une productivité plus importante et par une variété plus performante. Dans le cas du journalisme littéraire, son histoire dans la presse témoigne de sa vigueur. Une telle association lui est très flatteuse et ne consiste pas à dédaigner l'importance et les riches contributions littéraires et journalistiques à son développement. En réalité, la représentativité de la littérature et du journalisme dans les sciences humaines et sociales est déjà attestée et reconnue ; et leur force n'est pas mise en cause.

La vigueur hybride du journalisme littéraire se justifie ainsi, en premier lieu, par le renfort hérité des deux systèmes qui le forment. Si cette modalité d'écriture narrative est si variable, c'est parce que le journalisme et la littérature lui offrent cette possibilité. En deuxième lieu, elle est mesurée par sa force novatrice lorsqu'il a fait rentrer le journalisme dans le domaine culturel et a conféré à la littérature une visibilité qu'elle, loin de la presse, n'avait pas encore atteinte, dans le champ médiatique. En troisième lieu, la vigueur du journalisme littéraire se trouve dans son récit. En faisant de son écriture le point de rencontre des faits objectifs et de la réalité subjective (Lima, 2014), le journalisme littéraire insère dans les gènes de ses textes de la résistance afin de pouvoir durer dans le temps. Sa force n'est pas seulement sa vigueur, mais avant tout sa nature hybride.

¹ Nous reviendrons sur la panoplie de termes associés à l'activité *journalistico-littéraire* dans la section « Le journalisme littéraire est-il fécond ? ».

² Le processus d'hybridation peut ne pas conduire à une rupture, mais il déstabilise les systèmes concernés à son passage.

³ Pour Albert Chillón (1999, p. 186), il s'agit d'un genre « hybride concret ».

3.1.1. Le journalisme littéraire est-il fécond ?

En posant une question similaire au début de son article “Entrar y salir de la hibridación”, Canclini (2009) tente de déconstruire la notion de stérilité souvent associée aux hybrides¹. Pour l’auteur, comme nous l’avons évoqué plus haut, l’hybridation² est source de fécondité³. Adapter cette question pour nous aider à mieux réfléchir sur ce qu’est le journalisme littéraire, en tant que terrain ouvert à l’hybridation, est une démarche qui vise à énumérer ses qualités ainsi qu’à mieux comprendre sa raison d’être.

Avant d’entamer cette réflexion, une urgence s’impose : celle de justifier la nomenclature, de nature hybride, jusqu’alors adoptée dans ce travail pour parler du texte résultant des confluences entre journalisme et littérature⁴. Dans les études sur le journalisme littéraire, bien qu’il soit reproché à cette discussion d’être infructueuse, la myriade de possibilités existant pour le nommer peut en dire beaucoup sur la richesse de ce domaine et sur la fertilité du terrain dans lequel le journalisme littéraire fut semé. Les différentes appellations qui lui sont attribuées vont ainsi bien au-delà d’une simple appellation taxonomique. Nous sommes certes conscients que se pencher sur cette question ne nous aidera pas à résoudre toutes les problématiques, qui sont pour la plupart d’entre elles d’ordre épistémologique, liées au rapport *journalistico-littéraire*, mais cela pourrait nous apporter de nouvelles pistes.

À propos du terme « journalisme littéraire », qui est le plus courant, Keeble et Tulloch (cité par Keeble, 2018, p. 907) considèrent que « l’addition de *littéraire* au nom *journalisme* serait une façon d’honorer ce dernier, en lui conférant un minimum de valeur culturelle »⁵. Pour Keeble, la littérature, en sus d’avoir été un outil dans la production journalistique, comme cela est reconnu par l’*International Association for Literary Journalism Studies (IASLJ)*, a conféré au journalisme un statut « culturel » qui lui était à peine accordé. Cette valeur ajoutée au domaine journalistique l’a élevé à « une forme supérieure », ponctue-t-il. Plus qu’un produit de masse, le journalisme, qui exerce un rôle

¹ Pour Antonio Cornejo-Polar (1997), cette “asociación no es fácil de destruir”.

² Rappelons-nous que, pour Néstor Garcia Canclini (2009, p. 3), l’hybridation est un processus socioculturel “en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

³ Antonio Cornejo-Polar (1997) dénonce cependant le ton « celebratorio » de la pensée de Néstor Garcia Canclini en ce qui concerne l’hybridation.

⁴ Dans le cadre de ce travail, nous avons décidé d’utiliser la nomenclature la plus utilisée dans les études des relations entre journalisme et littérature (à savoir le terme journalisme littéraire).

⁵ “A adição de literário ao jornalismo pode ser visto como dignificando o último e dando-lhe um mínimo de classe cultural”.

social, a atteint, en raison de son rapprochement avec la littérature, une valeur esthétique et a acquiert une plus-value symbolique.

Concernant la façon dont l'*IASLJ* conçoit le journalisme littéraire, Bak et Reynolds (2011, p. 3) nous rappellent que l'Association « a promu la définition du journalisme littéraire international comme étant *de la* littérature, par opposition au journalisme *sur*¹ la littérature »². Pour eux, il ne reste aucun doute quant au statut littéraire de cette modalité journalistique. Le même ton est donné par Umbral, journaliste et écrivain espagnol adepte du *New Journalism*. Pour lui, cité par Chillón, (1999, p. 355), « ni le journalisme ni aucune autre forme de communication ne peuvent s'évader de leur condition de genre littéraire »³. La littérature incorporée à l'écriture journalistique ne peut pas, selon son avis, n'être considérée que comme un simple ornement esthétique.

Dans le même ordre d'idées, mais en recadrant légèrement la discussion, Nídia Faria (2011, p. 42) affirme que le journalisme littéraire, « bien qu'il respire littérarité, ne pourra jamais cesser d'être du journalisme »⁴. Pour appuyer son affirmation, elle cite Manuel Piedrahita pour qui

le journaliste ne doit pas abandonner le littéraire. [...] Mais il doit soumettre l'essentiellement littéraire à certaines normes en fonction de la réalité qui nous entoure, dans laquelle d'autres facteurs extralittéraires interviennent. Le journaliste [...] ne peut pas avoir tendance à faire exclusivement de la littérature. Il doit utiliser la bonne écriture pour influencer une société de masse, pressée et avide de savoir. (Piedrahita, cité par Faria, 2001, p. 42)⁵

Derrière le terme « littérature », outre la dimension culturelle, se cache ainsi une mention à sa richesse à la fois esthétique et stylistique. Étant le domaine qui a consacré l'écriture, en conférant à celle-ci un statut d'art, la littérature, équipée de sa littérarité, ne peut qu'être bénéfique au journalisme dans sa quête visant à donner une signification aux faits. S'il est vrai, d'une part, que le journalisme bénéficie traditionnellement d'une certaine crédibilité auprès de la société – bien que fort contestée de nos jours –, d'autre

¹ Souligné par les auteurs.

² "IALJS has promoted the definition of international literary journalism *as journalism as literature*, as opposed to journalism *about literature*".

³ "Ni el periodismo ni ninguna otra forma de comunicación pueden evadirse a su condición de género literario".

⁴ "Apesar de respirar literariedade, nunca pode deixar de ser jornalismo".

⁵ "O jornalista não deve, é claro, abandonar o literário. [...] Mas deve, isso sim, sujeitar o essencialmente literário a certas normas em função da realidade que nos rodeia, na qual intervêm outros factores totalmente extraliterários. O jornalista [...] não pode tender exclusivamente a fazer literatura. Deve valer-se da boa escrita para influenciar uma sociedade massificada, apressada e desejosa de conhecer".

part, son rapprochement avec la littérature lui ouvre un nombre infini de possibilités de description des réalités du monde par la force du langage littéraire. Pour Duch (1995), (cité par Chillón, 1999, p. 185), la littérature accapare le monde réel via la force du mot, qu'il appelle « empalabramiento de la realidad »¹.

Allié à la littérature, le journalisme cesse de rapporter les faits sèchement : il se met à raconter des histoires. Le reportage s'imprègne des mêmes procédés adoptés par les écrivains d'un roman. Les sources, qu'elles soient officielles ou non, deviennent des personnages. Les événements n'ont plus besoin d'être racontés de façon chronologique et ne sont pas non plus structurés selon le principe de la pyramide inversée. Le journaliste, quant à lui, sur le terrain, n'est plus un simple collecteur et transcripteur de témoignages. Sa démarche journalistique est engagée et participative. Il vise aussi l'immersion. En s'y adonnant, il donne à voir une réalité plutôt inconnue de son public, tout en réalisant « un travail approfondi sur le langage » (Pélissier et Eyriès, 2014, p. 2). Pour Pena (2013, pp. 13-17), cette modalité journalistique s'avère un antidote contre « l'exploitation du grotesque et la spectacularisation » qui se sont emparées du journalisme conventionnel². De son point de vue, le journalisme littéraire servirait à potentialiser les ressources du journal, à proposer une vision amplifiée de la réalité et à assurer la pérennité et la profondeur du récit. L'auteur défend ainsi un modèle de journalisme littéraire totalisant, qui ne se restreindrait pas seulement à l'utilisation de procédés littéraires et à la réfutation de l'objectivité.

L'expression « *journalisme littéraire* », bien qu'elle soit la plus répandue, est loin d'être la seule utilisée pour décrire les rapports entre les domaines du fait et de la fiction. De ce rapport, il en découle par ailleurs un certain nombre d'autres appellations, comme : roman de non-fiction (Capote, 1966), journalisme « diversionnel » (Marques de Melo, 1985)³, littérature du réel (Talese, 1995), journalisme narratif (Kramer, 1995), littérature de la réalité, littérature créative de non-fiction⁴ (Lima, 2014) et journalisme en profondeur (Martinez, 2016). Parmi ces noms, en s'appuyant sur les travaux autour de

¹ Voir ci-après le deuxième chapitre, section « Littérature et réalité ».

² Le « journalisme conventionnel » est un terme attribué au journalisme dit traditionnel, fondé sur les principes d'objectivité, d'impartialité et de concision. Il équivaut au régime du « tout-informatif ».

³ José Marques de Melo (cité par Monica Martinez, 2016) emploie le terme « *jornalismo diversional* » pour souligner le côté varié du journalisme littéraire et non pas pour son côté divertissant. Cette appellation est aussi une catégorie générique du journalisme, comme nous le verrons dans la section « *Les genres littéraires et journalistiques* ».

⁴ Le terme « *periodismo creativo de no-ficción* » est, selon Martinez (2016), plus adopté dans les pays hispanophones.

l'expérientialité (Fludernik, 1996) et sur la façon dont les correspondants Braga et Silveira ont conçu leurs textes produits pendant la guerre, nous avançons le terme « journalisme expérientiel ». En parlant spécifiquement du journalisme littéraire produit en contexte de guerre, Bak (2016) souligne qu'il cherche « différentes façons de percevoir et de représenter l'esthétique de l'expérience de la guerre »¹, ce qui réaffirme alors sa tendance expérientielle.

Au-delà de ces dénominations qui montrent de façon éclatante les associations possibles entre journalisme et littérature ainsi que la quête de réalité et d'« expérience » de ce journalisme, d'autres nomenclatures, qui tendent à qualifier le journalisme littéraire quant à sa forme, comme journalisme *long-form* et *slow journalism* (Keeble, 2018) s'invitent également au terrain des appellations. Selon Lima (2014, p. 26), tous ces noms sont « des planètes qui gravitent autour d'un même soleil ».² Ils renvoient tous au journalisme littéraire et cette quantité d'appellations, à de multiples significations, montre surtout le caractère plurivoque et hybride de cette branche journalistique.

Pour Chillón, cependant, cette multiplicité de noms liés à la pratique du journalisme littéraire reflète plutôt « le manque de théories solides sur le phénomène »³, d'où l'intérêt de se pencher sur l'étude de ce domaine de recherche. Pour le théoricien espagnol, toutes les manifestations issues de la rencontre entre journalisme et littérature caractérisent ce qu'il appelle la *posficción*.

L'émergence de la postfiction, vérifiable au cours des dernières décennies dans divers domaines de l'activité culturelle, se fait surtout ressentir dans la symbiose contemporaine entre littérature et journalisme. Des noms génériques – nouveau journalisme, journalisme de haut niveau, journalisme littéraire, littérature journalistique – ou des noms faisant référence à des genres hybrides spécifiques – roman non fictionnel, roman-témoignage, roman-reportage, roman-vérité, roman documentaire, *romanzo-inchiesta* ou *docudrama* – révèlent diverses tentatives pour exprimer les caractéristiques du phénomène ou certaines de ses facettes particulières. (Chillón, 1999, pp. 185-186)⁴

¹ Literary journalism seeks “different ways to perceive and represent the aesthetics of the war experience”. Citation repérée dans un appel à contribution archivé sur <http://commlist.org/>, qui avait été publié en 2016 pour l'organisation de l'ouvrage “Literary Journalism and Latin American Wars: Revolutions, Retributions, Resignations”, sorti en 2020.

² “Todos esses nomes designam a mesma coisa. Só os nomes diferem. São planetas que gravitam em torno do mesmo sol”.

³ “A falta de teorías sólidas sobre el fenómeno”.

⁴ “La eclosión de la posficción, constatable durante las últimas décadas en varios campos de la actividad cultural, se está dejando sentir sobre todo en la simbiosis contemporánea entre literatura y periodismo. Denominaciones genéricas – nuevo periodismo (new journalism), alto periodismo, periodismo literario, literatura periodística – o bien apelativos referidos a géneros híbridos concretos – novela de no ficción (non-fiction novel), novela-testimonio, novela-reportaje, reportaje novelado, roman-vérité, novela documental,

Ces différentes étiquettes, voire facettes, que l'on associe au journalisme littéraire sont la preuve, certes, d'un manquement épistémologique qui lui soit propre, mais elles mettent aussi – et surtout – en lumière la fécondité résultant de l'hybridation entre journalisme et littérature. Dans cet ordre d'idée, Parratt (2003) suggère que la panoplie de noms qui lui sont attribués met en évidence l'existence irréfutable d'un processus dynamique d'hybridation dans sa formation. Ce processus, selon elle, est mené par des journalistes et écrivains qui insistent dans leur écriture sur le jumelage entre journalisme et littérature.

Au niveau textuel, cette fécondité s'appuie sur la quantité de genres dont le journalisme littéraire s'empare. Le roman, la chronique et le reportage, pour ne citer que trois exemples parmi d'autres, furent des terrains fertiles pour l'innovation textuelle promue par le journalisme littéraire. Ces expérimentations ont abouti au surgissement de formes hybrides, qui font à la fois appel à des genres littéraires et journalistiques, tel que le roman-feuilleton, la chronique journalistique et le roman-reportage. Ces trois genres, chacun d'entre eux représentatif d'une phase distincte du journalisme littéraire, furent les piliers de ce style d'écriture journalistique inspiré de techniques littéraires.

La fécondité du journalisme littéraire est alors plus qu'une évidence, c'est une réalité. Bien que cette pluralité de noms puisse, dans certains cas, prêter à confusion et engendrer des malentendus, ils témoignent dans leur spécificité de la force du genre. Son fulgurant succès qui résiste même à l'effondrement de la presse, dont la fin fut déjà annoncée d'aussi nombreuses fois que celle du monde, se doit surtout aux gènes littéraires greffés dans son écriture et à sa destinée de raconter des histoires. Son hybridité fait donc à la fois preuve de créativité, d'audace, de sauvegarde et de fécondité.

En tant qu'hybride fécond, les discussions autour des genres du journalisme et de la littérature n'échappent pas au journalisme littéraire. Comme affirment Mouroux et Wolfs (2004, p. 111), en parlant spécifiquement de la situation littéraire, « il est impossible de cerner l'hybridité sans prendre en compte le fonctionnement des différents genres ». Nous considérons que, dans le cadre du journalisme et des manifestations qui en découlent, la compréhension du processus d'hybridation passe aussi par une évaluation du fonctionnement des genres. Il nous reste néanmoins à déterminer si le journalisme littéraire est véritablement un genre.

romanzo-inchiesta o docudrama – revelan diversas tentativas de expresar los rasgos del fenómeno o de alguna de sus facetas particulares”.

3.1.2. Le journalisme littéraire est-il un genre ?

L'une des questions les plus controversées dans les études du journalisme littéraire, outre la myriade de noms qui lui sont attribués, se trouve dans la classification de cette modalité journalistique en tant que genre (Wolfe, 1973 ; Connery, 1992 ; Chillón, 1999). Même si contaminé par les procédés littéraires et appuyé par une démarche journalistique, le journalisme littéraire revendique, d'une façon osée, son autonomie au détriment de sa généricité. Pour cela, il essaie de s'élever à une autre dimension : celle de discipline (Bak et Reynolds, 2011 ; Bak et Martinez, 2018). Les discussions autour de sa classification soit en tant que genre soit en tant que discipline démontrent ainsi un modèle toujours en construction et qui, de plus, cherche encore à s'affirmer.

Concevoir le journalisme littéraire en tant que genre serait une démarche, à notre sens, plutôt logique, étant donné que les textes journalistiques et littéraires souscrivent à ce même régime de catégorisation. Mais la volonté de lui coller l'étiquette « discipline » viserait surtout à lui conférer un caractère plus académique et scientifique. Les auteurs qui œuvrent pour cela reconnaissent, toutefois, que, pour accéder à un tel statut, il faudrait que le journalisme littéraire ait des théories et des méthodologies qui lui sont propres ; qu'elles ne soient pas impérativement empruntées au journalisme et à la littérature¹. Dans ce sens, Bak et Martinez (2018), tout en étant conscients que les efforts pour élever le journalisme littéraire au statut de discipline tournent au ralenti, estiment que

les études en journalisme littéraire ont le défi de formuler leurs propres méthodes de recherche, permettant d'affirmer leur autorité et leur autonomie et d'emprunter leurs ressources épistémologiques à d'autres disciplines confrontées elles aussi à la résolution de dilemmes similaires autour de l'hybridation textuelle. (Bak et Martinez (2018, p. 646)²

Corroborant l'affirmation ci-dessus, Bak et Reynolds (2011), ayant été les premiers à envisager le journalisme littéraire en tant que discipline, plaident pour que l'on arrête de se référer à cette modalité hybride comme genre et que l'on commence à «

¹ Ce qui, pour l'instant, n'est véritablement pas le cas, à très peu d'exceptions près. Des études sur la diégèse, réalisées par Raphaël Baroni (2016) et Marie Vanoost (2016), et sur l'expérientialité (Monika Fludernik, 1996) dans le journalisme narratif vont à peu près dans cette direction.

² “Os estudos de jornalismo literário enfrentam continuamente o desafio de formular seus próprios métodos de pesquisa, que permitam afirmar sua autoridade e autonomia, bem como emprestar seus recursos epistemológicos a outras disciplinas confrontadas com a resolução de dilemas similares em torno da hibridação textual”.

l'appeler comme il se doit : une discipline » (p. 18). Une discipline qui serait en mesure de proposer, elle aussi, à d'autres, ses propres méthodologies et, surtout, à se nourrir d'elles-mêmes. Cette tentative de promouvoir l'indépendance épistémologique du journalisme littéraire par rapport à d'autres domaines – comme si cela l'appauvrissait et freinait son développement –, bien que louable, ne réglerait pas tout le problème. Cela pour une raison assez simple : le journalisme littéraire ayant emprunté au journalisme et à la littérature toute sa théorie a fini par leur devenir redevable. Son corpus théorique, qui se construit depuis quelques années, est déjà contaminé par des théories provenant des champs qui lui sont proches (y compris des théories qui concernent la problématique des genres et de l'hybridation¹).

Une piste envisageable pour clore les discussions autour de la classification du journalisme littéraire serait de lui accorder le double statut de genre et de discipline sans qu'il doive pour autant renier sa nature hybride et renoncer à son besoin d'autonomie. Bak et Martinez (2018), quant à eux, bien qu'ils défendent le caractère disciplinaire du journalisme littéraire, reconnaissent que pour élargir son champ épistémologique mieux vaudrait l'inscrire aussi dans le champ des « études ». Dans leur vision, « les disciplines créent des disciples. Les études génèrent de la polyvocalité »² (p. 648).

La conception même d'un journalisme littéraire à double statut, dont l'appellation *études* pourrait bien convenir, lui assurerait, d'un côté, le privilège de continuer à s'enrichir des recherches émanant d'horizons divers du journalisme et de la littérature, évitant ainsi et, en quelque sorte, sa marginalisation ; d'un autre, son projet de fonder un champ théorique propre ne serait pas menacé par ses contributions extérieures. Le choix d'assumer les transversalités qui traversent toute production *journalistico-littéraire*, issues de champs divers, comme l'informatif, le littéraire, l'historique et le sociologique, tout en gérant en même temps son désir d'émancipation épistémologique, ne représenterait ni un sacrifice ni une rupture totale avec les disciplines voisines. Cela constituerait tout simplement une façon d'accepter de bon gré son affiliation au système générique, d'où émanent les plus grandes contributions aux études du journalisme littéraire, et de reconnaître comme « légitimes l'ambiguïté et la duplicité »³ de son discours (Cosson, 2017, p. 254) tout comme celle de sa méthodologie.

¹ Une problématique qui, d'après Dominique Budor et Walter Geerts (2004, p. 9), est « l'un des grands chantiers de la pensée esthétique ».

² “As disciplinas criam discípulos. Os estudos geram polivocalidade”.

³ “É preciso, pois, aceitar também como legítima a ambiguidade e a duplicitade de seu estatuto discursivo”.

Il nous semble alors important de faire cohabiter les notions de genre et de discipline autour d'un projet épistémologique majeur afin de contribuer au développement de cette modalité initialement essayée par Defoe au XVIII^e siècle, officiellement inaugurée par les hommes de la République des lettres au XIX^e siècle, intensifiée par des chroniqueurs, à l'exemple de Rubem Braga et Joel Silveira, dans le contexte brésilien de la première moitié du XX^e siècle, et couronnée par Tom Wolfe et tant d'autres depuis.

3.2. Les genres : une affaire d'hybridation, de langage et de style

Il est inconcevable de parler de l'hybridation sans évoquer la question des genres, et d'autant plus lorsqu'on parle du journalisme littéraire, qui, depuis son apparition dans les journaux, côtoie de tout près les genres journalistiques et littéraires. À force de cela, il a fini par rentrer lui-même dans l'univers du système des classifications génériques. Un système instable car les genres

n'ont d'existence et n'ont de sens que dans la mesure où ils sont perçus dans leur interaction avec des pratiques socioculturelles précises liées à leur production/circulation et avec d'autres genres pratiqués (dans le présent voire dans le passé), par rapport auxquels ils ont des relations de proximité ou d'antinomie, dont ils sont différents, y compris dans leur éventuelle similitude. (Neiva, 2014, p. 11)

Ces interactions, vues par Maingueneau (2014, p. 25) comme des investissements, se font, selon lui, sur une dimension verticale et horizontale. La première concerne la « confrontation avec des genres passés » et pour la seconde il s'agit des interactions « avec les genres en usage chez les contemporains ». Ces interactions renforcent ainsi l'instabilité des genres, chamboulent d'une certaine manière les frontières préétablies et impactent directement les notions mêmes de ce qui pourrait être un texte littéraire et un texte journalistique.

À propos de la nature des textes littéraires et journalistiques, nous savons que, appartenant chacun à des codes spécifiques consolidés par les traditions, comme l'affirme Bakhtine (1978), ainsi que par les pratiques socioculturelles, ils finissent par être facilement déchiffrables, c'est-à-dire reconnus en tant que tels par les lecteurs, dès qu'ils conservent leur *pureté*. Cette reconnaissance se ferait, selon Bakhtine, à partir du langage véhiculé par ces genres textuels : pour la littérature, le langage littéraire, pour le

journalisme, le langage journalistique. À propos du premier, le théoricien russe (1978) souligne son caractère unique « non plus seulement d'après ses indices généraux, [...] mais d'après les formes de leur interprétation » et affirme qu'il « est stratifié et plurilingue par son aspect concret, objectivement sémantique et expressif » (p. 110). Le langage journalistique, quant à lui, revêtu d'un pragmatisme et d'une technique uniques, tend à se débarrasser de toute sorte de fantaisie et à ne privilégier que les constructions atteignant une certaine objectivité.

En parlant de la stratification du langage, Bakhtine conclut qu'elle mène à un autre processus de stratification : à celle de stratification professionnelle du langage. Celle-ci définit et délimite, par exemple, les différents langages professionnels, tels que le langage de l'écrivain et celui du journaliste. Pour le théoricien russe (1978, p. 111), « ces langages ne se différencient pas, naturellement, par leur seul vocabulaire ; ils impliquent des formes précises d'orientation intentionnelle, des formes d'interprétation et d'appréciation concrètes »¹. Cependant, lorsqu'ils s'enchevêtrent entre eux, des formes hybrides, comme c'est le cas du journalisme littéraire, font surface. Donnant lieu à de nouvelles combinaisons linguistiques et faisant figure de transgresseur des codes, le langage hybride résultant de cet enchevêtrement met ainsi en question l'intransitivité littéraire et la nature informative maximale du journalisme.

Lorsque ces deux langages se placent au cœur de l'hybridation, journalistes et écrivains, deux enchanteurs de mots, cèdent place à la figure du journaliste-écrivain. Il incombe à ce professionnel, qui exerce une activité hybride, d'entreprendre le rôle de raconter par leurs plumes des histoires « qui cherchent à donner une signification aux événements et aux situations qui composent le complexe panorama de la réalité en mouvement »² (Lima, 2014, p. 10). La synergie provenant de la combinaison entre le langage de l'inventivité et le langage de l'objectivité n'est possible qu'en raison de la relative proximité qui existe entre les fonctions attribuées à l'écrivain et au journaliste, qui travaillent tous deux avec le langage. Dans ce sens, Rivas (cité par Parratt, 2003, p. 73) défend que le journaliste est lui aussi un écrivain dans la mesure où il « cherche à communiquer une histoire et le fait avec style »³. Molina, également cité par Parratt

¹ Pour Mikhaïl Bakhtine (1978, p. 110), « certains traits du langage prennent le parfum spécifique de leur genre, ils se soudent à leurs points de vue, leur démarche, leur forme de pensée, à leurs nuances et intonations ».

² “Cabe ao jornalismo [...] de buscar significados para os acontecimentos e situações que compõem o complexo panorama da realidade em movimento”.

³ “El periodista es un escritor. Trabaja con palabras. Busca comunicar una historia y lo hace con voluntad de estilo”.

(2003), rejoint l'avis de Rivas et souligne que tant le journaliste que l'écrivain utilisent des « techniques similaires, à la nécessité de découvrir ce qui se passe, de capturer les sensations et les images, d'enquêter sur l'âme des gens »¹ (p. 73).²

À l'instar de la séparation faite par Aristote sur le travail et les compétences exercées par les poètes et les historiens, comme précédemment évoqué, Voyenne (cité par Faria, 2013, p. 34) tient à pointer quelques subtilités propres au travail de l'écrivain et du journaliste. Pour lui, « l'écrivain vaut ce qu'il est et son style n'est que sa façon d'être »³. Quant au journaliste, ce qui compte ce n'est pas ce qu'il est, mais bel et bien ce qu'il dit ; et « si la façon dont il le dit n'est pas indifférente, sa plus grande qualité est la transparence ».⁴ Le point commun entre les deux, où journaliste et écrivain se livrent au même acte et livrent leur réalité du monde (avec différents degrés d'exactitude et de passion), c'est lorsqu'ils se mettent à écrire. C'est par l'écriture qu'ils s'adressent à l'être humain :

On écrit – dans la littérature ou dans le journalisme – pour l'homme. Et l'homme – sujet récepteur du mot écrit – nécessite, demande, qu'on lui écrive avec de l'authenticité. Et si la Littérature d'aujourd'hui est – devrait être – un message engagé, un reflet fidèle du monde dans lequel on vit, le Journalisme – le grand Journalisme – outre communication, est aussi révélation, découverte de ce monde. (Vivaldi, cité par Faria, 2013, p. 34)⁵

À l'inverse de l'écrivain, qui a le choix entre être fidèle au monde observé ou faire découvrir un nouveau monde, le journaliste se restreint à faire découvrir un monde qui existe déjà et qui doit véritablement être avéré.⁶ Malgré ces nuances, les activités de l'un et l'autre relèvent d'une démarche linguistiquement, discursivement et socialement

¹ “Técnicas parecidas, a la necesidad de descubrir lo que sucede, de captar las sensaciones y las imágenes, de indagar en el alma de la gente”.

² Ces affirmations sont faites cependant par des professionnels qui transitent entre écriture littéraire et informative. Dans la chaîne de production du journalisme *hard news*, nous savons que la réalité est bien différente. Au nom d'une pureté informative, toute littérarité est expulsée du texte. Ce n'est que dans les récits du journalisme littéraire que nous pouvons observer concrètement un ton conciliateur entre les lettres et l'information.

³ Pour l'étude de la stylistique, nous pouvons nous rapporter aux recherches de Michael Riffaterre (1979).

⁴ “El escritor vale por lo que es y su estilo no es más que su manera de ser; el periodista cuenta por lo que dice, y si la manera como lo dice no es indiferente, su mayor calidad es la trans-parencia. El periodista es un intérprete, un testigo”.

⁵ “Se escribe – literaria o periodísticamente – para el hombre. Y el hombre – sujeto receptor de la palabra escrita – necesita, pide, que se le escriba con autenticidad. Y si la Literatura hoy es – debe ser – un mensaje comprometido, un reflejo fiel del mundo en que se vive, el Periodismo – el grand Periodismo – es, además, de comunicación, revelación, descubrimiento de ese mundo”.

⁶ L'écrivain jouerait sur la représentation des faits, tandis que le journaliste se limiterait à leur présentation.

révélatrice. En s'emparant du mot, qui enveloppe tout récit de fiction et non-fiction, écrivains et journalistes font de l'écriture un acte majeur. Cette écriture, qui s'adresse à un public divers, dégage non seulement le style de celui qui tient la plume, mais aussi la lumière pour révéler l'inconnu ou tout simplement pour éclairer une réalité qui demeure sombre, comme c'est le cas des récits de guerre écrits par Rubem Braga et Joel Silveira.

Pour ce qui est du style, cet « animal vivant qui doit être maîtrisé et nourri » (Castello, 1996, p. 77)¹ par l'écrivain, bien qu'il porte l'empreinte de l'auteur dans son texte (Riffaterre, 1979), il est aussi indéniablement conditionné par les principes encadrant le genre avec lequel dialogue l'écriture². Pour Riffaterre (1979, p. 8), le texte « fonctionne comme le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'expérience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de style, et qu'on a longtemps confondu avec l'individu hypothétique appelé auteur : en fait, le style, c'est le texte même ».

Dans le cas de Rubem Braga, considéré par la critique brésilienne comme l'un des plus grands chroniqueurs du pays au XX^e siècle, la chronique³ c'est son style, si l'on considère, comme dans la citation précédente, le style comme étant le texte lui-même. Fasciné par une phrase du Britannique Winston Churchill, qui aurait proféré que les mots les plus courts sont les meilleurs⁴, Braga semble avoir trouvé dans cette affirmation la bonne formule pour rédiger ses courts récits. Son style, comme l'affirme Castello (1996, p. 77), « facile et en langage courant cache, toutefois, un ardu travail d'élaboration »⁵. Selon Joel Silveira, son ami et ennemi sur le front⁶, c'est muni d'un style que nous pourrions juger austère, car économique et précis dans les mots, que Braga a réussi à séduire le lecteur et l'émerveiller (Silveira, cité par Castello, 1996, p. 76)⁷.

Défenseur de la simplicité (y compris au niveau de l'écriture), Braga, comme nous pourrions le constater, a montré qu'il n'y a rien de plus difficile dans la rédaction que d'être simple. En faisant usage d'une écriture où « la concision, la précision, la clarté,

¹ “O estilo é um animal vivo, que deve ser contido e alimentado”.

² Des auteurs comme Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (2005) affirment toutefois l'inverse. Pour elles, c'est le texte qui génère le genre.

³ Nous reviendrons en détail sur les caractéristiques de ce genre dans la deuxième partie.

⁴ José Castello, 1996, p. 76.

⁵ “Seu estilo fácil e coloquial de escrever esconde, no entanto, uma árdua elaboração”.

⁶ Les deux auteurs se sont liés d'amitié bien avant leur départ pour l'Italie. Leur proximité ne les a cependant pas empêchés de vivre certains moments de rivalité lors de la couverture de la Seconde Guerre mondiale. Avant d'être amis et écrivains, ils étaient des journalistes. Et pour se démarquer, il fallait travailler en silence, presque à l'ombre, afin d'avoir le scoop.

⁷ “Ele vai te enrolando com as palavras, enrolando, enrolando, e quando você percebe está maravilhado, mesmo sem saber com o quê”.

l'économie verbale, la discipline »¹ (Castello, 1996, p. 76) se sont mêlées à la littérature, le chroniqueur *capixaba* a bien relevé le défi *journalistico-littéraire* et, en se pliant à la marque distinctive du genre chronique, a fait de la simplicité la caractéristique principale de son style. En ce qui concerne ses chroniques de guerre, qui constituent le corpus de notre recherche, cette simplicité donne le ton de son œuvre. Elle était en effet sa seule ambition, comme nous le pouvons constater dans la préface de son livre :

Mon ambition, lorsque j'ai été choisi comme correspondant de guerre pour *Diário Carioca*, était de faire une histoire de la campagne militaire. C'est évident que je n'avais pas l'intention de faire une histoire qui intéresserait les militaires, mais un récit populaire, honnête et simple de la vie et des réalisations de nos hommes en Italie.² (Braga, 1964, p. 5)

Un style qui fut aussi reconnu par Joel Silveira, qui cultivait une grande admiration à l'égard de son contemporain, Rubem Braga, celui-ci étant l'un des bâtisseurs de la chronique moderne brésilienne. En 1935, lorsque Silveira tombe pour la première fois sur un texte écrit par Braga, il déclara : « Moi et mes autres camarades de l'association des étudiants avons commencé à lire Rubem Braga [...] Ce fut une révélation, Rubem nous sidérait. Écrire, c'est cela ! »³ (Silveira, 1998, p. 42). À ce moment-là, rien ne laissait présager que neuf ans après, en 1944, lors de la Seconde Guerre mondiale, Silveira et Braga embarqueraient tous les deux à destination de l'Italie pour couvrir ensemble le travail des troupes brésiennes. Outre l'admiration pour le vieux Braga, dans son autobiographie⁴, Silveira cite également d'autres écrivains, comme Eça de Queirós, Jorge Amado⁵ et Graciliano Ramos⁶, qui l'ont aussi directement ou indirectement inspiré. Avec

¹ José Castello (1996) parle de certains aspects incorporés à l'écriture de Braga. "A concisão, a precisão, a clareza, a economia verbal, a disciplina".

² "Minha ambição, quando fui escolhido para correspondente de guerra do *Diário Carioca*, era fazer uma história da campanha. Está visto que eu não pretendia fazer uma história que interessasse aos técnicos militares, mas uma narrativa popular, honesta e simples, da vida e dos feitos de nossos homens na Itália".

³ "Em 1935, eu e o resto da turma gremista viemos a ler Rubem Braga [...]. Foi uma revelação, Rubem nos siderava. Escrever é isto!"

⁴ *Na fogueira: memórias*, publiée en 1998 par la maison d'édition Mauad.

⁵ Dans sa jeunesse, Joel Silveira a cultivé beaucoup d'admiration pour cet écrivain. À l'âge de dix-huit ans, lorsqu'il se lançait dans le journalisme, Jorge Amado, à l'époque âgé de vingt-cinq ans, fut son premier grand interviewé. Son admiration par l'auteur *baiano* s'est toutefois dégradée au fil des années. Silveira n'a, en effet, jamais compris pourquoi Jorge Amado, un communiste autodéclaré, avait accepté de diriger le supplément littéraire du *Jornal Meio-Dia*, publication qui était soutenue par l'ambassade allemande au Brésil lors du Troisième Reich.

⁶ Graciliano Ramos (1902-1953) était connu dans la rédaction *Correio da Manhã*, où il travaillait en tant que réviseur, comme « neurotique de la langue ». Ennemi déclaré des adjectifs, des points de suspension et des exclamations, seul le substantif avait son appréciation. Il concevait le langage littéraire et journalistique

le romancier Graciliano Ramos, il a noué de forts liens d'amitié et semble avoir aussi tiré de lui de remarquables leçons d'écriture.

Se rappelant dans son livre biographique un dialogue entretenu avec Graciliano Ramos, Silveira expose deux leçons d'écriture avancées par cet écrivain, qui ont sans aucun doute contribué à façonner son style. La première d'entre elles est que « le mot n'a pas été créé pour orner, pour briller comme de l'or faux, le mot a été créé pour dire »¹. La deuxième leçon qui lui fut annoncée est que l'écrivain doit fuir les mots superflus comme le diable fuit la croix² (Silveira, 1998, pp. 284-285). Ces recommandations données par un homme de lettres vont comme un gant au style acide et acéré propre à l'écriture journalistique de Joel Silveira. C'est d'ailleurs grâce à ce style si particulier qu'il a reçu le surnom de « vipère », comme nous l'avons évoqué précédemment au deuxième chapitre. Silveira était, selon le poète et chroniqueur Manuel Bandeira, porteur d'un style « tendrement perforant comme un coup de poignard qui fait mal lorsque la blessure se refroidit »³. Maîtrisant le choix de mots et en faisant bon usage dans le texte, il semble avoir bien retenu les conseils de l'écrivain Ramos pour atteindre une écriture perçante, comme celle décrite par Bandeira.

Comme nous avons pu le constater dans cette section, le style de l'auteur, le langage qu'il utilise et aussi l'hybridation qu'il contribue à mettre en place en faisant appel à différentes catégories textuelles et discursives participent de la dynamique des genres. Qu'ils soient littéraires ou journalistiques, les genres s'inscrivent tous dans un schéma bien loin d'être monolithique et univoque. La pluralité, qui leur est intrinsèque, reflète dans le fil du temps et dans le fil des textes leur diversité, leur complexité et, surtout, leur richesse.

d'une façon très technique (Cristiane Costa, 2005). Dans son écriture, il n'y avait pas de place pour les excès. Le langage sec primait.

¹ “A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer”.

² “Dos supérfluos a gente deve fugir como o diabo foge da cruz”.

³ Cette citation fut extraite de la jaquette du livre *Viagem com o presidente eleito*, de Joel Silveira, publié en 1996. “Maciamente perfurante como uma punhalada que dói quando a ferida esfria”.

3.3. Les genres littéraires et journalistiques

« La littérature est faite de genres », affirme Antoine Compagnon (2005, p. 17) dans l'avant-propos du livre *Frontière des genres*. Dans le journalisme, l'application d'une catégorisation des différentes manifestations journalistiques « fait l'objet d'un vif débat »¹, assurent Assis et Marques de Melo (2016, p. 41) dans l'article intitulé « Gêneros e formatos jornalísticos »². Avant d'aborder comment les pratiques journalistiques et littéraires souscrivent aux classifications génériques, il nous semble utile de préciser que nous n'envisageons pas ici de faire un état de l'art de la théorie des genres journalistiques et littéraires³, même si ces deux domaines sont, d'une certaine façon, régis par ce système de catégorisation et que ce sujet nous fournit des pistes intéressantes pour comprendre les productions qui en sont issues.

Les deux citations qui ouvrent cette section énoncent comment la question de genres se trouve ancrée au sein de ces « deux grands régimes textuels » (Arzoumanov, 2014). Dans le cas de la littérature, les études autour de la généricité ont une tradition consolidée et, de ce fait, le genre est une entité presque sacralisée dans l'histoire littéraire. Dans le cas du journalisme, la tradition n'est pas encore fixée et la notion de genre, même si elle existe, demeure encore floue (Grevisse, 2014).

La première tentative d'esquisser une sorte de catégorisation des écritures journalistiques date du début du XVIII^e siècle. À l'occasion, l'éditeur anglais Samuel Buckeley a décidé de diviser les articles publiés dans le journal *Daily Currant* en deux catégories : *news* et *comments* (Marques de Melo, 1985). Après ce premier essai de catégorisation, ce n'est que bien plus tard, dans les années 1950, que les premières

¹ “A classificação das manifestações jornalísticas, no tempo e no espaço, vem sendo objeto de instigante debate entre teóricos, desde que o Jornalismo se converteu em objeto de reflexão acadêmica”.

² « Genres et formats journalistiques », en français.

³ Pour ce qui concerne le domaine littéraire, la théorie des genres est déjà assez répandue en raison d'importants travaux réalisés par la critique. Parmi ces travaux, nous pouvons, à titre d'exemple, faire mention des contributions théoriques, les plus récentes, apportées par Tzvetan Todorov (1971) dans *La notion de littérature et autres essais*, Kate Hamburger (1977) dans *Logique des genres littéraires*, Gérard Genette (1979) dans *Introduction à l'architexte*, Mikhaïl Bakhtine (1984) dans *Esthétique de la création verbale*, Jean-Marie Schaeffer (1989) dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* et par Massaud Moisés (1973) dans *A criação literária*, ce dernier dans le contexte brésilien. Ces réflexions, à laquelle d'autres se sont ajoutées, font écho aux différentes théories du genre élaborées au fil du temps et mettent la lumière sur la complexité du sujet. Ce faisant, ils prouvent que les débats concernant les genres littéraires ne sont pas encore achevés. De leur immutabilité et pureté (prônées dans l'Antiquité et à la Renaissance) à leur abolition défendue par les formalistes du XX^e siècle, l'histoire des genres littéraires tient un récit d'innombrables narrateurs, personnages et rebondissements. La seule certitude que nous avons est que les genres résistent dans le temps et que leur face hybride est la plus répandue en ce moment.

théories autour des genres commencent à émerger dans les études du journalisme¹. Avant cela, la question générique paraissait être reléguée au second plan.

N'étant pas notre intention de faire une approche descriptive de l'histoire des genres (qu'ils soient littéraires ou journalistiques), nous essaierons dans cette section d'aborder en quoi les études émanant du champ du journalisme et de la littérature peuvent contribuer à la valorisation du genre du journalisme littéraire², « un champ où différentes traditions et pratiques d'écriture s'entrecroisent »³ (Keeble et Tulloch, cités par Keeble, 2018, p. 903). Le premier indice de cette contribution, évoquant l'hybridation et l'impureté des genres, nous vient justement du champ littéraire. Il s'agit de la théorie moderne des genres, pour laquelle « la transgression générique est devenue un poncif » (Compagnon, 2005, p. 30). En prônant l'impureté des œuvres, cette approche défend comme valeur « le mélange, l'intertextualité, l'hybridité, le métissage » (p. 31). Des valeurs qui nous semblent être tout aussi propices pour envisager les productions issues du journalisme littéraire, comme nous l'avons déjà évoqué, étant lui-même une forme constitutivement hybride.

La théorie moderne des genres, qui s'oppose à la théorie classique, celle-ci normative et prescriptive, est, selon Moisés (1973, p. 35), « manifestement descriptive. Elle ne se limite pas dans le nombre de genres possibles ni ne dicte de règles aux auteurs. Elle suppose que les genres traditionnels peuvent se mélanger et produire de nouveaux genres »⁴. Amoroso Lima (1969, p. 15), qui défend le journalisme comme genre littéraire, souligne que, dans la conception moderne du genre, celui-ci « est compris non comme une imposition ou un modèle, de l'extérieur vers l'intérieur, mais comme une discipline libre, de l'intérieur vers l'extérieur, comme des principes ordonnateurs déterminés par l'art lui-même dans sa fonction créatrice »⁵. C'est cette liberté qui le mène à s'allier à d'autres genres pour en devenir un tout nouveau. Mais, dans ce processus de création, comme le rappelle Amoroso Lima (1969, p. 34), « au fur et à mesure que nous passons

¹ En France, ce travail fut réalisé notamment par Jacques Kayser (1953) et Joseph Folliet (1969). Au Brésil, le mérite est dû à Luiz Beltrão (1969) et à José Marques de Melo (1985), les précurseurs dans les recherches sur la notion de genre dans le journalisme.

² Sans pour autant oublier que notre focus est sur les genres chronique et reportage qui seront exploités dans la deuxième partie de ce travail.

³ “Um campo onde diferentes tradições e práticas de escrita se cruzam”.

⁴ “A teoria moderna dos gêneros é manifestamente descritiva. Não limita o número de possíveis gêneros nem dita regras aos autores. Supõe que os gêneros tradicionais podem mesclar-se e produzir novos gêneros”.

⁵ “O gênero é compreendido não como uma imposição ou um modelo, de fora para dentro, mas como uma livre disciplina, de dentro para fora, como princípios ordenadores determinados pela própria arte em sua função criadora”.

d'un genre à un autre, il n'y a pas abandon du précédent, mais incorporation dans le nouveau »¹.

Stistrup Jensen et Thirouin, organisatrices du volume *Frontières des genres* (2005), conçoivent une notion de genre qui « ne relève plus d'une norme mythique ». L'absence de norme favoriserait, selon elles, la « transgression générique ». Ce principe poétique, comme elles définissent la transgression, occupe toutes les expériences littéraires depuis le romantisme et, dans leurs mots, « ouvre à la littérature des passages vers d'autres arts, vers d'autres modes d'expression, vers d'autres objets de représentation réputés non-littéraire » (p. 7). Dans la catégorie *d'objets non-littéraires*, nous pouvons insérer le journalisme en tant qu'activité au service de l'information. Sa forme littéraire, elle, qui souscrit au principe poétique de la transgression, rime avec la théorie moderne des genres et défie les frontières préétablies.

En s'emparant de l'univers littéraire, le journalisme littéraire extrait de celui-ci l'art du langage. En même temps, engagé dans le front journalistique, il renforce son compromis avec la factualité. Porteur d'un laissez-passer discursif, la modalité *journalistico-littéraire* joue avec la notion de genre. En réalité, il la réactualise dans la mesure où il contribue à l'élargissement des champs d'intérêt du journalisme et de la littérature. Ce faisant, ce genre, né timidement dans le rez-de-chaussée du journal, fait de la transgression, ici synonyme d'hybridation, la norme. À propos de ce processus, Geerts (2004, p. 87) souligne que « ce n'est pas en découvrant que le mélange existe qu'on a une vision claire des ingrédients, de leurs proportions respectives, de leurs origines, du degré et de la nature de la contamination résultant du contact ». De ce fait, il faut se pencher davantage sur la préparation de la *recette*.

Dans le journalisme littéraire, le mélange des composants qui opèrent au sein du texte agissent sur des niveaux différents et à des proportions distinctes. Le journalisme jouerait sur la forme et la littérature sur le fond². Le moule journalistique, qui donne la forme au texte, est représenté par les genres auxquels les productions liées à cette branche³ adhèrent. Les composants intra-textuels et textuels proviennent, quant à eux, de la

¹ “À medida que vamos passando de um gênero a outro, não ocorre um abandono do anterior, mas uma incorporação ao novo”.

² À ce propos, José Marques de Melo, cité par Francisco de Assis (2016, p. 145), affirme que « le genre journalistique ne se définit pas par son contenu, mais par sa forme d'expression ». “O gênero jornalístico não se define pelo conteúdo, mas pela forma de expressão”.

³ En prenant en compte exclusivement les productions réalisées à partir de la deuxième phase du journalisme littéraire, nous constatons qu'elles sont majoritairement issues des genres de la pratique journalistique, tels que la chronique et le reportage.

littérature¹. Chacun des ingrédients qui constituent la recette *journalistico-littéraire*, pour revenir à la citation de Geerts (2004), établissent donc des rapports de coopération, incitant le texte à concilier une nature centrée sur l'esthétique et une autre visée sur l'acte d'informer.

Domaine où plusieurs pratiques d'écritures se chevauchent (Keeble, 2018) – et le même vaut pour les théories –, le journalisme littéraire est multi façonné. Le genre *journalistico-littéraire* se sert ainsi des notions des genres littéraires, comme nous l'avons évoqué précédemment, pour justifier à la fois sa littéralité et son hybridité, et s'appuie sur le cadre journalistique pour légitimer sa nature informative et sa fonction sociale. De ce dernier cadre, qui lui donne la forme, le journalisme littéraire forge son identité générique.

Tout comme dans la littérature, les genres journalistiques, comme l'affirme Assis et Marques de Melo (2010, p. 107) « ne sont pas statiques. Au contraire, ils ont une tendance hybride et dialectique »². À l'image de l'activité journalistique, ils ne sont pas compris comme « une source durable », mais bien comme des propriétés de « nature éphémère »³ (Marques de Melo, 2010, p. 26). La profusion de catégorisations existant dans la bibliographie brésilienne et française⁴, et faisant référence aux écritures journalistiques, confirme bien cette situation. Dans le cadre brésilien, nous exploiterons les catégorisations réalisées par Assis et Marques de Melo (2010). Ces auteurs défendent l'existence de cinq genres journalistiques majeures : l'informatif, l'interprétatif, le « diversionnel », l'utilitaire et celui d'opinion.

Malgré les importantes instabilités liées aux genres journalistiques, c'est à eux que la modalité *journalistico-littéraire* se rapporte pour se structurer génériquement. Selon la catégorisation de Assis et Marques de Melo (2010) établie dans le domaine journalistique, le journalisme littéraire, pourrait, à notre sens, participer de trois genres : du genre

¹ Il est difficile de donner une définition arrêtée de la littérature, mais nous tenons à l'envisager comme élément esthétique et comme entité créatrice à l'origine de l'écriture. C'est un domaine au service de la signification du texte.

² “Os gêneros jornalísticos não são estáticos. Ao contrário possuem tendência híbrida e dialética”.

³ “Nunca deixei de considerar aquele retrato dos gêneros jornalísticos como espelho de uma conjuntura específica. Longe de considerá-lo como fonte duradora, sempre alertei para a natureza efêmera da classificação e dos conceitos enunciados”

⁴ Dans la tradition française, les genres journalistiques connaissent eux aussi d'innombrables définitions et répartitions. Les études les plus récents nous le montrent. Jacques Mouriquand (1997) divise les genres journalistiques en deux catégories principales : le journalisme assis et le journalisme de terrain (le reportage s'inscrirait dans cette catégorie). Yves Agnès (2002), lui, privilégie cinq catégories, dont celle du récit, auquel le reportage participe. Jean-Luc Martin-Lagardette (2009), qui s'est aussi penché sur la notion de genres dans le journalisme, envisage quatre catégories : l'informatif, le commentaire, la fantaisie et les nobles. Le reportage figurerait dans cette dernière.

informatif (le reportage), du genre d'opinion (la chronique) et du genre « diversionnel »¹ (celui-ci comprendrait toutes les productions relevant du journalisme littéraire). Cette dernière catégorie concerne, respectivement, selon les auteurs, « les histoires d'intérêt humain et les histoires avec de la couleur »² (Marques de Melo, 2009) et « les reportages d'intérêt humain » (Assis, 2016).

À propos de cette catégorie évoquée par Assis et Marques de Melo, bien qu'elle soit soutenue par les deux chercheurs, ils ne l'envisagent pas de la même façon. Pour Marques de Melo (1985, p. 22), le genre « diversionnel » promeut un retour « aux formes littéraires d'expression »³, qui furent délaissées par les journalistes au nom de l'objectivité et des nouvelles exigences rédactionnelles. Assis, quant à lui, qui essaie de réactualiser le concept, affirme que ce genre

ne renonce pas à son engagement à l'information, au contrôle, à la précision et, principalement, à la réalité. Ce qui est recherché, ce n'est pas d'ignorer les questions du *lead*, mais plutôt de les travailler de manière plus attractive, en y ajoutant des éléments capables d'y répondre, visant à transformer ce qui est raconté en un article journalistique intéressant, attractif, écrit avec style⁴. (Assis, 2016, p. 151)

Ayant ou non vocation à accueillir les manifestations *journalistico-littéraires*, la catégorie de genre « diversionnel » prône ce qui est la devise même de cette branche du journalisme : raconter des histoires, tout en mettant à l'honneur le côté humain, le caractère social des faits et des personnages. Selon Lima (2014), le texte relevant du journalisme littéraire propose au lecteur des histoires humaines qui ont de la saveur et de la couleur. Le journaliste-écrivain est pour lui avant tout un « écrivain de la vie réelle », ayant pour mission de faire connaître, par le biais d'une écriture que l'auteur considère journalistiquement efficiente et esthétiquement attrayante, les faces extraordinaire et ordinaire des histoires.

Sans revendiquer un statut d'avant-garde, le journalisme littéraire, en naviguant entre la sûreté des faits et la création littéraire, renforce les processus d'hybridation et, de

¹ Pour les auteurs, ce terme revêt plusieurs sens. Il peut être compris comme synonyme de variété et de divertissement (sans être péjoratif ni vu comme phénomène d'aliénation). Le terme aurait aussi une valeur esthétique. Francisco de Assis (2016, p. 150) parle d'une « gratification esthétique » qu'il procure au texte.

² “História de interesse humano e história colorida”.

³ Telle la recherche des journalistes qui se tournent vers la pratique du journalisme littéraire.

⁴ “A que denominamos jornalismo diversional não se exime do compromisso com a informação, com a checagem, com a precisão e, principalmente, com a realidade. O que se busca não é ignorar as perguntas do lead, mas, sim, trabalhá-las de maneira mais atraente, adicionando-lhes elementos capazes de respondê-las e, de quebra, transformar o que se está contando em peça jornalística interessante, atraente, com estilo”.

ce fait, accentue le brouillage des frontières des genres. Ces derniers, de leur côté, qu'ils soient issus du domaine littéraire ou journalistique, accomplissent un rôle didactique majeur. Grâce à leur catégorisation, ils permettent à l'écrivain d'adapter son écriture, au critique d'identifier l'œuvre et au lecteur d'avoir des repères d'identification. Plus qu'à encadrer, les genres servent à nous aider à mieux appréhender le texte lui-même. Leur notion n'est pas révolue, au contraire, elle intègre encore, à quelques différences près, la scène littéraire et le milieu journalistique. En s'agissant du journalisme littéraire, la notion générique est partie prenante. Les genres de la chronique et du reportage, fondés sur une esthétique de l'hybridation et constituant des signes textuels d'expression du journalisme littéraire, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, en sont la preuve.

Deuxième Partie

**La chronique et le reportage comme
éléments textuels d'expression du
journalisme littéraire**

Genres emblématiques de la deuxième phase du journalisme littéraire, la chronique et le reportage sont devenus – en raison de leur caractère ouvert aux expérimentations discursives – des expressions textuelles de cette modalité *journalistico-littéraire*. Leur attachement au quotidien ainsi que leur propension à s'aventurer du côté de la littérature, consistant à s'emparer des procédés littéraires dans l'écriture de la presse¹, les ont placés en position favorable pour franchir les frontières séparant les domaines du journalisme et de la littérature. Ces deux formules journalistiques, consacrées au XX^e siècle, donnent à voir – et ce, depuis leur apparition dans les pages de la presse écrite – toute sorte de faits, des plus banals aux plus importants. Aux faits dits banals, la chronique et le reportage ont su conférer une valeur plus élevée. Ils ont également confirmé la portée des faits jugés importants² dans le journalisme, comme le fut l'événement de la Seconde Guerre mondiale.

Alors qu'ils sont témoins de la modernisation de la presse écrite, la constitution de la chronique et du reportage révèle également un aspect de transmission générique. Ce processus, mis en évidence par Brunetière dans ses travaux sur la généricité, pourrait, bien qu'il fût daté et fortement contesté par les études littéraires qui lui ont succédé³, rendre compte des transformations, voire d'évolutions, subies par les genres représentatifs du journalisme littéraire depuis leur émergence dans la presse écrite.

Dans sa théorie sur l'évolution des genres littéraires, Brunetière associe leur aspect évolutionniste à celui des espèces biologiques. Pour expliquer les phénomènes de l'existence, de la différenciation, de la fixation et des modificateurs des genres sous cet angle évolutif, le théoricien qualifie les genres comme des entités arbitraires, possédant des formes particulières et ayant chacun sa propre loi. Les genres, d'après lui, sont aussi une entité stable, jusqu'au moment où « dans l'évolution d'un genre, où la somme des caractères instables l'emporte sur celle des caractères stables, et où, si l'on peut ainsi dire,

¹ Marie-Ève Thérénty (2007, p. 140) affirme que l'emploi des techniques littéraires dans la production journalistique, comme la plurivocalité en discours direct, l'usage du style indirect libre, la focalisation interne, l'introspection dans les pensées d'une des sources, l'importance conférée aux détails et aux effets de réel, produisent un « effet-fiction » dans le texte, que nous avons décidé de dénommer « fictionnalisation ».

² Nous reviendrons sur cela dans la section intitulée « News Values ».

³ Ferdinand Brunetière (2013, para. 2), lui-même, reconnaît que « la doctrine de l'évolution doit avoir eu quelque chose en elle qui justifiait sa fortune. Il est possible qu'elle ne soit pas l'expression de la vérité tout entière [...] et qu'elle soit dépossédée de sa popularité d'un moment par une autre doctrine ou une autre hypothèse ». Nous avons consulté la version électronique de son œuvre mise en ligne en 2013 sur la plateforme Obvil de l'Université Paris-Sorbonne.

le composé qu'il était se dissout » (2013, para. 26). Quand cette instabilité s'empare du genre, de nouvelles formules prennent forme.

Outre cet aspect évolutif qui comprend la globalité de sa théorie, il ressort aussi de l'étude de Brunetière (2013, para. 54) les notions d'« individualité » – selon laquelle « ce serait l'idiosyncrasie [...] le commencement de toutes les variétés » – et de « milieu » – selon lequel « la doctrine de l'évolution [...] ne nie pas » son influence dans le processus de modification générique. Ces notions d'individualité et de milieu ont aussi joué un rôle dans la formation du journalisme littéraire. Cette nomenclature n'est qu'une catégorie fédératrice qui regroupe une variété de genres ayant chacun leurs individualités, c'est-à-dire des particularités qui leur sont propres. Le milieu où cette pratique a évolué, à savoir la presse écrite, a aussi influencé et façonné son langage. Nombreux sont d'ailleurs les écrivains, comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail, qui ont témoigné de leur difficulté d'adaptation à l'environnement hostile de la presse.

En appliquant avec toute précaution la théorie de Brunetière à la sphère *journalistico-littéraire*, qui présupposerait l'acceptation du caractère évolutif des genres impliqués, nul ne serait étonné de constater la corrélation existant (y compris au niveau discursif) entre les trois genres textuels porteurs de cette étiquette « hybride ». L'apparition d'abord du feuilleton, suivi de la chronique journalistique et ensuite du reportage, outre la révélation d'une transmission de pratiques d'un genre à l'autre, met aussi en évidence l'imbrication de leurs relations. À ce propos, Marques de Melo (2003, p. 153) affirme que le feuilleton « s'est transmuté en chronique »¹ et, que cette dernière, n'est rien d'autre qu'une forme embryonnaire du reportage.

La chronique journalistique, en se retrouvant au beau milieu de cette transition générique démarrée au XIX^e siècle, est elle-même la résultante d'un processus évolutif. Le genre, non resté immune aux mutations, a connu plusieurs facettes au fil du temps. D'origine essentiellement historique, la chronique fut d'abord adoptée dans la littérature et, ensuite, incorporée dans la presse. Ce passage d'un domaine à l'autre pourrait bien s'apparenter à celui de la réhabilitation des genres, décrit par Neiva (2014). Ce processus, selon l'auteur, toucherait un genre lorsqu'il devient « visible autrement » (p. 10). Dans le cas de la chronique, une fois intégrée à la presse, elle ne s'est pas seulement donnée à voir d'une autre façon, comme elle a perdu le caractère historico-documentaire qui l'avait consacrée auparavant dans l'histoire littéraire. Sa version moderne, par un signe net

¹ “[O folhetim] desvecilhando-se da seção de variedades, transmudou-se em crônica”.

d'évolution du genre, s'est revêtue de littérature et, côtoyant toujours les faits du jour, est devenue une oasis de lyrisme au milieu d'un désert aride d'informations. Cette prouesse du genre, si nous pouvons ainsi dire, révèle sa grande malléabilité. Dans son état *journalistico-littéraire*, outre qu'une quête de visibilité, la chronique prétend aussi vaincre le temps éphémère. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle s'allie à la fois à la littérature, dans un processus de transfert discursif, et au livre, dans un transfert de support. Sa nature protéenne vient justement de cette aptitude à se fondre facilement dans le contexte et le cotexte dans lesquels elle évolue pour lui assurer une survie dans le vaste et mouvant territoire des genres. La recherche que la chronique entreprend de ne pas seulement être visible autrement, mais aussi de rester visible tout court, contraste directement avec sa nature vouée à disparaître du jour au lendemain, comme c'est le cas de l'information journalistique.

Dans la première partie de ce travail, lorsque nous avons abordé les points de connexion existant entre le feuilleton et la chronique journalistique, nous avons soulevé des pistes qui démontrent à plus d'un titre la relation entre ces deux genres. Pour ce qui est des imbrications entre la chronique et le reportage, dont les caractéristiques seront esquissées dans cette deuxième partie, il est important de souligner que leur rapprochement s'est fait sur le terrain de la couverture journalistique. Dans le cas brésilien, les premiers indices signalant ce phénomène ont été révélés, par exemple, par les chroniques « mondaines » de João do Rio. Ce genre de chronique a mis en évidence le travail du chroniqueur flâneur, figure remplacée, par la suite, par celle du reporter, lorsque la presse traditionnelle a acquis des contours plus professionnels. Selon Coutinho (2008, p. 52), João do Rio fut l'« initiateur de la chronique sociale moderne au Brésil ». C'est lui qui, d'après l'auteur, a réussi à « hisser la chronique à la catégorie d'un genre non seulement influent, mais aussi prédominant »¹ dans la scène *journalistico-littéraire* brésilienne. Mais ce n'est qu'avec Rubem Braga, dans les années 1930, que la chronique, selon Moisés (2005, p. 102), a « atteint une large diffusion et acceptation »². Avec Joel Silveira, ce fut au tour du reportage de connaître son essor.

¹ “João do Rio, a quem cabe sem dúvida alguma o qualificativo de iniciador da crônica social moderna no Brasil. [...] João do Rio representou à época a mais ousada tentativa para elevar a crônica à categoria de um gênero não apenas influente, mas também dominante”.

² “A crônica alcança larga difusão e aceitação com Rubem Braga, na década de 30”.

La chronique et le reportage, ayant tous les deux conquis le régime du « tout-informatif » (Thérenty, 2007) ainsi que le terrain de l'« au-delà de l'information »¹, ont fini par être exploités sur tous les fronts du journalisme. La presse écrite, qui était le premier et le seul média de masse au XIX^e siècle, a cependant à son compte le mérite d'avoir joué un rôle formateur dans la constitution de ces deux genres, qui furent adoptés par des écrivains et des journalistes pour la pratique de leurs expérimentations textuelles.

Étroitement liée à l'origine du reportage, la chronique partage inévitablement quelques traits communs avec lui, tout en conservant ses particularités. Leur goût pour le quotidien, la nature narrative de leurs textes, leur filiation au temps et le traitement textuel accordé à leur rédaction, étant en même temps riche en information et saturé de littérarité, ne sont que quelques points de convergence servant à les rapprocher. À propos de cette dernière caractéristique, qui concerne l'adoption de procédés littéraires dans l'écriture journalistique, Aron (2012) l'avait déjà cernée. Parlant du reportage social et, d'une façon plus générale, du journalisme littéraire pratiqué à partir du XX^e siècle, l'auteur affirme que cette modalité d'expression *journalistico-littéraire*, dont la production s'est surtout accentuée dans la période de l'entre-deux-guerres, se caractérise par

l'usage conscient des moyens de la littérature. Pour une part, il se voue à « dire le vrai ». Il veut rendre compte d'une réalité dont l'impact s'impose par lui-même ; le recours à la fiction ou à l'imaginaire ne pourrait qu'affaiblir cet impact. Mais, d'autre part, ce n'est pas parce qu'une réalité est forte qu'elle transparaît nécessairement dans le texte qui la décrit. Le texte doit faire appel aux moyens de la littérature pour organiser et entretenir l'intérêt que le lecteur portera à son objet. (Aron, 2012, p. 12)

Le reportage, en abordant, selon Aron (2012, p. 11), des thématiques « généralement liées à la marginalité politique, économique ou culturelle de leurs acteurs (les prisons, la prostitution, les grèves ouvrières, les affaires criminelles) », privilégie dans le récit l'« inversion temporelle » et les « contrées interstitielles de l'espace social »². Ces procédés liés à la production du reportage social ressemblent finalement à ceux employés dans la rédaction de la chronique sociale, dite mondaine. En cherchant à donner à voir le bas-fond de la société, le chroniqueur « mondain » se plonge, lui aussi, dans « les

¹ Terme désignant la pratique du journalisme littéraire qui vise à donner plus de profondeur à la façon dont les textes journalistiques, souvent teintés d'objectivité, présentent les faits.

² En ce qui concerne l'inversion temporelle, Paul Aron (2012, p. 11) se réfère « à des scènes qui se déroulent [...] la nuit plutôt que le jour ». Pour la deuxième caractéristique concernant l'espace social, il fait référence aux « banlieues, friches, arrêts de travail ».

zones obscures » ; et, à l'image du reporter, son but est de faire « découvrir une réalité cachée ou ignorée de l'espace public ». Pour atteindre cette réalité, tant le reporter que le chroniqueur se livrent à l'observation et à la *mise en récit*, deux démarches fortement imbriquées. D'après Sá (2005, p. 21), « le chroniqueur est un espion de la vie. C'est un écrivain qui cherche, sélectionne et enquête »¹. Non loin de là, le reporter, visant à enrichir son travail par une approche transdisciplinaire, se livre au même genre de pratiques.

D'un point de vue rédactionnel, la chronique, même en présentant un texte en général plus court que le reportage et un récit qui est un produit de la « chose observée », n'est pas condamnée à traiter les événements superficiellement. Le genre oscille ainsi, selon Moisés (2005, p. 105), entre « le reportage et la littérature, entre le rapport impersonnel, froid et décoloré d'un événement trivial, et la recreation du quotidien par le moyen de la fantaisie »². Cette fantaisie, construite à partir d'une écriture encline à la littérature – et ici nous faisons référence à la myriade de possibilités linguistiques et discursives que la littérature peut offrir au texte –, est ce qui lui confère de profondeur et de valeur atemporelles.

Visant à raconter des histoires, le chroniqueur et le reporter font des événements du quotidien leur source d'inspiration et du cadre urbain, leur terrain de prédilection, comme précédemment évoqué. En ce sens, Coutinho (2008, pp. 50-51), en avançant des arguments semblables à ceux de Moisés (2005), affirme que le chroniqueur est « un interprète du quotidien, du trivial ou du banal [...] [Il] est surtout une sorte d'observateur de la ville, dans laquelle il capte en fragments l'ici et le maintenant »³. Le travail du reporter n'en est toutefois pas éloigné. Selon Motta (2013, p. 95), celui qui est adepte du *soft news*⁴, et donc plus éloigné des contraintes de la rédaction journalistique, bénéficie d'« une plus grande liberté pour créer, rapporter et raconter [les faits] dans un langage presque littéraire ou presque fictionnel »⁵.

Pour Motta (2013), le reporter engagé dans ce genre de démarche, différemment d'un historien et même d'un journaliste adepte du *hard news*, n'est ni attaché à la rigueur de l'objectivité ni à un référent empirique. Le chroniqueur, le reporter et l'historien, trois

¹ “O cronista é um espião da vida. É o escritor que busca, que seleciona e que pesquisa”.

² “A crônica oscila entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia”.

³ “Um intérprete do cotidiano, do trivial ou banal [...] O cronista é, sobretudo, o observador da cidade, que ele capta em fragmentos no seu aqui e agora”.

⁴ Appellation utilisée par Luiz Motta (2013) pour désigner le reportage qui s'inscrit dans une démarche plus littéraire et qui s'affilie donc au journalisme littéraire.

⁵ “O jornal e seus editores concedem ao repórter uma liberdade maior para criar, relatar e contar em uma linguagem quase literária ou quase ficcional”.

activités qui sont approchantes, sont dotés chacun de points communs et de convergences dans leur rapport au réel. Ils sont aussi parés de différences dans leurs objectifs et dans les outils méthodologiques, ainsi que dans leur rapport à l'histoire, au passé et au présent. Mais, s'agissant du chroniqueur et du reporter, lorsqu'ils se rapprochent du champ littéraire, ils se permettent de faire « une inévitable concession à l'imagination » (p. 43), incorporant à leur récit des traits de leur propre subjectivité. Ils s'autorisent de même à teinter leur texte de ce que l'auteur appelle les « effets esthétiques de sens »¹ (p. 95), tels que les métaphores et d'autres figures de style, des effets qui opèrent justement dans la mise en récit.

Que ce soit au niveau de la rédaction de la chronique ou de l'écriture d'un reportage, le grand enjeu pour les auteurs réside dans la narration. C'est en apprivoisant cette « pratique humaine universelle, transhistorique, panculturelle »² (Motta, 2013, p. 17) qu'ils essaient de rendre compte, à leur façon, de la réalité qui les entoure. C'est par la voie du récit qu'ils tissent les rapports entre les faits externes, ceux qui sont observables, et la signification interne du texte.

Au service des genres que sont la chronique et le reportage, le journaliste-écrivain « ne joue plus à faire semblant de ne pas être narrateur » (Grevisse, 2016, p. 263). Dans sa position d'observateur et de témoin, il assume sa voix auctoriale et ce rôle de narrateur pour tenter de rendre compte des événements, tout en cherchant à « rendre le monde intelligible, pour lui et pour les autres »³. Pour y arriver, Dos Santos (2005) défend l'idée selon laquelle le journaliste-écrivain doit « transpirer des yeux » à force d'observer pour pouvoir ainsi trouver les bons mots afin de tout décrire dans le texte. Cette position d'observateur privilégié, qui présuppose une présence sur le terrain, est ce qui conférerait à son récit une dose de vérité et de réalité et permettrait de placer le lecteur à l'intérieur de l'événement (Lima, 2014).

Ayant recours aux techniques d'observation héritées de l'anthropologie ainsi qu'aux techniques de narration⁴, le journaliste⁵ se voit en même temps affilié à l'espèce *Homo Narrans* et reconnecté, selon Motta (2013), « à l'expérience enracinée dans

¹ “O repórter se desvencilha então dos rigores da linguagem enxuta e objetivada, do compromisso de se manter próximo ao referente empírico, e ganha liberdade para imaginar, criar e sugerir no texto efeitos estéticos de sentido”.

² “[Narrar] é uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural”.

³ *Ibid.*

⁴ Nous reviendrons plus loin, dans la section « La narration du fait », sur le caractère narratif du journalisme.

⁵ Nous parlons précisément de ceux adeptes du journalisme littéraire.

l'existence humaine »¹ : narrer. Dans le rôle de narrateur, il cherche à payer « tribut au dieu Chronos »², comme l'affirme Bosi (2006, p. 42), tout en essayant de rattraper le temps écoulé des événements et de donner à voir « l'histoire du présent »³ (Motta, 2013). Le journalisme serait ainsi l'exemple le plus catégorique de cette histoire⁴. Sa façon de raconter les faits, visant à décrypter la réalité, s'inscrit dans une démarche qui prend en compte le temps et l'espace⁵ des événements.

Le journalisme littéraire, aussi attentif à cette question spatio-temporelle du récit, chercherait à réorganiser le temps diffus, anarchique et inversé, caractéristique du récit journalistique traditionnel (Motta, 2013)⁶. Motta parle d'un besoin de « réarranger la sauvage chronologie journalistique [...] enfin, dompter le sauvage temps journalistique par la force de l'ordre narratif »⁷ (p. 98). Cette attention accordée à la narration a contribué à ce que cette modalité journalistique soit aussi connue sous le nom de journalisme narratif.

En concevant ses textes comme un terrain fertile pour la narration, ce journalisme a pour caractéristique de se laisser s'imprégner de « toute la panoplie des techniques d'écriture dites littéraires »⁸ (Vanoost, 2013, p. 142). Visant à se distinguer de tout autre type de manifestation de nature journalistique, il s'autorise alors les « jeux sur le point de

¹ «Narrar é uma experiência enraizada na existência humana».

² «O ato de narrar paga tributo ao deus Chronos».

³ Dans la définition de l'auteur, l'histoire du présent, bien que le terme soit contradictoire en soi, présuppose une corrélation entre le moment présent, c'est-à-dire ce qui est en train de se passer, et ce qui vient de se produire. Il s'agit pour lui d'une « histoire immédiate, qui ne s'arrête pas de se déplacer, tout en refusant l'accommodation ». «Uma história imediata, que não para de se mover, negando-se à acomodação» (Luiz Motta, 2013, p. 104).

⁴ Pour Jean Lacouture (cité par Luiz Motta, 2013, p. 105), c'est dans le journalisme « où il pulse le cœur de l'histoire contemporaine [...] Formateur de l'événement, le journaliste est l'historien et l'anthropologue naturel de l'actualité ». «Se em algum lugar pulsa o coração da história contemporânea, não é nos arquivos silenciosos, mas no barulho das redações. Formador do acontecimento, o jornalista é o historiador e o antropólogo natural da atualidade».

⁵ L'espace est construit dans le récit à partir de la description attentive et minutieuse du chroniqueur-reporter. Umberto Eco (2003), dans son œuvre *Dire presque la même chose*, fait référence à la figure rhétorique de l'hypotypose pour décrire la nature visuelle des mots, qui ont la capacité de « faire voir ».

⁶ Habituellement, le temps utilisé par le journaliste dans la rédaction textuelle n'est pas semblable à celui utilisé par l'écrivain. Le texte littéraire est souvent construit dans un ordre chronologique et conçu pour accrocher le lecteur jusqu'à la fin. Dans le journalisme, ce plan est généralement inversé (principe de la pyramide inversée). Les informations sont hiérarchisées autrement et le fait principal est révélé au lecteur en début de l'article. Dans la pratique du journalisme littéraire, les techniques de production vont davantage se rapprocher de celles employées dans la littérature, surtout en ce qui concerne la construction d'un reportage.

⁷ «Reordenar a selvagem cronologia jornalística [...] enfim, domar pela força da ordem narrativa o selvagem tempo jornalístico».

⁸ Selon Luiz Motta (2013, p. 95), cela a contribué à ce que les textes du journalisme littéraire puissent être « étudié[s] comme n'importe quelle narration de fiction ». «O texto desse gênero de reportagem afasta-se do jornalismo duro do dia a dia, adquire maior dramaticidade, uma estrutura semelhante à do conto, e pode ser estudado conforme qualquer outra narrativa de ficção».

vue, jeux sur la temporalité permettant aussi bien le récit chronologique que le *flash back*, mais aussi descriptions, construction de scènes, dialogues produits *in extenso*, etc »¹. Ces procédures adoptées dans la production du journalisme littéraire, qu'il s'agisse d'une chronique ou d'un reportage, ont fini par permettre à la narration journalistique de s'ouvrir directement à l'expérience littéraire.

En prenant en compte l'importance des genres que sont la chronique et le reportage dans la formation et la transformation du journalisme littéraire, dans cette deuxième partie, nous nous pencherons sur notre corpus afin de montrer comment Rubem Braga et Joel Silveira² se sont servis de leur capacité narrative afin de donner à leur texte un volet à la fois journalistique et littéraire. C'est grâce à leur capacité de raconter *l'histoire du présent*, en s'appropriant les techniques de la narration, que leurs écrits ont atteint une pérennité inhabituelle pour un texte dont la fonction première était « journalistique »³, donc affectée d'une « date limite de lecture » dépendant de l'actualité.

Leurs textes, comme nous le verrons plus loin, adhèrent aussi intégralement au caractère hybride qui définit le journalisme littéraire comme genre. Leur production, résultant d'un brassage de techniques de la chronique et du reportage, se place sur un terrain frontalier. En effet, Braga et Silveira inaugurent ce que certains auteurs, dans une tentative de relever la nature hybride de certaines productions journalistiques, appellent « reportage[s]-chronique » (Moraes Gonçalves *et al.*, 2015, p. 225). Selon ces auteures, qui plaident en faveur de la nature hybride du reportage, celui-ci flirte avec la littérature, donc avec l'art, mais aussi avec la science, lorsqu'on utilise la technique d'immersion dans sa production. Dans le cas spécifique du « reportage-chronique », le genre serait ancré dans le quotidien et dans la vie des personnages, le tout revêtu de techniques littéraires. Malgré la catégorisation avancée par ces auteures, réunissant deux importants genres en un seul, nous avons choisi d'aborder, dans le cadre de notre étude, les deux genres concernés séparément.

¹ *Ibid.*

² Rappelons-nous que Braga fut consacré comme le plus grand nom de la chronique brésilienne et Silveira comme l'une des références du reportage dans la presse au Brésil.

³ Nous ne devons pas négliger le fait que le transfert de support, c'est-à-dire le passage de leurs textes du journal au livre, a œuvré en faveur de cela.

Chapitre 4

“À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela [a crônica] parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa”¹.

Davi Arrigucci

4. Tribut à Chronos

Dans la mythologie classique, le dieu *Chronos* est la personnification du temps. La chronique, genre portant de par son étymologie son affiliation à *Chronos* –, ne peut donc échapper à cette liaison entretenue avec son maître. En effet, le genre, pour Neves (1992, p. 82), représente « en quelque sorte le temps accompli dans le texte, c’est toujours et sous des formes diverses, une écriture du temps »². Genre fortement redevable aux événements et au propre rythme de la production du journal, la chronique reste, au moins dans le domaine de l’écriture, le genre le plus fidèle à ses origines, en ce qui concerne son rapport avec le temps, et le plus proche du journalisme, surtout en raison de son espace de publication.

Prisée par les écrivains et les journalistes d’hier et d’aujourd’hui, reniée par la critique littéraire, car jugée excessivement simple pour accéder à la liste des genres littéraires « nobles », ce genre transite entre espaces et domaines divers, tout en conservant son caractère ambigu et sa nature caméléonesque. Proche à la fois de la littérature et du journalisme, donc proprement *journalistico-littéraire*, la chronique a, à son compte, l’extraordinaire qualité de faire de sa limitation textuelle sa force narrative – surtout lorsque à partir des simples banalités du quotidien elle propose de solides récits pouvant atteindre à une qualité littéraire.

¹ « À première vue, faisant partie d’un véhicule comme le journal, la chronique semble vouée à la pure contingence, mais elle finit par mener un duel risqué avec ce dernier ; dont, parfois, par mérite littéraire intrinsèque, elle sort victorieuse ». Citation extraite de l’article « Fragmentos sobre a crônica », écrit par Davi Arrigucci (1987, p. 53).

² “A crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo”.

Dans l'histoire de la littérature brésilienne, nombreux sont les écrivains qui, tout au long de leur carrière, ont payé un tribut au dieu *Chronos*. Leur dévotion les a menés à choisir la chronique comme moyen d'expression de leurs états d'âme, faire connaître leurs idées ou tout simplement écrire, en ayant recours à un langage accessible, dans le but de s'adresser à un grand public. Parmi les dévots brésiliens de toute sorte qu'eut le dieu *Chronos*, Rubem Braga pourrait bien s'affirmer comme étant le plus fervent d'entre eux en raison de son dévouement à la chronique. Chroniqueur avant tout, selon Sá (2005), un « chroniqueur pur », d'après Candido (1992, p. 22), Braga a su maîtriser, dans la presse écrite, les techniques permettant la transformation de frivolités du quotidien en art, un art qui se construisait à partir de la capture de l'instant, ce plus petit élément constitutif du temps. Pour Sá (2005, p. 12), le chroniqueur, d'une façon générale, est pressé par l'instantané et cette véritable impatience développe chez lui « une sensibilité spéciale, qui le prédispose à capter avec plus d'intensité les signes de la vie qui nous échappent quotidiennement »¹. Le même avis est partagé par Arrigucci (1987, pp. 35-36), pour qui le chroniqueur est un « lyrique de passage », prêt à capter le « flagrant du quotidien » et à s'exprimer immédiatement « face au catalyseur de l'émotion poétique »².

Ce comportement alerte, qui est caractéristique du travail du chroniqueur, se répercute aussi au niveau de son écriture. En effet, chez lui, l'urgence d'écrire est intimement liée à celle de vivre. Ainsi, il finit ainsi par associer « la simultanéité de l'acte d'écrire avec l'acte d'éliminer les excès »³ (Sá, 2005, p. 12). Cela explique pourquoi le mot d'ordre dans la rédaction d'une chronique est la simplicité, qui n'est toutefois pas synonyme d'une démarche d'écriture fade, sans intérêt. Au contraire, cette quête de simplicité, qui ne cherche pas à évincer de sa composition textuelle les procédés littéraires, est une qualité propre à la chronique. C'est, du moins, ce que défend Braga, une référence dans le domaine. Pour lui (1960), le grand mystère de la chronique est la «

¹ «A pressa de viver desenvolve no cronista uma sensibilidade especial, que o predispõe a captar com maior intensidade os sinais da vida que diariamente deixamos escapar».

² «Os olhos do cronista, treinados no jornal para o flagrante do cotidiano, afeitos à experiência do choque inesperado em qualquer esquina, estão preparados em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos, para a caça dos instantâneos. O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética».

³ «A pressa de viver confere ao narrador-repórter uma característica que se transfere para a narrativa curta por ele produzida, que é a simultaneidade do ato de escrever com o ato de eliminar os excessos».

simplicité »¹. Le chroniqueur serait donc un « grand artiste », le seul capable d'atteindre « le maximum de nuances avec un minimum d'éléments »², telles les plumes d'un paon.

Dans la chronique intitulée « Le paon »³, qui a le statut d'art poétique, l'auteur utilise la chronique pour définir ce qu'elle est elle-même, dans un exercice de métalangage. Braga compare en effet la simplicité de l'écriture d'un chroniqueur (artiste) aux couleurs de plumes d'un paon. Les plumes de cet oiseau, bien que sans pigments, ne sont aucunement empêchées d'afficher de belles couleurs. Comme le définit Braga, il s'agit d'une espèce qui possède « un arc-en-ciel de plumes »⁴. Ses couleurs résultent en effet d'un effet optique provoqué par le reflet de la lumière sur les gouttes d'eau posées sur ses plumes. La même explication serait valable pour la chronique. Bien qu'elle n'ait ni la structure ni l'importance d'autres genres, cela ne l'empêche pas de briller dans sa simplicité.

Cette façon d'envisager l'écriture du genre, finalement très proche du procédé d'écriture journalistique, où la simplicité s'impose comme sa plus grande qualité, est sans doute l'une des raisons ayant contribué à l'attachement de la chronique au domaine de la presse. D'après Süsskind (citée par Neves, 1992, p. 83), les productions littéraires en général, et surtout la chronique brésilienne produite à partir du tournant du XX^e siècle, ont incorporé à leur écriture de nouveaux « moyens techniques de production » pour mieux s'adapter aux innovations de l'époque. Alliée à la presse, et témoin de la professionnalisation de cette dernière, la chronique « se débarrasse des ornements [rhétoriques] et emprunte à la technique ce qui lui est utile. Elle épure son propre langage et se lance dans un effort d'une concision plus importante et d'une conscience précise de l'urgence et de l'espace journalistique »⁵.

Le journalisme conventionnel, fondé entre autres sur les principes de l'objectivité et de l'économie discursive, en raison de son espace de publication restreint, et sur une dynamique de production liée au temps, afin de suivre au mieux la succession de faits qui se succèdent au quotidien, avait trouvé, lui aussi, dans la chronique, un genre qui adhérerait

¹ Nous avons déjà fait constat de cette caractéristique dans la section « Les genres : une affaire d'hybridation, de langage et de style » placée dans la première partie.

² “Eu considerarei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos [...] seu grande mistério é a simplicidade”.

³ Cette chronique, disponible dans les annexes, a été publiée le 9 novembre 1958, dans le journal *Diário de Notícias*. Elle intègre aussi le livre « *Ai de ti, Copacabana* », publié en sa première édition en 1960, qui réunit plusieurs textes de l'auteur écrits entre 1955 et 1960.

⁴ “O pavão é um arco-íris de pluma”.

⁵ “[A crônica] descarta o ornato. E toma emprestado da técnica o que lhe serve. Seca a própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico”.

parfaitement à son mode de fonctionnement et de production. Les liens solides entre la chronique et le journal ont fini par rallumer les échanges entre le journalisme et la littérature, qui s'étaient affaiblis depuis l'adoption, par la presse, d'une tournure plus informative. L'ancrage du genre dans le terrain informatif, qui n'a pas effacé son volet littéraire, par conséquent, a ralenti le processus de « délittératurisation » de la presse. Sá (2005, p. 9) parle d'un « habillage plus littéraire »¹ de la chronique au XX^e siècle, en dépit de sa relation avec le journalisme. Cette version de la chronique est marquée, selon lui, par l'examen d'événements « sous l'angle subjectif de l'interprétation [du chroniqueur], ou mieux, sous l'angle de la recreation du réel »². Étant proche du journalisme et, en même temps, détentrice d'un pacte avec la littérature, la chronique, ancrée dans le journal, a l'avantage de pouvoir, dans la presse, faire semblant de « dire vrai ». Sa relation avec la presse est alors ambiguë. De ce fait, selon notre point de vue, elle joue en même temps avec le temps et les faits avérés, mais aussi avec les frontières de la fiction. En mêlant réalité et fiction, la chronique se révèle alors le genre idéal pour enquêter sur le processus de fictionnalisation de l'écriture journalistique.

Malgré l'économie textuelle et la simplicité affichées sur ses lignes, la chronique représente, pour Ramos (1994, p. 161), « le genre le plus difficile du métier journalistique, parce qu'il n'exige pas seulement de la technique, quelque chose qui s'apprend, mais aussi de l'art, qui relève du don »³. Pourtant, cette complexité et cette richesse qui englobent sa production ne sont souvent pas reconnues ni par la critique ni par des écrivains ayant eu recours au genre à un moment donné de leur carrière. Mário de Andrade a associé la production de la chronique à l'oisiveté des écrivains. Vinícius de Moraes considérait le chroniqueur comme un écrivain marginal de la presse. Carlos Drummond de Andrade, lui, un peu plus sensible que ses acolytes, mais encore un peu divisé, voyait la chronique comme un genre utile, malgré son inutilité apparente.

Rubem Braga et Joel Silveira, même si ce dernier s'est plutôt consacré au reportage, ont adopté une posture différente de celle de ces écrivains brésiliens. Plus qu'un gagne-pain, la chronique, qui n'a jamais été dédaignée par eux, fut, dans leur vie, à des degrés différents, un moyen d'expression. Braga, le plus grand chroniqueur brésilien (Werneck, 2005), ne mâchait pas ses mots et n'abdiquait pas son humour caractéristique

¹ “Roupagem mais literária”. Il cite João do Rio comme exemple et affirme que cette version fut enrichie par Rubem Braga.

² “(...) tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real”.

³ “A crônica é o mais difícil gênero do trabalho jornalístico, porque exige não apenas técnica, que se pode aprender, mas também arte, que é dom”.

pour définir le genre auquel il s'était adonné. Jouant sur deux acceptions différentes du mot « chronique », et en particulier sur le qualificatif utilisé pour désigner une maladie de longue durée, il dit qu'un texte est une chronique « quand il n'est pas *aigu* » (Braga, cité par Werneck, 2005, p. 7). Ce jeu de mots de l'auteur confère au genre, selon Werneck (2005), une universalité et une dimension « œcuménique »¹, que nous considérons protéiforme, qui pourrait englober tout un type de productions, allant de la « pièce de fiction au poème en prose, en passant par la réflexion à propos des petites choses du quotidien » (p. 7).

Du côté de la critique littéraire, les commentaires sont tout aussi partagés. Candido (1992, p. 13), critique littéraire brésilien, affirme catégoriquement que « la chronique n'est pas un genre majeur »². Son affirmation précède une mise en question de la qualité des productions issues de ce genre, qui, pour lui, ne seraient jamais éligibles à un prix Nobel de littérature. Il lui accorde cependant une caractéristique indispensable aux textes portant l'insigne du journalisme littéraire : celle de l'humanisation³. D'après lui (1992), la chronique est un genre humanisant, en raison de la sensibilité avec laquelle elle traite les faits quotidiens.

Pour Moisés (2006), bien que la chronique soit un texte *momifié*, car vaincu par le temps, elle ne doit pas être jugée par sa forme extérieure. Le critique défend, en effet, l'appréciation d'un texte à partir de sa forme interne. Dans le cas de la chronique, c'est justement à l'intérieur que se trouvent sa beauté et sa grandeur. C'est là, dans la jonction des mots, résultant de l'articulation d'une pensée et d'un travail rigoureux d'observation, que réside la force de son court récit. Cette force, selon Coutinho (1965), viendrait de son élasticité, de sa flexibilité et de ses libertés stylistiques et discursives. La chronique reste pour lui un genre malléable par excellence. Cette souplesse a joué, sans doute, en faveur de son adaptabilité dans l'espace journalistique et aussi de son acclimatation au contexte brésilien.

Bender et Laurito (1993, p. 53), quant à eux, considèrent que placer la chronique à un niveau marginal ou périphérique du « faire-littéraire » est une injustice faite au genre, car, d'après eux, la chronique représente le « faire-littéraire » lui-même⁴. Dans le même

¹ “Quase tudo, de fato, cabe nesse rótulo ecumênico, da pequena peça de ficção ao poema em prosa, passando pela reflexão acerca de miudezas do cotidiano”.

² “A crônica não é um gênero maior”.

³ Nous reviendrons sur cet aspect humanisant de la chronique dans la section « *Scribere humanum est* ».

⁴ “A crônica, acusada injustamente como um desdobramento marginal ou periférico do fazer literário, é o próprio fazer literário”.

sens, et en dissonance avec Candido (1992), Sá (2005) refuse de classer les genres en « majeurs » et « mineurs » et pointe l'existence de préjugés émanant de la critique littéraire. Pour lui, dans la littérature, il n'y a pas un genre plus difficile à produire que l'autre. Le chroniqueur, comme le romancier, serait doté de capacités littéraires et artistiques pour exercer n'importe quel genre. Dans le cas de la chronique, bien que caractérisée par une plus grande simplicité par rapport à d'autres genres, elle n'est pas marquée par l'absence de « ruse artistique »¹ (p. 10).

Ces différentes appréciations au sujet de la chronique confirment le caractère controversé du genre (Marques de Melo, 2003). Sa dépréciation de la part des écrivains et d'une partie de la critique littéraire s'explique sans doute par la proximité discursive du genre avec le journalisme. Ayant jeté l'ancre dans la presse, la chronique est devenue, d'un côté, un genre regardé de travers par ceux qui défendaient un journalisme plus informatif, c'est-à-dire éloigné de l'art littéraire ; et, de l'autre, selon la critique la plus puriste, le genre était considéré comme un terrain peu favorable au développement d'une « véritable » écriture littéraire. Tant de dévalorisation et de préjugés autour du genre ne lui ont cependant pas coûté sa place dans la presse. Au contraire, après s'être affranchie du feuilleton et s'être affirmée en tant que genre dans la presse écrite, la chronique brésilienne a continué d'évoluer vers un format plus moderne et encore plus adapté aux besoins du journal, et cela, grâce à des écrivains qui ont vu en elle un vaste terrain d'expérimentation à explorer.

C'est ainsi, en payant leur tribut à *Chronos*, que Braga et Silveira sont devenus, sur la scène journalistique et littéraire brésilienne, deux grands noms incontournables de l'art du court récit. C'est grâce à eux², à leur capacité de manier les mots et de maîtriser le temps, tout en essayant de le rattraper via l'écriture, que la chronique a pu s'affirmer en tant que « produit *sui generis* du journalisme littéraire brésilien »³ (Candido, 1992, p. 16). Liée à *Chronos* et au journal, la chronique n'a jamais ambitionné de rivaliser avec les autres genres qui la côtoient au sein de la presse. Sa seule obsession, comme le souligne Chillón (1999, p. 121), théoricien espagnol, est d'« allier l'agilité et l'efficacité journalistiques à l'élaboration littéraire »⁴.

¹ “A aparência de simplicidade não quer dizer desconhecimento das artimanhas artísticas”.

² Mais aussi à tant d'autres qui les ont précédés, à l'exemple de José de Alencar, Francisco Otaviano, Machado de Assis, Lima Barreto et João do Rio, pour n'en citer que quelques-uns.

³ “[...] contribuíram para fazer do gênero este produto *sui generis* do jornalismo literário brasileiro que ele é hoje”.

⁴ “La crónica conjuga agilidad y eficacia periodísticas con elaboración literaria”.

4.1. Un coup de modernité

Au Brésil, la chronique a cherché à reproduire textuellement la modernité qui débarquait dans la société et dans les rédactions des journaux. La version moderne du genre représente, pour Arrigucci (1987, p. 63), le fruit « de l'accélération du processus d'urbanisation et d'industrialisation des années 30 »¹. Le chroniqueur, séduit par ce phénomène qui, depuis la fin du XIX^e siècle, chamboulait l'espace social au nom du progrès², s'appropriait la rapidité devenue un symbole de cette recherche frénétique et s'associa au chronomètre des événements. La chronique, elle, devient le genre porte-parole de cette cadence.

Pour Cardoso (2008, p. 153)³, le chronomètre peut « servir de base pour le discours brésilien dans le tournant du siècle ». Il symbolise, selon l'auteure, la course au progrès et la quête d'une modernité inspirée d'ailleurs. La rapidité étant devenue la règle, les écrivains et l'écriture, comme nous l'avons évoqué, ont dû s'adapter au nouveau rythme. Au sujet de ce contexte de modernisation de la société et du genre, Candido (1992, p. 16) affirme que, « dans un pays comme le Brésil, où la supériorité intellectuelle et littéraire se faisait avec grandiloquence et raffinement grammatical, la chronique a opéré des miracles »⁴ en se projetant largement sur la scène *journalistico-littéraire*, et le plus étonnant, en gardant sa simplicité caractéristique.

Pour Arrigucci (1987), il n'y a pas de doute : le genre incarne le fait moderne. Il se soumet, entre autres, d'après l'auteur, « aux chocs de la nouveauté, à la consommation immédiate, [...] à la rapide transformation et à la fugacité de la vie moderne »⁵ (p. 53). Ces ruptures et changements ont fini par exiger « un traitement artistique nouveau » (p. 57) pour « cartographier et découvrir un pays hétérogène et complexe, largement

¹ A crônica moderna é fruto “da aceleração do processo de urbanização e industrialização da década de 30”.

² Luiz Edmundo (cité par Margarida Neves, 1992, pp. 85-86) établit trois temps pour l'histoire brésilienne. Le temps de l'harmonie avec la nature (avant la « découverte » du Brésil), le temps du retard colonial (après la « découverte ») et le temps de l'harmonie du progrès (lorsque les idéaux illuministes et républicains commencent à s'imprégner de la pensée politique). La chronique moderne, elle, s'inscrirait dans cette troisième période.

³ “O cronômetro pode servir de índice para o discurso brasileiro na virada do século. Deseja-se progresso imediato para descontar anos de atraso. Políticos e literatos registram sua admiração pela técnica e seu empenho em que o país assuma a afeição moderna, exibida pelas metrópoles europeias. Tudo deve vir rápido – os trens, as notícias, a mudança nas instituições”.

⁴ “Num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres”.

⁵ “A crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, [...], à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos”.

inconnu de ses propres habitants, caractérisé par un développement historique inégal »¹ (p. 63).

Quant à Marques de Melo (2003), il évoque deux événements majeurs qui ont mené à la modernisation de la chronique et à sa pérennisation dans la presse : la Semaine de l'Art moderne² et le développement de la presse. En ce qui concerne le premier événement, il a touché de plein fouet toutes les productions littéraires, qui se sont vues assimilées à un nouveau langage. En lançant un appel à la modernité, des artistes et des écrivains visaient à redonner une identité aux productions brésiliennes, avec la tentative de leur conférer une nouvelle valeur esthétique. Pour cela, la littérature s'est engagée à se rapprocher au plus près de la réalité nationale, que ce soit au niveau des thématiques abordées ou du langage adopté dans ses productions, une démarche qui n'a pas surpris les chroniqueurs et ne leur a pas déplu. Ces derniers, dotés « d'un regard alerte, profond et sagace »³ (Machado de Assis, cité par Cardoso, 1992, p. 137), capable de tout repérer (y compris l'esprit des choses), avaient déjà adopté la flânerie pour mieux suivre les changements qui s'opéraient au sein de la société ainsi que les fléaux entraînés par un progrès social inégalement réparti. De cette démarche est née la chronique appelée « sociale ou mondaine », dont le reportage du XX^e siècle s'est fortement inspiré. Les chroniqueurs qui se sont aventurés dans cette voie ont incorporé

à leur style toute la grâce et l'agilité du langage familier et ont fondé, sans exagération, une nouvelle langue, à partir du portugais recréé dans les rues de Rio et dans les conversations informelles, dans une anticipation de ce que les modernistes [...] feraient pour rapprocher l'écriture littéraire de la façon de parler du Brésilien moyen.⁴ (Augusto, 2011, p. 127)

À en croire cette citation, la chronique, libérée d'un langage châtié venant plutôt d'une tradition portugaise (Augusto, 2011), a débroussaillé le chemin en faveur du modernisme dans la littérature brésilienne. De ce fait, comme le souligne Augusto (2011,

¹ «A crônica se convertia num meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento histórico desigual».

² Le Modernisme brésilien, inauguré par la Semaine de l'Art moderne (1922), revendiquait un « art authentiquement brésilien ». Pour Alfredo Bosi (2015, p. 354), ce mouvement « riche en aventures expérimentales », n'est pourtant pas resté limité à un « conjoint d'expériences au niveau du langage ». Selon lui, le Modernisme a « aussi représenté une critique globale adressée aux structures mentales de la veille génération ainsi qu'un effort pour pénétrer plus profondément dans la réalité brésilienne » (p. 354).

³ «[...] olho alerta, profundo, sagaz».

⁴ «(...) incorporando ao seu estilo toda a graça e a agilidade do coloquialismo, fundando, sem exagero, uma nova língua, a partir do português recriado nas ruas do Rio e nas conversas informais, numa antecipação do que os modernistas [...] fariam para aproximar a escrita literária do modo de falar do brasileiro».

p. 127), une « forme particulière de littérature, avec dimension esthétique et relative autonomie »¹ est apparue sous l’insigne de la chronique, contribuant à la modernisation du genre.

Outre la question du langage, le chroniqueur, en s’adonnant au factuel, est devenu un « historien du quotidien »². À l’image du reporter, il s’est chargé de raconter *l’histoire du présent*, comme nous l’avons évoqué plus haut. Bien que son écriture soit, en théorie, condamnée à l’éphémérité, la chronique, « vu son origine historique-documentaire », peut aussi, dans la mesure où il s’agit d’un « document vif de la période dans laquelle le texte fut écrit »³, prétendre à la pérennité⁴.

Cette vague moderne, ayant emporté les productions littéraires, n’a pas non plus épargné l’écriture journalistique. Celle-ci, jusqu’alors assurée essentiellement par des écrivains ayant suivi une formation en droit, s’est retrouvée, elle aussi, à renouveler ses procédés et ses pratiques. Devenue plus proche de l’information au détriment du commentaire, l’écriture journalistique s’est forgé une technique qui consistait à la rendre plus familière et accessible. La chronique moderne, en s’apparentant à la simplicité, a fini par retrouver dans cette écriture du terrain pour s’imposer en tant que telle sans avoir à renoncer aux caractéristiques qui lui étaient déjà propres.

La version moderne du genre, inaugurée, selon la critique littéraire, dans les années 30, représente alors, pour Candido (1992, p. 15), « le mûrissement et la rencontre la plus pure de la chronique avec elle-même »⁵. Dans ce sens, Bender et Laurito (1993, p. 49) affirment que la chronique, en partie grâce au travail de Rubem Braga, aussi appelé

¹ “(...) chance de criar uma forma peculiar de literatura, com dimensão estética e relativa autonomia”.

² Flora Bender et Ilka Laurito (1993, p. 15) mettent l’accent sur le travail d’historien exercé par le chroniqueur, comme si cette démarche était inhérente à son activité. En l’assumant, le chroniqueur chercherait à reconnecter le genre à ses racines historiques. Pour appuyer leur affirmation, ils citent le poète brésilien Olavo Bilac, pour qui le chroniqueur était avant tout un écrivain « fantaisiste et insubordonné ». Il était aussi quelqu’un « capable d’écrire pour la postérité l’histoire de chaque période de douze mois ». Cette citation de Bilac conteste le caractère éphémère, souvent attribué à la chronique, et met en avant sa nature historiographique et documentaire. Nous avons discuté de l’association entre la chronique et l’histoire dans la note de bas de page 3, située à la page 103.

³ “Por sua origem histórico-documental, [...] a crônica é um documento vivo do período em que foi escrito”. Eliane Vasconcellos (1992, pp. 255-256) avance cette idée en parlant du caractère militant de la chronique produite par Lima Barreto au début du XX^e siècle, qui a positionné son écriture journalistique et littéraire sur le champ « du débat des questions [sensibles] de l’époque » (Osman Lins, cité par Vasconcellos, 1992, p. 256).

⁴ Le corpus de cette recherche, qui témoigne de la participation des militaires brésiliens à la Seconde Guerre mondiale, fait preuve de la modernisation du genre, dans la mesure où il établit un lien entre le côté historiographique, littéraire et journalistique de la chronique, en la reconnectant à son origine *historico-documentaire* et en assumant explicitement son volet littéraire et sa force journalistique.

⁵ “Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma”.

le « chroniqueur-majeur de la modernité »¹, est parvenue à maturité dans cette période. Poussée par la logique moderniste et « dépourvue d'éléments rhétoriques du langage académique », la chronique moderne devient alors « une arme de lutte, irrévérente et incisive »² (p. 36), des qualités qui ont orné les textes de Rubem Braga et Joel Silveira et qui furent intégrées à la chronique lorsqu'elle a assumé son volet social.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, un autre mouvement ayant contribué à la modernisation et à la pérennisation du genre fut le développement de la presse (Marques de Melo, 2013), qui a présenté une menace pour la présence de la littérature dans les journaux. Devenus des entreprises, les quotidiens ont adopté une autre dynamique de production – et la chronique n'a pas été indifférente à cela. Le journal, depuis longtemps témoin des transformations sociétales, se voulait plus moderne et attractif dans une tentative pour « coller » à cette image de modernité. Rythmé d'après la cadence de l'industrialisation, il a veillé à diversifier ses contenus et à augmenter la fréquence et le nombre de ses tirages. Placée au centre de ces changements divers, qui affectaient aussi bien la réalité sociale que la production *journalistico-littéraire*, « la chronique acquit une place spéciale ». Le chroniqueur, quant à lui, devenu « un interprète des mutations qui [donnaient] une nouvelle physionomie à la société brésilienne »³ (Marques de Melo, 2003, pp. 154-155), s'est forgé une place, à côté du reporter, dans les rédactions.

4.2. Braga, le chroniqueur-reporter

Rubem Braga, dont l'œuvre a représenté un « tournant pour la chronique »⁴ brésilienne (Bender et Laurito, 1993, p. 38), est arrivé dans l'espace *journalistico-littéraire* au moment où la modernité s'installait une fois pour toute sur les terrains de la littérature et du journal. Dans ce contexte, de profondes transformations s'opéraient aussi bien au niveau de la presse (avec la modernisation de la pratique journalistique désormais sous influence du modèle nord-américain) qu'au niveau de la littérature (au moment où les écrivains repensaient une nouvelle pratique littéraire, détachée des formes alors considérées comme dépassées par les modernistes).

¹ «Cronista-mor da modernidade».

² «A crônica torna-se arma de luta, irreverente e incisiva. E despojada dos elementos retóricos da linguagem acadêmica, contra a qual os modernistas se insurgiam».

³ «A crônica adquire um lugar especial. E o cronista é um intérprete das mutações que dão nova fisionomia à sociedade brasileira».

⁴ «Rubem Braga foi um divisor de águas da crônica».

Chroniqueur par excellence, resté fidèle au genre de la chronique pendant toute sa carrière – ce qui a fait de lui le plus grand espion du quotidien que l’histoire de la littérature brésilienne ait jamais connu –, Braga prêta sa plume au service de la littérature et du journalisme. Son incursion dans la guerre en tant que correspondant a mis en évidence ce double travail de l’auteur. Conscient de son rôle journalistique, le journaliste Braga, ou plutôt l’écrivain Braga dans la peau d’un journaliste, s’est retrouvé, d’une certaine façon, embrouillé dans la catégorisation de ses propres écrits, comme nous pouvons le constater ci-dessous :

L’autre jour, j’étais sur la route à la recherche d’un *reportage*, mais la voiture est tombée en panne dans un bournier et la nuit est tombée sans que personne ne vienne nous dépanner. Donc, j’ai commencé à parler au chauffeur – et de cette conversation [j’ai fait] une *chronique*.¹ (Braga, dans « Um boiadeiro », 1964, p. 195)

En lisant cet extrait, nous pouvons conclure que, pour Braga, le reportage et la chronique ne faisaient qu’un. Ce qui lui importait, c’était de se mettre au service d’un genre, adaptable au journalisme et à la littérature, pouvant lui offrir la possibilité de donner à voir – par la narration – la réalité du front. L’essence même de la chronique et du reportage étant de nature narrative, ces deux genres réunissaient alors les conditions favorables au travail du chroniqueur-reporter.

En attribuant à ses histoires le statut de reportage², Braga visait à tout prix à légitimer son travail en tant que correspondant. C’était aussi une façon d’égaliser les articles envoyés par les agences et publiés à côté de ses chroniques en Une du journal *Diário Carioca*. Le reportage, ayant toujours été considéré comme l’un des genres les plus nobles du journalisme, est, pour un journaliste, ce que le roman représente pour un écrivain. Jouer alors sur la catégorisation générique, en faisant passer un genre par un autre, démontrait ainsi la volonté du chroniqueur d’élever son travail à un degré supérieur, et cela parce que les appellations génériques, liées au paratexte³, bien que paraissant anodines, ont une influence notable sur la perception du texte. Elles en disent également

1 “Outro dia eu estava na estrada à procura de uma reportagem, mas o “carro-comando” enguiçou num atoleiro e escureceu sem aparecer quem nos tirasse de lá. Então comecei a conversar com o motorista – e essa conversa dá uma crônica”.

2 Nous détaillerons les spécificités du reportage au cinquième chapitre. Notons toutefois que le reportage, selon Albert Chillón (1999, p. 178), est un « genre multiforme et hautement intertextuel ». “Un género polifacético y altamente intertextual”.

3 Les premières études sur le paratexte appliquées à la théorie littéraire ont été réalisées par Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982).

long sur les intentions de l'auteur, comme nous venons de l'évoquer. Ambassadeur du journalisme littéraire et maître de la chronique brésilienne, Braga était quelqu'un de légitime pour donner à sa guise, comme il le souhaitait, le nom de reportage à une chronique.

Le choix du chroniqueur de faire passer la chronique par un reportage confirme le lien entretenu par les deux genres et révèle une caractéristique propre au premier : la chronique, et spécialement sa version moderne, joue avec le *paraître*. Elle est journalistique, mais peut prendre des qualités la faisant ressembler à un texte littéraire. Elle est éphémère, mais peut postuler à la pérennité. La flânerie du chroniqueur semble être le signe de la superficialité du genre, mais il cherche, au fond, à creuser les faits comme le font les reporters. Les détails du texte paraissent superflus, mais ils cachent, en réalité, le désir de réalisme du chroniqueur. Le récit produit, bien que soit court, invite à la réflexion. Les thématiques, quant à elles, même si elles ont un air de frivolité, sont sublimées par une démarche esthétique, qui, au premier abord, ne paraît pas compatible avec le genre. Tous ces éléments font croire à la malléabilité de la chronique et à son aspect trompe-l'œil. Un genre qui est bien plus qu'il n'y paraît à première vue et Braga a bien saisi cela.

Rubem Braga fut une sorte de feuilletoniste moderne du XX^e siècle, dont la plume s'est prêtée au lyrisme et à la factualisation. Ses écrits frôlaient ainsi, en même temps, l'imagination et le factuel. En registrant l'histoire du quotidien en mouvement, son récit dépassait les événements et, malgré sa *facette* moderne, reproduisait certaines techniques adoptées autrefois par des écrivains du siècle précédent. Cette affirmation provient du fait que certaines de ses chroniques de guerre furent conçues en adoptant une procédure largement utilisée par les feuilletonistes au XIX^e siècle, à savoir une technique qui consistait à interrompre l'histoire pour susciter la curiosité du lecteur.

La présence de ce vestige dans la production *bragueana* confirme à la fois l'adhésion de l'auteur aux procédés d'écriture inaugurés par les feuilletonistes¹ et le caractère de transmission textuelle entre le feuilleton et la chronique. « J'ai dit au revoir au prêtre et me suis dirigé vers Ca Berna, vers la scène du crime. Si le lecteur veut

¹ Nous ne pouvons ignorer que Braga fut un vif admirateur du style d'écriture de José de Alencar, comme nous l'avons souligné dans la première partie de ce travail, dans la section « Le transfert entre écritures ». José de Alencar, nom de poids du feuilleton brésilien, fut une « passion littéraire secrète » du chroniqueur (José Castello, 1996, p. 106).

m'accompagner, qu'il attende jusqu'à demain »¹, avait-il écrit dans la chronique intitulée « Os alemães em Vidiciato »² (1964, p. 394). D'autres chroniques, publiées au compte-gouttes par le *Diário Carioca*, comme c'est le cas de « Ataque ao Castelo »³ parue dans deux numéros différents, ne furent pas exactement un choix délibéré de l'auteur, mais plutôt une décision éditoriale du journal. Dans d'autres cas, c'était la censure⁴, violence institutionnelle pratiquée à l'égard de la presse, qui imposait cela. La chronique « Em Barga », par exemple, publiée dans les éditions des 7 et 9 décembre 1944 du *Diário Carioca*⁵, témoigne de la censure imposée par le « Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) »⁶ lié au régime Vargas⁷. Ce département avait, entre autres, le rôle d'exercer le contrôle sur les informations diffusées par la presse brésilienne. Braga, dans la version « livre » de la chronique citée précédemment, a fait référence à la censure exercée par le DIP lorsqu'il était correspondant de guerre. L'auteur affirme en note de bas de page que son texte fut « beaucoup tronqué par la censure »⁸ (Braga, 1964, p. 61).

Avec ou sans censure, dans et en dehors de la guerre, l'écriture de Braga⁹, bien que fortement marquée par son style lyrique, a aussi connu, à l'exemple du genre qu'il représente, des variations au fil du temps. Tout au long de sa carrière, la chronique, qui était d'abord « un espace libre utilisé par le chroniqueur pour écrire des poèmes en prose »¹⁰, est devenue « le véhicule idéal pour qu'il exprime son indépendance intellectuelle et sa lutte contre les dogmatismes »¹¹ (Carvalho, 2007)¹². Malgré cela, ce qui ressort de son écriture et devient un trait commun perceptible à toute sa production, quelle qu'en soit la période, c'est sa subjectivité et son goût pour « les faits et les choses

¹ “Despedi-me do padre e rumei para Cá Berna, o lugar do crime. Se o leitor quiser me acompanhar, espere até amanhã”.

² « Les Allemands à Vidiciato », en français.

³ « Attaque à Castello », en français.

⁴ Malgré la censure à laquelle était soumis le travail des correspondants brésiliens Braga et Silveira, les deux avaient la liberté de s'emparer de n'importe quel fait survenu dans le quotidien du front. Et cela avec un langage partagé entre le factuel et le poétique, mais toujours rythmé par les événements de la guerre.

⁵ Dans la presse, cette chronique fut publiée sous les titres de « Os brasileiros atacam de surpresa » (édition numéro 5056 du *Diário Carioca* parue le 7 décembre) et « Essa estranha guerra » (édition numéro 5058 du *Diário Carioca* parue le 9 décembre).

⁶ En français, Département de presse et propagande.

⁷ Getúlio Vargas fut un homme politique et dictateur brésilien qui gouverna le pays de 1930 à 1945. En 1951, il revint au pouvoir, mais cette fois-ci élu par le peuple.

⁸ “A crônica acima, bastante truncada pela censura, refere-se ao ataque na frente de Barga, em 31 de outubro de 1944”.

⁹ Qu'il s'agisse d'une écriture de fiction ou de non-fiction.

¹⁰ “A crônica era o espaço livre do cronista, que o usava para escrever poemas em prosa”.

¹¹ “A crônica foi o veículo ideal para que ele [Braga] expressasse sua independência intelectual e sua luta contra os dogmatismos”.

¹² Les deux citations précédentes ont été repérées sur la quatrième de couverture du livre *Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar*, de Marco Antonio de Carvalho, publié en 2007.

concrètes »¹ (Castello, 1996, p. 107). Chroniqueur du monde observable, Braga dissolvait en poésie la concrétude des faits. En tant que chroniqueur, il disait faire ce que « les romanciers [n’avaient] pas la patience de faire »² : s’accrocher aux frivolités et flâner sans but précis. Braga, le poète lyrique en prose, comme l’affirme la critique³, a confirmé – pendant la couverture de la guerre – son dévouement à la poésie et son obsession pour l’observation du fait, des traits devenus propres à son style.

Le chroniqueur-reporter, plutôt taciturne, était avant tout un « observateur étrange » (Braga, 1964, p. 193), qui saisissait chaque occasion pour en tirer un sujet pour ses chroniques. C’est pourquoi son travail d’écriture a toujours été conditionné à un critère fondamental : l’observation. Braga fut ainsi un observateur qui, en sus de rapporter des faits et de s’attarder sur les détails, s’intéressait à raconter des histoires. Filha et Zanella (2013) affirment que les chroniques de Braga se divisaient en trois champs d’observation principaux : la stricte des faits, l’analytique d’une histoire en mouvement et la subjectivement engagée. Ses textes, servant à abriter les fruits de ses observations, ne sont autres que l’extension de la vue de l’auteur.

4.2.1. Un écrivain à voix haute

Dans la peau d’un correspondant de guerre, le chroniqueur s’est montré, selon Filha et Zanella (2013, p. 20), « un auteur attaché aux racines informatives [...], qui cherchait à s’infiltrer dans les entrailles des faits, à investiguer sur l’âme humaine et à rapporter l’enchantement présent dans le banal et l’ordinaire »⁴, le tout sans renoncer à laisser ses empreintes dans le texte. En tant que genre s’approchant du testimonial, le récit de la chronique n’étouffe pas la voix du narrateur. En ce sens, Benjamin (1975, p. 64) souligne que « le récit révélera toujours la marque »⁵ de celui qui narre.

Pour ce qui est des chroniques de guerre de Braga, cette marque *auctoriale*, trouvant son origine dans sa subjectivité ainsi que dans son *expérientialité*⁶, se construit

¹ “Escrevo sobre o que vejo, escrevo sobre fatos e coisas concretas”.

² Ibid. “Eu faço aquilo que os romancistas não têm paciência para fazer”.

³ Nous utilisons le terme « poète », car nombreux sont ceux qui affirment que Braga fut un poète en prose, comme nous le verrons dans la citation d’Afrânio Coutinho incorporée ci-après dans le texte.

⁴ “Um autor com fortes raízes informativas [...], a se infiltrar nas entranhas dos fatos, investigar a alma humana e relatar o encanto presente no banal e corriqueiro”.

⁵ “A narrativa revelará sempre a marca do narrador”.

⁶ Ce terme fut forgé par Monika Fludernik (1996). Nous reviendrons sur ce concept dans la troisième partie.

par l'adoption d'un caractère testimonial de ses chroniques, attesté, en partie, par la présence récurrente des termes déictiques « je », « ici » et « ce » dans les énoncés.

L'histoire est parfaitement véridique : *cet* homme est *ici*, à côté de moi, sur une horrible route des Apennins en train d'écouter l'explosion des grenades allemandes, en *cet* après-midi de pluie et de froid [...].¹ (Braga, dans « Um boiadeiro », 1964, p. 196)

J'ai une belle vie et *je* peux avouer que la première fois que *j'ai* vu *ces* montagnes complètement couvertes de neige, et les sources qui sautaient des rochers transformées en étincelles de givre – même si c'était une mauvaise journée sur le front, une journée d'appréhensions –, *j'ai* été incapable d'écrire quoi que ce soit sur la guerre. *Je* suis retourné dans mon enfance, *je* me suis souvenu de la première fois que *j'ai* vu la mer [...].² (Braga, dans « Mestre pracinha e a neve », 1964, p. 134)

Pour Braga, l'écriture étant un acte de témoignage personnel, le récit acquiert une tournure indubitablement confessionnelle. Les faits observés, les histoires collectées se mêlent ainsi à ses sentiments, souvenirs et émotions. Il est en effet possible de dresser une biographie de l'auteur à partir des confessions laissées dans ses innombrables chroniques *autobiographiques*³. En écrivant, l'auteur confiait au public sa pensée, tout ce dont il avait témoigné et ce qu'il avait vécu. Selon la formule de Manuel Bandeira (cité par Castello, 2011, p. 116), « être chroniqueur est vivre à voix haute »⁴. Ce procédé, jugé initialement imprudent par Braga⁵, fut la clé de son écriture.

Du point de vue du langage, cette façon d'envisager le travail du chroniqueur selon la formulation de Bandeira, contribue à reconnecter la chronique à l'une des plus vieilles traditions littéraires : l'oralité. D'un point de vue esthétique, cela confirme la simplicité et l'accessibilité du genre ; et, d'un point de vue textuel, ce « vivre à voix haute » établit, entre l'écriture et la vie, un lien indéfectible, qui se traduit par une liaison entre la chronique et le témoignage. Selon Castello (2011, p. 116), la chronique, étant « le genre

¹ «A história é perfeitamente verdadeira: esse homem está *aqui*, ao meu lado, numa horrível estrada dos Apeninos ouvindo a explosão das granadas alemãs, nesta tarde de chuva e frio [...]».

² «*Eu* sou um boa-vida e posso confessar que no primeiro dia em que vi essas montanhas totalmente cobertas de neve, e as fontes que saltavam das pedras transformadas em faíscas de gelo – embora fosse um dia ruim em toda a frente, um dia de apreensões –, fiquei incapaz de escrever qualquer coisa sobre a guerra. Voltei à minha infância, lembrei a primeira vez que vi o mar [...]».

³ Les chroniques analysées dans le cadre de ce travail ne rentrent pas dans cette catégorie, mais disent beaucoup sur la façon dont Braga voyait la guerre et, plus globalement, la façon dont il la vivait.

⁴ «Ser cronista é viver em voz alta».

⁵ Dans la chronique « A palavra », (« Le mot », en français), publiée en 1959, Braga fait référence à la formule de Manuel Bandeira, en écrivant : « Quelle tâche imprudente, celle de vivre à voix haute ». « Imprudente ofício é este, de viver em voz alta ».

du Je »¹, se construit inévitablement avec la présence de la voix du chroniqueur à chaque ligne du texte.

Les chroniques de Braga sont en effet « le prolongement de sa vie. Les histoires racontées, avec les déguisements et les réticences nécessaires, sont toujours arrachées de la réalité »² (Castello, 1996, p. 107). Son récit, imprégné de sa personne, est donc bien loin de l'impersonnalité à laquelle le texte journalistique prête serment. Lui, qui se voyait plus journaliste qu'écrivain (Castello, 1996), n'a pas hésité à laisser ses empreintes, y compris dans les textes voués à l'information, et il a fait de cette sorte de subversion l'une des singularités de son écriture.

4.2.2. Un artisan du mot

La particularité de l'œuvre *bragueana* fut évoquée par le critique littéraire Afrânio Coutinho dans un article justement paru dans la presse, rien de plus symbolique et de plus significatif pour parler de celui qui a fait du journal l'habitable de son écriture. Ainsi, affirme le critique :

Avec Rubem Braga un fait singulier s'est produit. Il fut le seul grand écrivain brésilien à être entré dans l'histoire littéraire exclusivement en tant que chroniqueur. Extraordinaire écrivain, extraordinaire chroniqueur. Unissant le fait quotidien sans importance, un paysage, le vol d'un oiseau, la beauté de la femme, [...] il créait de véritables chefs-d'œuvre de style et d'enchantement artistique. C'était un véritable magicien du mot, qui savait les manier comme peu d'autres, enrichissant les lecteurs avec le lyrisme de ses impressions. C'était un impressionniste [...] C'était un poète en prose. Grâce à sa poésie, les chroniques qu'il a écrites resteront dans notre littérature comme une contribution absolument originale et immortelle [...] Rubem a donné force au genre, en lui attribuant la plus haute dignité littéraire, avec la beauté de son style, la simplicité de son mot magique. Grand écrivain, l'un des plus grands de nos lettres modernes.³ (Coutinho, 1990, dans *Jornal do Commercio*)

¹ "Gênero do Eu, supõe-se que o cronista esteja presente, de corpo inteiro, em cada linha que escreve".

² "As crônicas são um prolongamento de sua vida. As histórias que relata, com os devidos disfarces e reticências, são sempre arrancadas da realidade".

³ "Com Rubem Braga ocorreu um fato singular. Ele foi o único escritor brasileiro dos maiores que entrou para a história literária exclusivamente como cronista. Extraordinário escritor, extraordinário cronista. Unindo o fato cotidiano, sem importância, uma paisagem, o voo de um pássaro, a beleza da mulher, [...] ele realizava verdadeiras obras-primas de estilo e encantamento artístico. Era um verdadeiro mago da palavra, que sabia manejar como poucos, enriquecendo os leitores com o lirismo de suas impressões. Era um impressionista [...] Era um poeta finíssimo em pura prosa. Graças à sua poesia, as crônicas que escreveu ficarão em nossa literatura como contribuição absolutamente original e imorredoura. [...] Rubem deu força ao gênero, tornou-o da mais alta dignidade literária, com a beleza de seu estilo, a singeleza de sua palavra mágica. Grande escritor, dos maiores de nossas letras modernas". Ce texte fut publié dans l'édition du 30 décembre 1990 du *Jornal do Commercio* et son intégralité est disponible dans les annexes.

Braga fut donc extraordinaire dans ce qu'il a fait pour la littérature et pour le journalisme brésiliens. Avec un tel éloge attribué au chroniqueur *capixaba*, nous ne pouvons que reconnaître sa représentativité, presque militante, en tant que bâtisseur d'une catégorie moderne de la chronique. C'est à lui que revient le mérite d'avoir mené le processus de publicisation et d'affirmation de la chronique comme genre qui, malgré sa simplicité, revendique une appartenance littéraire. Cette filiation du genre à la littérature, qui précède de peu son adhésion au journalisme, s'est faite, selon Coutinho (2006, p. 45), quand le chroniqueur a cessé d'être « l'interprète de la vision des classes dominantes, pour devenir le porte-parole des sentiments de l'homme ordinaire, en faisant de la chronique un espace pour le signalement des faits et des épisodes auxquels l'historiographie traditionnelle ne s'intéressait pas »¹.

Même si la critique peut paraître intransigente vis-à-vis du genre de la chronique², elle s'est montrée beaucoup plus indulgente envers Braga, le chroniqueur du XX^e siècle, celui qui « attire le plus l'attention »³ (Coutinho, 2006, p. 53) et qui est considéré un « artisan du mot »⁴ (Gomes, 1991, p. 31). Malgré la légèreté apparente de ses chroniques, qui pourrait nous donner l'impression d'une écriture réalisée « naturellement, sans aucun effort »⁵ (Castello, 1996, p. 70), elles cachent, en réalité, un travail ardu et soigné de la part du chroniqueur. Chaque mot posé sur le papier était, selon Castello (1996), qui a consacré une biographie au « grand magicien de la transfiguration du quotidien, du réel simple et du fugace »⁶, minutieusement choisi et sculpté par Braga.

Le « plus grand poète des prosateurs du modernisme »⁷ brésilien (Gomes, 1991, p. 25) était, en fait, un parnassien dans l'âme⁸ et un réaliste dans l'écriture. Il alliait la méthode rigoureuse des parnassiens au langage décontracté des modernistes pour révéler une prose qui s'approchait au plus près du réel, même si elle était souvent teintée de

¹ “O cronista literário deixa, assim, de ser o intérprete da visão das classes dominantes, para ser o porta-voz dos sentimentos do homem comum, fazendo da crônica o relato de fatos e episódios que a historiografia tradicional não registrava”.

² Dans la première section de ce chapitre, nous avons fait mention de cela. Rappelons-nous, par exemple, que, pour Antonio Candido (1992), référence dans la critique littéraire brésilienne, la chronique est un genre « mineur ».

³ “Rubem Braga, de todas as figuras de cronistas do século XX, [é] aquela que mais atrai a admiração”.

⁴ “Artesão da palavra”.

⁵ “Quando lemos suas crônicas, temos a falsa sensação de textos fáceis e fluentes, que surgiram naturalmente, sem nenhum esforço, quase como uma conversa jogada fora”.

⁶ Ce titre fut attribué à Rubem Braga par Danilo Gomes (1991, p. 22). “É o grande mágico da transfiguração do cotidiano, do real simples e fugaz”.

⁷ “Rubem Braga é o mais poeta dos prosadores do Modernismo”.

⁸ Un parnassien plutôt à la brésilienne, à l'exemple du poète Olavo Bilac, qui teintait ses textes de subjectivité et n'écartait pas la figure du « je lyrique » au détriment de la prétendue objectivité défendue par le mouvement.

lyrisme. D'après Castello (1996, p. 69), Braga écrivait « avec la délicatesse d'un miniaturiste »¹, de telle façon que l'acte d'écrire semblait être, pour lui, « une activité torturante »² (p. 70). Cet effort engagé et déployé dans la rédaction contraste ainsi avec la fluidité de ses textes, ce qui confirme le jeu du « paraître » joué par le genre.

On voit l'Ours³ [Braga] adossé au mur, placide, l'air perdu dans l'infini qui recouvre la mer, et des instants après en train de tracer sur le cahier tenu sur ses genoux un seul mot, qu'il a mis longtemps à pêcher, comme si ces quelques mots avaient la force d'un requin féroce. On peut l'apercevoir, maintenant, ravi d'avoir une pépite de lettres bercée sur ses genoux [...], comme un être qui vient de naître. ⁴ (Castello, 1996, pp. 69-70).

Cette description imaginaire, faisant référence à une sorte de rite de création textuelle pratiqué par Braga, est révélatrice du soin apporté par le chroniqueur à l'acte d'écrire peu importe le contexte. Que ce soit depuis sa terrasse en vue sur la mer à Ipanema⁵, sur le front de guerre en Italie ou installé devant une machine à écrire dans une rédaction de journal, pour Braga, écrire était une démarche qui requérait de la réflexion et surtout de la sensibilité. Son texte, même produit à des fins journalistiques, ne vise pas seulement à informer. Il s'éloigne de sa fonction langagière première, en se déplaçant vers d'autres fonctions, pour pouvoir aussi donner à voir et à toucher au lecteur. Ses chroniques de guerre, n'accomplissant pas seulement un rôle informatif, participent aussi d'un jeu de construction synesthésique, comme nous le verrons plus loin. En ce sens, Braga a cherché à transporter le lecteur sur les lieux des faits, en ne se contentant pas de lui faire un simple compte rendu des événements.

Cette intention de percuter le lecteur, que nous pouvons retrouver dans l'œuvre du chroniqueur *capixaba*, expliquerait sans doute le caractère lyrique et synesthésique, comme nous venons de l'évoquer, de sa production. Cela met aussi en évidence toute la complexité de son texte. Loin d'être prosaïque, car teintée de lyrisme, la chronique de Braga ne se définit toutefois pas exclusivement en fonction de son caractère poétique. Gomes (1991, p. 31) a d'ailleurs soulevé, dans sa critique, quelques caractéristiques de

¹ "Escreve com a delicadeza de um miniaturista".

² "Para Braga, escrever é uma atividade torturante".

³ Ce surnom fut attribué à Braga par ses amis en raison de son aspect physique et de son tempérament.

⁴ "Podemos ver o Urso recostado na murada, plácido, olhar perdido no infinito que recobre o mar, e logo depois imprimindo no caderno que tem no colo o traço de uma única palavra, que levou um tempo enorme para pescar, como se aquelas poucas letras tivessem a força de um tubarão feroz. Podemos vê-lo, agora, deliciado, com aquela pepita de letras embalada no colo [...], como um ser que acabou de nascer".

⁵ Quartier situé dans la zone sud de Rio de Janeiro.

l'œuvre *bragueana*, allant bien au-delà du lyrisme qui lui est souvent attaché. « Rubem Braga [...] était parfois onirique et impressionniste, parfois pragmatique et sec, et d'autres fois tendre et sentimental »¹, a-t-il ajouté. Cette panoplie de qualités est à la fois liée au style et à la personnalité du chroniqueur.

Doté d'une mauvaise humeur constante et d'une vive curiosité des autres et des choses, Braga était aussi un grand adepte de la solitude. Pour lui, il valait mieux vivre une solitude « seul » plutôt que de devoir la subir à deux. « J'ai une solitude assez pleine. Parfois, je me sens plus seul quand je suis accompagné »², affirmait celui qui n'avait de complicité qu'avec la nature³ et le mot. C'était par le biais de l'écriture, généralement imprégnée de lyrisme, qu'il affrontait sa solitude et allait à la rencontre de l'autre. En se mettant à écrire, l'Ours en hibernation devenait un *Sabiá*⁴. Or, cette métaphore n'était pas toujours appréciée par le chroniqueur, qui avait un esprit plutôt maussade. Même s'il était passionné d'ornithologie, Braga préférait se comparer à un « vautour, un oiseau plus grand et plus triste », selon lui (cité par Carvalho, 2007, p. 171). Trouvant le chant du *sabiá* monotone et se déclarant un « misérable chroniqueur »⁵, Braga, à l'image du genre de la chronique, se refusait à reconnaître la poésie de sa prose, la délicatesse frappante de ses textes et la grandeur du genre qui l'a consacré.

À propos du lyrisme dont ses chroniques sont souvent empreintes, Coutinho (2006, p. 54) affirme que ce composant a « traversé toute sa production, du début à la fin »⁶. La force de son œuvre et de son style ne s'est toutefois pas limitée à cela, comme

¹ “Rubem Braga [...] era às vezes onírico e impressionista, às vezes pragmático e seco, outras vezes ainda terno e sentimental”.

² “Eu tenho uma solidão muito cheia. Às vezes me sinto mais sozinho quando estou acompanhado!”. (Braga, cité par Castello, 2011, p. 123).

³ Braga fut un passionné de plantes et d'oiseaux. Le naturaliste Augusto Ruschi a rendu un bel hommage au lien d'amitié qui les unissait. En effet, une espèce d'orchidée découverte en 1970 par Ruschi s'est vue attribuer le nom du chroniqueur *capixaba* (*Physosiphon Bragae* Ruschi). À l'occasion, le poète Carlos Drummond de Andrade a publié dans le *Jornal do Brasil*, édition du 3 mars 1970, le texte « Nasce uma orquídea », (« Une orchidée naît », en français). Drummond souligne, dans ce texte, des traits de la personnalité et de l'écriture de Braga, tels que son goût pour la solitude et sa capacité aigüe d'observation. « Entre les désespoirs du présent, et en l'absence de meilleures nouvelles, je viens vous informer qu'est née une orchidée », a-t-il écrit pour annoncer la bonne nouvelle. “Entre as desesperanças da hora, e à falta de melhores notícias, venho informar-lhes que nasceu uma orquídea”. Ce même texte a été republié le 21 décembre 1990 par le journal *A Gazeta*, en hommage au chroniqueur décédé deux jours avant. C'est d'ailleurs cette version, repérée lors de nos consultations aux archives de la « Casa dos Braga », à Cachoeiro de Itapemirim, qui a été placée dans les annexes.

⁴ Nous avons parlé de ce surnom attribué au chroniqueur dans la section « Séduits par le fait et par la fiction », placée dans le premier chapitre de la première partie. Il fait référence à la fois à la poétique du chant de l'oiseau et à celle des textes de Rubem Braga.

⁵ Le chroniqueur a avoué ce sentiment dans une chronique de journal publiée en 1949 sous le titre de « Olhos de Isabel » (« Les yeux d'Isabel », en français).

⁶ “O lirismo é um dos principais componentes da crônica de Rubem Braga, a ponto de atravessar a sua produção do princípio ao fim”.

nous l'avons déjà souligné. La façon dont le chroniqueur s'est approprié, en tant que narrateur, et malgré sa personnalité, l'histoire des gens, a aussi marqué en profondeur sa production. En s'intéressant à l'autre, c'est aussi la vie d'autrui qui intéresse au chroniqueur. Sur ce point, la production de Braga, et surtout celle produite sur le front, rejoint l'un des aspects centraux du journalisme littéraire. En effet, pour Lima (2014, p. 17), « la vie pulse dans le journalisme littéraire avec toute son intensité »¹ ; et revient au journaliste la mission de « raconter des histoires, d'une façon élégante et articulée esthétiquement »² sans éviter l'impersonnalité et l'émotion, comme c'est le cas dans la presse traditionnelle. Dans cette catégorie journalistique, où les faits ne sont pas dissociés du côté humain, « l'écriture et la vie ont une relation directe, sans méandres, sans intermédiaires, sans falsifications. L'une ne vit pas sans l'autre, enlacées par une symbiose d'origine »³ (Castello, 1996, p. 107). Cette attention portée à la vie et aussi à l'autre, c'est ce qui fait ressortir, outre le côté lyrique de ses chroniques, le caractère humanisant de son récit. Ces deux caractéristiques intrinsèques à son écriture – quels que soient le contexte ou la thématique – seront désormais exploitées.

a. Chronica Bragae Lyrica

Braga ayant été le responsable de la modernisation de la chronique au Brésil, il n'y a rien de plus légitime que d'attribuer une taxonomie⁴ à celui que Mendes Campos⁵ considère comme « l'inimitable *sabiá* de la chronique » en reconnaissance de la particularité de son écriture. Soutenant le caractère exceptionnel du travail du chroniqueur *capixaba*, les éditeurs des *Cadernos de Literatura brasileira*, dans le numéro dédié à l'auteur, paru en 2011, affirment que la chronique, depuis son apparition dans la presse brésilienne, n'a vécu des transformations essentielles qu'à partir de la production de Rubem Braga. En lui attribuant le titre de responsable du « renouvellement du genre », les organisateurs de la publication associent le caractère intimiste et le pénombre

¹ «A vida pulsa no jornalismo literário com toda a sua intensidade».

² «Contar histórias, só que de um modo elegante, articulado esteticamente. [...] O texto tende a ser menos pessoal, não evita a emoção».

³ «Escrita e vida têm relação direta, sem meandros, sem intermediários, sem falsificações. Uma não vive sem a outra, enlaçadas por uma simbiose de origem».

⁴ À l'image de celle que Braga a reçue, en 1970, de la part du naturaliste brésilien Augusto Ruschi (cf. note de bas de page 3, située dans la page précédente).

⁵ «Inimitável *sabiá* da crônica». Déclaration faite par l'écrivain Paulo Mendes Campos dans un article publié dans le *Jornal do Brasil*, le 11 septembre 1988. Le texte est disponible dans les annexes.

sentimental¹ des écrivains symbolistes à son travail, à cette seule différence près qu'avec Braga, ces caractéristiques ont cédé la place à un « rare sens intime du familier et du quotidien magique »² (p. 7).

Capable d'extraire du lyrisme de toute sorte de faits (y compris tragiques comme la guerre), l'auteur a fait de ce registre le socle de son écriture. D'après Drummond (1953), Braga a prouvé que la poésie ne réside pas seulement dans les glycines, mais aussi dans les pieds de maïs.³ L'essence lyrique qui se dégage de son œuvre représente aussi, pour le chroniqueur, un argument de défense en faveur de la chronique. Pour Braga (cité par Castello, 2011, pp. 114-115), les critiques négatives adressées au genre, brièvement évoquées plus haut, étaient – et pourraient encore l'être – motivées par deux raisons principales : la liaison directe de la chronique avec le circonstanciel, qui se traduit par son pacte avec le journalisme, et, plus spécifiquement en ce qui concerne la production de l'auteur, son adhésion radicale au lyrisme, procédé qui repose sur le champ littéraire. La chronique *bragueana* dialogue avec ces deux univers et son authenticité vient alors de cette ouverture interdisciplinaire.

Pour ce qui est de l'aspect lyrique de son récit, celui-ci est strictement lié au travail sur le langage réalisé par le chroniqueur. Comme nous l'avons déjà souligné, Braga était très minutieux dans son écriture. Tel un médecin qui soignait les blessés, le chroniqueur tenait à bien soigner ses mots dans le texte. Quand il était correspondant de guerre en Italie, la façon dont il décrit, par exemple, l'arrivée du printemps laisse entrevoir tout le lyrisme de son récit [de guerre].

C'était dans les champs romains, il y a un mois, dans ces plaines graves du Latium, que je l'ai vu pour la première fois. De petites fleurs blanches se dressaient ici et là sur l'herbe ; en avant, elles formaient déjà dans l'extension verte leurs taches blanches. Et quand nous nous sommes arrêtés pour ouvrir nos boîtes de ration K, et que le silence est descendu sur le laid camion 3/4 et sur nos visages poussiéreux, nous avons senti dans la brise la révélation du secret : le Printemps arrivait.⁴ (Braga, dans « Primavera », 1964, p. 354)

¹ Selon le *Dictionnaire mondial des Littératures* (Larousse, 2002, p. 935), le pénombrisme fut un « courant poétique brésilien de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, caractérisé par la prédominance des thèmes intimes et des nuances crépusculaires dans une tonalité symboliste ».

² « (...) raro sentido íntimo do coloquial e do cotidiano mágico ».

³ « Sua estética nos conduz a observar o pé de milho, nascido contra a leu, em plena cidade. E esse pé de milho nos dá força e esperança, além de mostrar que a poesia não está só nas glicínias ». Citation extraite du texte « *O poder do Braga* » (1953), qui se trouve dans les annexes, dont nous ferons référence plus loin.

⁴ « Foi nos campos romanos, há um mês atrás, naquelas planuras graves do Lácio, que primeiro a entrevi. Pequenas flores alvas repontavam aqui e ali na relva; adiante já formavam na extensão verde suas manchas brancas. E quando paramos para abrir nossas caixas de Ração K, e o silêncio desceu sobre o feio

En appelant à un certain lyrisme plastique, Braga nous peint un tableau où il décrit sa rencontre avec la nouvelle saison sur le sol italien. La beauté du printemps, qui devient visible aux yeux (*je l'ai vu pour la première fois*), audible dans le silence (*et que le silence est descendu*) et tactile par l'intermédiaire du vent (*nous avons senti dans la brise*), est poétiquement construite dans le texte. Le Printemps, que le chroniqueur individualise ou allégorise par le biais de la majuscule, représente aussi le prélude de la victoire des alliés après le passage du « malheur d'hiver »¹ (Braga, 1964, p. 355).

Dans l'extrait cité, les couleurs (*blanc/vert*), les éléments de la nature (*champs, plaine, fleur, herbe*) et les contrastes (*bruit/silence, blancheur/saleté*) forment le décor de la description lyrique. Cependant, ce lyrisme ne permet pas au chroniqueur de s'évader complètement de la guerre, car il est rattrapé par la réalité qu'il vit (*les boîtes de ration K, le laid camion 3/4 et les visages poussiéreux*). Dans un tel contexte énonciatif, cette voie d'échappement lyrique renforce ainsi le contraste entre un langage poétique et un récit qui se veut journalistique.

Je regarde ces montagnes. Ce sont de belles ennemies. Je vois, au loin, un troupeau de moutons, et la bergère est une femme ou une fille. Aujourd'hui même, j'ai marché dans la neige, j'ai foulé des mottes de terre gelées. Mais dans les branches dénudées des arbres, il y a de petits bourgeons – et ici et là, au flanc de la montagne, nous avons aperçu les premières fleurs timides. [...] Mais soudain, nous avons entendu, de plusieurs côtés, le fracas des chars et des canons, et le sifflement des grenades, et les explosions lointaines. [...] Ensuite, il n'y a qu'un autre tir de mortiers, et la robuste paysanne au foulard nous fournit à manger. On me donne un « lit cocon », j'étale deux couvertures sur le sol. Et pendant qu'un homme reste en veille à côté du téléphone, nous dormons dans la douceur d'un printemps précoce, dans le maigre froid de la grande nuit bleue.² (Braga, dans « Primavera », 1964, pp. 356-357)

Le décor de la montagne abrite en même temps le calme paisible et les dangers de l'ennemi (*Je regarde ces montagnes. Ce sont de belles ennemies*). L'ordinaire (la poésie du quotidien) et l'exceptionnel (la guerre qui constitue un fait journalistique) cohabitent

caminhão 3/4 e nossas caras empoeiradas, sentimos na brisa a revelação do segredo: a Primavera estava chegando”.

¹ “Fazia frio, e o céu era azul. Acabou-se no momento, aquela desgraça do inverno”.

² “Olho essas montanhas. São belas inimigas. Vejo, longe, um rebanho de carneiros, e a pastora é mulher ou menina. Ainda hoje andei na neve, pisei torrões de terra gelados. Mas nos galhos nus das árvores há pequenos brotos – e aqui e ali, na encosta, surpreendemos as primeiras tímidas flores. [...] Mas de súbito ouvimos, de vários lados, o estrondo dos tanques e dos canhões, e o sibilar das granadas, e as explosões distantes. [...] Depois há apenas um ou outro espoucar de morteiros, e a forte camponesa de lenço na cabeça nos arranja alguma coisa de comer. Me dão uma “cama-casulo”, estendo duas mantas no chão. E enquanto um homem fica em vigília para atender ao telefone nós dormimos na doçura de uma primavera temporã, no frio fino da grande noite azul”.

au sein du discours. L'expérience lyrique du chroniqueur (Je) s'exprime dans la construction d'une poésie qui demeure dans les détails et se construit autour de son choix stylistique. Dans l'extrait ci-dessus, nous repérons l'utilisation de la personnification (*les branches dénudées/fleurs timides/sifflement des grenades/le maigre froid*) et une référence à la synesthésie. À propos de cette dernière, la vue (*je regarde ces montagnes*), le toucher (*j'ai marché dans la neige*), l'ouïe (*nous avons entendu, de plusieurs côtés, le fracas des chars et des canons*) et l'odorat (*nous dormons dans la douceur d'un printemps précoce*) du chroniqueur contribuent au récit.¹ Les détails apportés, aperçus de loin par Braga, sont intégrés à la construction de la scène et présentés de près au lecteur, qui devient un observateur privilégié d'un moment aussi simple que surprenant.

D'après les propos de Drummond de Andrade, l'un des plus grands poètes de la littérature brésilienne, Braga cachait « derrière son apparence indifférente et parfois antipathique » un « jardin d'affection et d'intellection, qui rendait l'acte de vivre meilleur et plus simple »². Ces mots furent écrits dans un article intitulé « Le pouvoir de Braga »³, publié par le poète dans le journal *A Tribuna*, le 12 janvier 1953. À l'occasion, Drummond avait aussi nommé Braga « le poète du réel, du palpable », celui qui « donne du sentiment et du remède à la réalité »⁴.

Le journaliste et écrivain Almeida Fischer, corroborant le propos de Drummond, a lui aussi salué dans la presse le style d'écriture du *Sabiá* de la chronique brésilienne. Dans l'article « Rubem Braga: mestre da crônica literária »⁵, publié dans le journal *Correio do Povo*, le 3 mars 1979, Fischer a souligné les spécificités du style du chroniqueur *capixaba* et affirmé qu'il ne se limitait pas à rapporter les événements du quotidien « d'un monde convulsionné par toute sorte de tensions, d'événements cruciaux ou non »⁶. Braga proposait, selon lui, « la recreation en termes d'art, de tout fait, pris comme prétexte pour la codification de sa pensée et de son message. C'est un type de chronique [qui fluctue] entre la poésie et la philosophie lyrique »⁷. Pour Sá (cité par

¹ Nous porterons notre attention sur ces deux figures de style dans la prochaine section de ce travail.

² “Oculto por trás do seu indiferente e às vezes antipático semblante, há um jardim de afetos e inteleções, que torna bom e simples o ato de viver”.

³ “O poder do Braga”. Nous avons repéré ce texte lors de notre séjour de recherche à Rio de Janeiro. À l'occasion, nous avons pu consulter la collection dédiée à Rubem Braga dans le centre de documentation de la Fondation Casa de Rui Barbosa. L'intégralité du texte se trouve disponible dans les annexes.

⁴ “É o poeta do real, do palpável [...]. Dá o sentimento da realidade e o remédio para ela”.

⁵ « Rubem Braga : le maître de la chronique littéraire ». Le texte est consultable dans les annexes.

⁶ “A crônica de Rubem Braga não é o relato do dia-a-dia de uma grande cidade, de um mundo convulsionado por todas as tensões, dos acontecimentos cruciais ou não”.

⁷ “(...) a recriação em termos de arte, de um fato qualquer, tomado como pretexto para a codificação de seu pensamento e sua mensagem. É um tipo de crônica entre a poesia e a filosofia lírica”.

Gomes, 1991, p. 24), « c'est par son lyrisme réflexif que Rubem Braga occupe une place importante dans la littérature brésilienne contemporaine »¹.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le lyrisme de son écriture est en rapport direct avec son *expérientialité*, terme très utilisé dans la narratologie que nous développerons dans la troisième partie. Attachée à l'expérience du vécu et aussi à la pratique de l'observation, cette *expérientialité*, outre qu'elle permet à l'auteur d'exercer la poésie dans ses textes, témoigne de son immersion et de son implication sur le lieu des faits.

Là, dans cette même couchette où s'étire le corps en sueur de notre *pracinha*², le corps d'un soldat américain, qui traversait l'Atlantique à l'est, ou le Pacifique à l'ouest, pour se battre, s'y était déjà étiré. Là aussi s'était étiré le corps d'un soldat français, qui allait se battre pour sa terre asservie. De même pour le corps d'un Italien qui partait emprisonné pour l'Amérique après s'être battu pour son *Duce*³ ridicule. [...] Sur la pauvre toile [...], ces dernières années, des rêves et des cauchemars, des murmures en plusieurs langues venant d'hommes de diverses espèces se sont fait entendre. Certains sont morts ; d'autres se battent, ou se trouvent dans des camps de concentration, ou gémissent dans les hôpitaux [...].⁴ (Braga, dans « Viagem do Pracinha », 1964, p. 23)

Ce que nous observons dans cet extrait, c'est justement une tentative de recreation artistique d'une scène observée par le chroniqueur⁵ – et donc issue de son *expérientialité* à bord du navire. L'occurrence de l'adverbe de lieu « là », faisant référence à un lieu autre que celui où se trouvait le chroniqueur-observateur, en est la preuve. Mais, en récrivant la scène, le fait observable se mêle inévitablement à la divagation de l'auteur, laissant croire à une certaine fictionnalisation du récit. Faisant appel à son imagination, Braga met en place l'une de ses principales méthodes d'écriture, celle identifiée par Manuel Bandeira, qui consiste à vivre (ou plutôt à écrire) à voix haute. En fixant son regard sur

¹ “É pelo lirismo reflexivo que Rubem Braga ocupa um lugar de destaque na história da literatura brasileira contemporânea”.

² *Pracinha* est le surnom des soldats brésiliens envoyés en Italie lors de la Seconde Guerre mondiale, qui intégraient la Force Expéditionnaire Brésilienne (FEB).

³ C'est une référence au dictateur Benito Mussolini.

⁴ “Ali, naquele mesmo beliche onde está esticado o corpo suado do nosso pracinha, já estive o corpo de um soldado americano que ia atravessando o Atlântico para leste, ou o Pacífico, para oeste, para lutar. Ali já estive o corpo de um soldado francês, que ia lutar pela sua terra escravizada. Ali já estive o corpo de um italiano que ia preso para a América depois de lutar pelo seu Duce ridículo. [...] Na pobre lona [...] agitaram-se, nestes últimos anos, sonhos e pesadelos, resmungos em várias línguas de homens de várias espécies. Alguns estão mortos; outros estão lutando, ou metidos em campos de concentração, ou gemendo em hospitais”.

⁵ C'est ce qu'affirme Oswaldo Almeida Fischer (1979) cité dans la page précédente.

un soldat étiré dans sa couchette, le chroniqueur dénonce les conditions de l'embarcation, où il faisait chaud (*le corps en sueur de notre pracinha*), et dériva vers d'autres espèces d'hommes, qui, selon lui, auraient pu déjà avoir occupé la même toile dans laquelle se trouvait le soldat brésilien.

Les suppositions qu'avance l'auteur par le biais d'un langage littéraire restent, malgré leur nature imaginative, ancrées dans le réel. La tentative de fictionnalisation est vite freinée par les références faites à un contexte historique précis : les événements de la Seconde Guerre mondiale (*le corps d'un Italien qui partait emprisonné pour l'Amérique après s'être battu pour son Duce ridicule / Certains sont morts ; d'autres se battent, ou se trouvent dans des camps de concentration, ou gémissent dans les hôpitaux*). Mais le lyrisme réflexif de l'auteur l'emporte toujours (*Sur la pauvre toile [...], ces dernières années, des rêves et des cauchemars, des murmures en plusieurs langues venant d'hommes de diverses espèces se sont fait entendre*). En jouant un double jeu dans la construction du texte, d'ordre langagier et informatif, l'auteur transite alors à la frontière de la littérature et du journalisme. Ce faisant, il finit par participer à l'intronisation de la chronique, après l'achèvement de l'ère feuilletonesque, dans la presse, en accordant à cette dernière le titre de représentante majeure du journalisme littéraire dans sa deuxième phase¹.

La cohabitation entre information et littérarité, dont nous avons fait mention précédemment, peut aussi être identifiée dans la citation suivante, extraite de la chronique « Luzes »² :

En général, un *booby-trap* est destiné à faire exploser une charge pour tuer un homme ou lui arracher la moitié de la jambe. Mais il y a aussi un autre genre de piège. Quand l'ennemi s'approche, dans la noirceur, il touche quelque chose qui fait allumer une *very-light*, et tout le paysage, d'un coup, reçoit l'impact d'une lumière crue, blanche, intense. [...] Les mitraillettes se sont tues, la *very-light* s'est éteinte, le silence est retombé dans l'obscurité de la nuit effrayée.³ (Braga, dans « Luzes », 1964, p. 293)

¹ Comme nous l'avons indiqué dans la première partie de ce travail, cette deuxième phase concerne l'incorporation de procédés littéraires dans la réalisation journalistique.

² « Lumières », en français.

³ “Em geral um *booby-trap* se destina a fazer explodir uma carga para matar um homem ou lhe arrancar metade de perna. Mas há também este outro gênero. Quando o inimigo vem, na escuridão, ele toca em alguma coisa que faz com que se acenda um *very-light*, e toda paisagem, de súbito, recebe o impacto de uma luz crua, branca, fortíssima. [...] As metralhadoras calaram-se, o *very-light* apagou-se, e o silêncio caiu outra vez no escuro da noite assustada”.

Dans « Luzes », l'auteur explique le fonctionnement des *booby-traps* et *very-lights*, deux sortes de tactiques militaires employées pour piéger l'adversaire. Cependant, son récit ne se limite pas à donner une information technique, qui pourrait relever de l'intérêt journalistique. Son texte est aussi empreint d'un lyrisme caractéristique de son style. La gradation descendante (*tout le paysage, d'un coup, reçoit l'impact d'une lumière crue, blanche, intense / la very-light s'est éteinte*) et la personnification (*les mitraillettes se sont tues / la nuit effrayée*) font écho à sa démarche lyrique et s'associent à la construction de l'information.

Dans les chroniques de Braga, le lyrisme se présente ainsi dans toutes ses formes et dans toute son intensité. Il constitue un véritable outil, incorporé au style du chroniqueur, pour exprimer sa subjectivité et ses émotions. Avec une prose « marquée par le sentiment de la poésie », ce lyrisme participe de la construction d'une *poétique de la guerre*, dans la mesure où le chroniqueur essaie de recréer « la vie¹ et lui [insuffler] une nouvelle beauté, très singulière »² (Gomes, 1991, p. 22).

Nuit ! Nuit libre sur terre et sur mer, nuit dans les montagnes et dans les étangs, dans le désert et dans la rue, bénie soit-elle ! Les hommes qui fument des pipes dans la triste obscurité vous saluent : du fond de notre ignoble salon, nous vous bénissons, oh ! lune, oh ! nuages, oh ! étoiles du nord, oh ! grande nuit bleue.³ (Braga, dans « A noite proibida », 1964, p. 15)

Assimilant son texte à une ode, le chroniqueur envisage ici de le rendre lyrique. Pour appuyer son intention, il se tourne vers la Nature : l'exaltation de la nuit, intégrant, avec la lune, les nuages et les étoiles, le décor de la chronique, l'incidence des apostrophes, d'interjections et de points d'exclamation, le ton mélancolique et nostalgique adoptés dans le texte et la présence de figures de style, comme l'anaphore et la personnification, cette dernière très récurrente dans ses chroniques, constituent ainsi des éléments *palpables* de la démarche lyrique de l'auteur.

Dans une lettre envoyée au journaliste Gilberto Amado, et reproduite dans la biographie réalisée par Carvalho (2007, p. 339), Braga écrit que la chronique avait le

¹ Dans le contexte de son travail en tant que correspondant en Italie, nous pourrions bien remplacer le mot « vie », employé ici dans la citation, par le mot « guerre ».

² “Rubem Braga tudo observa e tudo transforma em prosa da melhor qualidade, fundamente marcada pelo sentimento da poesia. [...] Ele recria a vida e sobre o mar, noite nas montanhas e no charco, no deserto e na rua, abençoada sede! Os homens que fumam cachimbo na triste escuridão vos saúdam: do fundo de nosso torpe salão vos abençoamos, oh! lua, oh! nuvens, oh! estrelas do norte, oh! grande noite azul”.

³ “Noite! Livro noite sobre a terra e sobre o mar, noite nas montanhas e no charco, no deserto e na rua, abençoada sede! Os homens que fumam cachimbo na triste escuridão vos saúdam: do fundo de nosso torpe salão vos abençoamos, oh! lua, oh! nuvens, oh! estrelas do norte, oh! grande noite azul”.

pouvoir de révéler l'incessant poète qui existait en lui, une déclaration plus que pertinente et qui n'est pas passée inaperçue auprès de la critique. Schnaiderman (2011, p. 30) affirme que Braga, dans ses chroniques, « a su capter du lyrisme dans les moments les plus inattendus »¹. C'était en effet dans ce genre, sans grande valeur littéraire apparente, car jugé très simple, qu'il a laissé le meilleur de ses émotions – y compris dans ses écrits sur la guerre, événement qui fut dépeint par lui « d'une façon littéraire avec des touches de journalisme, en accordant à ses chroniques la légèreté du langage, le poids de l'observation et la poésie des faits »² (Sobrinho, 2018, p. 4929), sans toutefois en écarter la sensibilité humaine. En ce sens, Braga, affilié aux pratiques et aux traditions journalistiques et littéraires, a proposé, en conciliant lyrisme et objectivité, un récit capable d'« atteindre un niveau profond d'investigation de l'âme humaine »³ (Filha et Zanella, 2013, p. 11).

b. Scribere humanum est

L'intitulé de cette section, s'il est appliqué à l'écriture de Rubem Braga, peut bel et bien être porteur d'un double sens. Il énonce d'abord le rapport quotidien du chroniqueur à l'écriture. Pour lui, l'écriture était, comme nous l'avons déjà mentionné, le prolongement de sa vie. Vivant de ses chroniques, Braga trouvait dans cette pratique son moyen de subsistance. En tant que chroniqueur, il se voyait obligé de rédiger sur différentes thématiques (y compris sur le manque d'inspiration) et se comparait à un gitan : « Le chroniqueur du journal est comme un gitan qui, tous les soirs, monte sa tente et, au matin, la démonte, et part »⁴, disait-il (cité par Augusto, 2011, p. 128). Chaque matin, il fallait alors poser sa plume et s'adonner à l'écriture d'un nouveau récit portant sur une nouvelle thématique.

Barthes (1966, p. 19) avait affirmé qu'« innombrables sont les récits du monde ». Braga le savait bien : se prêtant à l'écriture du quotidien, il essayait de rendre compte des inépuisables façons de raconter les faits de la réalité. Pour lui, écrire était un acte humain et, dans certains cas aussi, d'humanité. C'est justement sur ce caractère humanisant de

¹ “[...] o lirismo que o cronista soube captar nos momentos mais inesperados”. À titre d'information, Boris Schnaiderman, d'origine ukrainienne, fut envoyé en Italie comme soldat de la FEB. De son expérience sur le front comme combattant, il a écrit le livre *Guerra en surdina*, publié en 1964.

² “Braga retratou a guerra de forma literária com toques de jornalismo, concedendo às suas crônicas a leveza da linguagem, o peso da observação e a poesia dos fatos”.

³ “Alcançar um nível profundo de investigação da alma humana”.

⁴ “O cronista do jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã desmancha, e vai”.

l'écriture, précisément de l'écriture des chroniques de guerre, que repose le second sens de l'intitulé de cette section.

Pour Candido (1992, p. 15), la chronique, étant « amie de la vérité et de la poésie dans ses formes les plus directes ainsi que dans celles les plus fantastiques »¹, dégage une certaine légèreté et humanise. Selon le critique, cette humanisation « lui permet, comme compensation sournoise, de récupérer avec l'autre main une certaine profondeur de signification et une certaine finition de forme, qui peuvent soudainement faire d'elle une inattendue, bien que discrète, candidate à la perfection »² (p. 13).

Associé à la chronique et en jouant avec ses formes journalistique et littéraire, Braga s'est porté candidat à l'humanisation du genre. Dans ses textes³, cette caractéristique se manifeste notamment dans l'importance accordée aux sources ainsi que dans les procédés d'écriture qu'il déploie pour donner de la vivacité à son récit – notamment en recourant à des figures de style qui ont rapport à ce qui est humain ou vivant, comme la personnification et la synesthésie⁴. À partir de l'adoption de ce que nous appellerons une « humanisation discursive et stylistique », Braga a contribué, malgré lui, au développement du « journalisme littéraire » – modalité qui privilégie l'humanisation du récit. Tandis que la première catégorie d'humanisation relève des préoccupations journalistiques – surtout au niveau des relations entre journaliste et source –, la seconde réaffirme la dimension littéraire de l'œuvre. La quête d'humanité du chroniqueur, qui se ressent dans son écriture, contraste alors avec sa vision même de l'événement couvert. Pour lui, la guerre, dans l'une de plusieurs définitions laissées dans ses chroniques rédigées sur le front, « se déshumanise : c'est une chose neutre et froide, à base de calculs »⁵ (1964, p. 156). Son écriture reconnecte alors le lecteur à cette humanité chassée par la guerre.

¹ “[...] amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas”.

² “Esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição”.

³ Nous nous limitons au corpus constitué par ses chroniques de guerre.

⁴ La synesthésie se caractérise en soi par l'association de différents sens dans la construction d'une même phrase.

⁵ “A guerra se desumaniza: é uma coisa neutra e fria, de cálculos”.

b.1. L'humanisation discursive

L'humanisation discursive identifiée dans les chroniques de Braga repose sur le rapport de l'auteur avec autrui, lors de son travail en tant que correspondant de guerre, dans une démarche volontaire et constante d'altérité¹. Ses sources – aussi appelées personnages² –, constituées pour la plupart *everymen* (Passos, 2017), ou tout simplement de personnes lambda dans leur routine quotidienne, sont un élément clé dans la plupart de ses chroniques et occupent une place d'honneur au sein du discours.

Si, dans le processus de choix des sources, les journalistes adeptes du journalisme dit traditionnel appliquent, d'après Gans (2004, p. 130), « les mêmes critères que les individus utilisent dans leur vie quotidienne, en conférant une plus grande confiance aux gens qui leur ressemblent »³, dans la pratique du journalisme littéraire, cette démarche ne tend toutefois pas à se confirmer. En s'opposant au processus d'alignement du discours et au clientélisme opérés au sein des rédactions, la pratique du journalisme littéraire a dicté de nouvelles règles de proxémie entre le journaliste et la source et a bouleversé le processus décrit par Gans. C'est en effet une démarche qui vise l'altérité. Le travail réalisé par Braga en est donc un exemple. Bien que détenteur d'un grade⁴ qui lui permettait d'avoir les informations auprès des sources officielles, il a préféré se mêler à ceux qui étaient dans une position hiérarchique inférieure pour raconter la guerre, en exerçant un « journalisme de tranchée »⁵. Son récit est donc animé par cette volonté d'observer, non pas seulement les faits, mais aussi les personnes ; et ce, depuis le début de son aventure.

À bord du navire, peu après son départ, Braga rédige sa première chronique pour le journal *Diário Carioca*, en tant que correspondant. Dans « A partida »⁶, l'humanité de

¹ De René Descartes à Emmanuel Levinas (1995), pour qui toute rencontre avec un *autre que soi* exprime un appel à l'altérité, en passant par Arthur Rimbaud avec sa célèbre citation « Je est un autre », l'altérité est un sujet sur lequel plusieurs auteurs et penseurs se sont penchés. L'acte de se reconnaître dans l'autre – ou tout simplement d'accepter l'autre dans son étrangeté – est partie intégrante de nos relations sociales. Dans le journalisme, où le contact avec autrui est au cœur même du métier, le journaliste est assujéti quotidiennement à la complexité des rapports avec autrui.

² L'utilisation du mot « personnage » n'est pas une exclusivité de la littérature. Le journalisme, qu'il soit traditionnel ou littéraire, fait lui aussi usage de ce terme pour parler de celui ou celle à qui le journaliste s'adresse pour récolter un témoignage ou enquêter.

³ À ce sujet, Paul Ricœur (1990, p. 386) affirme que l'« être semblable » n'est pas toujours un obstacle à la mise en altérité. Cela étant dit, « l'autre n'est pas condamné à rester un étranger, mais peut devenir mon semblable ». À condition, d'après Sylvie Courtine-Denamy (2000, p. 67), « de voir en lui une personne vis-à-vis de laquelle je m'oblige au respect ».

⁴ En tant que correspondant de guerre, il avait un grade d'officiel et, de ce fait, il avait certains privilèges que les soldats n'avaient pas.

⁵ Nous ferons référence à ce genre de démarche journalistique dans la section « Journalismes de tranchée », placée dans la troisième partie.

⁶ « Le départ », en français.

l’auteur se dévoile déjà. Ayant eu son attention attirée par les gestes d’un « *pêcheur solitaire* », se trouvant dans un canoë « *humble et fragile* », qui observait de loin le départ de l’embarcation, Braga se sert d’une paire de jumelles pour mieux scruter la scène. De cette première observation, en sa qualité de journaliste correspondant, il a écrit l’extrait suivant, assumant sa position de témoin oculaire :

Le convoi d’immenses navires passe devant un petit bateau de pêche. Un pêcheur solitaire se lève et fait signe de la main. Son petit bateau se balance fortement avec les vagues que forment les navires. Mais il reste debout, faisant lentement signe de la main. Je le regarde avec des jumelles : c’est un vieux pêcheur en chemise haillonneuse. Parmi les monstres armés de l’océan, son canoë est humble et fragile, mais il a une étrange grandeur. Et il se tient là, indifférent aux balancements du canoë, debout, faisant lentement signe de la main comme s’il faisait un devoir, comme s’il transmettait son pauvre message. Un grand message.¹ (Braga, dans « A partida », 1964, p. 13)

Le chroniqueur, en décrivant la scène, prête au lecteur sa paire de jumelles afin que ce dernier puisse lui aussi observer et revivre la scène décrite. Les jumelles, cet instrument d’optique grossissant et permettant l’observation à distance, ne sont qu’une allégorie servant à symboliser la technique *bragueana* d’écriture, fondée sur l’attention accordée aux détails – souvent sans importance. La construction de son récit gravite ainsi autour d’éléments qui pourraient s’avérer imperceptibles à l’œil d’un journaliste, mais qui deviennent perceptibles au regard aguerri d’un chroniqueur, en raison de l’importance qu’il confère aux banalités.

Dans l’extrait ci-dessus, où la figure du pêcheur et le canoë se disputent l’attention du chroniqueur, Braga exalte l’insignifiance du fait, qui finit, comme nous l’avons constaté, par gagner en importance. Spécialiste dans l’écriture de chroniques magistrales à partir d’événements mineurs (Gomes, 1991)², il s’appuie sur les antonymes et antithèses (*immense/petit, monstres armés/humble et fragile, pauvre message/grand message*) pour renforcer le caractère exceptionnel du fait observé. À l’exemple du passage cité, dans son écriture, ce qui est fragile se voit toujours doté d’une étrange grandeur. Nous pourrions

¹ “O comboio de navios enormes passa junto de um pequeno barco de pesca. Um pescador solitário fica em pé e acena com a mão. Seu barquinho balança fortemente com as ondas que os navios vão formando. Mas ele continua de pé, acenando lentamente a mão. Olho-o por um binóculo: é um velho pescador de camisa esfarrapada. Entre os monstros armados do oceano, sua canoa é humilde e frágil, mas ele tem uma estranha imponência. E fica lá para trás, indiferente aos balouços fortes da canoa, de pé, acenando lentamente a mão como quem cumpre um dever, como quem transmite sua pobre mensagem. Uma grande mensagem”.

² “De um pequeno acontecimento, ele constrói uma crônica magistral” (Danilo Gomes, 1991, p. 13).

aller plus loin et établir un rapport entre ce qu'il a écrit (*Parmi les monstres armés de l'océan, son canoë est humble et fragile, mais il a une étrange grandeur*) et ce qui représente le genre de la chronique pour lui. Tel qu'un canoë humble, la fragile chronique arrive à démontrer son ampleur parmi les monstres géants de la littérature.

Cet extrait, illustrant l'aspect humanisant de son écriture, met aussi en exergue le « signe de la main » du vieux pêcheur. Ce geste alors banal devient exceptionnel. Il atteint, dans le récit, une connotation à la fois de résistance – car le pêcheur (qui se tenait debout) et son canoë résistaient aux vagues de l'océan – et d'humanité, marquée par la transmission de ce pauvre geste devenu grand message. Pour mettre ce geste en avant, le chroniqueur a eu recours à l'épiphore, figure de style consistant en la répétition.¹

Le choix et le traitement accordés aux personnages sont ainsi révélateurs de cette pratique humanisante. Pour se placer au plus près des faits, Braga fut un correspondant de guerre décidé à faire son travail, comme nous l'avons indiqué, sur le front, auprès des soldats et des victimes directes du conflit. Choissant souvent les sources dites secondaires² au détriment des définisseurs primaires³, souvent réquisitionnés dans le cadre du journalisme traditionnel⁴, il voulait donner à voir la réalité crue de la guerre sur le terrain. « Un campement militaire est un lieu très monotone pour n'importe qui – et intolérable pour un correspondant de guerre »⁵, avait-il écrit (1964, p. 62) pour justifier ses innombrables déplacements, toujours en quête de la sève de l'information. Ce désir d'action, qui le poussait à se rapprocher du vif du conflit, a joué en faveur de sa quête de révéler l'existentialité des soldats, ces hommes anonymes, qui mettaient leur vie en péril au nom de la liberté.

Ayant choisi de couvrir le bas-fond⁶ de la guerre, Braga a pu offrir aux lecteurs une couverture, qui se distinguait notamment par l'intérêt de donner à voir, outre les

¹ Nous pouvons observer que le chroniqueur a cité à trois reprises le signe de la main fait par le pêcheur solitaire dans le texte. Cela montre sa sensibilité envers les banalités du quotidien.

² Aussi appelées des sources non officielles.

³ Ce concept fut créé en 1978 par Stuart Hall. Cette notion, comme l'explique Érik Neveu (2004, p. 57), « suggère que, dans tout domaine de la vie sociale, existent des sources particulièrement accréditées, à cause de leur représentativité, de leur statut institutionnel ».

⁴ Pour Mauro Wolf (1999), le journalisme traditionnel privilégie les sources dites primaires pour une question de productivité, crédibilité, accessibilité et proximité. Ce faisant, il a fini par restreindre le nombre de voix présentes dans les articles, tout en assumant un discours de plus en plus officiel (voire unique). En optant pour les sources officielles, le journalisme traditionnel reproduit, selon Mateus Yuri Passos (2017, p. 88), citant les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la question de l'idéologie, « une pensée hégémonique ».

⁵ «Um acampamento militar é um lugar bastante monótono para qualquer pessoa – e intolerável para um correspondente de guerra».

⁶ À l'exemple de João do Rio, qui a raconté les bas-fonds de la société *carioca*, inaugurant la chronique mondaine, nous pouvons affirmer que Braga a pris la même initiative dans la guerre. L'événement ne fut pas raconté depuis des campements militaires ou des QG, mais depuis les tranchées, sur le front, au milieu

actions des soldats, les histoires de vie de ceux qui combattaient. Le désir d'altérité du chroniqueur est ainsi flagrant dans ses chroniques. Et cela, pour une raison toute simple : la pratique journalistique ne peut pas être conçue sans prendre en compte l'altérité.

Conscient de cela, le chroniqueur, en s'aventurant dans le champ du reportage, ne pouvait y échapper. De ce fait, les chroniques de Braga sont « teintées » de l'autre. Ainsi, dans son récit, la vie des soldats alliés et ennemis, d'infirmières et de civils inconnus, comme le montrent les citations ci-dessous, défile devant les yeux du lecteur et cela lui permet d'appréhender l'amplitude et l'humanité de l'événement. En lisant Braga, nous nous rendons vite compte que la guerre n'est pas faite seulement de stratégies et d'armes. La guerre, rappelle le chroniqueur (1964, p. 66), en utilisant l'épiphore, « se fait avec tout, exige tout, avale tout »¹. Provoquée par des hommes, elle est aussi faite à bras d'hommes. Ses chroniques ne peuvent donc pas renoncer à leur aspect humain.

Le sergent Pascoal Caputo, numéro 3294, est un jeune homme fort et charmant, fils de Cruzeiro, ville de l'état de São Paulo, où vit son père, M. José Caputo. Pascoal tenait là un commerce, il s'occupait de la casse, de l'usine de saindoux et de nombreuses autres entreprises. Mais il y a deux ans, il a quitté toutes les affaires, a mis un uniforme – et aujourd'hui c'est un homme qui a déjà fait vingt-trois prisonniers dans cette guerre.² (Braga, dans « Prioneiros fáceis », 1964, p. 137)

Je déjeune avec Elza Cansanção Medeiros, qui parle avec volubilité. Elle fut la première infirmière à se présenter comme bénévole à la Force Expéditionnaire, et elle me raconte qu'à Rio, elle a déjà travaillé dans la presse. [...] Je rencontre une petite infirmière brune en service, aux yeux très vifs, née dans l'état d'Acre et avec un prénom qui ne pouvait qu'être attribué à quelqu'un venant de là-bas : Jurgleide.³ (Braga, dans « Enfermeiras », 1964, p. 128-129)

Elle s'appelle Miranda, mais ce n'est pas un nom de famille, c'est son prénom. Elle a dix-huit ans, vit avec sa famille dans un petit village et terminait ses études secondaires lorsque la guerre a tout brouillé. Elle pense étudier la chimie – quand elle pourra retourner vivre à Bologne ou à Florence.⁴ (Braga, dans « Impressões de Moça », 1964, p. 300)

des routes et des champs de mines, et toujours à la rencontre des militaires (alliés et ennemis) et des civils (des hommes, des femmes et des enfants meurtris par la guerre).

¹ “Uma guerra se faz com tudo, exige tudo, engole tudo”.

² “O terceiro-sargento Pascoal Caputo, número 3294, é um rapaz forte e bem apessoado, filho de Cruzeiro, Estado de São Paulo, onde vive seu pai, Sr. José Caputo. Pascoal tinha lá uma casa de comércio, lidava com ferro-velho, fábrica de banha e muitos outros negócios. Mas há dois anos deixou todos os negócios, vestiu uma farda – e hoje é um homem que já fez 23 prisioneiros nesta guerra”.

³ “Almoço ao lado de Elza Cansanção Medeiros, que conversa com volubilidade. Foi a primeira enfermeira a se apresentar como voluntária para a Força Expedicionária, e me conta que no Rio já trabalhou na imprensa. [...] Encontro de serviço uma enfermeirinha morena, de olhos muito vivos, nascida no Acre e com um nome que só no Acre era capaz de aparecer: Jurgleide”.

⁴ “Seu nome é Miranda, mas isso não é sobrenome, é o nome mesmo. Tem 18 anos, vive com sua família numa aldeiazinha e estava terminando o curso do liceu quando a guerra atrapalhou tudo. Pensa estudar química – quando puder voltar a viver em Bolonha ou em Florença”.

En s'attardant sur la présentation de ces personnages, Braga visait à attribuer un ou des visages humains à la guerre. Pour l'auteur, peu importaient le grade des soldats ou leur position (alliés ou non), le métier ou le statut social de ses sources. C'est leur identité humaine, cette caractéristique qui nous rassemble et nous ressemble, ce qui comptait pour le chroniqueur et l'intéressait. Le sergent Pascoal, les infirmières Elza et Jurgleide et l'étudiante Miranda ne représentent qu'un infime échantillon du nombre de rencontres faites par Braga lors de son incursion en Italie et qui ont été rapportées dans ses écrits. À ce propos, Proença Filho (cité par Filha et Zanella, 2013, 18) souligne que, dans les chroniques de l'auteur, « la fidélité aux faits émerge avec un accent sur la dimension humaine »¹.

La façon dont leurs *visages* sont présentés est bien caractéristique du journalisme littéraire, qui confère une place d'honneur aux personnages. Dans cette modalité, la source – contrairement au journalisme conventionnel, où elle n'est qu'un « être de papier »² (Lits, 2008, p. 137), ayant un rôle purement illustratif – ne se résume pas à un nom, à un âge et à un positionnement social. Des traits physiques et des éléments des histoires de vie des personnages s'ajoutent à l'information et aident à la construction de leur portrait.

« Sans jamais éclipser le côté humain » (Filha et Zanella, 2013, p. 17) de son récit, Braga traquait toujours la vie, que, d'après lui, le journalisme ne s'occupait plus de montrer. La chronique « A menina Silvana »³, symbole de l'humanisation discursive mise en place par Braga, est certainement, parmi ses textes, le plus emblématique et le plus percutant d'un point de vue humain. En même temps qu'il dénonce l'inhumanité d'une guerre qui avale tout, faisant aussi des victimes innocentes, comme c'est le cas de la petite Silvana, âgée de dix ans, l'auteur déploie, dans le texte, toute son humanité pour décrire le corps, le visage – et surtout le regard – de l'enfant blessée.

La fille était presque entièrement nue, car cinq ou six morceaux d'une grenade allemande l'avaient frappée dans diverses parties de son corps. Médecins et infirmières, habitués à soigner les corps rugueux des hommes, se penchaient sous la lampe pour extraire les morceaux d'acier qui avaient déchiré ce corps blanc et délicat comme un lys – maintenant strié de sang. La tête de Silvana reposait sur le côté, entre les couvertures. La stupide explosion avait épargné cette petite tête brune, ce profil lisse et ferme que Da Vinci adorerait dessiner. Lèvres serrées, sans un mot ni un gémissement, elle tremblait juste un peu – quand on lui touchait sa blessure, et ses

¹ “A fidelidade aos fatos emerge acrescida do destaque à dimensão humana”.

² Cette définition fut, elle aussi, longtemps associée au personnage dans la littérature.

³ « La fillette Silvana », en français.

muscles faciaux se contractaient presque imperceptiblement. Mais elle avait les yeux ouverts – et quand elle sentit mon ombre, elle les souleva un peu. Je n’ai pas vu dans ses yeux cette expression de chien battu des mutilés, ni la lumière de la douleur et de la colère des hommes pris dans le feu du combat, ni l’impatience douloureuse de tant de blessés, ni le désespoir de ceux qui croient qu’ils vont mourir. Elle m’a regardé tranquillement. La douleur faisait que ses paupières se contractaient discrètement, comme si la lumière lui faisait un peu mal aux yeux. J’ai fixé la couverture sur sa tête, la protégeant de la lumière, et elle m’a regardé à nouveau d’un regard de fille correcte, un regard calme et ferme.¹ (Braga, dans « A menina Silvana »², 1964, p. 251)

Pour lui qui prête souvent son regard à la minutie des choses, il n’est en rien surprenant que ce soit le regard de la fillette, dotée d’une identité, qui ait attiré le chroniqueur et marqué le plus son attention. Sans sensationnalisme et avec beaucoup de poésie et de sensibilité, Braga nous dévoile les coulisses de « l’histoire sans scénario de cette fillette blessée »³ (Braga, 1964, p. 253) et, plus globalement, celles de la guerre. Chronique chargée en émotions et en révolte de la part de l’auteur, elle se termine par une supplique en faveur de la fin de la guerre : « Par le corps innocent, par les yeux innocents de la fillette Silvana⁴ (sans aucune importance dans l’océan des cruautés et des injustices) [...] par ce petit être simple, cette petite chose appelée personne humaine, il faut mettre un terme à tout cela »⁵ (p. 254). Dans cette clameur, le personnage de Silvana, réduite à

¹ “A menina estava quase inteiramente nua, porque cinco ou seis estilhaços de uma granada alemã a haviam atingido em várias partes do corpo. Os médicos e os enfermeiros, acostumados a cuidar rudes corpos de homens, inclinavam-se sob a lâmpada para extrair os pedaços de aço que haviam dilacerado aquele corpo branco e delicado como um lírio – agora marcado de sangue. A cabeça de Silvana descansava de lado, entre cobertores. A explosão estúpida poupava aquela pequena cabeça castanha, aquele perfil suave e firme que Da Vinci amaria desenhar. Lábios cerrados, sem uma palavra ou um gemido, ela apenas tremia um pouco – quando lhe tocavam num ferimento contraía quase imperceptivelmente os músculos da face. Mas tinha os olhos abertos – e quando sentiu a minha sombra ergueu-os um pouco. Nos seus olhos eu não vi essa expressão de cachorro batido dos estropiados, nem essa luz de dor e raiva dos homens colhidos no calor do combate, nem essa impaciência dolorosa de tantos feridos, ou o desespero dos que acham que vão morrer. Ela me olhou quietamente. A dor contraía-lhe, num pequeno tremor, as pálpebras, como se a luz lhe ferisse um pouco os olhos. Ajeitei-lhe a manta sobre a cabeça, protegendo-a da luz, e ela voltou a me olhar daquele jeito quieto e firme de menina correta”.

² Cette chronique a certainement servi d’inspiration à Joel Silveira qui a écrit, des années plus tard, en 1948, lors de la couverture de la rébellion populaire en Colombie, le reportage “Um menino morto” (« Un garçon mort », en français). Dans ce reportage, Silveira s’intéresse au corps gisant d’un garçon d’environ huit ans. Son récit s’attarde en grande partie sur le visage du garçon, qui « était mort candide, les yeux ouverts, avec un léger sourire sur les lèvres ». “Somente aquele menino (não mais de oito anos) morrerá cândido, de olhos abertos, um começo de sorriso nos lábios” (Joel Silveira, 2001, p. 206). L’humanité et la sensibilité du reporter sont semblables à celles dont témoigne Braga, en 1945, dans la description de la fillette Silvana.

³ “[...] a história sem enredo dessa menina ferida”.

⁴ Dans la citation originale, l’auteur a recours à l’anaphore, à trois reprises.

⁵ “Pelo corpo inocente, pelos olhos inocentes da menina Silvana (sem importância nenhuma no oceano de crueldades e injustiças) [...] por esse pequeno ser simples, essa pequena coisa chamada uma pessoa humana, é preciso acabar com isso”.

« une petite chose », martyr d'une guerre *stúpide*, selon l'auteur, devient sacrifice et aussi symbole d'espoir.

Dans le journalisme littéraire, le rôle très limité souvent attribué au personnage de la presse s'est alors vu modifié. Plus qu'un être passif, la source est devenue une participante¹ à part entière. Doté d'une identité, d'une voix et d'un sentiment qui s'expriment dans le récit, le personnage de la presse littéraire n'est pas une représentation mimétique : il est un élément véritable, en chair et os, dont les actions permettent, d'après Lits (2008, p. 139), « d'ancrer le texte dans le réel ».

Pour Franklin (2007), plus le journaliste réfléchit et investit dans le personnage, plus son récit, qu'il s'agisse d'une chronique ou d'un reportage, est enrichi. D'autres auteurs, tels Glaudes et Reuter (1998)², confirmant le rôle prépondérant du personnage dans le récit *journalistico-littéraire*, soulignent qu'il exerce une fonction active dans la narration. De même, Lits (2008, p. 138) soutient, à propos du personnage du journalisme littéraire, qu'il « ne lui suffit pas d'être, [mais qu'] il doit agir et s'exprimer ». Il occupe ainsi, dans le récit, une position aussi importante que celle du fait rapporté lui-même.

Lorsque le chroniqueur, censé construire son récit à partir de son propre point de vue, donne la parole à un tiers via le recours au discours direct, il brise les règles traditionnelles de la chronique, rapprochant celle-ci des techniques du reportage. Le recours à ce procédé, l'une des techniques phares du journalisme littéraire, selon le modèle envisagé par Wolfe³ (1975), bien qu'il permette au personnage de se positionner et d'agir dans le récit à partir de son vécu et de « mettre ses expériences et son point de vue au centre de l'énonciation »⁴ (Passos, 2017, p. 89), révèle une certaine limitation du journaliste. La technique, selon Proteau (2017), sert, en effet, à lui faire prendre conscience de l'impossibilité de devenir l'autre⁵. Pour Ricœur (1990), le témoignage représente alors, dans le texte, un phénomène « d'attestation » et « d'appropriation d'autrui ».

Souvent soucieux de donner à voir une réalité, le journaliste tend à oublier que donner une voix aux personnages, en prenant en compte leur ressenti et leur témoignage, est tout aussi important. Dans le cadre du journalisme littéraire, cette démarche s'inscrit

¹ Roland Barthes, 1977.

² Cités par Marie Vanoost (2013, p. 149).

³ Outre le dialogue, l'auteur parle aussi d'une utilisation récurrente du point de vue en troisième personne, de la description et de la construction de scène.

⁴ “[...] tornar suas experiências e ponto de vista o centro da enunciação”.

⁵ Le journaliste « ne devient jamais l'autre ». (Laurence Proteau, 2017, p. 111)

dans la volonté d'insérer des dialogues et/ou de conserver les marques de la situation d'énonciation, tout en privilégiant la technique du discours direct. Plus qu'un signe d'humanisation – car cela relève d'un travail d'écoute –, elle représente une marque d'altérité.

Le chauffeur est un jeune homme blond, avec des moustaches blondes et, comme je le connaissais à peine, je pensais qu'il venait de Santa Catarina, par exemple, mais j'ai trouvé son accent étrange. Il m'a expliqué qu'il était né à Afogados de Ingazeiro et résidait à Carnaíba das Flores, dans l'état de Pernambuco, et qu'il s'appelait Otacílio Braz Leite.

Je lui demandai comment il s'était retrouvé dans la FEB, et il m'expliqua :

– C'est parce que je suis allé amener un bétail à Paraíba...

L'histoire est parfaitement véridique : cet homme est ici, à côté de moi, sur une route horrible des Apennins écoutant l'explosion de grenades allemandes, en cet après-midi de pluie et de froid, car il est allé une fois amener un bétail à Paraíba...

– Ce n'était pas beaucoup de bétail [...] environ trente-sept têtes. Mon père a une ferme d'élevage à Carnaíba das Flores et j'ai toujours voyagé dans le *sertão*¹ pour aller chercher et amener du bétail. Cette fois [...] quand je suis arrivé à Princesa, je n'ai pas pu passer. J'ai beaucoup insisté, mais ils m'ont dit que sans permis de réserviste, je ne passerais pas avec le bétail. Alors je me suis vraiment mis en colère et je suis retourné avec le bétail à Carnaíba et j'ai dit à la maison que j'allais faire un tour. J'ai mis un sac sur mon dos et j'ai marché cinq lieues, jusqu'à Afogados.

Là, j'ai trouvé une place dans un camion pour Garanhuns et à Garanhuns j'ai pris un autre camion pour Recife. [Une fois arrivé], j'ai demandé où se trouvait la caserne, je suis allé à Socorro, je me suis présenté au 21^e régiment.² (Braga, dans « Um boiadeiro », 1964, pp. 195-196)

Cet extrait, dans lequel nous pouvons observer la présence du discours direct, illustre bien la volonté de Braga de laisser le personnage, qui est le détenteur de l'histoire, agir dans le récit. L'anecdote insolite d'Otacílio Braz, l'éleveur de bétail devenu soldat, a surpris le chroniqueur par son originalité, au point que l'auteur a dû lui-même insister

¹ Zone géographique du Nordeste du Brésil au climat semi-aride.

² “O motorista é um rapaz louro, de bigodes louros e, como o conhecia pouco, pensei que fosse de Santa Catarina, por exemplo, mas estranhei o seu sotaque. Ele me explicou que era nascido em Afogados de Ingazeiro e residente em Carnaíba das Flores, Estado de Pernambuco, e se chamava Otacílio Braz Leite. Perguntei como é que ele veio parar no Expedicionário, e ele explicou:

– É porque eu fui levar uma boiada na Paraíba...

A história é perfeitamente verdadeira: esse homem está aqui, ao meu lado, numa horrível estrada dos Apeninos ouvindo a explosão das granadas alemãs, nesta tarde de chuva e frio, porque uma vez foi levar uma boiada à Paraíba. . .

– Não era muito gado [...] umas 37 cabeças. Meu pai tem uma fazenda de criação em Carnaíba das Flores e eu sempre viajava pelo sertão para buscar boi e levar boi. Dessa vez [...] quando cheguei em Princesa não pude passar. Teimei muito, mas disseram que sem carteira de reservista eu não passava com o gado. Então fiquei danado e voltei com o gado até Carnaíba e disse lá em casa que ia dar um passeio. Botei a mala nas costas e andei 5 léguas, até Afogados.

Lá arranjei lugar num caminhão para Garanhuns e em Garanhuns peguei outro caminhão para o Recife. Perguntei onde era o quartel, fui a Socorro, me apresentei no 21° B.C”.

sur la véracité du témoignage. « *L'histoire est parfaitement véridique* », a-t-il assuré au cours du récit. Outre cela, l'origine du « *jeune homme blond* » a aussi créé l'étonnement du chroniqueur. Renforçant certains stéréotypes, il ne s'attendait pas à ce qu'une personne ayant un tel biotype vînt de la région nord-est du pays.

L'utilisation du discours direct fait bien plus que rendre l'espace du texte démocratique et humain, dans la mesure où il sous-entend la relation entre auteur et source¹ et où il résulte de cette relation ; c'est aussi une façon d'accorder de la fiabilité au récit et de promouvoir sa polyphonie. La transcription du dialogue d'un personnage octroie ainsi au texte une plus grande valeur ajoutée. Lorsque Braga utilise le discours rapporté, dans sa forme directe, il s'abstient toutefois de réaliser certains cadrages types de l'énoncé journalistique, comme l'utilisation de *verba dicendi* et d'attitude², qui permettraient de modaliser³ le texte. Son discours rapporté est toutefois marqué par la présence typographique d'un tiret, qui marque la frontière entre la parole de la source et celle du chroniqueur. Quelles que soient les intentions de l'auteur, pour Wolfe (2005, p. 54), ce procédé mérite une attention spéciale, car il a l'avantage d'entraîner « le lecteur plus intensément que n'importe quel autre. Il établit et définit aussi le personnage plus vite et avec plus d'efficacité »⁴.

Servant à dévoiler le point de vue du personnage, la technique du discours direct promeut, dans les chroniques de guerre de Braga, le rapprochement – et d'une certaine façon le rattachement – du genre aux techniques de rédaction du reportage, ce dernier étant, comme nous le verrons au deuxième chapitre, une forme de journalisme de témoignage développée à partir du XX^e siècle (Lage, 2001). Le caractère testimonial accordé au reportage – renforcé par la charge subjective du texte, souvent rédigé à la première personne du singulier « *Je* » – a consacré à la fois le travail du reporter, devenu

¹ Dans la chronique, il existe aussi le dialogue que l'auteur entame souvent avec le lecteur, procédé appelé « communion phatique » (Soares, 2014), qui relèverait donc d'une relation entre auteur et lecteur.

² Cette catégorie de verbes, parmi lesquels les verbes « accuser, nier, rejeter, censurer, promettre, condamner, affronter, vouloir, critiquer, vibrer, menacer, dénoncer, récuser, souhaiter, penser, contester, s'inquiéter, exiger et estimer » figurent comme des exemples, est, selon Wander Emediato (2011), au service de la construction d'un point de vue. Pour lui, le verbe d'attitude « renvoie au comportement psychologique de l'acteur focalisé dans l'énoncé verbal » et représente « une opinion du sujet informant sur l'action » (p. 9), c'est-à-dire celle du journaliste. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980, citée par Wander Emediato, 2011) qualifie ces verbes de subjectifs.

³ Cela ne veut pas dire que le chroniqueur s'est exempté d'interférer dans le discours. Au contraire, comme nous l'avons souligné dans l'extrait de la chronique « *Um boiadeiro* », la parole de la source alterne avec celle de l'auteur.

⁴ « O diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Ele também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência ».

médiateur et resté acteur de l'information¹, et la présence de la source, devenue élément indispensable au travail journalistique. En réunissant trois éléments essentiels dans la construction de son humanisation discursive (le fait, l'esthétique et le personnage), Braga accomplissait, selon Sá (2005, p. 56), la fonction première de la chronique, qui est d'« approfondir l'information et [d]'offrir une profonde vision du fait et des gens »².

b.2. L'humanisation stylistique

L'humanisation stylistique, seconde catégorie d'humanisation que nous avons attribuée aux chroniques de guerre de Rubem Braga, relèverait du choix de l'auteur de forger son récit en faisant appel à certaines figures de style, comme la personnification et la synesthésie³. En se tournant vers ce choix stylistique, le chroniqueur visait à donner des attributs humains à certains composants du texte (qui ne l'étaient pas) ainsi qu'à conférer un caractère sensoriel à son récit. Cette dernière stratégie narrative n'est pas sans conséquence pour le lecteur. En effet, ayant opté pour un langage *synesthésique*, pour rendre compte de son *expérientialité* immersive sur le front, l'auteur n'a pas épargné au lecteur une expérience de lecture sensorielle. En armant ses chroniques de ces figures de style, Braga cherchait à révéler que la guerre, malgré le chaos et le manque d'humanité qu'elle engendre, reste humaine, car faite par des gens en chair et en os.

En ce qui concerne la personnification⁴, qui consiste à attribuer des propriétés humaines à des animaux ou à des inanimés, c'est sans doute la figure de style la plus utilisée par l'auteur dans ses textes. « *La lune, étouffée par les nuages*, répandait une vague lumière, *lança soudain sur les eaux* le jet très clair d'un projecteur »⁵. C'est ainsi, en évoquant, outre la lumière de la lune, mais aussi celle de la ville d'Algésiras, « comme si elle annonçait un continent pacifique »⁶, que Braga a narré l'approche du navire de

¹ Nilson Lage (2001) affirme que le journaliste est un traducteur du discours d'autrui.

² “A função da crônica é aprofundar a notícia e deflagar uma profunda visão das relações entre o fato e as pessoas”.

³ Rubem Braga ne fait pas toujours utilisation de la synesthésie (en tant que figure de style au sens propre du terme), mais son texte, faisant de multiples références aux cinq sens humains, est indéniablement teinté de sensorialité.

⁴ Les mots et expressions faisant référence à cette figure de style ont été placés en italique dans les extraits cités.

⁵ “A lua, sufocada por nuvens, espalhava uma vaga claridade, lançou de repente sobre as águas o jato claríssimo de um projetor”. (Extrait de la chronique *Gibraltar*, écrite en septembre 1944 et publiée dans le recueil des chroniques de guerre de l'auteur, 1964, p. 35).

⁶ “A bombordo surgiu Algeciras, iluminada, como se anunciasse um continente pacífico.” (Rubem Braga, 1964, p. 35)

l'armée nord-américaine, le « *General Mann* » (C-503-L) – le transportant lui et 5074 soldats de Rio de Janeiro à Naples –, sur le continent européen.

Les chroniques « Gibraltar », « Viagem do Pracinha » et « Em Florença »¹ sont, elles aussi, marquées par la présence de la personnification, comme nous pouvons le constater : « À l'abri du *vent stupide*², nous sommes restés jusqu'à la nuit tombée à regarder les terres d'Espagne (1964, p. 35) »³, « Le matin, nous voyons une *Méditerranée docile* (1964, p. 36) »⁴, « Ce *navire a marché*⁵ sur de nombreuses mers et a emmené de nombreux hommes à la guerre ou à la paix »⁶ et, enfin, « *Florence dort, et rêve d'un temps meilleur* (1964, p. 106) »⁷.

Cette même figure de style est présente lorsque le chroniqueur annonce l'arrivée du printemps, dans « Primavera »⁸. Dans cette chronique, il n'a pas hésité à écrire que le printemps « *avait commencé à grimper les montagnes* »⁹ (1964, p. 355) pour dire que les fleurs s'emparaient du lieu. Le nom de la saison, toujours écrit avec la majuscule, renforce aussi sa personnification et son rôle allégorique. La façon dont le texte est construit laisse penser que le chroniqueur n'allait pas témoigner de l'arrivée d'une nouvelle saison, mais qu'il allait bien rencontrer quelqu'un. « C'était dans les champs romains, il y a un mois, dans ces plaines graves du Latium, que je l'ai vu pour la première fois »¹⁰, avait-il écrit.

De même, dans la chronique « Minas »¹¹, pour décrire la beauté du paysage, qui contrastait avec sa dangerosité, car situé à proximité d'un champ de mines, Braga s'est intéressé aux « *canaux qui s'étirent* entre cyprès et sapins » et a conclu que « cette plaine, ces collines – et les *monts déjà couronnés* de neige »¹² (1964, p. 69) n'étaient rien d'autre qu'un paysage interdit. La neige, quant à elle, un autre élément souvent évoqué par le chroniqueur, n'a pas non plus échappé à ce jeu de personnification. « Notre soldat se déplace désormais dans un *monde blanc et tendre*, où, d'ailleurs, le froid n'est pas

¹ « Gibraltar », « Voyage du *Pracinha* » et « À Florence », respectivement, en français.

² L'utilisation de l'adjectif « stupide », appliquée au « vent », constitue aussi une hypallage.

³ “Abrigados contra o vento estúpido, ficamos até a noite vendo as terras de Espanha”.

⁴ “De manhã vemos um Mediterrâneo manso”.

⁵ Il serait plus adéquat d'employer le verbe « naviguer » dans la traduction. Cependant, nous avons opté pour la traduction littérale du verbe utilisé dans la version originale en portugais (à savoir : *andar*, qui veut dire marcher, en français) pour garder l'aspect de personnification souligné dans l'extrait.

⁶ “Este navio tem andado por muitos mares e levado muitos homens para a guerra ou para a paz”.

⁷ “Florença dorme, e sonha com tempos melhores”.

⁸ « Printemps », en français.

⁹ “E a Primavera começou a subir nas montanhas”.

¹⁰ Un extrait plus important de cette chronique a été cité lorsque nous parlions du caractère lyrique de son écriture dans la section « Chronica Bragae Lyrica ».

¹¹ « Mines », en français.

¹² “[...] esses canais que se espreguiçam entre ciprestes e pinheiros, essa planície, essas colinas – e os montes já coroados de neve –, isso é a paisagem proibida”.

toujours intense »¹ (1964, p. 163). Les nombreux déplacements de Braga en Italie, à travers les différentes villes, à bord d'une jeep, « *qui gémit et soupire* pour vaincre ces *pentas délirantes* »² (1964, p. 77), ont aussi recours à cette figure de style.

En même temps que l'intérêt humain de son récit est renforcé à partir de l'adoption d'un tel choix stylistique littéraire, la référence à des éléments dit « extérieurs », comme la lune, la mer, le vent, le navire, la ville, le printemps, la mine, la neige et la jeep, qui intègrent le décor des chroniques citées, réaffirme le goût du chroniqueur pour l'observation. Chez Braga, tout ce qui est aperçu dans son champ visuel mérite une place dans le texte. Ses écrits résultent ainsi de la capture d'un moment, comme un appareil photographique transforme en image la saisie d'un instant.

De la neige au vent, en passant par le soldat blessé, tout est susceptible d'être traité dans ses chroniques. Mais, pour lui, il n'y a pas de hiérarchisation entre ces éléments. Dans une tentative de tout mettre en position d'égalité, il cherche alors à rendre vivantes les choses inanimées. Personnifier serait donc donner de l'importance à chaque élément dans l'ensemble du fait rapporté. La présence de cette figure de style, ainsi que de tant d'autres, renforce le côté humanisant de ses chroniques, comme nous l'avons déjà souligné, et contribue inévitablement à accentuer le lyrisme de ses textes.

L'incidence récurrente de la personnification dans ses chroniques va de pair avec l'utilisation presque instinctive de deux autres figures de style qui sont à l'opposé : l'animalisation et la réification³. Ces figures de style, bien que caractérisées, respectivement, par l'attribution de caractéristiques animales à l'homme et par la chosification de ce qui est humain, ne viseraient pas à enlever complètement le caractère humanisant du récit. Au contraire, elles fonctionneraient plutôt comme une sorte de contrebalance dans le discours. Leur emploi servirait ainsi à dénoncer la perte d'humanité engendrée par la guerre, en mettant en lumière l'homme dans sa froideur extrême, en voie de déshumanisation⁴, qui assume sa condition animale, en acquérant une certaine irrationalité⁵, dans « une guerre sans espoir »⁶ (Braga, 1964, p. 119). Nous avons

¹ “Nosso soldado move-se agora em um mundo branco e fofo, onde, aliás, o frio nem sempre é demasiado”.

² “[...] e o jipe geme e suspira, para vencer esses declives alucinados”.

³ Joel Silveira (2005, p. 27) utilise aussi ce genre de figure lorsqu'il établit des rapprochements entre l'homme et l'animal. Dans l'extrait « Les enfants, eux aussi, (nombreux et bruyants comme un essaim d'abeilles affamées) me poursuivaient avec des mains tendues », nous pouvons identifier la comparaison faite par le journaliste entre des attitudes humaines et des caractéristiques animales. “Os próprios meninos (numerosos e barulhentos como um enxame de abelhas famintas) me perseguiam de mãos estendidas”.

⁴ « La guerre se déshumanise : c'est une chose neutre et froide » (Rubem Braga, 1964, p. 156). “A guerra se desumaniza: é uma coisa neutra e fria”.

⁵ Cette irrationalité serait associée aux sauvageries commises lors d'un conflit armé.

⁶ “[...] uma guerra sem esperança”.

répertorié ci-dessous trois citations¹, issues de chroniques diverses, dans lesquelles nous pouvons repérer des indices de déshumanisation, soit par un procédé d'animalisation, soit par un processus de chosification de la figure humaine.

Il [le soldat] descend trois marches, se tourne vers la poupe [du navire], salue le drapeau américain et se précipite dans les escaliers. D'autres hommes, des centaines, des milliers d'hommes montent à bord de plusieurs navires. Vus d'en haut, ils ressemblent à *d'étranges animaux verts, des fourmis humaines*, portant chacun un grand sac vert sur le dos.² (Braga, dans « A Partida », 1964, p. 10)

Rats et moineaux humains, les *Scugnizzi*³ se tenaient dans tous les coins de la ville où un Allemand pouvait passer.⁴ (Braga, dans « Os moleques de Nápoles », 1964, p. 37)

De toutes les parties du monde converge, à travers d'innombrables chemins, du *matériel humain*, vers ces files de camions qui, dans quelques kilomètres, se dissoudront en se dissimulant et en se répartissant le long du front.⁵ (Braga, dans « A procissão de guerra », 1964, p. 66)

Notons toutefois que cette déshumanisation à laquelle nous avons fait référence n'aboutit jamais complètement. En effet, les personnes citées gardent toujours leur caractérisation adjectivale humaine⁶ (*des fourmis humaines, rats et moineaux humains, matériel humain*). C'est comme si, en tenant à conserver cet aspect, le chroniqueur essayait de nuancer le caractère humanisant de son récit. N'étant pas des monstres, comme le souligne le chroniqueur dans la citation ci-dessous, ces soldats étaient avant tout des hommes ayant chacun leur vécu et leur histoire.

¹ Les parties concernées des citations ont été mises en italique.

² “Ele [o soldado] desce três degraus, volta-se para a popa, faz uma continência à bandeira americana e dispara escada abaixo. Outros homens, centenas, milhares de homens sobem por várias escadas para os navios. Vistos do alto parecem estranhos bichos verdes, formigas humanas, cada um carregando um grande saco verde às costas”.

³ Dans la définition même de Braga, qui leur a dédié une chronique, les *Scugnizzi* sont « de beaux gosses [de Naples], haillonnés, qui marchent partout, sont voraces pour les cigarettes, dorment dans un trou et mangent vaguement ce qui apparaît. Les *Scugnizzi* ne sont pas, dirons-nous, de parfaits *gentlemen* ». “Belos moleques [de Nápoles] esfarrapados que andam por toda parte, são vorazes por cigarro, dormem em algum buraco e comem vagamente o que aparece. Os *scugnizzi* não são, digamos assim, perfeitos *gentlemen*”.

⁴ “Ratos e pardais humanos, os *scugnizzi* se postaram em cada canto da cidade em que podia passar um alemão”.

⁵ “De todas as partes do mundo conflui, por inumeráveis caminhos, material humano, para essas filas de caminhões, essas filas que daqui a alguns quilômetros se desfarão dissimulando-se e distribuindo-se ao longo da frente”.

⁶ Y compris lorsqu'il se réfère à l'ennemi. Braga a consacré plusieurs de ses chroniques aux Allemands. Nous parlerons dans les chapitres à venir de la façon dont l'image des « Tedesco », comme étaient appelés les Allemands pendant la guerre, fut construite par Braga et Silveira dans leurs chroniques.

Ces hommes qui se trouvent au front ne prétendent pas être des *bêtes surnaturelles*, ni ne pensent à vaincre les nazis par les cris. Ils se battent. [...] *Ils ne sont pas des monstres* : ils sont agriculteurs, travailleurs issus de divers métiers, étudiants, employés de bureau, simples fils de famille – ce sont des garçons brésiliens qui ont été envoyés ici ou sont venus comme volontaires.¹ (Braga, dans « Nossa Gente », 1964, p. 111)

Le verbe « *prétendre* » utilisé dans la citation précédente en dit ainsi long sur l'action des soldats sur le front. Ils n'avaient pas la ferme intention d'agir comme des bêtes, mais, le cas échéant, cela ne relevait pas de leur choix personnel². Autrement dit, indépendamment de leur volonté, ils étaient soumis aux lois de la guerre : combattre comme des bêtes – s'il le fallait – ou mourir.

Pour ce qui est de la synesthésie, son utilisation ne fut pas systématique à l'ensemble des textes, comme dans « Je l'ai vu avoir chaud, dans l'obscurité étouffée des nuits de l'Équateur, comme si la cale du navire était un four, où l'air immobile brûlait sur tout son corps, l'odeur du vomi, dans la nuit sans fin »³ (Braga, 1964, p. 135), où l'auteur fait référence au sens de la vue, du toucher et de l'odorat au sein de certaines expressions qui forment la citation. Mais les constantes références faites aux sens humains dans le récit de Braga confèrent indubitablement à ses chroniques une dose synesthésique. Cela commence par l'utilisation récurrente de certains verbes, comme « voir, entendre et (res)sentir », employés à la première personne du singulier et du pluriel – soulignant ainsi l'implication du chroniqueur sur le front, comme nous pouvons le constater dans les extraits suivants :

Puis les bruits se multiplient et *on entend* les explosions qui s'ensuivent : les artilleurs anglais qui combattent sous le commandement de la FEB sont en action.⁴ (Braga, dans « Em Barga », 1964, p. 61)

¹ “Esses homens que estão na frente não pretendem ser bichos sobrenaturais, nem pensam em derrotar os nazistas a gritos. Eles lutam. [...] Eles não são monstros: são lavradores, trabalhadores de vários ofícios, estudantes, moços de escritório, simples filhos de família – são rapazes brasileiros que foram mandados para aqui ou vieram como voluntários”.

² À ce propos, Braga, dans la chronique « Impressões de Moça » (« Impressions de jeune fille », en français), dans laquelle il interviewe la jeune Miranda, souligne que « individuellement, l'Allemand est un bon garçon. C'est cela qui l'intrigue le plus : la différence entre un Allemand et les Allemands » (Braga, 1964, p. 301). “[...] individualmente, o alemão é um bom rapaz. Isto é o problema que mais a intriga: a diferença entre um alemão e os alemães”.

³ “Eu o vi torrar-se a um calor de fornalha no porão de navio, nas noites do Equador, na escuridão abafada, o ar imóvel ardendo em todo o seu corpo, o cheiro de vômito, na noite interminável”.

⁴ “Então os ribombos se multiplicam e ouvimos as explosões que se sucedem: os artilheiros ingleses que lutam sob as ordens do comando da FEB estão em ação”.

L'ennemi est toujours atroce, barbare, etc. Mais maintenant, je suis plus susceptible de croire à des histoires de ce genre – maintenant *j'en ai vu* des témoins, et *j'ai entendu* les paroles de haine et de douleur des hommes qui ont perdu leur famille.¹ (Braga, dans « Os alemães em Cá Berna », 1964, p. 402)

Certainement j'avais cassé un doigt. *Je ressentais aussi* une douleur dans ma poitrine si forte que j'ai cru m'être cassé une côte.² (Braga, dans « Fim da guerra », 1964, p. 459)

Le caractère synesthésique de ses chroniques, rédigées dans le vif des événements, comme les extraits précédents le prouvent, repose toujours sur l'*expérientialité* de l'auteur. Ayant vécu et senti la réalité du conflit à côté des soldats, la narration de Braga, se composant de chroniques que nous pouvons appeler synesthésiques, mobilise ainsi sensoriellement le lecteur. En effet, leur lecture nous offre un festin *journalistico-littéraire*. Pour que leur *dégustation* soit profitable, il faut cependant savourer le texte sur un rythme lent. C'est la seule condition pour permettre aux yeux de percevoir les détails qui composent le flux narratif du récit, aux mains de palper la réalité décrite dans les chroniques, au nez de sentir l'odeur de poussière, de poudre et de fumée qui ornent les scènes, aux oreilles d'entendre le chant de *lurdinha*³ ainsi que le cri des soldats dans les tranchées et, enfin, à la langue d'absorber tous les nutriments informatifs et littéraires fournis par la consommation des écrits de guerre de l'auteur *capixaba*.

Mobilisant les sens du lecteur, ses chroniques ont, toujours en raison des choix stylistiques de l'auteur, la capacité de transporter ce premier directement dans les zones de combat. « Écrire sur la neige, c'est monotone, et le lecteur pourrait bien attraper une pneumonie »⁴, avertit Braga (1964, p. 165). En lisant le texte, le lecteur n'aurait pu qu'attraper une « pneumonie littéraire » certes, mais cette affirmation a une importance, car elle met en exergue la réalité que Braga essayait d'inculquer dans ses textes. Pour lui, il était essentiel que son lecteur sentît ce que lui-même avait éprouvé autrefois sur le terrain. La nature synesthésique de son récit participe alors de ce jeu de « faire vivre » le

¹ “O inimigo é sempre atroz, bárbaro, etc. Mas agora eu tenho mais tendência a crer em histórias desse gênero – agora eu vi testemunhas de uma delas, e ouvi as palavras de ódio e dor dos homens que perderam a família”.

² “Com certeza quebrara algum dedo. Sentia também uma dor no peito tão forte que pensei ter quebrado uma costela”.

³ Dans ses chroniques, « *lurdinha* » était le nom attribué au canon. Le chant de *lurdinha*, comme le décrit l'auteur, faisant donc référence aux tirs réalisés par les *tedescos*, comme étaient appelés les soldats allemands, en direction aux *pracinhas*, surnom des soldats brésiliens.

⁴ “Escrever sobre a neve é monótono, e o leitor pode até pegar uma pneumonia, mas não tenho alternativa. Que o leitor se lembre de que o soldado também não gosta da neve e nem por isso ela deixa de cair quando bem entende – e, quando ele pega uma pneumonia, a pneumonia é verdadeira e não literária”.

texte, tout en lui conférant un volet que nous considérons comme plus humain, dans la mesure où il atteint la sensorialité à la fois de l’auteur et du lecteur.

Ce caractère synesthésique des chroniques de Braga ne leur fut cependant attribué qu’après constatation d’une incidence importante de mots dans les textes faisant allusion aux sens humains. Le journalisme littéraire étant une modalité qui vise, selon Wolfe (2005, p. 28), à exciter le lecteur « aussi bien intellectuellement qu’émotionnellement »¹, la présence de la synesthésie ne viendrait qu’accentuer cela. Dans les tableaux² présentés ci-dessous³, répartis en fonction des cinq sens, nous faisons référence à des mots (des verbes, des substantifs et des expressions – vingt-cinq au total) qui donnent le ton synesthésique à ces chroniques produites dans le contexte de la guerre. Ces exemples servent aussi bien à illustrer la façon dont l’auteur a travaillé cet aspect dans son œuvre qu’à révéler l’intuition sensorielle du chroniqueur, touchant à la fois à son style littéraire et à sa pratique journalistique.

Tableau I – Des mots, utilisés par l’auteur, faisant référence à l’ouïe, suivis de commentaires

L’ouïe	
le bruit	« Avant cela, tant lui que moi avons enlevé nos bottes qui faisaient beaucoup de <i>bruit</i> sur le parquet lorsqu’on bougeait, et avons pris le couteau »⁴. Dans cet extrait, nous avons l’incidence des mots faisant allusion à l’ouïe (bruit) et au toucher (enlever / prendre).
	« Le <i>caquetage</i> métallique des mitraillettes <i>résonne</i> partout » ⁵ .

¹ “[...] para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor”.

² L’insertion de ces tableaux relève d’un choix méthodologique permettant de dresser un panorama du travail de couverture réalisé par Braga.

³ Dans la mesure où il ne s’agit que d’un simple échantillon, seuls cinq mots – parmi tant d’autres occurrences dans l’œuvre –, représentant chacun des cinq sens, ont été choisis. Nous avons reproduit la totalité des phrases, où ces mots apparaissent, dans un souci de contextualisation.

⁴ “Antes disso tanto eu como ele tiramos as botinas que faziam muito barulho no assoalho quando a gente se mexia, e puxamos a faca”. (Braga, dans « Um caso », 1964, p. 183)

⁵ “O cacarejar metálico das metralhadoras ecoam pelas quebradas”. (Braga, dans « Ataque a Montese », 1964, p. 410)

le caquetage / résonner	L'utilisation du mot « caquetage », pouvant indiquer soit une animalisation, soit une personnification, fait référence à l'intensité du bruit produit par les armes.
chanter	« La <i>lurdinha</i> a <i>chanté</i> – et a <i>chanté</i> violemment sur nous » ¹ . Le chant étant le son produit par le tir du canon. Un son qui, en raison de son intensité, pouvait aussi les « toucher » violemment.
l'explosion	« Ils se souviendront parfois d'un de ces incidents comiques et inattendus qui ne se reproduisent que dans la guerre ; parfois, d'une image de beauté ou de l'émotion d'une patrouille de nuit dans la neige ; parfois, de la mort d'un camarade ; souvent, de <i>l'explosion</i> de grenades meurtrières dans les nuits blanches » ² . Notons, dans cet extrait, un effet de gradation temporelle avec l'utilisation d'adverbes « parfois » et « souvent » ainsi que la présence du mot « explosion », celui-ci faisant référence au sens de l'ouïe. Cet extrait sollicite également d'autres sens lorsque l'auteur évoque les souvenirs de guerre.
crier	« Quand il remarque que nous sommes alliés, le vieil homme se met à <i>crier</i> , et quelques minutes plus tard, nous sommes entourés de gens – principalement des vieilles dames et des jeunes filles. Ce sont des visages roses qui s'avancent vers nous, tremblant d'émotion, <i>riant</i> au travers les larmes, les <i>voix</i> étranglées de plaisir » ³ . Le cri, le rire et la voix font référence à l'ouïe dans cet extrait. L'expression « visage rose » relève aussi d'une tentative de construction synesthésique.

¹ « A lurdinha cantou – e cantou feio em cima de nós ». (Braga, dans « Enfermeiras », 1964, p. 127)

² « Recordarão às vezes um desses incidentes cômicos e inesperados como só acontecem na guerra; às vezes, alguma imagem de beleza, ou a emoção de uma patrulha noturna na neve; às vezes, a morte de um companheiro; muitas vezes, o estouro de granadas assassinas nas noites insones ». (Braga, dans « Passeio aéreo », 1964, p. 215)

³ « Quando nota que somos aliados, o velho se põe a gritar, e minutos depois estamos cercados de gente – principalmente mulheres velhas e moças. São faces rosadas que avançam para nós, trêmulas de emoção, rindo entre lágrimas, vozes estranguladas de prazer ». (Braga, dans « Fim de guerra », 1964, p. 444)

Tableau II – Des mots, utilisés par l’auteur, faisant référence à l’odorat, suivis de commentaires

L’odorat	
la mauvaise odeur	« Parfois, au milieu d’un nuage de poussière, une <i>mauvaise odeur</i> horrible nous assaillait – c’étaient des cadavres laissés encore à l’abandon »¹. L’auteur n’épargne pas au lecteur la réalité brutale de la guerre, en décrivant une scène qui, outre l’aspect visuel, évoque aussi le sens de l’odorat.
exhaler	« Le cadavre est en train d’<i>exhaler</i> une mauvaise odeur »². Le verbe choisi évoque la volatilité de l’odeur dégagée par le cadavre. Le temps verbal utilisé (le présent continu) renforce la continuité de l’action, ce qui tend à la prolonger dans la durée.
le museau	« La route vient en zigzag, allant parfois vers le <i>museau</i> de l’Allemand qui est sur la colline à droite, et vers le <i>museau</i> de l’Allemand qui est sur la colline à gauche »³. L’association d’un terme animalier à la figure de l’homme est une façon de discréditer l’ennemi, l’Allemand en l’occurrence. Bien que le terme soit employé au sens figuré, le mot en tant que tel fait référence à une partie de l’anatomie d’un animal responsable de l’odorat. Privilégier cette animalisation serait aussi une façon de parler de l’omniprésence et de la menace constante de l’ennemi, telle une bête qui traque sa proie. Outre cet aspect stylistique, le parallélisme exact de la citation mérite aussi d’être souligné. Il n’y a pas que la route qui est en zigzag. La façon dont la phrase a été construite donne la même impression de mouvement.
	« J’ai sauté à l’<i>air libre</i>, sans faire de bruit »⁴.

¹ “Às vezes, no meio da nuvem de pó, um mau cheiro terrível nos assaltava – eram cadáveres largados ainda ao abandono”. (Braga, dans « Em Bolonha », 1964, p. 430)

² “O cadáver está exalando mau cheiro”. (Braga, dans « No Belvedere », 1964, p. 315)

³ “A estrada vem em ziguezague, ora correndo para o focinho do alemão que está no morro à direita, ora para o focinho do alemão que está no morro à esquerda”. (Braga, dans « Correspondência », 1964, p. 290)

⁴ “Saltei para o ar livre, sem fazer ruído ». (Braga, dans « A noite proibida », 1964, p. 18)

l'air	Cet extrait met en évidence le sens de l'odorat. Celui-ci est lié au fait de respirer de l'air frais. Dans le récit, l'auteur parlait des conditions étouffantes de l'embarcation, en raison de la chaleur qu'il faisait à bord.
l'odeur de sainteté	« Si je meurs ici, si une torpille me déchire, si Amador Cisneiros m'écrase, je mourrai dans une grande <i>odeur de sainteté</i> »¹. L'une des caractéristiques du style de Braga, outre le lyrisme et l'humanisation, est aussi l'humour et l'ironie. Amador Cisneiros, cité dans l'extrait, était un journaliste obèse de l'armée, qui occupait dans l'embarcation une couchette placée au-dessus de celle du chroniqueur. Quant au caractère synesthésique du passage, nous soulignons la présence de l'expression « odeur de sainteté », qui contient aussi une syllepse, pouvant à la fois être associée à une odeur de fleur dégagée par le corps des saints après leur mort, selon la littérature chrétienne, ou à la réputation d'une personne. Braga l'emploie ici dans le premier sens, de façon humoristique.

Tableau III – Des mots, utilisés par l'auteur, faisant référence au goût, suivis de commentaires

Le goût	
l'eau saine	« L'une de ces équipes de cinq hommes fournit de <i>l'eau saine</i> à environ cinq mille hommes »². Dans cet extrait, en évoquant le goût, le chroniqueur fait référence à l'eau potable.
	« Les Américains ont décidé de <i>brésilianiser la nourriture</i> , mais la nourriture a été mal traduite » ³ .

¹ “Se eu morrer aqui, se um torpedo me estraçalhar, se Amador Cisneiros me esmagar, morrerei em grande odor de santidade”. (Braga, dans « A partida », 1964, p. 11)

² “Uma dessas equipes de 5 homens providencia água saudável para mais ou menos 5 mil homens”. (Braga, dans « Água », 1964, p. 210)

³ “Os americanos resolveram abrigar a comida, mas a comida foi mal traduzida”. (Braga, dans « A noite proibida », 1964, p. 15)

la nourriture	Avec irrévérence, l’auteur parle de la saveur de la nourriture servie à bord du navire américain qui conduisait les soldats brésiliens vers l’Italie.
le déjeuner	« [...] c’est réconfortant, ce <i>déjeuner</i> servi par trois paysannes blondes et robustes, qui nous apportent des <i>pâtes</i> faites maison, et d’autres nostalgies »¹. Ce qui ressort de cet extrait est le sentiment de réconfort et de nostalgie engendrés chez le chroniqueur par la dégustation du repas. Avec la description des caractéristiques physiques de la « paysanne », nous avons aussi une référence à la vue.
le plat/le goût	« La grande fraternité se fait autour de plats de nostalgie – des plats qui fument dans l’imagination, chauds et savoureux, avec leur <i>goût</i> d’enfance et de dimanche »². Dans un sens figuré, la nostalgie, ce sentiment de mélancolie, qui réunit les soldats autour d’une même table (la fraternité), peut être dégustée comme plat. Son goût d’enfance et de dimanche renforce à la fois l’aspect sentimental et sensoriel de l’extrait.
boire	« Finalement, il y a une raison de diminuer la consommation d’eau : elle est chlorée ; elle a cette odeur et ce goût de chlore typiques qui donnent toujours l’impression qu’on <i>boit</i> un remède et non de l’eau »³. Le goût et l’odorat se rejoignent dans la description de la saveur de l’eau.

¹ “[...] é confortador esse almoço servido por três louras e robustas camponesas, que nos trazem macarrão feito em casa, e outras saudades”. (Braga, dans « Comidas », 1964, p. 166)

² “A grande irmandade é feita em torno de pratos de saudade – pratos que fumegam na imaginação, quentes e saborosos, com seu gosto de infância e de domingo”. (Braga, dans « Comidas », 1964, p. 170)

³ “Finalmente há uma razão para diminuir o consumo da água: ela é clorada; tem aquele cheirinho e aquele gosto de cloro que sempre dá a impressão de que a gente está tomando remédio e não água”. (Braga, dans « Água », 1964, p. 209)

Tableau IV – Des mots, utilisés par l’auteur, faisant référence au toucher, suivis de commentaires

Le toucher	
récolter	« Nous irons peut-être – seul Dieu le sait – <i>récolter</i> des fleurs de son printemps humide »¹. L’acte de récolter quelque chose relève indubitablement du sens du toucher. L’expression « printemps humide », désignant une saison pluvieuse, transmet aussi une information sensorielle.
le vent froid	« [...] bien que le soleil brillât, un <i>vent froid</i> est venu de je ne sais où et, comme quelqu’un qui accomplit un devoir, il a fait baisser la température à deux en dessous de zéro »². Le vent, ici personnifié, est le responsable de la sensation de froid rapportée par le chroniqueur.
doux	« Mais ces horribles explications se dissipent quand <i>on voit le doux</i> bosquet d’arbres élancés, tapissé d’herbe »³. Dans cet extrait, l’adjectif « doux », relatif au toucher, est associé au paysage observé par le chroniqueur.
attraper	« Vous comprenez, c’était un homme dur, et si le soldat tirait, le tir pouvait m’atteindre... Je l’ai <i>attrapé</i> par le cou, et il <i>a attrapé mes mains</i> et m’a fait lâcher prise »⁴. Cet extrait, qui fait référence à une lutte corporelle entre un soldat brésilien et un prisonnier de guerre allemand, est teinté d’éléments verbaux qui évoquent le sens du toucher.

¹ “Iremos talvez – sabe Deus – colher as flores de sua úmida primavera”. (Braga, dans « A patrulha sai », 1964, p. 331)

² “[...] embora o sol estivesse brilhando, um vento frio veio não sei de onde e, como quem cumpre um dever, jogou a temperatura a 2 abaixo de zero”. (Braga, dans « Em Florença », 1964, p. 98)

³ “Mas essas explicações horríveis se dissipam quando vemos o doce bosque de árvores esguias, atapetado de relva”. (Braga, dans « Minas », 1964, p. 70)

⁴ “O senhor compreende, era um bruto homem, e se o soldado atirasse podia me pegar... Agarrei ele pela gola, e ele agarrou minhas mãos e me fez soltar”. (Braga, dans « Prisioneiros fáceis », 1964, p. 141)

	« [...] nous avons senti dans <i>la brise</i> la révélation du secret : le Printemps était en train d’arriver » ¹ .
la brise	La légèreté de la brise, celle-ci pouvant être associée au toucher – comme si elle caressait la peau, renforce l’aspect poétique du moment où le chroniqueur décrit l’arrivée du printemps.

Tableau V – Des mots, utilisés par l’auteur, faisant référence à la vue, suivis de commentaires

La vue	
la clarté bleue	« Cette <i>clarté bleue</i> inconnue était la nuit » ² . Le contraste entre la clarté bleue et la nuit censée être noire font appel au sens de la vue.
observer	« Toutes les nuits – dans ce régime de front paralysé dans lequel nous sommes depuis un certain temps – des patrouilles partent pour <i>observer</i> l’ennemi, faire des prisonniers ou accomplir toute autre mission » ³ . La présence du verbe « observer » dans cet extrait fait directement référence à une faculté qui incombe à la vue.
la lumière	« Pour nous, ce jet de <i>lumière</i> dans la nuit était un message clair et amical de sécurité, de vigilance » ⁴ . L’élément « lumière », perceptible à l’œil, n’éclairait pas seulement la nuit, ici signe de danger et de menace, mais il apportait aussi un sentiment de protection.

¹ « [...] sentimos na brisa a revelação do segredo: a Primavera estava chegando ». (Braga, dans « Primavera », 1964, p. 354)

² « Aquela desconhecida claridade azul era a noite ». (Braga, dans « A noite proibida », 1964, p. 18)

³ « Todas as noites – neste regime de frente paralisada em que estamos há algum tempo – saem patrulhas para observar o inimigo, fazer prisioneiros ou cumprir qualquer outra missão ». (Braga, dans « Aventuras de rotina », 1964, p. 230)

⁴ « Para nós, aquele jato de luz na noite era uma clara mensagem amiga de segurança, de vigilância ». (Braga, dans « Gibraltar », 1964, p. 35)

les yeux	« La douleur faisait que ses paupières se contractaient discrètement, comme si la lumière lui faisait un peu mal aux <i>yeux</i> »¹. En parlant de la guerre et de la façon dont elle touchait les gens, Braga ne pouvait pas, dans ses récits, ne pas faire référence à l'anatomie. Dans le cas précis de cet extrait, les parties évoquées sont en rapport avec la vue.
voir	« C'est à Rome que <i>j'ai vu</i> un symbole éternel de cette lutte d'aujourd'hui »². La vue, étant le sens le plus utilisé par le chroniqueur, en raison de sa passion de l'observation, est mise à l'honneur dans cet extrait où il cite ce dont il avait visuellement témoigné à Rome. L'utilisation fréquente de pronoms démonstratifs « ce, cet, cette » dans son récit, comme s'il essayait de montrer au lecteur ce qu'il a vu, est aussi une marque de l'attention que Braga accorde au sens responsable de la vue.

De la lecture de ces extraits, qui ont en commun les références à l'un des cinq sens humains, nous pouvons tirer deux conclusions : outre qu'il révèle l'aspect littéraire du texte et le rattache à son aspect humanisant, cet appel à la sensorialité connecte la production de Braga à la dimension *journalistico-littéraire*, et cela, parce que cette modalité est caractérisée, selon Lima (2014, p. 16), par une démarche du journaliste qui vise à faire en sorte que le lecteur « passe par l'expérience sensorielle, symbolique, de rentrer dans le monde spécifique dépeint dans le texte »³. Pour lui (2014, p. 15), le journaliste-écrivain a l'obligation d'amener le lecteur à saisir l'odeur des endroits, les sons ambiants, la forme et la couleur des objets, en cherchant à lui « réveiller la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût »⁴. Thérénty (2017, p. 24), quant à elle, parle d'une démarche de mobilisation des sens, tels que « la vue, l'ouïe, voire l'odorat, le toucher, le goût ». Dans cet ordre d'idée, Fenestrier (cité par Thérénty, 2007, pp. 290-291), déjà en 1908, affirmait que « entendre, voir et écrire sont peu de choses en journalisme ». Dans

¹ “Ela me olhou quietamente. A dor contraía-lhe, num pequeno tremor, as pálpebras, como se a luz lhe ferisse um pouco os olhos”. (Braga, dans « A menina Silvana », 1964, p. 251)

² “Foi em Roma que eu vi um símbolo eterno desta luta de hoje”. (Braga, dans « No Palazzo Venezia », 1964, p. 94)

³ “[...] passe pela experiência sensorial, simbólica, de entrar no mundo específico que a matéria retrata”.

⁴ “[...] despertar a visão, a audição, o olfato, o tato, o paladar do leitor”.

la vision pragmatique de l'auteur, l'approche journalistique, qui fut endossée ensuite par les partisans du journalisme littéraire, devrait chercher à « sentir et faire sentir » de façon à offrir au lecteur la possibilité de « vivre et frémir » avec ce qu'on lui sert.

Braga, en proposant au lecteur un récit nettement sensoriel, a permis à ses chroniques d'atteindre une profondeur caractéristique du reportage. Évoquant des études déjà réalisées sur le journalisme littéraire, Vanoost (2013, p. 152) affirme que la pratique d'un reportage en profondeur relève forcément d'une démarche qui fait « intervenir tous les sens du journaliste, creusant jusque dans les émotions et les pensées des personnages, permettant de faire vivre au lecteur des expériences ». Le chroniqueur *capixaba*, faisant usage de plusieurs stratégies narratives, comme nous avons pu le souligner au cours de ce chapitre, n'était pas resté en-deçà de ce niveau d'*expérientialité*. Ses écrits de guerre, tantôt chroniques, tantôt reportages, ont fait vivre le front et ont donné à la chronique une dimension *journalistico-littéraire*.

Chapitre 5

“El reportaje engloba al resto de formas periodísticas, aunque no es la suma de ellas, sino un texto con características propias. Lo podemos definir como un género periodístico informativo que contiene la interpretación explícita de su autor, que, con estilo literario, firma un texto que se caracteriza por la posible admisión en su cuerpo de cualquier otro género”¹.

Rafael Mesa

5. L’aura du fait

« Tous les faits ont une aura »², avait souligné le journaliste Joel Silveira, considéré par Manuel Bandeira³ comme le plus grand reporter brésilien. L’énergie dégagée de cet élément qui constitue à la fois la matière première et le produit du journalisme n’existe cependant pas d’elle-même⁴. C’est au reporter de la canaliser et, avec ses habiletés d’écriture, de réaliser un texte qui tienne compte de la totalité du fait. Sponholz (2009), évoquant des travaux déjà réalisés, comme ceux d’Austin (1961) et de Johnston (2004), pour qui le fait représente, respectivement, « something in the world » et « des événements qui se sont véritablement produits », attribue trois dimensions au fait journalistique : ontologique, épistémologique et communicative. La première dimension conçoit le fait comme « quelque chose qui existe ». Le deuxième fait référence « à ce que l’on sait à propos du fait » et, finalement, la troisième, selon l’auteure, envisage le fait

¹ « Le reportage englobe le reste des formes périodiques, même s’il n’en est pas la somme, c’est un texte avec ses caractéristiques propres. On peut le définir comme un genre journalistique informatif qui contient l’interprétation explicite de son auteur, qui, dans un style littéraire, signe un texte qui se caractérise par l’admission possible dans le corps de tout autre genre ». (Rafael Mesa, 2004, p. 198)

² “Todo fato tem uma aura”. Citation extraite du documentaire « Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças » (2013), de Geneton Moraes Neto.

³ Cette information figure sur la jaquette du livre du livre *II Guerra: momentos críticos*, de Joel Silveira, publié en 1995.

⁴ Hérica Lene (2014) fait une distinction entre fait journalistique et fait social. Si le premier n’existe que lorsqu’il attire l’attention de la presse, le deuxième, quant à lui, relevant d’une complexité d’ordre sociologique, existerait de lui-même.

journalistique comme un « acte de communication », issu d'une déclaration susceptible d'être vérifiée – procédure dont le journaliste se charge lui-même.

Ainsi, le fait ne devient journalistique que lorsqu'il peut être avéré. Son imprévisibilité est aussi un facteur important. « Moins [le fait] est prévisible, plus il est susceptible de devenir information et d'intégrer ainsi le discours journalistique »¹, ponctue Rodrigues (1993, p. 27). Les faits journalistiques participent donc d'un processus de construction, comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail, et ne constituent qu'une représentation de la réalité. Cette affirmation conteste toutefois une théorie qui fut longtemps et largement répandue dans les études sur le journalisme : celle de la théorie du miroir.

Selon cette théorie, qui a émergé au XIX^e siècle sous influence du positivisme et s'est renforcée au XX^e, lorsque la presse s'est emparée d'un concept d'objectivité – qui visait à écarter l'opinion du texte journalistique –, le journalisme ne chercherait rien d'autre qu'à faire la représentation fidèle de la réalité.² En contribuant à répandre le mythe de l'impartialité et de la neutralité journalistiques – fortement incarné par le régime du journalisme traditionnel³ –, cette théorie a contribué à faire émerger l'image d'un reporter purement observateur, destiné uniquement à décrire et à rapporter les faits, sans s'y mêler ni y participer – ce qui est à l'opposé des démarches relevant du journalisme littéraire. Contestant cette approche traditionnelle, Fuser (1996) appelle à l'importance de déconstruire l'idée selon laquelle « le journalisme est un observatoire neutre sur ce qui se passe dans le monde »⁴.

Le journalisme, ne prétendant pas être un reflet, mais bien un médiateur de la réalité, s'occupe alors de la traduire et non de la transcrire – c'est ce que prônait la théorie du miroir. Et cela est suscité par sa quête de vérité. Conscient toutefois de l'impossibilité d'atteindre cette vérité presque idéalisée (Popper, cité par Sponholz, 2010), le journaliste s'efforce néanmoins de s'en approcher au plus près. Ainsi, il « travaille avec des propositions qu'il suppose être véridiques. [...] Le public [quant à lui] présuppose que la

¹ “Quanto menos previsível for, mais probabilidades tem de se tomar notícia e de integrar assim o discurso jornalístico”.

² Selon la perspective de la théorie du miroir, « les faits d'actualité sont tels qu'ils sont parce que la réalité les détermine ainsi »² (Nelson Traquina, 2005, p. 146). “As notícias são como são porque a realidade assim as determina”.

³ Les limitations de cette théorie reposent justement sur le fait qu'elle ne prend pas en compte les intérêts et les choix d'ordre personnel et éditorial impliqués dans la réalisation du travail journalistique.

⁴ Citation repérée dans la jaquette du livre *A arte da reportagem*, (*l'Art du reportage*, en français). “Muita gente acredita que o jornalismo é um observatório neutro do que se passa no mundo. Não é!”.

proposition est véridique »¹ (p. 65). Cette dynamique, qui gravite autour du fait journalistique et de son acceptation auprès du public, est ce qui fait ressortir de son aura les notions de véracité et de crédibilité, deux concepts qui sont, en contrepartie, étroitement liées à l'écriture journalistique.

5.1. Sous l'influence du fait

L'écriture journalistique, selon Neveu (2004), se caractérise par trois principes de base : la soumission au fait, la dimension pédagogique du discours, liée au souci de clarté et de langage, et la fonction phatique adoptée dans les énoncés, visant à « entretenir le contact, à éviter le décrochage des publics » (p. 64). Parmi ces trois principes, c'est sur le premier que nous porterons principalement notre attention. Et cela pour une raison toute simple, déjà évoquée plus haut : sans les faits, il n'y a pas de matière journalistique. C'est à partir de leur flux que les événements d'intérêt journalistique se constituent (Neveu, 2004).

L'adoption des faits par la presse a marqué ainsi une tournure importante dans le journalisme. En effet, sa présence a servi à distinguer le journalisme moderne, qui est ancré sur les faits, d'un journalisme d'opinion, où le commentaire se faisait roi, comme c'était le cas au XIX^e siècle. Les faits devenus maîtres du jeu, la production journalistique s'est vue dépendre de l'existence de faits jugés publiables dans la presse. Faisant référence à l'analyse rhétorique, Neveu (2004) situe la production du journalisme moderne sur trois axes : l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*. Cette triade, outre qu'elle explicite la façon dont le fait journalistique se construit, donne, selon l'auteur, « le fil conducteur d'une exploration du vraisemblable dans le discours journalistique » (p. 66).

Son discours, comme nous l'avons déjà précisé, est soucieux de véracité et de crédibilité. Pour répondre à cette demande et préserver son influence auprès du public, les trois concepts empruntés à la rhétorique et appliqués à l'ensemble du processus de production de l'écriture journalistique reposent alors sur le choix et l'organisation des faits collectés ainsi que sur leur mise en récit. D'après la conception de Neveu (2004), l'*inventio*, dans le cadre journalistique, n'est pas liée à l'imagination, mais bien à « la dimension de rassemblement des informations, de sélection des cadres interprétatifs qui vont permettre de traiter une question » (p. 66). C'est au journaliste de piocher parmi les

¹ “O jornalista trabalha com proposições que ele supõe serem verdadeiras. [...] O público pressupõe que a proposição é verdadeira”.

centaines d'informations qui lui arrivent, les faits qui pourraient intéresser le public. À ce propos, Mouriquand (1997, p. 3) nous rappelle que l'écriture journalistique « n'a de justification que par rapport à son public ». C'est aussi une écriture contrainte de choisir les faits en fonction de leur caractère de nouveauté, de proximité, de taille et de pertinence.

Une fois le choix réalisé, il est temps de transformer « le cru des faits en plat consommable par divers processus de cuisson » (La Haye, cité par Neveu, 2004, p. 70). À ce moment-là, la *dispositio* entre en scène. Cette dimension, d'après l'auteur du livre *Sociologie du journalisme* (2004), « met en forme et organise l'enchaînement des éléments réunis » (p. 66). Il s'agit d'une façon de traiter le fait sous un angle précis. Dans le jargon journalistique, cela signifie apporter un éclairage au fait rapporté et lui conférer une scénarisation. L'*elocutio*, quant à elle, se manifeste, selon Neveu, « par un usage singulier du matériau linguistique » (p. 71). En misant sur la simplicité, le langage journalistique se veut alors démocratique et accessible à tous. Mais cela n'est pas toujours la norme. Bien que l'écriture journalistique soit « fortement codée, [elle] n'est pas pour autant figée » (p. 75). Chaque genre, comme la chronique et le reportage, pour n'en citer que deux, et chaque média – soit la presse écrite, la radio, la télévision ou le *web* – ont leurs codes spécifiques, qui peuvent mener à des façons différentes de traiter les informations. Leur seul point commun est leur fonctionnement sous l'influence des faits.

5.1.1. L'approfondissement du fait

Le reportage est le genre journalistique qui permet le plus d'approfondir les faits. Il se caractérise, selon Mesa (2004, p. 198), par « une liberté absolue dans sa structure formelle, en raison de l'inclusion dans son texte de différents composants qui l'identifient comme genre journalistique différencié »¹. Cette liberté est inhérente à sa production et elle est en lien avec sa quête d'approfondissement. Cette recherche visée par le genre, atteinte par un travail infatigable du reporter, sert aussi à lui donner de la grandeur. Le qualificatif « grand » est d'ailleurs souvent collé au nom reportage². Les premières

¹ “El reportaje se caracteriza por una absoluta libertad en su estructura formal, debido a la inclusión en su texto de distintos componentes que lo identifican como género periodístico diferenciado”.

² Malgré cela, le terme « grand reportage » fut consacré dans la couverture des guerres. C'est ce qu'affirme Marc Martin (2005, p. 12) pour qui « les pionniers du grand reportage ont été les correspondants de guerre, à la fin du XIX^e siècle ».

tentatives de réalisation de grands reportages remontent à la fin du XIX^e siècle¹. Martin (2005), qui s’est penché sur les origines du genre, avance deux hypothèses qui auraient contribué à son essor et à son développement. La première hypothèse est liée au mouvement littéraire du naturalisme, qui incitait les écrivains et les journalistes (écrivains aussi pour la plupart) à « l’étude de la question sociale » (p. 46). En effet, de cette incursion sociale, dont la chronique a hérité, est né le reportage social. La seconde hypothèse affirme que le reportage n’est plutôt « qu’un prolongement de l’enquête de fait divers »². À ces hypothèses portant sur la naissance du genre dans la presse française, nous pourrions aussi ajouter une référence au cas brésilien spécifique, où le reportage, comme nous l’avons déjà mentionné, a retrouvé ses origines dans la chronique journalistique.

Quelles que soient les raisons qui sont à l’origine du reportage, dans le cadre du journalisme littéraire, le genre ne représente pas seulement une expression textuelle de cette modalité journalistique, mais constitue bien son « essieu moteur » (Osorio, 2018). Genre flexible, il « informe, émeut, analyse, interprète, contextualise »³ (Moraes Gonçalves *et al.*, 2016, p. 225). Le reportage est, en effet, dans le journalisme, un genre complet et, d’ailleurs, c’est pour cette raison qu’il est souvent considéré comme noble.

Fils de la modernité, le genre s’est installé dans la presse, une fois pour toutes, au cours du XX^e siècle⁴ et est devenu « l’un des genres discursifs les plus pérennes et flexibles »⁵ du journalisme (Moraes Gonçalves *et al.*, 2016, p. 226). Au sujet de son affiliation à la presse, Chillón (1999, p. 177) confirme, à son tour, que « c’est au cours des premières décennies du XX^e siècle que le genre que nous appelons aujourd’hui le reportage a atteint la majorité »⁶. Pour l’auteur espagnol,

le reportage émerge comme le plus riche et le plus complexe des genres journalistiques ; un genre dont la caractéristique la plus pertinente était précisément sa diversité fonctionnelle, thématique, compositionnelle et stylistique : c’était une

¹ Toutefois, comme nous l’avons déjà évoqué, le genre ne s’est vraiment imposé que dans la période de l’entre-deux-guerres (Paul Aron, 2012).

² Marc Martin, 2005, p. 46.

³ “A reportagem informa, emociona, analisa, interpreta, contextualiza [...]”.

⁴ La présence du reportage dans la presse était déjà remarquée à la fin du XIX^e siècle. Au Brésil, son début est dû à l’écrivain Euclides da Cunha, qui a produit une série de reportages sur la « Guerre des Canudos » pour le journal *O Estado de São Paulo* pendant la durée du conflit (1896-1897). Des années plus tard, en 1902, il a publié l’ouvrage *Os Sertões*, considéré comme le premier livre-reportage du journalisme littéraire brésilien.

⁵ “Considera-se a reportagem como um dos gêneros discursivos mais perenes e flexíveis”.

⁶ “Fue, pues, durante las primeras décadas del siglo XX cuando el género que hoy denominamos reportaje llegó a la mayoría de edad”.

modalité de communication extrêmement polyvalente, non soumise à des directives d'écriture fixes.¹ (Chillón, 1999, p. 178)

Cette liberté touchant le genre a permis que son écriture se construise autour d'une technique consistant à conjuguer habileté journalistique – portant sur les besoins de clarté, exactitude et efficacité inhérents au texte informatif (Chillón, 1999) – avec créativité littéraire. À propos de cette dernière, d'après l'auteur, le reportage, ayant hérité des procédés de la littérature de témoignage, a incorporé, outre la pratique de la narration, plusieurs autres techniques issues du récit littéraire. Comme exemple, le théoricien espagnol cite « les techniques de caractérisation des personnages et de point de vue, le dialogue, le détail diégétique ou le style indirect libre »² (1999, p. 178).

Les journalistes-écrivains, dès qu'ils se sont approprié le genre, ont essayé d'intégrer ces techniques – touchant alors au niveau de l'écriture – à la construction du reportage. Des procédés venant des sciences sociales, concernant la façon d'observer ainsi que de se mêler aux faits rapportés, se sont aussi associés à la production du genre. Adopté, que ce soit par la presse traditionnelle ou bien par la modalité *journalistico-littéraire*, le reportage a une seule obsession : raconter des histoires. Dans le cas spécifique du journalisme littéraire, le genre se met au service du récit pour dévoiler des histoires, comme nous l'avons expliqué précédemment, avec de la saveur et de la couleur (Lima, 2014). Dans le même ordre d'idées, Boucher (1993, p. 11) affirme que le texte issu d'un reportage « donne des couleurs à l'actualité la plus grise ».

La place accordée au genre dans ce chapitre repose alors sur trois raisons essentielles : pour Joel Silveira, qui fut lui aussi correspondant de guerre en Italie aux côtés de Rubem Braga, le reportage occupait une place centrale dans sa production journalistique. Selon lui, comme nous l'avons souligné dans l'introduction de ce travail, toute activité journalistique en dehors du reportage était « un gaspillage de temps et d'énergie »³. Rien que cela nous servirait d'argument pour ne pas ignorer l'importance du genre. La deuxième raison, déjà exploitée au chapitre précédent, concerne la relation

¹ “El reportaje se fue perfilando como el más rico y complejo de los géneros periodísticos; un género cuya característica más relevante era precisamente su diversidad funcional, temática, compositiva y estilística: se trataba de una modalidad comunicativa enormemente versátil, no sometida a pautas de escritura fijas”.

² “[...] las técnicas de caracterización de los personajes y de punto de vista, el diálogo, el detalle diégético o el estilo indirecto libre”. Nous développerons avec des exemples certaines de ces techniques lorsque nous parlerons, dans le présent chapitre et dans ceux à venir, des stratégies d'objectivisation et de subjectivisation dans la production du journalisme littéraire.

³ Cette citation, placée aussi dans l'introduction de notre travail, a été repérée dans le documentaire Moraes Gonçalves *et al.*, 2016, « Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças », de Geneton Moraes Neto (2013).

de proximité entre le reportage et la chronique, genres dans lesquels s'inscrivent les corpus de cette recherche. À propos de cela, il est important de souligner que les productions de Braga et de Silveira, en raison de la façon dont les textes furent structurés et rédigés, pourraient aussi, par rapprochement, être classés en tant que « récits de voyage »¹. Cette possibilité de qualification confirme la malléabilité des genres de la chronique et du reportage et leur caractère *non assigné*. Nous avons, toutefois, fait le choix de nous limiter, dans un premier temps², aux caractéristiques de ces deux genres, car c'est ainsi que les deux auteurs étudiés ont qualifié leurs productions. De plus, la chronique et le reportage ont la faculté de transiter entre les domaines du journalisme et de la littérature, pouvant tantôt se soumettre à des procédés de factualisation et tantôt être touchés par des techniques de fictionnalisation, ce qui les rend intégralement éligibles à notre démarche de recherche.

Pour ce qui est du reportage, s'étant construit sur une frontière ambivalente, il est, tout comme la chronique, un élément d'expression textuelle du journalisme littéraire. Cela s'explique, surtout, par la présence de techniques alors employées dans le récit littéraire et incorporées à sa production.

N'étant pas limité à une fonction informative, le reportage ne se contente pas de traiter les faits d'une façon superficielle. Il s'agit, en effet, d'un genre journalistique qui donne par excellence de la profondeur au fait. En s'appuyant sur un événement, le reportage cherche à l'« éclairer[r], le met[tre] en perspective et [à] donne[r] de la chair à l'information brute » (Boucher, 1993, p. 9). Ce pouvoir, que nous pourrions juger transformateur, fait que le genre rejoint la chronique en matière de « pouvoir de sublimation » des faits, à la seule différence que, dans le cas du reportage, le reporter ose aller plus loin, en creusant plus profond, tandis que la chronique se borne souvent à rester au niveau de la surface des événements. Pour Fuser (1996), le reportage « a la nécessaire prétention d'éclairer le sens, de pointer une direction au-dessus du chaos des événements quotidiens »³.

¹ Nous faisons allusion à ce genre, car, en lisant les chroniques et reportages de guerre réalisés par Rubem Braga et Joel Silveira, nous avons le sentiment de lire un récit de voyage. La confidentialité, l'utilisation de la première personne du singulier, la description de leurs activités quotidiennes et le rapport de leur périple sur le front en Italie sont quelques éléments qui nous permettent de réaliser un tel rapprochement. Albert Chillón (1999) cite d'ailleurs le récit de voyage – genre appartenant, pour lui, à la littérature de témoignage –, comme une sorte de vestige de la chronique et du reportage.

² Dans la section « Écriture de découverte », située dans la troisième partie, nous avons établi un rapport entre l'ensemble de la production de guerre de Rubem Braga et Joel Silveira et le récit de voyage.

³ “[A reportagem] tem a necessária pretensão de iluminar o significado, de apontar uma direção acima do caos dos eventos cotidianos”. Citation repérée dans la jaquette du livre *A arte da reportagem*, de Igor Fuser (1996).

La promesse de profondeur du reportage, qui subit parfois moins de contraintes scripturales, c'est ce qui attire les journalistes sur le genre. Plus globalement, le journalisme, selon Osorio (2018, p. 750), « oriente, guide, interprète, explique, enseigne et surtout essaie de comprendre la profondeur du monde et de ses actions »¹. Neveu (2004), lui, bien qu'il mette au crédit du journalisme la tâche de promouvoir des visions du monde, rappelle que les productions issues de ce domaine souffrent d'une ambiguïté, car l'adjectif *journalistique* est souvent lié à l'idée de ce qui est superficiel. Le reportage, quant à lui, « genre mythique du journalisme » (Mouriquand, 1997, p. 64), essaie de se débarrasser de ce cliché. Étant un genre qui « se propose de donner à voir, à entendre, à sentir, à percevoir la vie [...] la vie d'un lieu ou d'un événement »², il s'intéresse plus particulièrement à la construction d'un « récit depuis l'intérieur de l'événement, suivant l'évolution temporelle du fait »³ (Moraes Gonçalves *et al.*, 2015, p. 231), recourant bien évidemment des techniques diverses. Le reportage prétend être complet et, pour y arriver, la profondeur de son récit n'est pas une option, mais bien une caractéristique inhérente au genre. Il se distingue ainsi par un dévouement au fait et une dépendance au récit. Dans cette perspective, la narration devient la force motrice du récit que le reportage propose de raconter. C'est elle qui rassemble les faits, les voix qui se font entendre dans le texte et qui lui donne forme. Faire du reportage, c'est donc raconter une histoire.

Pour Osorio (2018, p. 767), la profondeur du reportage s'explique par une volonté constante du reporter de vouloir montrer l'essence des événements. Ce n'est qu'en allant au-delà des apparences – cette démarche étant considérée par l'auteur comme un « processus profond » – que le reportage arrive à « exprime[r] et [à] comprend[re] le quotidien de la vie »⁴. Cette quête de vie, revendiquée par le genre, montre à quel point il cherche à révéler des faits inconnus en attente de découverte (Osorio, 2018)⁵.

Le récit de Joel Silveira⁶, produit dans la guerre, visait justement cela : donner à voir les entrailles du conflit sous un angle certes informatif, mais tout aussi descriptif et interprétatif. La nature informative de son écriture, à la différence de celle produite par

¹ “O jornalismo orienta, guia, interpreta, explica, ensina e acima de tudo tenta compreender em profundidade o mundo e suas ações”.

² Jacques Mouriquand, 1997, p. 64.

³ A reportagem propõe uma “narrativa de dentro do acontecimento, seguindo a evolução temporal do fato”.

⁴ “El reportaje expresa y comprende es el cotidiano de la vida”.

⁵ “El reportaje esconde siempre algo de desconocido en espera de descubrimiento”. (Raul Osorio, 2018, p. 758)

⁶ Tout comme celui de Rubem Braga.

Braga¹, est prédominante. Silveira, en tant que correspondant de guerre, est pleinement connecté à son rôle de reporter. Son écriture reflète ainsi l'essence même du travail journalistique : celle d'informer. Le côté descriptif de son récit est, comme pour l'écriture de Braga, associé à une volonté de s'approcher au plus près de la réalité vécue. Quant au caractère interprétatif, il est en rapport avec la subjectivité imprégnée dans le texte et la liberté du reporter face à un genre qui permet des expérimentations et des manquements aux règles génériques établies.

À propos du quotidien et de la vie que le reportage – mais aussi la chronique – essaient de montrer, Boucher (1993) affirme que toutes les conditions sont réunies dans le genre pour que ce rendu soit parfait. « Les mots du reportage sont ceux de la vie. Ils sont concrets, pratiques, justes. La phrase est courte, rythmée », affirme-t-il (p. 66). L'étymologie même du mot *reportage* donne des indices de son penchant vers ce rythme dicté par le genre. Le suffixe « age », dérivé du latin *-aticus*, celui-ci utilisé pour former des noms résultant d'une action, confère au mot « reportage », même s'il n'intègre pas la classe grammaticale des verbes, une dimension active.

Au centre de tout le travail de reportage se trouve le reporter. Plus qu'un informateur, il se prête aussi à l'exercice de narrateur. C'est lui qui raconte l'action. C'est par lui que la succession d'événements prend forme. Il accomplit ainsi quotidiennement l'action énoncée par le verbe « reporter » dans tous ses sens, que ce soit dans une intention de relater une information ou bien dans une notion de mouvement. Concernant cette dernière acception du verbe, d'après le dictionnaire *Le Robert* (1996, p. 1940), reporter c'est justement « porter quelque chose à l'endroit où il était ». Cette idée de déplacement est aussi pleinement en syntonie avec le travail réalisé par le professionnel « reporter » sur le terrain. Flâneur inquiet et toujours en train d'enquêter sur la vie et sur des choses en rapport à la vie, c'est auprès des gens, constituant son public, qu'il repère les faits, les mêmes qui seront ensuite transformés en récit et portés, une fois publiés, au plus près des lecteurs. Ce cycle dans lequel s'inscrivent son travail et l'ensemble de la production journalistique est inlassable. À la fois témoin et narrateur, le reporter, cette figure du journalisme, concentre autour de lui tout le processus de construction du fait journalistique. C'est également au reporter de déterminer l'éligibilité d'un événement et

¹ Chez Braga, comme nous avons pu le constater au premier chapitre, son attention est portée justement sur ce qui pourrait ne pas intéresser le journalisme purement informatif. La guerre, telle qu'elle se présentait sous ses yeux (dans sa beauté et sa laideur, dans ses banalités et ses faits exceptionnels), fut racontée en détail au public.

sa valeur journalistique. Il se présente alors, dans ce processus, comme le maître du reportage¹.

5.1.2. *News values*

Le concept de *news values*², « valeurs de l'actualité » (en français) et « *valores-notícia* » (en portugais), est amplement répandu dans les études de journalisme. Il oriente le travail journalistique, dans la mesure où il sert de paramètre pour qualifier ce qui peut intéresser ou non les journaux. Ce concept participe alors de la *newsmaking*, terme qui désigne, quant à lui, les différentes étapes de construction de l'information journalistique, allant de la sélection jusqu'à la publication du texte. Considérant que les faits journalistiques résultent d'une série de processus, le journaliste, professionnel à qui revient la tâche de filtrer les événements et de décider de leur sort, se présente alors comme un *gatekeeper*³.

Aux faits qui s'invitent dans l'espace journalistique, deux sorts sont ainsi réservés : soit ils sont jugés opportuns, selon les critères définis par le concept de *news values*, soit ils sont rejetés. Ce processus de sélection, qui met en question le mythe de la neutralité et de l'objectivité journalistiques, est ainsi loin d'être objectif. En effet, il est influencé par des intérêts personnels, intrinsèquement liés à la subjectivité du journaliste, mais aussi par des intérêts éditoriaux et idéologiques, relevant d'un niveau de sélection touchant la sphère organisationnelle, c'est-à-dire l'entreprise journalistique⁴. Les choix opérés dans ce processus ne sont donc ni neutres ni aléatoires (Gomis, 1991). Pour Alsina (citée par Borges, 2013, p. 58), ils s'inscrivent dans une tentative de domestiquer l'information.

¹ Dans la section « Reporter, le maître du reportage », nous essaierons de mettre en valeur le travail réalisé par cet agent de l'information.

² L'origine de ce terme, qui fut dans un premier temps appelé « News factors », est créditée aux chercheurs norvégiens Johan Galtung et Mari Holmboe Ruge. En 1965, ils ont publié un article intitulé « *The Structure of Foreign News* » dans lequel ils analysent la façon dont la presse norvégienne s'intéressait aux faits produits à l'étranger et les sélectionnait. Il ressort de leur étude douze critères essentiels concernés dans ce processus (frequency, threshold, unambiguity, meaningfulness, consonance, unexpectedness, continuity, composition, reference to elite nations, reference to elite people, reference to persons, reference to something negative). D'après eux, ces critères "are not independent of each other: there are interesting inter-relations between them" (p. 71).

³ La théorie du *gatekeeper*, formulée par David Manning White (dans les années 1950), est aussi appelée théorie de l'action personnelle. Elle parle du rôle du journaliste dans le processus et/ou dans l'action de sélectionner ce qui est publiable ou pas dans la presse.

⁴ La théorie organisationnelle, aussi liée à la pratique du *gatekeeper*, concerne les intérêts du journalisme en tant qu'entreprise. (Nelson Traquina, 2005)

Joel Silveira, en raison sans doute de sa vocation plus orientée vers le journalisme, réfléchit dans l'un de ses textes produits au cœur de la guerre, à l'un des paramètres adoptés par le procédé de *news values* : celui de la proximité¹. Il évoque cette notion, par exemple, pour parler de la différence entre vivre une guerre de tout près, dans la peau d'un correspondant, et la sentir de loin, en tant que lecteur, par le biais de la presse. « La guerre *ici* est très différente de *celle* que nous connaissons à Rio, un déroulement de faits ordinaires et répétés que les journaux dépeignent seulement comme des informations du quotidien – un quotidien qui dure depuis plus de quatre ans »² (Silveira, dans « Encontro com Pistóia », 2005, p. 31). En faisant un tel commentaire, le journaliste n'avait pas tort. La perception d'un fait est conditionnée à sa proximité. Ainsi, plus un fait est proche, plus il touche et intéresse le public. Notons, toutefois, que les productions *journalistico-littéraires* peuvent changer cette perception, comme nous les verrons dans la section « stratégie *journalistico-littéraire* », car le but même de cette modalité journalistique est de fournir au lecteur une expérientialité de lecture différenciée, même si ce dernier se trouve loin des événements rapportés.

Que ce soit dans les productions de Silveira ou dans celles de Braga, ce manque de proximité factuelle, même si des soldats brésiliens étaient directement impliqués, fut compensé par l'adoption d'un discours moins factuel – surtout du côté de Braga – et plus littéraire, ce qui a sans doute facilité la réception de leurs écrits. Leurs faits journalistiques annoncés étaient alors moins assujettis (ce qui ne veut pas dire exemptés) aux « valeurs d'actualité » et plus dépendants des constructions au niveau du langage.

Pour créer une proximité, que nous qualifions d'artificielle, Silveira essayait d'établir des rapprochements³ entre son vécu sur le front, en Italie, et des situations qui auraient pu être vécues par lui ou ses lecteurs au Brésil – comme le montre la citation suivante :

Imaginez, *lecteur de Rio*, une route de *Petrópolis*, la nuit, entièrement recouverte par un brouillard, avec son asphalte caché derrière une couche de glace dure et glissante qui varie entre dix et quinze centimètres. [...] Je peux maintenant énumérer deux

¹ Nous détaillerons plus bas les notions concernées par le concept de *news values*.

² « A guerra aqui é muito diferente da guerra que conhecemos aí no Rio, um desenrolar de fatos corriqueiros e repetidos que os jornais retratam apenas como notícias do cotidiano – um cotidiano que demora mais de quatro anos ».

³ Ce procédé est également utilisé par Rubem Braga. La ville de Rio de Janeiro, qui était à l'époque la capitale du Brésil, était aussi la ville où résidaient les deux journalistes-écrivains. Pour ce qui concerne Braga, le journal pour lequel il travaillait (*Diário Carioca*) en tant que correspondant ne circulait qu'à Rio. Les textes de Silveira, qui était correspondant pour les *Diários Associados* – réseau médiatique englobant des journaux de différentes régions – pouvait atteindre une circulation plus large.

choses qui enflamment le plus mes pauvres yeux myopes : le soleil de *Copacabana* et la neige. Si j'étais à *Rio*, là, en janvier, je serais armé des mêmes lunettes noires que celles je porte maintenant.¹ (Silveira, dans « Fumaça e Nevoeiro », 2005, pp. 68-69)

En interpellant ses lecteurs à Rio, avec des références à la mythique plage de Copacabana et à la ville de Petrópolis, située au centre de l'état de Rio de Janeiro, Silveira insiste pour situer le récit au plus proche de son public. Faire en sorte que le lecteur se reconnaisse dans le texte, en lui proposant des référents concrets, contribuerait certainement à favoriser sa réception. C'est pour cela qu'il fait appel à la comparaison. Ce procédé permettrait de faire vivre le récit, dans la mesure où le lecteur, projeté sur le lieu décrit, aurait donc les moyens d'associer approximativement le brouillard et l'intensité du soleil – déjà vécus par lui – à de nouvelles sensations et expériences qui avaient été vécues, cette fois-ci, exclusivement par le journaliste, comme le froid hivernal et l'éclat aveuglant de la neige, deux phénomènes météorologiques jamais survenus à Rio et donc distants de la référentialité du lecteur. La technique décrite serait aussi une façon de compenser le manque d'actualité présent dans le récit, consacré justement à parler de la fumée et du brouillard².

D'une façon générale – et à l'opposé de ce que nous avons pu constater dans l'extrait cité, ce qui prouve le caractère exceptionnel et alternatif du journalisme littéraire –, l'information journalistique

a besoin d'avoir quelque chose à dire, quelque chose qui importe vraiment ; doit avoir la possibilité d'être documentée ou compter sur un témoignage qui l'atteste ; [doit] être d'intérêt général ou d'une partie considérable du public, et aussi éveiller le même intérêt chez la concurrence.³ (Borges, 2013, p. 63)

Cela montre la complexité et l'enjeu autour de la construction du fait journalistique. Cette démarche constructive « demande des choix et des réalisations discursives, exige administration de pressions [...], impose interprétation et prise de

¹ “Imagine o leitor do Rio uma estrada de Petrópolis, à noite, totalmente encoberta por um russo (*sic*), com seu asfalto oculto atrás de uma camada de gelo duro e escorregadio que varia entre 10 e 15 centímetros. [...] Posso agora enumerar duas coisas que mais inflamam os meus pobres olhos míopes: o sol de Copacabana e a neve. Se eu estivesse no Rio, agora em janeiro, estaria municiado com os mesmos óculos negros que trago agora”.

² Rappelons-nous que le texte est intitulé « Fumaça e Nevoeiro » (« Fumée et brouillard », en français).

³ “A informação precisa ter algo a dizer, algo que realmente importe; deve ter a possibilidade de ser documentada ou contar com um testemunho que a ateste; ser de interesse geral ou de parte considerável do público, e também despertar o mesmo interesse na concorrência”.

position »¹ (Borges, 2013, p. 70). Autrement dit, elle s'inscrit dans une procédure de sélection. Ces sélections peuvent mener, selon Clark (2007)², à des distorsions de la réalité, car un fait ne serait pas présenté dans sa globalité. L'auteur tient cependant à souligner que cela n'enlève rien au statut non-fictionnel du texte journalistique.

Le journalisme, comme le souligne Borges (2013, p. 70), n'est autre qu'un champ « de disputes, de voix dissonantes ». C'est un terrain de pouvoir où des intérêts provenant d'acteurs divers n'arrêtent pas de s'entremêler et de créer des tensions. Le journalisme littéraire, en proposant une poétique du fait, se traduisant par un allègement des procédures de sélection, viendrait aérer un discours et une pratique souvent étouffés par des règles.

C'est le processus même de fabrication de l'information qui alourdit le discours journalistique. En ce sens, Borges (2013) affirme que, si les gens savaient comment sont faits les saucisses et le journal, ils n'auraient sûrement envie de consommer ni l'un ni l'autre. Les techniques de sélection, comme celle du *news values* et du *newsmaking*, mettent justement en lumière l'envers du décor de la production journalistique. À propos du premier, Moreira (2006, p. 99) a réalisé une étude bibliographique visant à répertorier toutes les catégories associées à ce concept ayant déjà été évoquées par différents auteurs³ depuis sa première formulation.

De son étude sur les *news values*, il ressort les neuf catégories suivantes : actualité, importance, émotion (drame), divertissement, suspense, exceptionnalité, conflit (controverse), négativité et proximité. Chacun de ces éléments est directement impliqué dans la façon dont le journalisme détermine le degré « journalistique » des faits. Dans ce processus de sélection, la formule est simple : plus le fait englobe plusieurs catégories, plus de valeur il aura pour la presse. Les faits journalistiques relevant des situations de guerre – thématique conductrice des productions de Braga et de Silveira pendant leur travail de correspondants – ne font pas exception à la règle et s'inscrivent simultanément

¹ “A construção jornalística [...] demanda escolhas e realizações discursivas, exige administração de pressões [...], impõe interpretação e tomada de posição”.

² “While subtraction may distort the reality the journalist tries to represent, the result is still nonfiction”. La soustraction à laquelle l'auteur fait référence dans la citation concerne justement le processus de sélection auquel sont soumis les faits journalistiques.

³ L'étude de Fabiane Moreira (2006) a été élaborée à partir de l'analyse des travaux de Johan Galtung et Mari Ruge (1965), Herbert Gans (1970), Richard Ericson, Patricia Baranek et Janet Chan (1987), Mauro Wolf (1989), Teun Van Dijk (1990), Pamela Shoemaker (1991), Marc de Fontcuberta (1993), Stella Martini (2000), Lorenzo Gomis (2002) et de Nelson Traquina (2002).

dans plusieurs de ces catégories. En touchant à la fois les notions d'actualité, de proximité, de drame, de conflit et de négativité, la guerre possède une valeur journalistique majeure¹.

a. Reporter, le maître du reportage

Le reporter, « qui sert l'image du journalisme tout entier » (Martin, 2005, p. 20), et le reportage forment dans la presse un partenariat parfait, qui est loin d'être dissous². La figure de ce professionnel qui a fait de la ville son bureau (Osorio, 2018) est apparue, comme nous l'avons déjà évoqué, lorsque le journal a pris des contours plus professionnels. Débarqué sur la presse, il a la main sur l'ensemble du processus de production du reportage, auquel, de la sélection des faits – processus décrit dans la section précédente – jusqu'à l'étape finale de production du texte journalistique, il participe. Certains genres, comme la chronique et le reportage, qui permettent au reporter d'exprimer librement sa subjectivité, confèrent encore plus de pouvoir à celui qui tient la plume. Sa préoccupation reste toutefois fondée sur deux principes généraux : bien écrire et montrer des choses vues (Martin, 2005). Ce n'est qu'ainsi qu'il peut produire un bon reportage, c'est-à-dire, « un texte vivant et qui passionne ses lecteurs », comme l'affirme Aron (2012, p. 3).

Pour Silveira, maître du reportage, la fonction noble du reporter au sein du journal était une évidence. Dans une interview accordée au journaliste Geneton Moraes Neto (2013) pour le documentaire³ « Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças » traçant la trajectoire de ce grand nom du reportage brésilien, la *vipère*⁴ avait ainsi déclaré : « Pour moi, la hiérarchie du journal est la suivante : d'abord, le reporter. Ensuite, le papier et l'encre et la presse »⁵. Malgré l'importance accordée à la figure du reporter, Silveira envisageait son métier avec beaucoup d'humilité : « Le reporter doit être humble et neutre. Il doit regarder les nouvelles comme un chrétien, un homme de foi, regarde Dieu

¹ Dans la troisième partie, nous évoquerons les raisons pour lesquelles la thématique de la guerre intéresse autant le journalisme. Pour cela, nous reviendrons forcément sur la question des *news values*.

² L'avènement de l'internet et des réseaux sociaux, qui ont longtemps représenté une menace pour le journalisme, a fini par renforcer l'importance et la nécessité du travail exercé par le reporter ainsi que par la presse en général. Certes, nul ne conteste que la fiabilité et la crédibilité du journalisme n'atteignent plus les mêmes niveaux qu'auparavant, mais une chose demeure incontestable : la presse occupe encore un espace central dans la société. Elle accomplit toujours son rôle d'*agenda-setting*.

³ Nous avons déjà fait référence à ce documentaire dans les pages précédentes.

⁴ Surnom attribué au reporter Silveira, comme nous l'avons évoqué dans la première partie.

⁵ «Para mim, a hierarquia do jornal é a seguinte: primeiro, o repórter. Depois, o papel e a tinta e a rotativa».

: avec la plus grande révérence, la plus grande humilité. On ne discute pas avec l'information »¹, affirmait-il.

Cette façon idéalisée de concevoir le travail du reporter, comme s'il avait un rôle passif devant les faits et qu'il n'accomplissait qu'une tâche de médiateur, est certes dépassée. Le processus décrit dans la section précédente montre que la neutralité n'est pas de rigueur dans le journalisme. Le vécu du reporter et sa culture jouent, eux aussi, sur la façon dont il se positionne face aux événements dont il témoigne et qu'il décrit. De ce fait, il est normal que les textes journalistiques soient marqués de sa subjectivité. Ce subjectivisme, qui peut englober toutes les phases de la production journalistique, se manifeste de différentes manières. Il peut parfois s'attarder sur la sélection des faits, sur le choix de sources, sur l'adoption d'un angle spécifique pour aborder un sujet ainsi que sur l'écriture, où l'opinion du journaliste s'incruste dans le récit du fait, comme lorsque Silveira (2005, p. 54) écrit, dans l'une de ses productions de guerre : « Il ne peut y avoir sur le front *pracinha* plus malheureux que celui qui n'a pas de nouvelles de sa famille et de sa patrie »².

Boucher (1993, p. 64), dans son ouvrage consacré au genre du reportage, fait mention de ce qu'il appelle le mode opératoire du travail du reporter. L'auteur met en évidence le travail de celui-ci, qui est à la fois témoin et narrateur. D'après lui, la condition *sine qua non* de la réalisation du reportage, c'est la présence du reporter sur les lieux des faits. Ce n'est qu'en immersion³ qu'il peut se laisser « conduire par ses impressions ». Dans un tel contexte, « rien ne lui échappe. Surtout pas les petits détails qui créent une atmosphère : un accent, un vêtement, un comportement, des musiques, des bruits, des odeurs. Il note tout ».

Toutefois, il a tort, celui qui pense que le travail du reporter se résume exclusivement à noter les impressions du terrain. En effet, son travail vise, certes à noter, relevant de la passivité décrite par Silveira plus haut, mais aussi à rapporter et à narrer⁴ – tantôt objectivement et tantôt subjectivement – les événements qui l'entourent. En immersion, il témoigne et participe en même temps aux événements. Ce rôle, considéré

¹ “O repórter tem de ser humilde e isento. Deve olhar a notícia assim como um cristão, um homem de fé, olha Deus: com a maior reverência, a maior humildade. Não se discute com a notícia”. Citation extraite du documentaire « Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças », de Geneton Moraes Neto (2013).

² “Não pode haver no front *pracinha* mais desgraçado do que aquele que não sabe como vão as coisas em sua casa e em sua terra”.

³ Nous nous pencherons sur cette question vitale dans la production du journalisme littéraire dans la troisième partie de ce travail.

⁴ Par l'usage du terme narration, nous voulons aussi attribuer une signification de création.

par Aare (2018) comme « mixte », est ce qui fait du reportage l'un des genres journalistiques le plus complexe à réaliser et du reporter un professionnel essentiel pour la presse. Dans la conception de Jungstrand (2013), le reportage est l'affaire d'un reporter. Il s'agit d'« un texte journalistique qui raconte simultanément l'histoire de la rencontre du journaliste avec l'événement »¹.

À l'image du chroniqueur, le reporter est aussi un grand observateur et il s'adonne également à la flânerie. Flâner est pour lui une condition essentielle pour repérer les faits dont le journalisme se nourrit. Le reportage, produit final de ce travail qui mélange des techniques venant de plusieurs disciplines, est donc le fruit de son attitude sur le terrain (Aare, 2018). Mais l'action du reporter, comme l'affirme Aron (2012), n'est pas limitée à un simple travail de médiation. Plus que médiateur, il est « découvreur d'une réalité quotidienne ». Dans sa routine, il

organise la mise en scène d'une découverte dont il est le témoin privilégié. Son récit est généralement écrit à la première personne du singulier. Il traduit les réactions sensibles d'un sujet découvrant avec des émotions qu'il veut partager une situation méconnue ou occultée. Le pathos mobilise donc pleinement les ressources de l'ethos du narrateur. (Aron, 2012, p. 12)

Le reportage est alors le terrain de jeu par excellence du reporter. C'est dans ce genre journalistique, qui permet de « remonte[r] des bas-fonds du journal à la surface » (Le Roux, cité par Martin, 2005, p. 31), que le reporter peut prouver ses compétences. Son rôle est donc de révéler des réalités cachées, de faire remonter à la surface ce que l'on persiste à maintenir dans l'obscurité. En alliant son désir de découverte (et de faire découvrir) à sa propre subjectivité, le reporter agit pleinement sur le texte. Pour Clark (2007)², la subjectivité n'est pas seulement nécessaire, elle est inévitable dans le journalisme. Cette subjectivité, qui donne au reportage des attributs et des contours d'un journalisme de témoignage, rend, selon Jungstrand (2013), le reportage plus littéraire. L'auteure, qui a réalisé une thèse justement sur la littérarité du reportage, cite encore la narrativité comme un autre élément contribuant à cela.

¹ Citation repérée dans le résumé de sa thèse, intitulée « The Literarity of Reportage: On Literarity as a Journalistic Strategy and Ethics », soutenue en 2013 et disponible sur internet. "A piece of reportage is a journalistic text that simultaneously tells the story about the reporter's encounter with the event". <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A651856&dswid=9332>

² "Subjectivity and selectivity are necessary and inevitable in journalism". (Roy Peter Clark, 2007, p. 166)

Dans le cas spécifique de Silveira, ses textes teintés de subjectivité témoignent de sa vision¹ du conflit. C'est ce qu'il a vu sur le front, ses souvenirs de guerre, qui furent immortalisés dans ses textes. Son récit rédigé à la première personne du singulier ne laisse plus le moindre doute quant à la démarche subjective de l'auteur, cela toutefois sans ignorer son travail d'écoute, et donc aussi de médiateur : « Le *pracinha* tripota sa poche et me tendit les quatre télégrammes du Brésil, déjà froissés par la lecture. Il m'a dit : - Vous pouvez raconter l'histoire, tant que vous ne citez pas mon nom ou celui de ma fiancée »² (Silveira, 2005, dans « Ursadas e Telegramas », p. 79). Ses reportages sont ainsi le résultat de son implication directe sur le front. C'est le récit d'histoires dévoilées à partir de ce que Silveira, reporter, maître du jeu, a vu et entendu.

b. La narration du fait

« Narrar est un besoin vital »³ (Medina, citée par Osorio, 2018, p. 761). Dans le journalisme, il s'agit d'une pratique courante et nécessaire pour rapporter le monde à ceux qui l'habitent. Pour Motta (cité par Moreira, 2006, p. 39), qui met l'accent sur la façon dont le fait est raconté, ce qui compte, dans le journalisme, n'est pas véritablement le fait, mais bien « le récit du fait »⁴. Dans cette perspective, le « Comment ? » l'emporte sur le « Quoi ? », car, pour l'auteur, tout se passe au niveau narratif.

Narrer les faits journalistiques, c'est avant tout choisir un schéma narratif, déterminer l'angle d'un sujet, développer le récit de façon à garder l'attention du lecteur, établir le temps et l'espace de la narration – ancrés évidemment sur des situations réelles et concrètes –, attribuer des rôles aux personnages, le tout, coordonné par la présence d'un narrateur-reporter. Ainsi, pour Borges (2013, p. 229), « dans l'élaboration du texte informatif, le reporter se comporte comme un écrivain, en faisant appel à des ressources pour rendre son récit passionnant et crédible »⁵.

¹ Nous préférons le mot « vision » à « version », car, à notre sens, ce mot connote quelque chose qui a été vu et dont on a témoigné. De plus, nous considérons que la version de la guerre était la même pour tous ceux qui combattaient du côté des alliés.

² “O *pracinha* mexeu no bolso e me entregou os quatro telegramas vindos do Brasil, já amassados de tanta leitura. Me disse: - O senhor pode contar a história, contanto que não fale no meu nome nem no nome de minha noiva”.

³ “Narrar es una necesidad vital”.

⁴ “Não é o fato que conta, mas sim o conto do fato”.

⁵ “Na elaboração do texto informativo, o repórter se porta como um escritor, recorrendo a recursos para tornar sua narrativa instigante e crível”.

Pour Aare (2018), qui s'est appuyée sur les recherches réalisées par Gérard Genette, Dorrit Cohn, Käte Hamburger, Monika Fludernik et Göran Rossholm, la narratologie du discours du journalisme littéraire permet à la fois de révéler le processus de construction du texte, de comprendre son architecture, d'enquêter sur les attentes du lecteur et aussi d'étudier la façon dont le reporter peut affecter les structures du reportage. Pour cette dernière caractéristique, l'auteure affirme qu'elle n'est possible que lorsque le journaliste joue le rôle de témoin.

En exerçant ce rôle, souvent délégué uniquement aux sources, le reporter assume sa condition d'énonciateur référentiel. L'utilisation de la première personne, qui témoigne de cette condition, autorise le reporter « à dire au lecteur qu'il était là, qu'il a vu la scène, même s'il n'a pas été témoin de l'événement au moment exact où il s'est produit »¹ (Borges, 2013, p. 231). Le reporter, étant un « observateur participant » (Osorio, 2018)², sa production participe, d'après Aare (2018), d'une « esthétique du témoin oculaire ». Cette esthétique, qui tend à associer la pratique de la narration à celle de la subjectivité, considère concomitamment le travail d'immersion du reporter et son expérience sur le terrain. Ce rôle de témoin et de participant aurait donc un impact sur la façon dont le fait est raconté, et cela, selon l'auteure, parce qu'il est possible d'établir un « rapport entre le rôle du reporter comme témoin et les caractéristiques rhétoriques et narratives » (p. 706) présentes dans son récit. À ce sujet, Benjamin (1987) souligne que la narration est intimement liée à l'expérience et, donc, favorisée par cette incursion sur le terrain. « Le narrateur retire de l'expérience ce qu'il raconte : sa propre expérience ou celle racontée par les autres. Et il incorpore les choses narrées à l'expérience de ses auditeurs »³, suggère-t-il (p. 201).

Même si le critique allemand n'accorde pas au texte informatif le statut narratif, en lui reprochant d'être l'un des responsables du déclin de la narration⁴, nul ne peut douter, comme le reconnaissent les auteurs cités jusqu'à présent, que le reportage – genre qui s'inscrit dans une démarche de rapporter profondément le fait en empruntant à la littérature plusieurs techniques – n'est pas à la hauteur d'un texte narratif. Silveira l'a bien

¹ “[...] credencia o repórter a dizer ao leitor que esteve lá, viu a cena, mesmo que não tenha presenciado o acontecimento no momento exato em que ele se deu”.

² Cecilia Aare (2018, p. 722) affirme que le rôle du reporter ne peut pas être réduit à celui de témoin. Elle parle d'un reporter « expérimentateur participant ».

³ “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.

⁴ “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. [...] Quase nada do que acontece [no jornalismo] está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.” (Walter Benjamin, 1987, p. 203)

prouvé en faisant de ses reportages un terrain fertile à la narration des faits repérés par lui-même sur le front.

5.2. Silveira, le reporter-chroniqueur

Bien écrire est une qualité essentielle exigée de qui veut s'aventurer dans le domaine littéraire et aussi une exigence pour exercer le journalisme, à la différence près que, dans le deuxième cas, l'auteur ne doit pas craindre les contraintes diverses liées à l'écriture et au rythme de production. Silveira, qui a tâté le terrain du journalisme et de la littérature, avait la compétence requise pour bien exercer son métier et ne craignait pas la rigidité de l'écriture journalistique, ni les conditions de production du journal. Le reporter-chroniqueur maîtrisait si bien les codes journalistiques qu'il s'est permis de les transgresser, en faisant appel à la littérature.

Ayant décidé d'avoir recours aux techniques de la littérature dans son travail de reporter, Silveira, comme le laissent penser ses déclarations publiées dans la presse ainsi que celles révélées dans ses livres de mémoire, n'envisageait pas seulement de se faire distinguer dans la presse brésilienne. Adopter une approche différente dans la pratique journalistique était aussi, pour lui, une façon de faire revivre le journalisme, qui avait, selon lui, perdu sa liberté et son goût pendant les années de dictature Vargas¹ : « Les journaux avaient perdu ce goût incomparable de pain sorti du four, ils étaient désormais comme des pains de la veille, endormis, flétris et insipides, durs à mâcher et encore plus difficiles à avaler »², a-t-il dit (1998, p. 184).

Cette réalité décrite par Silveira reflétait certes un contexte politico-social précis du pays, mais nul ne peut ignorer que les productions journalistiques, en se livrant de plus en plus aux règles et techniques de rédaction dictées par la presse moderne, avaient perdu en saveur. L'ajout de la littérature à la préparation du texte journalistique a, sans doute, contribué à redonner au journalisme une nouvelle apparence et une nouvelle qualité gustative. La production de Silveira en est la preuve.

Le journaliste *sergipano* avait toutes les qualités d'un bon reporter, révélées depuis qu'il avait commencé à collaborer pour la presse *carioca* et attestées par le milieu journalistique lui-même. Quant à ses qualités de chroniqueur, ce n'est qu'à la lecture de

¹ La dictature Vargas au Brésil, aussi connue sous le nom d'*Estado Novo* (1937-1945), a imposé plusieurs restrictions au travail de la presse.

² “Os jornais haviam perdido aquele sabor inigualável de pão saído do forno, eram agora como pão da véspera, dormido, murcho e sem gosto, difícil de mastigar e mais difícil de engolir”.

ses textes conçus sur le front, qui dévoilent à la fois son style et sa méthode de travail, que nous pouvons les identifier. « *J'ai vu parfaitement* quand la rafale de la mitraille allemande a déchiré la poitrine du sergent Max Wolf Júnior »¹, rapporta Silveira (dans « *A morte do sargento* », 2005, p. 143). Cette position d'observateur et de témoin des événements sur le front, de quelqu'un qui écrivait sur ce qu'il avait vu de ses propres yeux, confirme son double rôle de chroniqueur et de reporter dans la guerre.

Ses textes, rappelant des caractéristiques de la chronique et du récit de voyage, ne sont, pour lui, rien d'autre que des reportages. « *J'écris mon premier reportage* après vingt-deux heures à bord du transport qui nous débarquera dans seize jours à Naples. [...] Les heures vont en passant – mieux, s'écoulant »², précise-t-il dans les lignes de son premier reportage-chronique³ produit en tant que correspondant de guerre (Silveira, dans « *O primeiro dia* », 2005, pp. 21 et 23). Dans cet extrait, nous pouvons repérer un échantillon du langage factuel et poétique, et donc *journalistico-littéraire*, caractéristique de l'écriture du journaliste.

Pour ce qui est du langage factuel, notons que la première attitude du reporter consiste à préciser la catégorie générique à laquelle le texte appartient. Pour lui, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un reportage. Ensuite, Silveira prend le soin d'avancer certaines informations qui pourraient composer le *lead*⁴ d'un texte journalistique (Qui ? Quoi ? Où ? Quand ?). La fonction même de cette technique du journalisme moderne est de susciter, avec une économie de mots, l'intérêt du lecteur, tout comme d'annoncer l'aspect général de l'information. La présence des chiffres⁵, qui, dans la citation, énonce un aspect temporel, joue aussi en faveur de la précision journalistique⁶ si recherchée dans le langage factuel.

¹ “Vi perfeitamente quando a rajada da metralhadora alemã rasgou o peito do sargento Max Wolf Júnior”.

² “Escrevo esta minha primeira reportagem após 22 horas a bordo do transporte que nos desembarcará dentro de 16 dias em Nápoles. [...] As horas vão passando – melhor, escorrendo”.

³ Cette nomenclature de reportage hybride fut formulée par Elizabeth Moraes Gonçalves *et al.* (2015). Selon les auteures, elle se caractérise par un traitement exclusif d'éléments du quotidien, importants ou non, tout en faisant des appels aux techniques littéraires.

⁴ La technique du *lead* n'est incorporée une fois pour toutes dans la presse brésilienne qu'à partir des années 1950.

⁵ Nous y reviendrons dans la section « Stratégies d'objectivisation ».

⁶ Ne pas confondre cette qualité du texte informatif, comme nous l'envisageons, avec une catégorie journalistique appelée « Journalisme de Précision » (Philip Meyer, 1973). Selon cette modalité, qui, d'une certaine façon, s'oppose à la réalisation du journalisme littéraire, l'approche journalistique doit être conçue à l'écart de toute subjectivité et à la lumière des données objectives tirées, par exemple, des questionnaires ou bien des données statistiques. Selon les défenseurs de la modalité, cela conférerait au journalisme un caractère de scientificité et l'approcherait encore plus de la vérité des choses.

Quant à la deuxième catégorie de langage, même si l'exemple donné est, certes, assez restreint, il montre la volonté de l'auteur d'exprimer, d'une façon plutôt poétique, le passage des heures. Contrairement à ce qui se passe chez Braga, qui fait lui-aussi utilisation d'un langage factuel et poétique, mais où la littérarité prime sur la factualité, chez Silveira, c'est l'inverse : la factualisation s'impose dans le texte. L'information, pour lui, « était quelque chose de sacré »¹ (cité par Miranda, 2007, p. 13), d'où l'importance de la manier sans la dénaturer de sa fonction première : celle d'informer.

La connaissance et le respect que Silveira cultivait et accordait au métier de reporter ainsi qu'au reportage, genre auquel il s'est appliqué au mieux dans toute sa carrière, lui ont appris à savoir bien distinguer un bon d'un mauvais reporter. « Le mauvais reporter, c'est celui qui veut inventer, qui veut orner l'information »², disait-il. Par « orner », Silveira ne faisait sans doute pas référence à l'usage de procédés littéraires dans le texte journalistique. Toute interprétation dissonante ne serait cohérente ni avec sa production *journalistico-littéraire* ni avec son rôle de propagateur de cette modalité façonnée à la fois par les techniques du journalisme et de la littérature. Admirateur du travail de l'écrivain Graciliano Ramos³, nous pouvons inférer qu', en faisant une telle déclaration, il faisait plutôt référence à la nécessité d'adopter une certaine économie verbale dans la production textuelle.

En tant que reporter exemplaire, Silveira est resté fidèle au fait, qui constitue la matière première du journalisme. Appartenant à la catégorie de « bon reporter », il est normal qu'il ait adopté un certain purisme par rapport aux productions journalistiques, sans que cela ait pu mettre en cause son penchant littéraire et sa position de reporter-chroniqueur. En assumant cette identité professionnelle binaire, il s'est érigé en une espèce de gardien du temps, car souvent accroché au présent des événements, et en parafoudre de faits, car doté de ce qu'il a appelé lui-même « *faro jornalístico* »⁴.

¹ “Eu acho a notícia uma coisa muito sagrada”. Citation extraite d'une interview que Silveira avait accordée à Fernando Miranda, dans le cadre de ses recherches. L'intégralité de l'interview, réalisée huit mois avant la disparition du journaliste, fut publiée dans l'article « Uma conversa com Joel Silveira » paru en 2007 dans la revue de la Société Brésilienne d'Études Interdisciplinaires de Communication (Intercom).

² “O mau repórter é aquele que quer inventar, quer enfeitar a notícia”. (Joel Silveira, cité par Fernando Miranda, 2007, p. 13)

³ Nous avons évoqué le style de cet écrivain dans la note de bas de page 6, située dans la page 124.

⁴ Expression utilisée au Brésil dans le domaine de la presse. Elle est associée à la capacité du reporter à identifier la valeur journalistique d'un fait. Par approximation, nous pourrions la traduire par « instinct journalistique », en français.

5.2.1. Profession gardien du temps

Le temps régit à la fois le travail du chroniqueur et celui du reporter. L'heure, elle, cette unité de mesure du temps, est une donnée omniprésente dans le récit de Silveira, apparaissant dans plusieurs passages et accordant de multiples significations à son récit. « Il est huit heures du matin. [...] J'écris ce reportage rapidement précisément au moment où le Général Meigs commence ses manœuvres d'accostage »¹ (Silveira, dans « Sozinho no mundo », 2005, p. 25). Le reporter se trouve alors démuni devant ce temps qui passe et qui lui offre à chaque instant un nouvel enchaînement d'actions. Incapable de le maîtriser, il ne lui reste qu'une seule option : écrire. Mais son écriture est aussi rythmée par cet écoulement de minutes, d'heures, de jours. Le temps régnant en maître sur le front et façonnant sa production, Silveira a décidé d'agir dans le temps et rapidement.

Mais il n'y a pas que le travail du reporter qui est conditionné à l'inexorable passage des heures. Les événements de la guerre sont aussi encadrés par les heures – ce qui contribue à l'installation d'une routine, qui ne passe pas inaperçue aux yeux du correspondant. « Il est presque quatre heures. Bientôt, la fusillade allemande commencera »² (Silveira, dans « A guerra dos telefones », 2005, p. 33). Cette même évidence d'actions liées à un moment précis dans la journée est présente dans l'extrait suivant : « Il est précisément onze heures du matin : j'entends les mortiers allemands qui explosent dans différents endroits de la ville »³ (Silveira, dans « A morte de Montese », 2005, p. 148).

Les heures, outre qu'elles énoncent des activités routinières, sont inévitablement associées à la durée de la journée. Silveira les utilise aussi dans ce sens. Les rares heures d'ensoleillement dans l'hiver italien, se traduisant par une absence de soleil, pesaient certes sur le moral du reporter, mais l'affectaient aussi au niveau de son langage, en le rendant plus enclin à la poésie des mots.

Dans le hideux hiver toscan et apennin, comme celui de 1944-45, le soleil n'apparaissait pas vraiment, et, quand il apparaissait, ce n'était que vers dix heures du matin. Et il se levait déjà affaibli, mourant, en prévenant qu'il ne tarderait pas. À

¹ “São oito horas da manhã. [...] Escrevo rapidamente esta reportagem precisamente quando o General Meigs inicia as manobras de atracação”.

² “São quase quatro horas. Daqui a pouco começa o tiroteio alemão”.

³ “São precisamente onze horas da manhã: escuto os morteiros alemães explodindo em diferentes pontos da cidade”.

peine trois-quatre heures de l'après-midi, il faisait déjà nuit à nouveau¹. (Silveira, dans « Não foi um passeio », 2005, pp. 9-10)

Pour Facques (2005), qui s'intéresse à l'étude du « présent de reportage »², l'indication des heures dans un texte journalistique, comme le reportage, ne fournit pas seulement des indices d'ordre temporel – comme nous l'avons vu –, mais joue également sur ce que l'auteur considère la « relation de point de vue »³. L'auteur argumente en expliquant, par exemple, que les heures sont une information épistémique (savoir) qui est en rapport direct avec une relation perceptuelle (voir). Lorsque le journaliste annonce l'heure dans le texte, il sait communiquer cette information parce qu'il a probablement vu sa montre ou a regardé la position du soleil dans le ciel. Plus qu'une information permettant de situer les actions dans un temps précis, l'indice des heures signifie clairement que le récit est conditionné à « ce qu'il a vu ou entendu » (p. 12).

Cette sorte de perceptualisation temporelle du récit, qui donne à voir les événements à partir de ce que Facques (2005) appelle le « temps du vécu-perçu », est perceptible dans la citation suivante : « Je regarde la montre – il est dix heures du matin. La jeep vient à bout du reste du chemin et devant nous, émietées comme si elles avaient été endommagées par un tremblement de terre, il y a trois ou quatre maisons – ou ce qu'il en reste, et il en reste très peu »⁴ (Silveira, dans « Sim, aqui é castelnuovo », 2005, p. 121). Le regard sur la montre entraîne ainsi le savoir, c'est-à-dire la connaissance des heures⁵, et, plus généralement, la connaissance de ce qu'il s'est passé à partir de l'heure annoncée. Comme l'affirme Facques (2005), l'indication temporelle déictique de « *matin* » localise la situation dans un intervalle de temps ne dépassant pas les limites d'une journée. La mention de l'heure « *il est dix heures* », elle, indique, selon l'auteur, que la situation est ponctuelle, ce qui la rend perceptualisable. Ici, la connaissance de l'heure, une connaissance subjective de l'instant qui s'écoule, confère, paradoxalement,

¹ “No medonho inverno toscano e apenino, como foi aquele de 1944-45, o sol só aparecia mesmo, e isso quando aparecia, lá pelas dez da manhã. E já nascia um sol combalido, agonizante, a prevenir que demoraria pouco. Três, quatro horas da tarde, e já era noite novamente”. Ce texte intègre le livre *O Inverno da Guerra*, mais ne fut rédigé qu'avant la publication du livre, en 2005.

² Nous aborderons plus bas quelques notions de son étude sur le « présent de reportage », inspirée des travaux de Antoine Culioli (1978).

³ Bénédicte Facques (2005, p. 9) rappelle que « le concept de relation point de vue (Rpv) a été introduit par Svetlana Vogeleer (1992), pour décrire le type d'accès cognitif qui relie un individu appelé individu point de vue (l'Ipv) à l'information décrite dans une phrase ».

⁴ “Olho no relógio – são dez horas da manhã. O jipe vence um resto de caminho e diante de nós, esfarinhadas como que por um terremoto, estão três ou quatro casas – ou o que resta delas, e resta muito pouco”.

⁵ Selon Bénédicte Facques (2005, p. 12), « c'est la relation perceptuelle “voir” qui permet ultérieurement un accès épistémique à l'information ».

au récit un degré d'objectivisation et atteste de la présence de l'auteur sur le lieu décrit. Bien que dans l'extrait cité Silveira ait indiqué l'heure précise, cette information pouvant être associée à la quête de précision du texte journalistique, le temps du récit n'est pas figé. Comme nous l'avons expliqué, les heures sont un point de départ (ou un repère déclencheur) à partir duquel tous les événements narrés vont se succéder. Tel l'écoulement des minutes, la voiture dans laquelle se trouvait le reporter avançait elle-aussi dans l'espace-temps, permettant au journaliste d'appréhender les coulisses de la guerre, comme les traces de destruction des villes et des maisons *émiettées*.

La presse écrite, ayant appréhendé la notion de temps, a fait de la rapidité – celle-ci associée au « caractère de ce qui est fait en peu de temps »¹ – une qualité du texte journalistique. Pour Mesa (2004, p. 41), la rapidité dans le journalisme se « justifie par l'urgence avec laquelle on y travaille »². Ce n'est pas pour rien que les informations publiées dans les journaux se renouvellent dans un cycle constant, dans une tentative vaine de vouloir dresser un temps qui s'avère indomptable. De ce combat quotidien mené entre la pratique journalistique et le temps, nous savons bien qui sort toujours vainqueur. Dans son livre de mémoire, Silveira avait avoué lui-même que le « journaliste n'est pas le maître de son temps »³ (Silveira, 1998, p. 301). D'une telle affirmation, nous pouvons inférer qu'être journaliste signifie alors se plier aux contraintes du temps, faire semblant de le maîtriser avec l'écriture, tout en reconnaissant sa souveraineté.

Dans le reportage intitulé « Sozinho no mundo »⁴, Silveira (2005, p. 25) fait référence au temps et à la notion de rapidité qui entraîne la production journalistique : « Il est huit heures du matin. [...] J'écris ce reportage rapidement »⁵. Ces premiers mots écrits donnent ainsi l'image d'un reporter pressé par le temps, qui s'est mis directement au travail. À peine vingt-deux heures après son embarcation et encore à seize jours de son arrivée à destination, Silveira rédigeait déjà sa première collaboration pour *Diários Associados*. Cette urgence d'écrire, comme le prouve la citation, montre un reporter qui veut lutter contre l'effacement par le temps de ses expériences et de ses souvenirs et qui se trouve, certainement en raison de son manque d'expérience et des risques qu'il encourait, habité par un sentiment d'anxiété. « Je marche dans les cales de l'immense

¹ Le Robert, 1996, p. 1865.

² «[...] rapidez, que justifica por la urgencia con la que se trabaja en el periodismo».

³ «Jornalista não é dono do seu tempo».

⁴ « Seul au monde », en français.

⁵ «São oito horas da manhã. [...] Escrevo esta reportagem rapidamente».

navire, je me perds dans ses interminables couloirs, et chaque porte de fer s'ouvre pour une nouvelle surprise »¹, confie-t-il (2005, p. 21).

Chacun de ses textes représente ainsi, à l'image des portes du navire, des accès donnant sur des surprises que la guerre lui a réservées. Pour le reporter, la guerre, étant sa plus grande surprise, était un monde « qui [prendrait] probablement beaucoup de temps pour être révélé »². Malgré les pressions liées au travail journalistique qui lui incombait, s'allier au temps n'était pas un choix, mais bien une nécessité pour révéler les dessous de la guerre.

La question de la rapidité dans le journalisme, liée au temps et en rapport direct avec sa dynamique de production – comme nous l'avons déjà mentionné –, a aussi un aspect stylistique. Comme le rappelle le dictionnaire *Larousse*³, l'adjectif « rapide » a également un sens et un emploi littéraire : « Se dit de l'expression quand l'essentiel est dit avec sobriété et vivacité : style rapide ». Aller à l'essentiel constitue une loi dans l'écriture journalistique, une loi que Silveira a scrupuleusement respectée, ce qui nous permet de relier son style à cette qualité *rapide*. Cette poursuite de l'essentiel renforce la quête de rapidité du journalisme et sa liaison avec deux autres caractéristiques de son écriture : celles de clarté et de concision. Ces deux notions correspondent, respectivement, à « l'utilisation de verbes à la forme active »⁴ et à « l'utilisation de syntagmes nominaux pour réaliser des phrases courtes »⁵ (Mesa, 2004, p. 41), tel qu'exprimé dans cette citation : « Le pracinha Adão conduit la jeep en direction à un angle mort et dit : Ça doit être ici »⁶ (Silveira, dans « Sim, aqui é Castelnovo », 2005, p. 121)⁷.

Le grand dévouement du journalisme à la rapidité et à la précision s'explique par le fait qu'il se veut désormais en temps réel⁸. Mais, même en revendiquant cela, nous savons que son récit, au moment où il est composé, est toujours en décalage par rapport à l'événement qui s'est déjà produit. Pour remédier à ce différé temporel, les journalistes

¹ “Ando pelos porões do imenso navio, perco-me em seus corredores que parecem não ter fim, e cada porta de ferro se abre para uma nova surpresa”.

² “A guerra é um mundo [...] que possivelmente levará muito tempo para ser revelado”. (Joel Silveira, 2005, p. 21)

³ Nous avons consulté la version en ligne du dictionnaire. Définition disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rapide/66491>

⁴ “El uso de verbos en forma activa”.

⁵ “El uso de sintagmas nominales para lograr frases cortas”.

⁶ “O pracinha Adão leva o jipe para um ângulo morto e diz: Deve ser aqui”.

⁷ Nous observons que, dans cette citation, le sujet pratique l'action et tout ce qui suit est en rapport avec le syntagme nominal.

⁸ La presse a commencé à revendiquer cela lorsque l'internet a pris son essor et s'est transformé en outil facilitant la production et la diffusion de l'information.

– et Silveira ne s’y est pas opposé – se servent d’une technique assez répandue dans le journalisme, consistant à employer le temps présent pour rendre le récit à la fois plus proche de l’événement et du lecteur et, ainsi, plus vivant. Au sujet de cette pratique adoptée dans la presse écrite, Facques (2005) a avancé l’hypothèse de la technique narrative du « présent de reportage »¹. Selon elle, le « PR de R » serait un « vrai/faux présent, construit sur un repère-origine fictif², qui peut être transposé au passé » (p. 5).

« Le présent de reportage » se distingue, d’après l’auteure, du « présent historique »³, lui aussi très utilisé dans le récit de presse, par la façon dont les événements sont présentés et leur rapport avec l’énonciation. « Avec le PH, les événements sont présentés comme s’ils étaient contemporains du moment de l’énonciation, avec le PR de R c’est l’énonciation qui est présentée comme si elle était contemporaine de l’événement », précise-t-elle (2005, p. 5). Cette technique, qui est évidemment en rapport avec le temps du récit, n’est possible que si le journaliste a été témoin des faits. En sachant que la production de Silveira s’est fondée sur son immersion sur le front et qu’elle s’inscrit dans le domaine du reportage, nous pouvons considérer, et le corpus le prouve, que l’auteur a fait usage de cette pratique narrative.

[...] Le *partigiano* nous laisse quelques cinq cents mètres avant notre destination, et c’est après dix heures du matin que nous arrivons au QG du major Oest. Il [le major] a désormais une moustache en guidon et semble avoir pris quelques kilos – ou bien c’est son uniforme épais (ou ses multiples couches) qui le fait ressembler à cela, plus large et plus trapu. Il me prend par le bras et m’emmène dans la petite pièce du rez-de-chaussée, dans la maison *contadina*, où sont rassemblés ses officiers. Les murs sont couverts de cartes, de *pin-up girls* et de pages du magazine *O Cruzeiro*. Il y a aussi une grande carte de l’Europe, avec le front oriental strié de lignes rouges et bleues. Les flèches blanches indiquent les avancées soviétiques : Zhukov vient par ici, Tcherniakovsky par là.⁴ (Silveira, dans « Venha. A coisa está divertida », 2005, p. 73)

¹ Bénédicte Facques (2005) adopte le sigle PR de R pour le « présent de reportage » et le sigle PH pour désigner le « présent historique ».

² Dans son étude, Bénédicte Facques (2005) avance aussi l’idée de « repérage temporel ». Celui-ci serait, à son tour, en lien avec le concept de « repère de l’actualité ». La presse écrite présenterait, selon elle, deux sortes de ce repère : l’un en lien avec la date de parution du numéro du journal (repère d’origine) et l’autre en lien avec l’événement lui-même (repère de l’événement). À ces repères de l’actualité s’ajoute aussi le « repère-origine fictif », qui aurait une valeur symbolique et serait dérivé du repère d’origine. Ce repère dit fictif est, d’après l’auteure, « une illusion qui fonctionne sur le mode du “comme si”, tout comme le PR de R, dont le rôle est d’abolir la distance temporelle entre le réel et le symbolique de l’énonciation » (p. 5).

³ Aussi appelé le présent de narration.

⁴ “[...] O *partigiano* nos deixa uns 500 metros antes do nosso destino, e já passadas dez da manhã quando chegamos ao PC do major Oest. Ele agora traz um bigode que cai em pontas e parece ter engordado alguns quilos – ou então é o pesado uniforme (ou as várias camadas dele) que o faz parecer assim, mais largo e mais troncudo. Leva-me por um braço para a pequena sala do andar térreo, na casa *contadina*, onde está reunida sua oficialidade. As paredes estão cobertas de mapas, *pin-up girls* e páginas da revista *O Cruzeiro*.

En proposant un « accès direct et perceptuel à l'information » (Facques, 2005, p. 12), cet extrait de reportage de Joel Silveira constitue un exemple de l'utilisation du présent de reportage. Un indice de cela est évidemment l'emploi du temps présent dans le récit. En créant une temporalité subjective, cette technique plonge le lecteur dans une position d'observateur privilégié, car le but même de son utilisation, comme technique au service de la *mise en récit* du reportage, est de « faire-voir » (Facques, 2005). Dans la scène décrite par Silveira, c'est comme si le lecteur, lui aussi, en suivant les actions du reporter, regardait les murs de la salle où se réunissaient les officiers. Cette sensation d'être là, sans y être, ou plutôt de vivre le présent d'un fait passé, devient possible avec le présent de reportage – et c'est malgré la présence de certains repères et informations permettant de situer les événements dans un moment antérieur à celui que le lecteur pense vivre.

Parmi les repères présents dans l'extrait précédent, qui restituent les faits au moment où ils se sont véritablement produits, nous pouvons identifier ceux d'origine et d'événement. Pour le repère d'origine, bien que le texte ne soit pas explicitement daté, le lecteur sait qu'il provient d'un livre de reportages autour de la thématique de la Seconde Guerre mondiale. La période est ainsi implicitement déterminée. En ce qui concerne le repère d'événement, certains éléments évoqués dans l'extrait cité, comme la référence au nom de deux commandants soviétiques, permettent de mieux le contextualiser¹. Le présent de reportage, en proposant une temporalité autre, « qui vit l'événement en direct » (Facques, 2005, p. 8), crée ainsi un repère d'origine fictif. Malgré des informations qui associent le récit à des événements passés, celui-ci se trouve, au moins dans l'ordre narratif, situé dans le temps présent. Ce *présent*, lorsqu'il est employé par la presse, vise à « faire oublier que le reportage est un texte différé » (p. 7) et aussi éphémère.

Pour Silveira, rien n'est plus important que le temps présent. Le passé, comme il a écrit dans l'un de ses reportages, est hors du temps.

Les heures passent, demain sera un autre jour. Mais quel jour ? En fait, il n'y a pas de calendrier sur le front avancé d'une guerre. Et quand le capitaine me demande si aujourd'hui c'est mardi ou mercredi, je ne sais pas quoi lui répondre. Je sais seulement que nous avançons, que nous sommes *maintenant* sur un terrain qu'hier n'était pas le nôtre ; et que demain nous serons certainement à quelques kilomètres

Há também um grande mapa da Europa, com a frente oriental toda riscada de linhas vermelhas e azuis. As setas brancas indicam os avanços soviéticos: Zhukov vem por aqui, Tcherniakovsky por ali”.

¹ La référence au magazine *O Cruzeiro* (1928-1985) pourrait aussi participer à cette contextualisation, qui relie le texte à un événement situé dans le passé.

ou à seulement quelques mètres plus loin. Ce qui est resté derrière n'existe plus. C'est quelque chose hors du temps.¹ (Silveira, dans « Sim, aqui é Castelnuovo », 2005, p. 125)

Pour le reporter, c'est la guerre qui l'oblige à ne considérer que le moment présent. L'avenir est incertain et, bien qu'il ait la conscience que le temps passe, sa seule certitude c'est le « maintenant », comme l'indique le déictique présent dans la citation. D'un point de vue narratif, la décision (consciente ou inconsciente) du narrateur de composer son récit majoritairement avec le présent de reportage est cohérente avec la façon dont il envisageait les épisodes dont il fut témoin. C'est l'instant présent, le maintenant qui l'intéresse.

Ancrée sur la temporalité du récit journalistique, cette technique narrative agit également en faveur de la pérennité du texte de presse, celui-ci souvent associé à la qualité d'éphémère. En s'appuyant sur le temps de l'énonciation, visant à le rapprocher au plus près du temps même de l'événement, le présent de reportage permet au texte de préserver son actualité d'une façon fictive, certes, mais permanente. C'est un texte qui revit à chaque fois que le lecteur se met à le lire². Ainsi, peu importe quand les faits énoncés se sont déroulés, car le choix du temps du récit allié à d'autres facteurs, surtout ceux de nature littéraire, maintiennent la valeur d'actualité du texte, ce que lui assure une survie.

5.2.2. Le parafoudre de faits

Un bon reporter cherche à être au bon endroit au bon moment. Comme un animal qui se laisse guider par ses instincts pour traquer la proie, le reporter se sert aussi de son intuition pour dénicher les « bons » faits journalistiques. Pour y arriver, il faut qu'il fasse de la rue son lieu de travail. C'est du moins ce que suggère Silveira : « Si j'avais l'autorité et la compétence, j'appellerais les reporters à quitter immédiatement la rédaction et à descendre dans les rues »³. La guerre, en suivant son propre conseil, il s'est autorisé à la

¹ “As horas passam, amanhã será outro dia. Mas que dia? Na verdade, não existe calendário na frente avançada de uma guerra. E quando o capitão me pergunta se hoje é terça ou quarta-feira, eu não sei responder. Sei apenas que estamos avançando, que agora pisamos chão que ontem não era nosso; e que amanhã certamente estaremos alguns quilômetros ou até mesmo apenas alguns metros mais à frente. O que ficou para trás já não existe. É coisa fora do tempo”.

² Wolfgang Iser (2012, p. 12), en parlant spécifiquement du texte littéraire, affirme que « nous actualisons le texte par la lecture ».

³ “Tivesse eu autoridade e competência concludaria repórteres, saiam da redação; vão para a rua já!”. Citation extraite du documentaire « Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças » (2013), de Geneton Moraes Neto.

couvrir depuis le front, dans les tranchées, à la traque des faits. En effet, une grande partie de ses trente-cinq reportages publiés dans le livre *O Inverno da guerra* se passe dans un espace autre que celui du Quartier Général.

Toujours à la recherche d'un sujet pour ses reportages, Silveira était un habitué des sorties sur le terrain. Le front brésilien s'étendant sur plusieurs kilomètres, cela le forçait à sortir de sa tanière pour aller à la rencontre de l'information. À en croire la façon dont le reporter concevait la pratique du reportage, nous pouvons affirmer que même si les circonstances avaient été tout autres, Silveira n'aurait certainement pas agi différemment. Pour lui, être reporter, c'était avant tout être là où les événements se produisaient effectivement.

Aimant s'exposer aux faits, Silveira se considérait alors comme un parafoudre. « Je suis un parafoudre de catastrophes. Quel que soit l'endroit où je me rends, j'ai l'impression qu'il y a un fait qui m'attend. Sans que j'aie pris un rendez-vous avec lui »¹. Si, d'un côté, le reporter disait ne pas prendre rendez-vous avec le fait, d'un autre, il provoquait cette rencontre en adoptant une démarche immersive. « Quand vous apparaissez ici, c'est un signe que je passerai une mauvaise nuit »² (Silveira, dans « A sala dos segredos », 2005, p. 56), avait déclaré à Silveira un officier, lorsque le correspondant était arrivé sur l'un des fronts. La présence du journaliste, laissant comprendre qu'un événement extraordinaire se produirait, était alors vue comme un mauvais signe, c'était le prélude d'une tempête qui s'approchait.

La connexion qui existait entre le fait et lui est mise en évidence dans son reportage sur la prise de Monte Castello, l'un des apogés de sa couverture de la guerre, sinon le fait le plus spectaculaire qui se soit présenté à lui ou qui lui soit tombé comme une foudre. « J'étais là depuis plus de quinze jours, à Porreta-Terne, dans l'attente d'un événement plus important, que mon instinct de journaliste sentait dans l'air »³ (Silveira, dans « Monte Castelo é nosso », 2005, p. 93). Cette citation confirme la veine journalistique de Silveira et, en faisant allusion à sa déclaration, sa capacité d'attirer les faits vers lui. « Le colonel Segadas Viana me dit que j'étais arrivé au bon moment »⁴, a-t-il déclaré (2005, p. 81).

¹ “Eu sou um para-raio de catástrofes. Onde eu vou eu tenho a impressão da notícia estar na esquina esperando por mim. Sem eu ter marcado encontro”. Cette citation fut également extraite du documentaire « Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças » (2013), de Geneton Moraes Neto.

² “Quando vocês aparecem por aqui, é sinal que vou passar uma noite ruim”.

³ “Havia mais de 15 dias que estava ali, em Porreta-Terne, à espera de algum acontecimento mais importante, que o faro do repórter sentia no ar”.

⁴ “O coronel Segadas Viana me disse que eu *chegara na hora*”.

Pour couvrir la prise de Monte Castello, qui fut aussi l'un des épisodes les plus importants de l'action de la FEB en Italie, il a fallu à Silveira être au bon endroit au bon moment. Dans la couverture de cet événement, « j'ai été le seul correspondant à arriver avec la division brésilienne, le 7^e régiment brésilien, au sommet du Monte Castello »¹ (Silveira cité par Miranda, 2007, p. 4). Ces coïncidences, auxquelles s'ajoute le fameux *instinct de journaliste* capable d'aider les journalistes à présager l'imminence d'un événement important sur le terrain, se sont aussi reproduites dans d'autres circonstances pendant la guerre.

J'étais sur le front *lorsque* le premier projectile a frappé le centre de la ville. La grenade a creusé un cratère sur l'emplacement des arbres défoliés par l'automne, et les éclats se sont émiettés autour, brisant du verre et blessant les murs. [...] Le 170 nous a laissé un bilan tragique : six morts et une trentaine de blessés, entre civils et militaires. Et je ne sais combien de dizaines de peurs faites à ce correspondant.² (Silveira, dans « Um canhão que não sossega », 2005, p. 63)

Cette citation met en évidence l'effet surprise de l'événement. Cela est perceptible aussi bien au niveau du sentiment de peur ressenti par le reporter face à un événement inattendu qu'au niveau de la construction phrastique employée. À propos de cette dernière, le rapport de coïncidence entre la présence du reporter et la survenance du fait, comme le laisse entendre l'emploi de la conjonction de temps « lorsque », qui indique une simultanéité d'événements, en est la preuve. La présence ou la nécessité d'être sur le lieu des faits, servait à la fois à permettre au reporter une meilleure appréhension du contexte et à enrichir son texte avec des détails spécifiques au lieu et au fait³. C'est, du moins, ce qu'affirme Silveira dans l'*interview* accordée à Miranda (2007, p. 4) : « J'étais le plus précis possible, avec des détails »⁴, a-t-il précisé.

La recherche de détails, caractéristique, comme nous le savons, de la chronique et des textes relevant du journalisme littéraire, s'inscrit alors, chez Silveira, dans une démarche de précision. Cette dernière lui offre deux possibilités pour enrichir son récit :

¹ “Fui o único correspondente a chegar com a Divisão Brasileira, o 7º Regimento Brasileiro, lá no topo do Monte Castelo”.

² “Eu estava na frente quando o primeiro projétil acertou o centro da cidade. A granada cavou uma cratera na praça de árvores desfolhadas pelo outono, e os estilhaços se esfarinharam em derredor, partindo vidros e ferindo paredes. [...] O 170 nos deixou um rol trágico: seis mortos e trinta e tantos feridos, entre civis e militares. E não sei mais quantas dezenas de sustos pregados a este correspondente”.

³ Nous pouvons aussi supposer que la recherche de détails servait à combler l'absence d'images de ses reportages, qui n'étaient accompagnés d'aucun support iconographique.

⁴ “Eu era o mais preciso possível, com detalhes”.

dépeindre la scène en cherchant à construire des images à travers le texte, en recourant à une sorte d'hypotypose, dont le but est celui de transporter le lecteur dans l'univers des faits racontés (« La grenade a creusé un cratère sur l'emplacement des arbres ») et apporter de la littérarité à son langage (« des arbres défoliés par l'automne, et les éclats se sont émiettés autour, brisant du verre et blessant les murs »). Toutefois, cette précision appuyée sur les détails ne détourne pas l'attention du reporter de son intention première, qui consiste à rapporter le fait. Silveira est, en effet, toujours rattrapé par un besoin de précision, cette fois-ci dans le sens journalistique du terme, qui vise à attribuer au reportage des valeurs de clarté, d'exactitude et, aussi, de factualité. « Le 170 nous a laissé un bilan tragique : six morts et une trentaine de blessés, entre civils et militaires ». C'est cela le noyau de son texte, l'essentiel de l'information donnée, autour duquel gravitent les autres éléments.

Pour Silveira (cité par Miranda, 2007, p. 13) « le fait, c'est le fait, vous ne pouvez rien y ajouter ». Cette façon d'envisager le fait journalistique comme quelque chose de sacré, ainsi que nous l'avons mentionné précédemment, ne l'empêchait pas de penser qu'il y avait « plusieurs façons de le dépeindre »¹. La façon qu'il a choisie – dont nous pourrions affirmer qu'elle constitue son style, sa manière d'écrire – ne laisse aucun doute quant à sa dévotion au journalisme ni quant à son attirance pour l'aventure littéraire. Attaché alors à la vérité et décidé à présenter les faits avec une certaine objectivité², Silveira a fait de la précision son style. Cette caractéristique, mêlée à un texte qui revendique en même temps une littérarité, permet d'accentuer, au niveau de son écriture, un contraste d'éléments journalistiques et littéraires.

Les cartes sont comme des photographies très détaillées : une petite région de quarante ou cinquante kilomètres se trouve alors toute exposée à des échelles augmentées, et on peut ainsi localiser les moindres accidents du terrain. [...] Cette carte énorme a mille yeux, verts, rouges, bleus, des yeux déguisés en chiffres ou en couleurs, et ils sont tous grand ouverts.³ (Silveira, dans « A sala dos segredos », 2005, pp. 55-57)

¹ “O fato é o fato, você não pode acrescentar nenhuma coisa ao fato. Agora, você tem várias maneiras de você retratar aquele fato”.

² Dans la section « Stratégies d'objectivisation », nous avancerons quelques éléments d'objectivation présents dans les reportages de Silveira. Malgré leur présence, cela n'enlève en rien la littérarité de ses productions.

³ “Os mapas são como fotografias muito minuciosas: uma pequena região de 40 ou 50 quilômetros encontra-se toda exposta nas escalas aumentadas, e podemos desta forma localizar os menores acidentes do terreno. [...] Este mapa enorme tem mil olhos, verdes, vermelhos, azuis, olhos disfarçados em números ou em cores, e todos estão muito abertos”.

La description de cette carte exemplifie bien ce que nous venons d'affirmer. Il est possible d'ailleurs de diviser cette citation en deux moments. Dans un premier moment, proprement journalistique, le reporter présente avec beaucoup de clarté, sans faire appel à des éléments littéraires, la qualité et l'utilité de la carte de guerre qu'il visualisait. Le second moment de la citation, qui contraste avec le premier par l'emploi de figures stylistiques, telles la personnification, l'hyperbole et une vague référence à la synesthésie, se sert alors des ressources littéraires pour parler de cette carte, qui, d'un statut d'objet observé, au début du récit, assume – avec ses « mille yeux, très ouverts » – la position d'observatrice. Telle la carte décrite par Silveira, les informations annoncées dans ses reportages se déguisent, parfois, en chiffres, une référence au caractère objectif du journalisme, comme elles peuvent être, épisodiquement, teintées de couleurs, une référence aux différentes tonalités littéraires qu'il utilise pour dépeindre les faits à sa manière sans les trahir¹.

5.3. La précision stylistique

En faisant l'unanimité dans l'écriture journalistique, précision rime avec clarté et exactitude. Dans le domaine de l'information, elle est attachée aux promesses d'objectivité et de vérité. Mais, bien que, traditionnellement, cette qualité soit liée aux manifestations périodiques, le journalisme ne détient pas son exclusivité. La précision, pouvant pénétrer « dans les genres qui lui semblent les plus opposés » (Lémontey, 1824, para. 5)², est aussi au profit de la littérature. Cette dernière se sert de son qualité « étincelante » pour, selon Lémontey, éclairer les horizons. « L'effet général de cette précision en littérature est de rendre plus saillant ce qui est bien, et moins lourd ce qui est mal », précise-t-il (1824, para. 19).

Loin d'être associée « à la disette des idées et aux difficultés de l'écriture lapidaire » (Lémontey, 1824, para. 8), la précision ne constitue pas, que ce soit dans le journalisme ou dans la littérature, un signe de pauvreté du langage. Pour Lémontey (1824), cet élément n'est en rien synonyme de concision, qui est, quant à elle, attachée

¹ «Minha maneira de retratar o fato era essa, sem trair absolutamente o fato». (Joel Silveira, cité par Miranda, 2007, p. 13)

² Pierre-Édouard Lémontey a prononcé un discours intitulé « De la précision considérée dans le style, les langues et la pantomime » lors d'une séance publique de l'Académie française, le 24 avril 1824. Bien que cette notion sur la précision date, nous avons estimé qu'elle reste toujours d'actualité. <http://www.academie-francaise.fr/de-la-precision-consideree-dans-le-style-les-langues-et-la-pantomime>

« à l'épargne des mots et au resserrement de la phrase » (para. 1), qualité aussi exploitée dans le journalisme, surtout dans sa version traditionnelle.

En se penchant sur la précision, l'écriture entame alors une recherche de simplicité et de clarté, dont le but est de « bannir du discours tout le superflu, et à n'y rien omettre du nécessaire »¹. Cette définition rejoint la façon dont Silveira concevait le travail d'un bon reporter, qui devait, dans sa vision, éviter d'orner l'information – ainsi que nous l'avons évoqué précédemment. En pratique, au niveau textuel, la précision servirait, entre autres, à exclure les périphrases et à alléger la syntaxe par l'emploi d'ellipses, sans enlever au texte ni sa capacité de produire des multiples significations ni celle d'atteindre une certaine profondeur sémantique.

Constituant un style de l'écriture de Silveira, la précision a surtout œuvré en faveur de l'objectivisation de son texte, confirmant le caractère certes plus *factuel* de son récit, qui, en aucun cas, soulignons-le, représente une absence de littérarité. Pour essayer de montrer comment cela s'est construit au niveau de ses reportages de guerre, nous ferons appel à des éléments de la méthode d'analyse pragmatique du récit journalistique établie par Motta (2005). Sa méthode comprend six étapes, que l'auteur appelle « mouvements », et qui sont liées, selon lui, à six stratégies organisatrices du discours journalistique : (1) la recomposition de l'intrigue ou de l'événement journalistique, (2) l'identification des conflits et de la fonctionnalité des épisodes, (3) la construction des personnages journalistiques, (4) les stratégies communicatives, (5) la relation communicative et le contrat cognitif et (6) les métarécits et leurs significations de fond moral.

Le chercheur considère que la narration est un jeu de langage permettant de décrire le monde à partir « d'une succession d'états de transformation »² (2005, p. 2). Cherchant à identifier les ressources utilisées par Silveira pour décrire l'état de transformation d'un monde bouleversé par la guerre, nous nous pencherons uniquement sur le mouvement correspondant aux *stratégies communicatives* de la méthode d'analyse élaborée par Motta. Selon lui, ce mouvement fonctionne en même temps comme stratégie d'objectivisation, conférant au texte ce qu'il appelle des « effets de réel », et de subjectivisation, en lui apportant des « effets poétiques ».

¹ Pierre-Édouard Lémontey, 1824, para. 1.

² “A forma narrativa de contar as coisas está impregnada pela narratividade, a qualidade de descrever algo enunciando uma sucessão de estados de transformação”.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons davantage aux indices textuels qui ont contribué au façonnement de la précision stylistique de l'écriture de Silveira. C'est pourquoi notre attention, dans ce chapitre, se portera spécifiquement sur les stratégies d'objectivisation. Il ne sera question de réfléchir sur les stratégies de subjectivisation, relevant d'une sorte d'esthétique de la guerre, qu'à la troisième partie, lorsque nous ferons dialoguer les productions de Braga et de Silveira, cherchant à identifier le processus de fictionnalisation de leur écriture et à donner à voir leur vision de la guerre.

5.3.1. Stratégies d'objectivisation

Le discours journalistique, régi par la précision, fait appel aux stratégies d'objectivisation pour maintenir son caractère factuel, objectif et véridique (Motta, 2005). Parmi les ressources qui contribuent à lui donner un effet de réel, Motta en cite quatre : la citation, l'identification systématique des lieux et des personnages, la datation et les chiffres. Les reportages de Silveira ayant un penchant vers la factualisation utilisent alors constamment ces ressources, confirmant la fidélité du reporter aux critères de précision journalistique.

Pour Motta (2005, p. 9), le journalisme propose au lecteur une médiation linguistique et temporelle. De ce fait, il lui offre « une place empirique d'où il peut observer le monde »¹ autrefois observé par le reporter lui-même. La réussite de cette médiation dépend alors de la mise en place d'une série de stratégies dites communicatives. Pour démontrer comment certaines de ces stratégies opèrent au sein des reportages de Silveira, nous avons opté pour une approche qualitative au détriment d'une approche purement quantitative. En exploitant des extraits de différents reportages, nous serons en mesure d'élargir l'analyse de sa production de guerre ainsi qu'en condition de confirmer nos assertions à propos de son style.

À l'exemple de la façon dont nous avons procédé au quatrième chapitre avec les chroniques de Braga, pour chacune des ressources, dont il est question dans la méthode de Motta, nous fournirons cinq exemples. Ensuite, nous chercherons à les commenter dans le but de dévoiler l'écriture *journalistico-littéraire* de Silveira, incorporée d'éléments de précision.

¹ “[O jornalismo] oferece ao leitor um lugar empírico desde onde se pode observar o mundo”.

Tableau VI – Des extraits dans lesquels Silveira fait référence aux stratégies d’objectivisation avec l’emploi de citations, suivis de commentaires.

La citation	
	« Il y a des parties du ciel qui appartiennent aux nazis, et les Allemands défendent leurs portions avec des batteries et des mitrailleuses. “Au cours des cinq derniers jours”, me dit le major Belloc, “les nazis tirent beaucoup” »¹. Dans cet extrait, la voix de la source est intégrée au récit du reporter. La présence du verbe <i>dicendi</i> « dire » annonce le discours du personnage et celle des guillemets a une double fonction : (1) marquer les limites du discours proféré par le reporter et celui produit par la source et (2) mettre en exergue la citation de cette dernière. Notons également que dans le journalisme traditionnel, cette formule de discours, se rapprochant du discours indirect libre, est la plus répandue, car elle permet une lisibilité plus dynamique du texte sans interruption du flux de lecture.
	« Le major nous dit : - C’est seulement une trêve. Dans peu de temps, ils recommencent. Mais je trouve mieux que vous partiez avant la nuit. Dans la nuit, vous ne pouvez pas allumer les phares de la jeep et il est dangereux de traverser les ponts dans l’obscurité »². Dans cet extrait, Silveira utilise à nouveau un verbe de déclaration pour introduire la citation de la source, cette fois-ci placée sous format de discours direct. Notons ici la présence du signe des deux points, dont le rôle est d’annoncer un énoncé indépendant, et celle du tiret, qui délimite – tout comme les guillemets – les frontières des différentes voix se manifestant dans le discours, contribuant à sa clarté. Dans cet exemple, le premier signe de ponctuation sert à introduire le discours du major, le second, à marquer le

¹ “Há pedaços de céu que pertencem aos nazistas, e os alemães defendem sua porções com baterias e metralhadoras. “Nestes últimos cinco dias”, me diz o major Belloc, “os nazistas estão atirando muito””. (Silveira, dans « Aqui lá é Bolonha », 2005, p. 87)

² “O major nos diz: - É apenas um trégua. Daqui a pouco eles recomeçam. Mas acho bom vocês irem embora antes que anoiteça. De noite vocês não podem acender os faróis do jipe e é perigoso atravessar as pontes no escuro”. (Silveira, dans « A guerra dos telefones », 2005, p. 34)

	changement d'énonciateur. Ce genre de discours, consacré dans les productions littéraires, facilement repéré par les signes « : et – », est une évidence de l'influence littéraire dans la construction phrastique du discours journalistique.
	« Le lieutenant Silvio m'explique : - Hier soir, les <i>tedescos</i> ont également bombardé là-haut. Ils ont tué ce <i>partigiano</i>, ils en ont blessé un autre et encore deux de nos <i>pracinhas</i> »¹. Dans le présent extrait, nous avons le même genre de construction que dans l'exemple précédent. Mais, cette fois-ci, Silveira y fait utilisation d'un <i>dicendi</i> très courant dans le journalisme pour introduire le discours de son interlocuteur : le verbe « expliquer ». Pour Monville-Burston (1993, p. 58), le verbe « <i>expliquer</i> évoque, de façon imagée, un développement, un déploiement ». Il présuppose, dans le discours, selon l'auteur, un besoin d'éclaircissement. Notons toutefois que, en utilisant la forme pronominale du verbe, Silveira renvoie l'explication donnée par le lieutenant à lui-même (« <i>Silvio m'explique</i> »), confirmant son implication dans l'histoire racontée.
	« Ce fut le <i>pracinha</i> Oreste qui me raconta ce qui s'était passé : - Je n'ai jamais vu une chose aussi horrible de ma vie »². Observons dans cet extrait, dans lequel le discours direct est rapporté au passé, que le journaliste s'est adressé, cette fois-ci, à un soldat, qui pourrait être classé en tant que source secondaire. La référence à cette catégorie de source, dite non-officielle, est, d'ailleurs, l'une des pratiques les plus courantes dans la construction du discours du journalisme littéraire. Le témoignage de ces personnages y a, en effet, une place d'honneur.
	« Le médecin-major Duarte Nunes me montre le <i>pracinha</i> étiré sur la table d'opération :

¹ «O tenente Silvio me explica: - Ontem à noite os tedescos bombardearam também lá em cima. Mataram este partigiano, feriram um outro e mais dois pracinhas nossos». (Silveira, dans « A morte do Partigiano », 2005, p. 129)

² «Foi o pracinha Orestes que me contou o que acontecera : - Nunca vi uma coisa tão horrorosa em minha vida». (Silveira, dans « O tempo retrocede », 2005, p. 140)

	- C'était une mine. Les éclats de shrapnel ont pénétré profondément dans son ventre, et un autre a failli arracher la main droite du jeune homme »¹. Dans cet extrait, au contraire des précédents, nous n'avons pas l'occurrence d'un verbe <i>dicendi</i> pour introduire le discours direct, mais plutôt la référence à un geste². En effet, le médecin, avant de parler, pointe le doigt en direction du soldat, à qui il se réfère dans son énonciation. Cette sorte de corporalité énonciative renforce le discours, dans la mesure où cela contribue à la scénarisation du récit. Au niveau de ce qui est annoncé par le médecin-major, son discours réaliste ne laisse aucun doute quant au contexte dans lequel la scène décrite s'est déroulée.

La stratégie de la citation, déjà évoquée au moment où nous avons parlé de l'aspect humanisant du texte de Rubem Braga³, confère de la véracité au texte, dans la mesure où le personnage, témoin réel et direct de l'événement, a l'occasion d'incarner un rôle énonciateur, et donc actif, dans le reportage. De plus, Motta (2005, p. 10) affirme que les citations « couvrent très bien la subjectivité car le lecteur suppose qu'elles reproduisent littéralement ce que la source a dit et a voulu mettre en évidence. Elles produisent le sentiment de proximité entre la source et le lecteur. Elles dissimulent la médiation »⁴. Le recours à cette technique confirme le penchant de la pratique journalistique pour l'altérité, car rapporter les propos d'autrui est « une activité essentielle des journalistes » (Monville-Burston, 1993, p. 48).

¹ “O major-médico Duarte Nunes me aponta o pracinha estirado na mesa de operações: - Foi uma mina. Os estilhaços penetraram profundamente no ventre, e um outro quase arranca a mão direita do rapaz”. (Silveira, dans « O Hospital 16 », 2005, p. 135)

² En portugais, Silveira utilise dans l'extrait le verbe « apontar » (pointer, en français), mais, dans la traduction, nous avons opté pour la traduction « montrer ».

³ Voir section « L'humanisation discursive ».

⁴ “As citações encobrem muito bem a subjetividade porque o leitor supõe que elas reproduzem literalmente o que a fonte disse e quis destacar. Produzem a sensação de uma proximidade entre a fonte e o leitor. Dissimulam a mediação”.

Tableau VII – Des extraits dans lesquels Silveira fait référence aux stratégies d’objectivisation avec l’identification de lieux et de personnages, suivis de commentaires.

L’identification de lieux et de personnages	
	« Nous sommes entrés à Pistoia quand la nuit était déjà tombée dans la ville »¹. Dans ce fragment de texte, il est évident que Silveira fait référence à un lieu (la ville de Pistoia), là où se trouvait le quartier général de la Force Expéditionnaire Brésilienne.
	« Le large chemin qui mène à Bologne est maintenant un chemin doux et collant, et sur les côtés il y a des cyprès verts et des arbres défeuillés par l’automne »². Dans cet extrait, bien que la position exacte du reporter ne soit pas précisée, nous avons la référence à une route qui le menait à la ville de Bologne. Ce manque de précision était, parfois, volontaire, car, en période de guerre, certaines informations devaient rester confidentielles – surtout celles concernant l’avancement des troupes. Dans cet extrait, la façon dont le reporter décrit la route mérite aussi notre attention. Les adjectifs, généralement évités dans le discours journalistique afin de préserver l’objectivité du texte, sont ici un outil au profit de la description et, indirectement, au service de la précision. Et cela parce qu’ils permettent de mieux caractériser la scène décrite, en la rendant alors plus réaliste. En effet, pour parler des conditions de circulation sur le chemin menant à Bologne, Silveira emploie les adjectifs « doux et collant », une référence respectivement à la neige et à la boue. L’identification de la saison de l’automne dans le fragment permet aussi d’inscrire le récit dans un espace-temps précis.

¹ “Entramos em Pistóia quando na cidade a noite já era fechada”. (Silveira, dans « Encontro com Pistóia », 2005, p. 29)

² “O largo caminho que leva a Bolonha é agora um caminho fofo e pegajoso, e dos lados há ciprestes verdes e árvores desfolhadas pelo outono”. (Silveira, dans « A guerra dos telefones », 2005, p. 33)

	« Le service postal ici du front occupe seulement deux petites pièces remplies de caisses et de colis. À l'intérieur, jour et nuit, se trouvent le sergent Ivan de Matos, les caporaux Souza et Cardoso et les soldats Baglioli et Vieira Neto »¹. Dans cette citation, nous trouvons une identification des personnages. La citation de leurs noms est précédée du grade qu'ils occupaient dans l'armée. Ce procédé est une pratique récurrente dans le discours journalistique. L'identification du poste occupé par la source est un signe d'autorité servant à conférer de la crédibilité au discours. Notons également que la façon dont Silveira présente les responsables du service postal de la FEB respecte l'ordre de la hiérarchie militaire.
	« Nous sommes à l'un des points les plus élevés de l'immense chaîne de montagnes, entre la Toscane et l'Émilie »². Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'identification des lieux dans les textes, surtout ceux produits en contexte de guerre, n'est toujours pas très précise pour une question de tactique et de prudence. L'avancement des troupes alliées devait se faire avec discrétion pour éviter les fuites d'informations et ainsi empêcher les stratégies de contre-attaque de l'ennemi ou qu'il recule de sa position.
	« Le <i>pracinha</i> tripota sa poche et me tendit les quatre télégrammes venus du Brésil, déjà froissés par les innombrables lectures »³. Dans cet extrait, nous avons une façon particulière d'identifier les soldats combattants de la FEB. Lorsque Silveira parle dans ses reportages des <i>pracinhas</i>, leurs noms sont souvent ignorés. Dans d'autres citations, le substantif « <i>pracinha</i> » est suivi d'un adjectif de nationalité « brésilien », ce qui fait redondance dans le texte, car ce surnom fut attribué spécifiquement aux soldats brésiliens. On ignore si cette façon de procéder, en préservant leur

¹ «O serviço postal aqui na frente está localizado em apenas duas salinhas. Repletas de caixotes e embrulhos. Lá dentro, dia e noite, estão o terceiro-sargento Ivan de Matos, os cabos Souza e Cardoso, e os soldados Baglioli e Vieira Neto». (Silveira, dans « O anjo postal », 2005, p. 53)

² «Estamos num dos pontos mais elevados da tremenda cadeia montanhosa, entre a Toscana e a Emília». (Silveira, dans « Fumaça e nevoeiro », 2005, p. 67)

³ «O pracinha mexeu no bolso e me entregou os quatros telegramas vindos do Brasil, já amassados de tanta leitura». (Silveira, dans « Ursadas e telegramas », 2005, p. 79)

	identité au profit d'une appellation collective, est une volonté d'attirer l'attention plutôt sur leurs réalisations sur le front au détriment de leur individualité, ou si cela représente seulement une volonté de hiérarchiser les sources en fonction de leur grade. Quoi qu'il en soit, il est important de souligner que Silveira, à l'exemple de Braga, était souvent en compagnie des <i>pracinhas</i> sur le front et cette forme de traitement ne représente en aucun cas un mépris à leur égard.

L'identification systématique de lieux et personnages est une ressource fondamentale pour la construction du texte journalistique. La désignation de l'endroit où se déroule l'histoire (Où ?) et la référence aux personnages concernés (Qui ?) par l'événement contribuent alors à situer le récit dans un espace précis ainsi qu'à renforcer la fonction narrative et informative du texte. Outre ces aspects narratifs et informatifs, la ressource d'identification accomplit aussi une fonction argumentative, en renforçant le caractère véridique du discours journalistique. Pour Motta (2005, p. 10), elle « localise, situe, transmet une idée de précision, donne l'impression que le narrateur parle de choses véridiques, réalistiquement situées »¹.

Tableau VIII – Des extraits dans lesquels Silveira fait référence aux stratégies d'objectivisation avec l'emploi de datation, suivis de commentaires.

La datation	
	« À l'aube de ce jour 5, les nazis ont surpris les positions défendues par la 7^e compagnie avec une attaque. [...] À 4h10, après un combat intense, les nazis ont commencé à se retirer de façon désordonnée, dans une véritable panique, punis par les tirs de la défense »². La datation présente dans cet extrait (« <i>ce jour 5</i> ») est accompagnée des déictiques spatio-temporels suivants : « à l'aube » et « à 4h10 ». Même si

¹ “[...] localiza, situa, transmite a ideia de precisão, causa a impressão de que o narrador fala de coisas verídicas, realisticamente situadas”.

² “Na madrugada deste dia 5, os nazistas mais uma vez lançaram forte golpe de mão sobre as posições defendidas pela 7ª Companhia. [...] Às 4h10, depois de uma luta intensa, os nazistas começaram a retirar-se desordenadamente, em verdadeiro pânico, castigados pelo fogo de defesa”. (Silveira, dans « O golpe de mão », 2005, pp. 81-82)

	l’auteur ne fait pas une référence complète à la date, ces données partielles de référentialité temporelle et l’utilisation du pronom démonstratif « ce », celui-ci fonctionnant comme déictique, renforcent le caractère précis de l’information et confirment l’aspect immersif de son récit, l’« avoir été là ». Outre cette notion de datation, cet extrait met aussi en évidence une tentative du reporter pour déqualifier la réaction de l’ennemi et louer le travail des soldats de la FEB.
	« Les nuits des 26, 27 et 28 avaient été terribles. Nous savions plus ou moins ce qui se passait, car le colonel nous avait tous appelés et, devant une grande carte détaillée, il nous expliquait les dernières manœuvres et intentions de l’ennemi »¹. Au contraire de la citation précédente, dans ce passage, nous pouvons, à l’aide du titre du reportage, qui s’intitule « La nouvelle année », déterminer la datation complète. Silveira parle alors des nuits des 26, 27 et 28 décembre 1944.
	« Dans la nuit du 20 février, veille de l’attaque définitive de Castello, le sous-lieutenant Kléber Gomes Ferreira, de la 6^e Compagnie du 11^e Régiment d’Infanterie, a reçu l’ordre d’accomplir une tâche difficile et dangereuse : avec ses hommes, précisément trente-huit, il devrait occuper Abetaia, face à une insomniacque surveillance de l’ennemie »². Cet extrait révèle l’attachement de Silveira à l’écriture journalistique. Dans la construction du texte, il s’applique soigneusement à répondre aux questions qui composent généralement le <i>lead</i> d’un texte informatif. Silveira répond, dans l’ordre, à cinq des six questions : « quand ? », « qui ? », « quoi ? », « où ? » et « comment ? ». Ayant placé le « quand », une référence directe à la datation, en tête du paragraphe, le journaliste insiste sur l’importance de cette donnée dans la composition du texte. Nous remarquons également que, dans

¹ “As noites de 26, 27 e 28 haviam sido terríveis. Sabíamos mais ou menos o que estava acontecendo, porque o coronel havia chamado todos nós e, diante de um grande mapa minucioso, explicado as últimas manobras e intenções do inimigo”. (Silveira, dans « O ano-novo », 2005, p. 151)

² “Na noite do dia 20 de fevereiro, véspera do definitivo ataque a Castelo, o segundo-tenente Kléber Gomes Ferreira, da 6^a Companhia do 11^o Regimento de Infantaria, recebeu ordem de executar uma tarefa difícil e perigosa: com os seus homens, precisamente 38, ele teria que ocupar Abetaia, enfrentando a insone vigilância inimiga”. (Silveira, dans « Abetaia é nome feio », 2005, p. 99)

	le passage cité, le reporter visait la précision dans un sens plus large, pas seulement en faisant référence à une date, mais aussi en avançant des chiffres exacts (« <i>avec ses hommes, précisément trente-huit</i> »).
	« Le 21 au matin, le 1^{er} bataillon quitta Manzacana et continua d’avancer. On peut dire que les seconds lieutenants Dulcelino Tavares et Fredimio Trota ont pris Fornace par surprise. Ils avaient préparé l’assaut pendant la nuit, et quand les premières lueurs du jour sont venues, ils ont attaqué les nazis dans leur insouciance. [...] Une demi-heure plus tard, le bataillon envoya à l’arrière-garde six prisonniers, deux « <i>lurdinhas</i> »¹ et plusieurs paquets de biscuits allemands, très savoureux »². Dans cet extrait, la datation, certes imprécise, est à nouveau suivie d’un déictique spatio-temporel, qui situe l’énonciation journalistique dans un moment précis de la journée. En quête de précision, Silveira tient aussi à dresser le « bilan de la récolte » réalisée par les soldats du 1^{er} bataillon (« <i>six prisonniers, deux « lurdinhas » et plusieurs paquets de biscuits allemands, très savoureux</i> »).
	« C’était le 3 mai 1945. On nous avait dit, au QG avancé de la FEB, que la guerre finirait dans trois jours, quatre au plus tard. Mais, en fait, elle était déjà finie, même si de nombreux combattants – alliés et Allemands – ne le savaient pas encore. Je le savais »³. Une date aussi importante n’aurait pas pu être négligée par le reporter et ne pas figurer dans son récit. Le temps verbal utilisé dans le texte mérite également notre attention. L’emploi de l’imparfait, qui diffère du présent souvent utilisé par lui, accorde à son récit sur la fin de la guerre un statut de

¹ Nom attribué aux canons allemands.

² “Na manhã do dia 21, o 1º Batalhão deixou Manzacana e continuou o avanço. Pode-se dizer que os segundos-tenentes Dulcelino Tavares e Fredimio Trota pegaram Fornace de surpresa. Eles haviam preparado o assalto durante a noite, e quando veio a primeira luz do dia, caíram em cima dos despreocupados nazistas. [...] Meia hora depois, o batalhão mandava para a retaguarda seis prisioneiros, duas “lurdinhas” e vários pacotes de bolachas alemãs, muito saborosas”. (Silveira, dans « A fera », 2005, p. 109)

³ “Foi no dia 3 de maio de 1945. Haviam-nos dito, no Quartel-general Avançado da FEB, que a guerra iria acabar dentro de três dias, quatro no mais tardar. Mas na verdade já havia acabado, embora muitos dos combatentes – aliados e alemães – ainda não soubessem disso. Eu sabia”. (Silveira, dans « Fim de guerra », 2005, p. 167)

	fait marquant, d'un événement qui s'est imprimé dans ses souvenirs, de façon qu'il n'y a pas d'autre moyen de le raconter qu'en puisant dans sa mémoire. Notons également que Silveira se vante, à la fin de l'extrait, d'avoir eu, en tant que journaliste, une information que beaucoup d'autres ignoraient encore.

En journalisme, il n'y a rien de plus objectif et important que la date. Le journalisme se plie à ce schéma de datation en espérant se voir accorder une place dans l'histoire. La date, constituant l'information essentielle dans la presse, relie le texte au temps dans lequel le fait s'est produit (le temps de l'évènement). La valeur d'actualité, visée par le journalisme, se construit ainsi autour de la datation et de toute une gamme de déictiques spatio-temporels qui s'ajoutent au texte. Mais si, d'un côté, l'utilisation de ces ressources semble incontournable pour le journaliste, d'un autre, celles-ci contribuent à accentuer son caractère éphémère. Et c'est pour une raison : la date, en même temps qu'elle situe l'évènement dans le temps, le condamne à une péremption. Dans la dynamique journalistique, liée à l'actualité, les faits à venir seront toujours prioritaires.

La présence de la datation, précisément dans la production de Silveira, s'expliquerait par les moyens techniques dont disposait le journaliste correspondant. En effet, Silveira, au contraire de Braga, pouvait utiliser le service du télégraphe pour envoyer ses articles à la rédaction du *Diários Associados*, au Brésil. Cette possibilité d'envoi rapide, qui ne se compare pas évidemment avec la vitesse à laquelle les informations sont actuellement échangées par le biais de l'*internet*, a certainement façonné son travail, en le dirigeant vers une approche plus factuelle – ce qui expliquerait son insistance à se référer, bien que souvent de façon imprécise, aux dates des événements. Braga, qui n'avait pas le service du télégraphe à sa portée, envoyait ses articles par avion, ce qui retardait considérablement l'arrivée et la publication de ses écrits, car lors de la Seconde Guerre mondiale, les liaisons aériennes entre l'Europe et le Brésil se faisaient rares. Il ne lui restait alors que le choix d'être moins factuel¹, par rapport à Silveira, et d'adopter une démarche de quasi insouciance vis-à-vis des événements.

¹ Bien que ce facteur logistique ait pu jouer sur sa façon de raconter la guerre, nous estimons que, même dans d'autres conditions, Braga aurait gardé le lyrisme si caractéristique de sa production.

Tableau IX – Des extraits dans lesquels Silveira fait référence aux stratégies d’objectivisation avec l’emploi de chiffres, suivis de commentaires.

Les chiffres	
	« Hier, quand je suis allé à l’Hôpital 16, on déplorait le décès de cent quarante-six Brésiliens. Le travail était épuisant. La séance de cinéma à 14 heures n’a pas pu avoir lieu à cause du nombre de patients. Onze opérations, dont deux très délicates. Et depuis le <i>field</i> le plus proche du <i>front</i>, ils ont juste appelé pour signaler l’envoi de cinq autres blessés »¹. En visite à l’hôpital de campagne de la FEB, Silveira ne s’intéresse pas spécialement aux histoires des patients. Il s’intéresse plutôt au sujet de la surcharge de travail des professionnels qui y travaillent. Pour dénoncer cette réalité, il met les chiffres en lumière. Les données avancées dans le reportage donnent alors la dimension tragique de la guerre.
	« En février, le mois de la bataille de Castello, le nombre a augmenté : 381 blessés et 828 accidentés. Et, jusqu’au 20 de ce mois de mars, 132 blessés, 35 accidentés et 897 malades, dont des officiers et des soldats de la FEB, sont passés par ici. J’écris 132 blessés, mais le major me demande de le corriger : il y en a 133, car il reste à ajouter à la liste le <i>pracinha</i> qui est en train de se faire opérer »². Dans cette citation, les chiffres, en augmentation, expriment d’eux-mêmes une réalité chaotique et renforcent encore une fois le caractère précis de l’énoncé et la quête de précision de l’énonciateur. De ce fait, les chiffres ne sont ni arrondis ni cités d’une façon approximative. Malgré cette apparente liberté de les citer dans le texte, Silveira affirme que les militaires craignaient la divulgation de certaines données statistiques par la presse. Soucieux de vendre

¹ “Ontem, quando estive no 16, havia 146 brasileiros baixados. O trabalho era extenuante. A sessão de cinema, às duas horas da tarde, não pôde ser assistida porque os doentes não deixaram. Onze operações, duas delas muito delicadas. E do *field* mais próximo do *front* acabavam de telefonar comunicando a remessa de mais cinco feridos”. (Silveira, dans « O hospital 16 », 2005, p. 138)

² “No mês de fevereiro, o mês de Castelo, o número cresceu: 381 feridos e 828 acidentados. E até o dia 20 deste mês de março transitaram por aqui 132 feridos, 35 acidentados e 897 doentes, entre oficiais e soldados da Força Expedicionária Brasileira. Escrevo 132 feridos, mas o major pede que corrija: são 133, porque falta acrescentar à lista aquele *pracinha* que está sendo operado agora”. (Silveira, dans « O hospital 16 », 2005, p. 135)

	l'image d'une mission réussie, sans beaucoup de pertes humaines, certaines informations, des chiffres plus précisément, étaient cachées aux correspondants, comme l'affirme Silveira : « Jusqu'à il y a peu, l'hôpital était un monde interdit à un correspondant de guerre. Et ce n'est pas parce qu'il nous manquait des informations précises sur le nombre de blessés, d'accidentés et de malades. C'est parce que ces informations, lorsqu'elles étaient traitées dans les chroniques et reportages, se heurtaient au Brésil avec l'orientation stupide du défunt DIP, pour qui le soldat brésilien devait toujours être exceptionnel et résistant aux désastres de la guerre »¹ (Silveira, 2005, p. 135). Quantifier le nombre de morts, de blessés et de malades pouvait alors représenter une contre-propagande à la campagne militaire brésilienne. Cela prouve que les chiffres, aussi bien que les mots, faisaient peur.
	« Sur les 1 800 habitants de Fara S. Martino, par exemple, 1 200 se sont retrouvés sans abri. À Fileto, petite ville de 1 940 habitants, 1 200 personnes vivent dans des grottes ouvertes dans les montagnes voisines ou se sont réfugiées dans les petits bosquets des environs. Sur les 3 000 habitants de Gessopalena, 2 000 se trouvent sans abri »². Quand les mots ne suffisaient plus, il ne reste que les chiffres pour décrire une réalité absurde et concrète. Un exemple de cela est ce fragment du reportage « <i>A Italia desgraçada</i> », (<i>L'Italie disgraciée</i>, en français). Les adverbes d'intensité n'auraient pas pu donner la dimension de la tragédie rapportée dans le reportage. Ainsi, ce qui interpelle le plus dans cet extrait, outre les mauvaises conditions de vie des Italiens pendant la guerre, c'est le grand nombre de personnes, comme le montrent les chiffres, vivant en situation de précarité.
	« Il est très courant, ici en Italie, pour ceux qui traversent le pays du nord au sud, de voir des champs plats et verdoyants s'étendant à perte de vue, mais

¹ “Até bem pouco tempo, para um correspondente de guerra, um hospital era um mundo proibido. Não que a nós faltassem informações precisas sobre feridos, acidentados e doentes. É que tudo isto, quando daqui saía nas reportagens e crônicas, esbarrava no Brasil com a estúpida orientação do finado DIP, para quem o soldado brasileiro deveria ser sempre excepcional à prova dos desastres da guerra”.

² “Dos 1.800 habitantes de Fara S. Martino, por exemplo, 1.200 ficaram sem teto. Em Fileto, uma pequena cidade de 1.940 habitantes, 1.200 pessoas estão morando em cavernas abertas nas montanhas próximas ou refugiadas nos pequenos bosques das adjacências. Dos 3 mil habitantes de Gessopalena, 2 mil estão sem casa”. (Silveira, dans « *A Itália desgraçada* », 2005, p. 159)

	désertés. C’est parce qu’il y a toujours, accroché au sol fertile, un panneau en anglais et en italien nous avertissant : « Attention ! Mines ! ». Les charrues et les hommes ne peuvent pas déchirer la terre ou enterrer les bonnes graines dans ces terres du diable. Il faut dire aussi que 90 % des mines posées par les nazis ne visent pas des fins militaires. C’est juste de la méchanceté. Certaines d’entre elles ont été placées sur des ponts et dans des usines, mais il y en a des milliers d’autres qui ont explosé à l’intérieur d’églises, dans des hôpitaux, dans des maisons civiles. Les enfants, les femmes et les personnes âgées en ont été victimes, car c’est cela la logique de la guerre de Hitler et de Mussolini »¹. Nous avons, dans cet extrait, l’occurrence d’un chiffre exprimé en pourcentage. Même si la valeur avancée par le reporter nous semble résulter d’un calcul empirique, elle renforce l’idée de précision de l’énoncé. En effet, le pourcentage, et les chiffres en général, mêlé au texte journalistique confère de la crédibilité à l’information. Ce genre de donnée transmet l’impression de quelque chose d’avéré. Dans l’extrait cité, le haut pourcentage contribue à renforcer l’image de l’ennemi, comme quelqu’un de dépourvu d’humanité. Un ennemi qui, par pure méchanceté, privait la population civile de ses champs et de ses activités.
	« Je demande au capitaine Frederico Carlos si les Allemands avaient laissé du matériel sur le champ de bataille après leur retrait, et il m’énumère la liste plus ou moins abondante : - Deux bazookas, une mitrailleuse Beretta, vingt grenades à main, des munitions de mitrailleuses et de fusils, quatre charges de trois mètres de long, pour la destruction de champs de mines, avec quarante-quatre blocs chacune, et encore trois mines »².

¹ “É muito comum, aqui na Itália, para quem atravessa o país de norte a sul, ver campos rasos e verdes se estendendo longe, porém desertos. É que há sempre, espetada no terreno fértil, uma tabuleta em inglês e italiano nos avisando: “Cuidado! Minas!”. Arados e homens não podem rasgar a terra nem enterrar as boas sementes nessas chãos do diabo. Diga-se também que 90% das minas distribuídas pelos nazistas não visam objetivos militares. Apenas maldade. Algumas delas foram colocadas em pontes e usinas, mas há milhares de outras que explodiram no interior de igrejas, nos hospitais, em casas de civis. Crianças, mulheres e velhos têm sido vítimas delas, porque assim é a lógica da guerra de Hitler e Mussolini”. (Silveira, dans « A Itália desgrçada », 2005, p. 161)

² “Pergunto ao capitão Frederico Carlos se os alemães haviam deixado algum material no campo de luta, depois da retirada, e ele me enumera o rol mais ou menos farto: - Duas bazucas, uma metralhadora Berreta (*sic*), 20 granadas de mão, munição para metralhadora e fuzil, quatro cargas alongadas com 3 metros, para destruição de campos de minas, com 44 blocos cada uma, e mais três minas”. (Silveira, dans « O golpe de mão », 2005, p. 82)

	La description de cette découverte n’a d’impact que par les chiffres détaillant le nombre d’objets récupérés des Allemands. Encore une fois, en faisant usage de données quantitatifs, comme ressource d’objectivisation de son récit, Silveira affirme son style <i>journalistiquement</i> précis.

Les chiffres parlent d’eux-mêmes¹, affirme une maxime brésilienne. Dans le journalisme, comme nous avons cherché à le démontrer, ils ont une importante valeur énonciative. Constituant des preuves irréfutables (Lage, 2005) dans le texte, les chiffres atteignent la réalité, en raison de leur nature percutante, avec la même intensité que celle des mots, à la différence qu’ils sont dépourvus d’ambiguïté. S’ils sont envisagés comme des éléments de la rhétorique, ils peuvent aussi jouer un rôle de persuasion au niveau du langage journalistique, bien que la fonction première du journalisme soit celle d’informer. Pour Motta (2005, p. 11), cette ressource – tout comme les trois autres précédentes – confère de la précision à l’information et participe « d’une stratégie du langage dont le but est de transmettre une idée de rigueur et de véracité »².

Chez Silveira, la précision fut sa grande alliée dans sa production « dans et en dehors » de la guerre. Fidèle à la vérité des faits, son style est précis comme la foudre, sans doute un héritage de son dévouement au journalisme. En ce sens, Callado écrivit sur la jaquette du livre *II Guerra : momentos críticos*, de Joel Silveira, publié en 1995, que, comme « un tireur d’élite », le journaliste *sergipano* « choisi[ssait] ses collines et ses clochers pour atteindre sa cible »³. La précision étant la qualité primordiale d’un tireur, Silveira s’est positionné sur le front journalistique avec le même talent pour cibler les faits et atteindre à la fois l’objectivisation et la subjectivisation⁴ de ses reportages, ceux-ci devenus, à l’exemple des chroniques de Rubem Braga, représentatifs du journalisme littéraire brésilien.

¹ “Os números falam por si sós”.

² “São igualmente estratégias de linguagem cujo objetivo é repassar uma ideia de rigor e veracidade”.

³ “Como um franco-atirador, [Silveira] escolhe seus altos de morros e seus campanários para atingir em cheio o alvo”.

⁴ Comme nous le verrons dans la tisième partie.

Troisième partie

**Entre la zone de combat et le front
temporel narratif**

Fénelon (1651-1715), écrivain et théologien français, avait, dans une tentative de définition devenue célèbre, cerné la guerre comme « un mal qui déshonore le genre humain »¹, cela parce qu'elle est capable de réveiller chez l'homme la condition animale – et donc irrationnelle – qui sommeille en lui. Cet événement de taille, fomenté par des différends internes et externes et caractérisé dans le dictionnaire comme « un phénomène social »², a toujours été – historiquement parlant – le théâtre de batailles sanglantes, causant souvent un bilan humain et matériel assez lourd. La grandeur caractéristique de la guerre, qui lui donne un statut de fait exceptionnel, s'est toujours présentée, dans le journalisme, comme terrain propice au développement de grands reportages.

À propos de l'exceptionnalité de la guerre, comme sujet qui attire l'attention de la presse, le chercheur allemand Tobias Peucer³ avait affirmé dans sa thèse, soutenue en 1690, que la guerre, en raison de son importance considérable, était un fait dont la presse ne pouvait se passer. En effet, ses réflexions portant sur les *news content*, comme le révèle l'étude d'Atwood et Beer (2001)⁴, suggéraient trois catégories majeures de faits journalistiques : « les merveilleux et insolites »⁵, « les différences, les changements et les transferts de gouvernement »⁶ et « les questions ecclésiastiques ou littéraires »⁷. La guerre, comprenant les négociations de paix, les batailles et les stratagèmes, s'inscrivait dans la deuxième catégorie.

Le journalisme s'intéresse historiquement à la guerre en raison du caractère imprévisible de cette dernière. Ayant le pouvoir de changer l'ordre des choses établies, bousculant abruptement les situations acquises, la guerre offre au journalisme une source presque inépuisable d'événements. Elle lui fournit de la nouveauté constante, de quoi nourrir les besoins d'information de la presse. Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, les conflits armés possèdent une valeur journalistique majeure dans la mesure où ils répondent à plusieurs critères de l'information journalistique, comme ceux

¹ Phrase repérée dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, p. 1057.

² *Le Nouveau Petit Robert*, p. 1057.

³ Tobias Peucer est considéré, dans les études de journalisme, comme « progéniteur »³ des théories touchant ce domaine. Jorge Sousa (2004), dans l'article intitulé « Tobias Peucer: progenitor da teoria do jornalismo » pointe les contributions des travaux de Peucer, réalisés à la fin du XVII^e siècle, aux recherches contemporaines en journalisme. En effet, il y a des siècles, le chercheur allemand avait déjà réfléchi à la pratique journalistique en terme d'éthique, de critères de sélection de l'information (*news values*) et aussi de rapports du journalisme à l'histoire.

⁴ Article « The roots of academic news research: Tobias Peucer's "De relationibus novellis" », publié dans *Journalism Studies*, 2001.

⁵ «Marvellous and unusual».

⁶ «Différences, changes and transfers of gouvernement ».

⁷ «Matters ecclesiastical or literary ».

d'actualité, de proximité, de drame, de conflit et de négativité. De plus, la guerre, événement que nous pourrions qualifier d'urgent en raison de son exceptionnalité lorsqu'elle éclate, se combine avec l'urgence du faire-journalistique lui-même. Une urgence qui, selon Thérenty (2007, p. 297), est héritière de la couverture de guerre. D'après l'auteure, la guerre a fait émerger « un nouveau rapport à la notion d'urgence de l'information ».

« Jour et nuit, les tirs vont et viennent. C'est la guerre »¹, a écrit Silveira (2005, dans « A guerra dos telefones », p. 37). Tel l'orchestre des tirs, dans une symphonie d'attaques et de contre-attaques permanente, la production journalistique est, elle aussi, rythmée par ce genre de mouvement², par ce va-et-vient du reporter comme de l'information. Jour et nuit, les faits s'enchaînent. Jour et nuit, des reporters auscultent la réalité du monde pour veiller à l'actualité des faits. C'est cela la guerre quotidienne du journalisme. C'est cela aussi le journalisme de guerre. Malgré les risques que ce genre de conflit représente pour l'exercice de l'activité journalistique, cet événement reste, comme le prouvent les indices fournis jusqu'à présent, un incontournable de la couverture journalistique.

Le dynamisme typique lié à ce genre de couverture n'a toutefois pas empêché Braga de définir la guerre comme étant « monotone »³. Monotone car elle est, en dépit de sa nature inattendue, d'une façon générale, un événement dont les conséquences catastrophiques – comme la dévastation de villes, la misère de la population et les exodes forcés – sont récurrentes et prévisibles. Ces situations si monotones se fondent toujours dans le décor et le scénario des productions issues de ce contexte. Face à la monotonie des villes dévastées, le chroniqueur *capixaba* s'est plutôt tourné vers une lecture lyrique de cette réalité du conflit. Ce choix inscrit dans son écriture, bien que le lyrisme ne soit pas définitoire de son style, peut bel et bien être associé à une volonté d'échapper à la monotonie qui l'entourait. Il a alors essayé de la combattre en abordant des sujets dissociés de la sphère belliqueuse, mais toujours en rapport avec son expérience sur le front, comme celle de l'arrivée du printemps. Il lui était cependant difficile, voire impossible, de se détacher complètement de la réalité cauchemardesque de la guerre. Cette réalité finissait, à un moment ou à un autre, par être rappelée dans ses écrits. C'est

¹ «Dia e noite, os tiros vão e vêm. É a guerra».

² Nous développerons dans la section « Écriture en mouvement » l'idée de mouvement ancré dans l'écriture de Braga et de Silveira.

³ « Ce malheur est monotone ». «Essa desgraça é monótona». (Braga, dans « A procissão de guerra », 1964, p. 67)

pourquoi, dans la chronique « Primavera »¹, Braga, en décrivant l'arrivée d'une nouvelle saison, parle bien plus que de ce simple changement climatologique annuel. En effet, la saison du printemps, marquée par l'éclosion et par la beauté des « premières timides fleurs » (Braga, 1964, p. 356), selon l'observation du chroniqueur, présageait autre chose que l'arrivée du beau temps. Métaphoriquement, cela exprimait un souhait de fin de conflit : le printemps amenait avec lui l'espoir d'un changement de la situation géopolitique qui mettrait un terme aux hostilités².

En ce qui concerne la monotonie caractéristique de la guerre, celle-ci a été, de la même façon, identifiée et décrite par Silveira. Pour lui, cet élément s'inscrivait aussi bien au niveau des évidences de ce que l'on pourrait trouver dans la guerre et, plus spécifiquement, la routine des épisodes qui se produisaient sur le front, comme l'heure programmée des incursions militaires et des combats (« De minute en minute, comme un plain-chant, la mélodie de la guerre se répète : les tirs de l'artillerie brésilienne, qui éclatent à proximité, et la réponse des Allemands, depuis leurs positions là-haut dans les sommets »³), qu'au niveau de sa routine personnelle en tant que correspondant de guerre (« Commençaient alors la routine exaspérante de chaque jour »⁴).

Dans la première situation identifiée, les actions, menées aussi bien par les soldats brésiliens que par les ennemis, sont introduites par deux marqueurs : la locution adverbiale « de minute en minute » et les noms « plain-chant » et « mélodie ». Ces composants linguistiques renforcent ainsi le caractère répétitif et monotone de leurs actions. Dans le second exemple, l'incidence de la locution adverbiale « chaque jour » marque l'idée de répétition et, donc, de monotonie inscrite dans le quotidien du journaliste dans la guerre.

En faisant le parallèle entre cette vision monotone de la guerre soutenue par Braga et Silveira et la pratique journalistique elle-même, nous pouvons certainement trouver des similitudes. Bien que les styles journalistiques divergent, comme l'affirme Gaillard (cité par Lopes, 2010, p. 15), pour qui « il n'y a pas de style journalistique uniforme et, par conséquent, monotone. Même au sein d'un même genre, il y a suffisamment de marge

¹ Nous avons précédemment fait référence à cette chronique dans le quatrième chapitre.

² Il est important de souligner que la Seconde Guerre mondiale a officiellement pris fin en Europe, le 8 mai 1945, en pleine saison du printemps. Silveira, en parlant du « printemps » dans l'un de ses reportages, a fait la même référence que Braga, comme nous le verrons dans la conclusion.

³ “De minuto em minuto, como um cantochão, repete-se a melodia da guerra: os tiros da Artilharia brasileira, que rebentam próximos, e a resposta dos alemães, de suas posições lá nos cumes”. (Joel Silveira, dans « Venha. A coisa está divertida », 2005, p. 72)

⁴ “Então tinha início a exasperante rotina de todo dia”. (Joel Silveira, dans « Não foi um passeio », 2005, p. 10)

pour permettre à chacun d'exprimer sa personnalité dans son propre style »¹, la production journalistique, elle, soumise aux codes d'écriture et aux codes génériques², a plutôt tendance à être monotone. L'adoption du *lead* et d'un plan d'écriture fondé sur la pyramide inversée en sont la preuve. Le journalisme littéraire, lui, se présente alors comme alternative d'échappement à cette monotonie. Ce n'est pas pour rien qu'il est considéré comme un genre qui « échappe un peu à l'influence totalisante »³ du journalisme hégémonique (Borges, 2013, p. 181). De ce fait, les journalistes-écrivains, dotés de leur propre style, essaient alors, avec des stratégies d'écriture différentes – pour la plupart narratives –, de donner un nouveau sens à leur écriture, mais aussi au « faire-journalistique » lui-même.

Outre le contraste entre le dynamisme et la monotonie de la guerre, le conflit et le drame sont aussi des caractéristiques qui alimentent les récits produits dans ce contexte. La charge de négativité propre à l'événement advient de la dramatisation du conflit et la négativité dégagée par la guerre atteint alors indubitablement le texte. Les articles couvrant ce sujet sont ainsi façonnés par un champ lexical bien spécifique à la guerre, souvent orienté vers l'exploitation de la thématique de la violence. Des termes comme « destruction », « projectile », « bataille », « mines », « morts » et « troupes », pour n'en citer que quelques-uns, eux-mêmes tirés des chroniques et reportages constituant le corpus de notre recherche, forment alors le « décor » lexical de la guerre rapportée par Rubem Braga et Joel Silveira⁴, et cela, malgré leur vaine tentative – surtout en ce qui concerne les productions du premier auteur – de rendre beau le récit de la laideur de la guerre.

L'adhésion du journalisme à cette négativité, qui s'empare souvent du texte, est motivée par la bonne réception auprès du public des textes dont émane un discours de violence. Visant des buts commerciaux, le journalisme n'a plus qu'à exploiter les faits

¹ “Não existe um estilo jornalístico uniforme e, consequentemente, monótono. Até dentro de um mesmo gênero há margem suficiente para permitir que cada qual exprima a sua personalidade no seu próprio estilo”.

² Ce qui est propre à chaque genre.

³ “O jornalismo literário escapa um pouco dessa influência totalizadora”. L'auteur ne parle pas d'une fracture entre les deux catégories de journalisme, mais bien d'une fissure entre les deux modalités permettant de les distinguer. Leur différence, selon lui, ne se réduit pas seulement au niveau du langage. Elle englobe aussi les concepts – certains d'eux déjà abordés précédemment – « de vérité, de réalité, de fiction, de vraisemblance, d'incomplétude, de partialité, de représentation, de métaphore et d'interprétation » (Rogério Borges, 2013, p. 182). “[...] fissuras em que estão conceitos de verdade, realidade, ficção, verossimilhança, incompletude, parcialidade, representação, metáfora, interpretação”.

⁴ Nous proposerons au septième chapitre une étude sur le champ lexical des chroniques et des reportages de Rubem Braga et Joel Silveira, notre but étant d'identifier et d'analyser le sens qu'ils ont donné à la guerre ainsi qu'à leur récit à propos de l'événement.

considérés comme « négatifs ». En ce sens, la guerre se présente comme un événement phare : rien de plus dramatique et spectaculaire que ce fait, rien de plus vendeur dans la presse que la violence affichée en Une ou à l'intérieur du journal¹. Les drames et les conflits humains sont à l'honneur dans les récits qui tiennent à rapporter l'horreur de la guerre. Pour Bak (2020, p. 10), la violence de la guerre, qu'elle soit publiée « sur papyrus ou parchemin, dans des brochures ou des journaux, via des épopées ou des romans, demeure, l'une des expériences les plus horribles auxquelles la communauté humaine ait jamais été exposée »². La thématique semble toutefois avoir été adoptée par le journalisme littéraire et, lorsqu'elle est abordée, ce dernier le fait d'une façon complète. C'est du moins ce qu'affirme Bak (2020, p. 11), pour qui le journalisme littéraire expose les horreurs du conflit en recourant à la précision dans la description des événements. C'est une modalité qui, selon lui, « ralli[e] les troupes et sympathis[e] avec l'ennemi. Mais, contrairement à ses confrères, le journalisme littéraire fait tout cela en même temps »³.

Raconter la violence n'est cependant pas une invention du journalisme littéraire. C'est une tendance qui participe du récit journalistique depuis que les *faits divers* ont fait leur entrée dans la presse au XIX^e siècle. La présence de cette rubrique dans les journaux a toujours contribué à exciter l'imagination des lecteurs (Guimarães, 2010), attisant leur curiosité. De même, l'attention portée sur les faits jugés négatifs, selon les critères établis par les *news values*⁴, a incité le lecteur à pratiquer un « voyeurisme social » (Auclair, 1970). En ce sens, bien avant que les informations monstrueuses – c'est ainsi que Barthes (1964) avait qualifié les faits divers – fassent sensation dans la presse, Peucer (1690, cité par Atwood et Beer, 2001, p. 492) avait considéré que les informations journalistiques, quel que soit le sujet abordé, ne sont pas écrites pour la postérité, mais bien pour satisfaire la curiosité humaine⁵.

La déclaration de Peucer, faite il y a trois siècles, au moment où la presse se constituait dans des pays comme l'Allemagne et la France, est certes toujours d'actualité, mais elle ne constitue pas une vérité absolue. Si, d'un côté, notre façon de consommer

¹ Le succès rencontré par les faits divers en est la preuve.

² “Whether recorded on papyrus or parchment, in pamphlets or broadsheets, via epics or novels, the violence of war remains, the one of the most horrific experiences to which the human community has ever been exposed”.

³ “Literary journalism has [...] exposed the horrors of war; has accurately chronicled the events and passionately dramatized its players; has rallied the troops and sympathized with the enemy. But, unlike its siblings, literary journalism does all of this at the same time”.

⁴ Nous avons exploité cette notion dans le chapitre précédent.

⁵ “News are written not with a view to posterity, but for the satisfaction of human curiosity”.

l'information relève encore et toujours de notre curiosité et de notre intérêt à apprendre les événements adjacents autour de nous, d'un autre côté, le caractère éphémère du journalisme n'est pas non plus une vérité immuable. Nous considérons qu'il y a des facteurs qui peuvent, malgré les caractéristiques de la presse, inscrire le texte journalistique dans la postérité. Dans le cadre de ce travail, nous en dénombrons trois : le premier concerne le transfert de support du journal au livre – sujet abordé dans la première partie de notre recherche¹ –, le deuxième se réfère à une valeur d'attachement esthétique du texte – via l'adoption de procédés littéraires – et le dernier porte sur les effets prétendus de l'information, qui peuvent aller au-delà de sa fonction purement informative. En effet, le texte journalistique peut atteindre des fins autres que celles pour lesquelles il a été conçu dans le journal lorsqu'il accède, par exemple, à un statut historique² ou lorsqu'une valeur littéraire lui est attribuée.

À ce sujet, si nous concevons la matière journalistique en tant qu'acte de langage³ indirect, nous pouvons alors affirmer que sa fonction « illocutoire » peut osciller selon le *topos* thématique du fait rapporté. Ainsi, les articles sur la guerre – compte tenu de la charge de violence de l'événement, de son impact socio-économique, de ses effets politiques et, indéniablement, de son poids historique – peuvent alors prétendre, d'office, à la postérité. Les articles autour d'un événement majeur, comme celui des conflits, ont d'autant plus une valeur documentaire qu'une simple valeur informative. Ils sont naturellement susceptibles de s'inscrire dans l'Histoire, car ils relèvent directement d'un fait historique. De ce fait, le texte journalistique, auquel on attribue un caractère éphémère, peut devenir aussi une source de consultation impérissable. S'agissant spécifiquement du reportage de guerre, ce genre de texte réunit, en citant Bak (2020, p. 10), pour qui « l'Histoire se contente de raconter le comment de la guerre, et le journalisme le quand et le qui »⁴, plusieurs éléments de réponses le rendant, *a contrario* de ce qu'avait postulé Peucer, très susceptible d'accéder à la postérité.

L'attention accordée par la presse à la guerre et le traitement qui lui est destiné dans les journaux, avec une place souvent réservée en Une, finissent par offrir au texte

¹ Nous reviendrons, dans le dernier chapitre, sur le combat du journalisme littéraire pour délivrer le texte de sa condition vouée à l'éphémère.

² Le statut historique, quant à lui, comme nous le verrons ci-après, est déterminé par l'ampleur de la thématique.

³ La théorie des actes du langage fut initialement formulée par John L. Austin et présentée en 1962 dans l'ouvrage *How to do Things with Words*.

⁴ "In terms of war reporting, if history would satisfy itself with the telling of the how of war, and journalism the when and the who". Pour l'auteur, la littérature s'occupe du « pourquoi » : "[...] literature would preoccupy itself with the why". (John Bak, 2020, p. 10)

journalistique une double promesse : celle de la pérennité et de l'audience. En qui concerne la première, déjà évoquée dans les lignes précédentes, Traquina (cité par Moreira, 2006, p. 55) affirme que certains faits journalistiques, comme ceux produits dans la guerre, ont « des qualités pérennes [...], qui dépassent les époques historiques »¹. Et cela parce que, selon lui, la guerre est un sujet – parmi d'autres – qui rompt avec la normalité. Le caractère exceptionnel de cet événement, auquel nous avons déjà fait référence, rend le produit journalistique plus éligible à l'histoire², faisant d'elle un sujet profitable pour le journalisme et incontournable pour le journalisme littéraire. Étant un fait exceptionnel majeur, la guerre entraîne automatiquement plus d'audience pour le journal.

Le rapport entre la nature du fait et la promesse de pérennité des productions journalistiques fut aussi étudié par Gomis (1991). Au contraire de ce qu'affirme Traquina, pour cet auteur, tout ce qui est publié dans la presse peut potentiellement acquérir une valeur historique, et ce, malgré le caractère éphémère souvent attribué au journal. Les démarches historique et journalistique, bien qu'elles ne soient pas identiques, ont en commun l'intérêt pour les événements qui se sont déjà produits – tel qu'Aristote l'avait souligné dans l'Antiquité – et leur travail avec la notion de « faits ». L'Histoire et le journalisme sont en effet alignés sur un modèle *factographique*, servant à les rapprocher, qui vise à une objectivation des événements, à la seule différence que les faits ne sont ni envisagés ni traités par ces deux domaines de la même façon. Le premier, selon Fontcuberta (citée par Rocha et Xavier, 2013, p. 145), « cherche une série de faits, tandis que le second attend de trouver un fait unique »³. Cette unicité recherchée par le journalisme est toutefois teintée d'ambiguïté. D'une part, parce que le journalisme ne traite pas les sujets dans leur globalité, mais bien sous un angle spécifique. Cette façon de procéder confère, ne serait-ce qu'artificiellement, une unicité au traitement d'un événement quelconque. D'autre part, le terme « unique » est, lui-même, chargé d'une signification flatteuse, pouvant être le propre de ce qui est exclusif. En termes journalistiques, plus un fait est doté d'exclusivité, comme c'est le cas de la guerre, plus il suscite d'intérêt.

Dans le journalisme, comme nous l'avons noté, le genre qui traite le fait avec le plus d'honneur, est le reportage. Son rôle principal est de faire « revivre ce qui s'est

¹ “[...] qualidades duradouras das notícias, que perpassam as épocas históricas”.

² Cela consiste à attribuer aux textes journalistiques la qualité de sources historiques.

³ “O primeiro busca uma série de fatos, enquanto o segundo espera encontrar o fato único”.

passé »¹ (Osorio, 2018, p. 756), autrement dit, le fait déroulé, tout en cherchant son approfondissement. C'est en adoptant cette voie et en s'intéressant à retracer les épisodes d'un événement que le reportage arrive à rendre le fait le plus cohérent et le plus unique possible. La chronique, elle aussi alimentée par les faits, est toujours à la recherche du circonstanciel, se traduisant par une quête de singularité, ce qui l'incite à chercher, à sa façon, l'unicité.

Lorsqu'ils sont « empruntés » aux faits qui se sont produits dans la guerre, le reportage et la chronique deviennent « grands ». Le terme « grand reportage » a d'ailleurs été forgé lors des couvertures de guerre. À ce sujet, Martin (2005, p. 12) précise que « les pionniers du grand reportage ont été les correspondants de guerre, à la fin du XIX^e siècle ». La chronique journalistique, quant à elle, amenée au champ de bataille, s'est reconnectée avec ses origines littéraires et historiques, une période où elle était réservée pour communiquer les grands événements. Au service de la guerre, ces genres – et surtout le reportage – ont fini aussi par constituer, selon Bak (2020, p. 9), « un riche patrimoine culturel qui touche non seulement les cultures ou les états, qui ont porté les cicatrices de la guerre sur ses habitants ou ses paysages, mais aussi la mémoire collective de ce que signifie être humain – ou inhumain »². Sous couvert du journalisme, mais pouvant aussi être l'affaire des historiens, comme support documentaire, et des écrivains, comme genre d'écriture, la chronique et le reportage, infiltrés dans le front de la guerre, mènent un combat narratif, certes, mais se battent aussi pour un combat majeur : celui du temps.

Dans la guerre, le rôle de dénicheur de faits uniques est attribué au correspondant³. C'est lui, sur le front, le représentant le mieux gradé de l'activité journalistique. À l'image des soldats, le correspondant de guerre mène lui aussi plusieurs combats simultanés : premièrement, un combat d'ordre personnel, consistant à rester en vie⁴ avec le désavantage de ne pas pouvoir porter des armes, comme le font les militaires. Deuxièmement, il mène un combat que nous qualifions de professionnel, qui le pousse à

¹ “Revivir lo acontecido”.

² “War reporting has remained a rich cultural heritage that touches not only those individual cultures or states that have borne the scars of war on its people or its landscapes, but also the collective memory of what it means to be human – or inhuman”.

³ Nous reviendrons forcément sur les spécificités du travail du correspondant de guerre lorsque nous parlerons de Rubem Braga et Joel Silveira, les deux correspondants de guerre brésiliens.

⁴ À ce combat, rappelons-nous la recommandation reçue par Silveira de la part de Assis Chateaubriand, directeur du *Diário dos Associados*, qui lui avait demandé deux choses : envoyer des informations et ne pas mourir. “Seu Silveira, me faça um favor de ordem pessoal. Vá para a guerra mas não morra. Repórter não é para morrer, é para mandar notícias”. (Joel Silveira, dans « O primeiro dia », 2005, p. 24)

être au plus près des événements¹, justement dans l'attente de repérer des faits uniques. Troisièmement, c'est un combat temporel, le correspondant étant attaché à la fois aux délais de la production journalistique et, pour ce qui concerne les écrits du journalisme littéraire, au désir de pérennité. Et, dernièrement, nous pouvons ajouter à la liste un quatrième combat : le combat *langagier*. En proposant au journalisme une voie alternative pour la représentation des faits, le journaliste-écrivain entreprend, à l'intérieur du texte, une bataille esthétique, dont le but est, pour elle aussi, de remporter la victoire sur le temps², son principal adversaire sur et en dehors du front.

Quant au journalisme littéraire, lorsqu'il est produit en contexte de guerre, il tente, d'après Bak (2020, p. 10), de « surmonter ce que Hannah Arendt a appelé la *banalité du mal*, cette indifférence à la violence résultant de sa surexposition »³. Il s'appuie alors sur son pouvoir humanisant⁴ afin de sensibiliser le lecteur et de rendre le récit unique⁵ et moins sensationnaliste, malgré sa charge dramatique. Pour atteindre ce but discursif, le journalisme littéraire cherche « différentes manières de percevoir et de représenter l'esthétique de l'expérience de la guerre »⁶.

Braga et Silveira ont adopté, dans leur correspondance de guerre, quelques démarches visant à représenter l'expérience de la guerre ainsi que leur propre expérience. Ainsi, ils ont mené leur activité journalistique à une pratique extrême d'altérité – surtout

¹ Sur cela, il est important de préciser que nous parlons des conditions de couverture de la guerre dans les années 1940. De nos jours, un correspondant peut facilement réaliser la couverture de la guerre sans être directement sur le front. C'est du moins ce qu'avait affirmé Silveira dans son interview accordée à Miranda (2007, p. 3) : « À cette époque [pendant la Seconde Guerre mondiale], les conditions de travail étaient très précaires. Il n'y avait pas les ressources dont nous disposons à présent. Aujourd'hui, le correspondant de guerre peut la couvrir depuis sa chambre d'hôtel. Il peut y trouver tout, télévision, internet, tout ça. Mais pendant la Seconde Guerre mondiale, le correspondant, c'est-à-dire Rubem Braga et moi devions être sur le front avec les soldats ». “Naquele tempo o trabalho era muito precário. Não havia os recursos que hoje se tem. Hoje o correspondente de guerra pode cobrir a guerra do quarto do hotel. Ele tem tudo ali, televisão, internet, aquela coisa toda. Mas na Segunda Guerra Mundial o correspondente, quer dizer, no meu caso, no caso do Rubem Braga, nós tínhamos que estar junto com os soldados, na frente”.

² Nous faisons référence au temps dans toutes ses nuances dans le journalisme : le temps de l'événement, le temps dispensé pour la production de l'article ainsi que le temps de « validité » de l'information diffusée.

³ “Literary journalism tries to overcome what Hannah Arendt has termed the ‘banality of evil’, that indifference to violence resulting from its overexposure”.

⁴ Nous avons bien développé le caractère humanisant de l'écriture *journalistico-littéraire* lorsque nous avons associé, au chapitre 4, cette qualité à l'écriture de Rubem Braga.

⁵ Même si les événements rapportés font déjà partie du répertoire référentiel du lecteur, cela reste unique par la façon dont le journalisme littéraire appréhende le sujet. En s'appropriant à lire un reportage de guerre, le lecteur s'attend au genre d'information à laquelle il aura accès, car la thématique du reportage renvoie à des situations préétablies. Le différentiel, voire l'unicité du journalisme littéraire, est que le texte ne reste focalisé, par exemple, ni sur la comptabilisation du nombre de morts, ni sur l'ampleur des destructions. Et même s'il aborde ces sujets, l'angle choisi sera tout autre, avec une attention spéciale aux détails et aux personnes.

⁶ “Literary journalism has thus sought different ways to perceive and represent the aesthetics of the war experience”. (John Bak, 2020, p. 10)

auprès des soldats –, ils ont fait émerger leur subjectivité sur le texte, ils se sont intéressés, en général, aux détails, à ce qui pourrait passer inaperçu ou être simplement ignoré par des correspondants de guerre traditionnels, et ont su composer leur texte en syntonie avec le savoir-faire littéraire.

Dans cette troisième partie, nous tenons alors à analyser la façon dont Braga et Silveira ont mené leur combat de fictionnalisation de l'écriture journalistique et d'esthétisation de la guerre. Pour cela, nous ferons dialoguer leur récit non dans une démarche comparatiste, mais bien dans une volonté de repérer la façon dont ils ont mené cette bataille discursive. Plus que correspondants, Silveira et Braga, dans une quête de découverte, se sont approprié une identité de voyageurs. Conférant à leurs textes des marques du récit de voyage, ils ont découvert et ont montré la guerre de l'intérieur, en mouvement, sans filtres. Grâce aux techniques littéraires utilisées, la guerre qu'ils ont rapportée dégage, certes, un intérêt journalistique, mais aussi, évidemment, de la valeur littéraire. La rencontre de ces deux armées, qui font partie du combat de fictionnalisation mené par les deux auteurs, a eu aussi un impact au niveau de la valeur de temporalité de leur récit. C'est donc ainsi, en plaçant la chronique et le reportage entre la zone de combat et le front temporel narratif, que Braga et Silveira ont planifié leur travail de correspondance.

Chapitre 6

“Agora, vamos. ‘A cobra fumou!’. Durante meses todos hesitamos: a cobra fumará? Na tropa não se falava de outra coisa: a cobra não vai fumar, quebraram o cachimbo da cobra, etc., etc. E essa cobra mitológica, essa cobra de gíria obscura dos cariocas, está, finalmente, fumando. Isso quer dizer: vamos mesmo, estamos saindo. ‘A cobra fumou’. Lá vamos pelos mares, para a guerra, para voltar ou não voltar, pouco importa: o que importa é que a ‘cobra fumou’”¹.

(Rubem Braga)

“Então, num lampejo, tudo me pareceu adulto – inclusive eu. Era isto: tudo amadurecera subitamente – a cidade, a noite, eu, os próprios meninos que me perseguiam de mãos estendidas, sujos, insistentes, um bando sem fim de pequenos espantalhos. Tudo está maduro, à espera da morte”².

(Joel Silveira)

6. *A cobra fumou*

L’expression donnant titre à cette section, qui représente un fait accompli, est dérivée elle-même d’une autre expression : « a cobra vai fumar »³. L’origine de cette dernière est encore aujourd’hui imprécise. Certains l’attribuent à l’opinion publique, d’autres au président brésilien Gétúlio Vargas – au pouvoir lorsque le Brésil a déclaré

¹ « Ça y est. “Le serpent a fumé !”. Pendant des mois, nous avons tous hésité : le serpent fumera-t-il ? Dans la troupe, on ne parlait de rien d’autre : le serpent ne fumera pas, ils ont cassé la pipe du serpent, etc., etc. Et ce serpent mythologique, ce serpent de l’argot obscur de Rio, a enfin fumé. Cela signifie que nous partons. “Le serpent a fumé !”. C’est parti pour la traversée des mers, c’est parti pour la guerre. Si nous rentrerons ou pas, peu importe : ce qui importe, c’est que le “serpent a fumé !” »¹. (Braga, dans « A partida », 1964, p. 12)

² « Puis, en un éclair, tout me semblait adulte – y compris moi. C’était cela : tout avait soudainement mûri – la ville, la nuit, moi et aussi les enfants qui me poursuivaient avec leurs mains tendues, sales, insistentes, une bande sans fin de petits épouvantails. Tout est mûr, en attente de la mort ». (Silveira, dans « Sozinho no mundo », 2005, p. 27)

³ « Le serpent va fumer », en français.

guerre, en 1942, aux forces de l'Axe¹ – et les plus osés, sur un ton de moquerie, l'attribuent à Hitler (Haag, 2010)². Si l'origine de l'expression connaît des divergences, il en va de même pour la signification qu'on lui attribue, selon qui en est l'auteur. Dans le premier et le troisième cas, son emploi remettrait en question la capacité du gouvernement brésilien à organiser et à envoyer des troupes en sol étranger pour lutter lors de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, il serait plus facile de voir un serpent fumer que de témoigner de la participation des troupes brésiliennes à la guerre. Dans le deuxième cas, en attribuant l'expression à Vargas, celle-ci aurait une toute autre connotation : il s'agirait d'une façon de montrer force et de faire peur aux ennemis.

Quelle que soit l'origine de l'expression, l'histoire nous a montré que, contre toute attente, le Brésil, seul pays de l'Amérique latine³ à participer activement au combat de la Seconde Guerre mondiale sur le sol européen, a été capable de former une force expéditionnaire, avec l'aide du président nord-américain, Franklin Delano Roosevelt. De ce fait, vingt-cinq mille soldats brésiliens ont été envoyés sur le front, en 1944⁴. Par fierté

¹ Le Brésil a décidé de sortir de sa neutralité et de déclarer guerre aux forces de l'Axe incité par les États-Unis et suite aux hostilités et provocations du Troisième Reich. Le 22 août 1942, l'Agence Nationale du Brésil a publié le communiqué suivant : « Le président de la République a convoqué le Ministère aujourd'hui et tous les ministres étaient présents. Compte tenu de la preuve d'actes de guerre contre notre souveraineté, la situation de belligérance entre le Brésil et les nations adversaires – l'Allemagne et l'Italie – a été reconnue. En conséquence, les communications nécessaires ont été envoyées par voie diplomatique aux deux pays. Diverses mesures relatives à la situation ont ensuite été examinées et les ministres seront chargés de préparer les actes nécessaires. Monsieur le président de la République a également décidé que le Ministère se réunirait dorénavant chaque semaine pour présenter d'autres mesures requises par les circonstances » (cité par Falcão, 1999, p. 121). “O Sr. presidente da República reuniu, hoje, o Ministério, tendo comparecido todos os ministros. Diante da comprovação dos atos de guerra contra a nossa soberania, foi reconhecida a situação de beligerância entre o Brasil e as nações agressoras – Alemanha e Itália. Em consequência, expediram-se por via diplomática, as devidas comunicações àqueles dois países. Examinaram-se em seguida, diversas providências atinentes à situação, ficando os ministros incumbidos de preparar os atos necessários. Resolveu, ainda, o Sr. presidente da República que o Ministério, daqui por diante, se reúna semanalmente para apresentar outras medidas exigidas pelas circunstâncias”.

² « A cobra fumou », selon des références données par Braga (1964) et Silveira (2005), fut aussi le nom d'un journal réalisé par les soldats et qui circulait en interne entre les troupes brésiliennes sur le front.

³ Le Mexique était lui-aussi sorti de sa neutralité et avait proclamé « l'état de guerre » en 1942 contre les pays de l'Axe (Allemagne, Italie et Japon). Sa participation s'est toutefois résumée à l'envoi symbolique d'un escadron au large du Pacifique, « les Aigles aztèques ». (Lehmann, 2018)

⁴ À l'occasion de l'annonce de l'envoi des troupes brésiliennes, le président Getúlio Vargas a organisé, le 24 mai 1944, à Rio de Janeiro, une parade militaire avec la FEB et a prononcé un discours dont voici un extrait : « Soldats du Brésil ! La grande heure de l'honneur de la patrie est arrivée. Attaqués de façon inhabituelle et brutale, nous vengerons le sang de nos patriciens, soldats et civils, femmes et enfants massacrés de façon barbare par les navires pirates des pays nazis. Heureusement, cette fois encore, nous faisons la guerre, la guerre juste des peuples pacifiques, dont la dignité a été offensée, qui réagissent contre les agresseurs [...] » (cité par Falcão, 1999, p. 233). “Soldados do Brasil! Chegou a grande hora de honra à pátria. Agredidos insólita e brutalmente, vamos vingar o sangue de nossos patrícios, soldados e civis, mulheres e crianças barbaramente massacrados pelos navios piratas dos países nazistas. Felizmente ainda desta vez fazemos a guerra, justa guerra dos povos pacíficos, ofendidos na sua dignidade, reagindo contra os agressores”.

ou par autodérision, la FEB a adopté l'expression polémique comme emblème officiel de son opération et de son uniforme.



Figure I – Représentation de l'emblème de la Force Expéditionnaire Brésilienne¹

Dans les textes de Braga et de Silveira, l'expression « a cobra fumou » annonce le point de non-retour des troupes. La guerre avait enfin commencé pour les soldats brésiliens. L'incertitude², exprimée par Braga dans la chronique « A partida »³, dont l'extrait a été placé à l'en-tête du début de ce chapitre (« Pendant des mois, nous avons tous hésité : le serpent fumera-t-il ? »), cède enfin place à un fait concret (« Ce serpent [...] a enfin fumé. Cela signifie que nous partons »). Pour les deux correspondants, le serpent n'a véritablement fumé qu'en septembre 1944. Envoyés sur le front pour deux journaux différents, ils ont réalisé chacun leur portrait de la guerre.

Pour Braga, ayant fait la couverture de la révolution constitutionnaliste de 1932⁴, à l'époque âgé de dix-neuf ans, la guerre n'était pas une expérience inconnue. « J'ai pris ainsi le parti de n'envoyer que des informations plus ou moins neutres et, surtout, d'écrire des chroniques d'impressions sur le paysage et la vie de la région ainsi que des conversations entre les soldats »⁵, avait-il révélé dans un article où il racontait sa participation en tant que reporter dans la révolution de 1932. Sur le front en Italie, le chroniqueur s'est d'ailleurs servi de ces mêmes tactiques pour raconter l'événement. Ses

¹ Figure disponible sur le site ADIEx Italie lié au Ministère de la Défense brésilien. <https://adiexitalia.org/index.php/pt/forca-expedicionaria-brasileira-feb>

² Comme nous l'avons déjà évoqué, le Brésil n'a envoyé ses premiers soldats qu'en 1944, soit deux ans après sa déclaration de guerre contre l'Allemagne et l'Italie, en 1942.

³ « Le départ », en français.

⁴ La révolution de 1932 fut une révolte orchestrée par l'élite de l'État de São Paulo en opposition au gouvernement provisoire de Getúlio Vargas, qui avait accédé au pouvoir en 1930, suite à la révolution de 1930. Cette dernière avait mis fin à la période de la « Vieille République » au Brésil (1889-1930), marquée par la centralisation du pouvoir à la main des oligarchies.

⁵ « Tomei o partido, assim, de mandar apenas notícias mais ou menos neutras e, sobretudo, de escrever crônicas de impressões sobre a paisagem e a vida da região, conversas de soldados, etc' ». (Braga, dans « Um repórter na revolução de 1932 », *Status*, août 1981, n° 85). Le texte se trouve disponible dans les annexes.

deux expériences dans un conflit armé n'ont eu certes ni le même scénario, ni le même espace et encore moins les mêmes personnages. Seul point commun entre un événement et l'autre : les risques¹ et la façon de les aborder. « [La guerre] est une occupation très inconfortable, fatigante et *risquée* », avait affirmé Braga (1964, p. 362) dans l'une de ses chroniques produites sur le front italien.

À propos de l'expérience de Braga sur le front, en tant que correspondant de guerre, Gersen (1957), dans un article publié dans le journal *Diário de Notícias*², intitulé « Grandeza e miséria da crônica »³, renforce la caractéristique principale du chroniqueur : celle de « poète tourné vers les *petites-grandes-choses* de la vie »⁴.

Les chroniques envoyées par le vieux Braga depuis le front n'échappent pas non plus à ses traits les plus caractéristiques. [...] Sa chronique la plus touchante en tant que correspondant de guerre capte ainsi le flagrant de ce qui, au premier abord, peut paraître banal : des fonctionnaires qui élaguent des arbres dans les faubourgs d'une ville semi-détruite, un homme solitaire qui reconstruit patiemment sa maison – des actes chargés de suggestion symbolique, des manifestations de confiance en la vie simple⁵. (Gersen, dans *Diário de Notícias*, 1957)

C'est donc un observateur aguerri que le *Diário Carioca* a convoqué pour capter le flagrant de la guerre en Italie. Le style d'écriture adopté par leur « soldat de l'information », à l'opposé de ce qui était produit par les agences et aussi par d'autres journalistes brésiliens sur le même terrain de guerre, nous laisse croire que Braga a véritablement mené un combat contre l'information dite *factographique*, tout en s'écartant – tant qu'il le pouvait – du simple factuel. La sélection du chroniqueur, qui, à l'époque, avait déjà une certaine reconnaissance professionnelle dans le milieu de la presse, en tant que correspondant de guerre, fut d'ailleurs le sujet d'un communiqué

¹ “[A guerra] é uma ocupação muito desconfortável, cansativa e *arriscada*”.

² Il est intéressant de remarquer que Braga, chroniqueur dévoué au journal, a reçu plusieurs critiques liées à son travail et publiées dans la presse écrite. L'accès à ces documents fut possible grâce à la digitalisation de journaux de l'époque et à leur mise en ligne sur le site de l'hémérothèque de la Bibliothèque Nationale du Brésil. Plusieurs coupures de presse, intégrant la collection Rubem Braga disponible à la « Fundação Casa de Rui Barbosa », située à Rio de Janeiro, et à la « Casa de Rubem Braga », située à Cachoeiro do Itapemirim, ville natale du chroniqueur, ont pu aussi être consultées lors d'un séjour de recherche.

³ « Grandeza e miséria da crônica », en français. L'intégralité du texte se trouve dans les annexes.

⁴ “Poeta voltado para as *pequenas-grandes-coisas* da vida”.

⁵ “Tampouco as crônicas enviadas pelo velho Braga da frente de batalha fugiram entre as suas mais características. [...] A sua crônica mais tocante de correspondente de guerra registra assim flagrantes à primeira vista banais: funcionários que podam árvores do subúrbio de uma cidade semi-destruída, um homem solitário que reconstrói com paciência sua casa – atos carregados de sugestão simbólica, manifestação de confiança obstinada na vida simples”.

publié par le *Diário Carioca*¹ le 21 mai 1944. Le quotidien n’a pas été avare de compliments à l’égard de Braga :

Un correspondant du *Diário Carioca* accompagnera la Force Expéditionnaire brésilienne sur les champs de bataille en Europe. Rubem Braga, le brillant chroniqueur qui apparaît quotidiennement dans nos colonnes, a été choisi pour cette importante mission. Incorporé aux forces nationales qui partent au combat, il donnera à nos lecteurs, dans des reportages successifs, ses impressions sur la participation de nos braves soldats à la grande bataille finale contre le pouvoir nazi². (*Diário Carioca*, édition du 21 mai 1944)

Le texte du journal exprime, dans une démarche ouvertement nationaliste, le soutien aux soldats brésiliens et vante les qualités du chroniqueur Braga, donnant des indices sur les détails de ses chroniques de guerre. Cinq mois après, le 24 octobre 1944³, lorsque le chroniqueur avait déjà entamé son travail de correspondant et se trouvait sur l’autre rive de l’Atlantique, le journal a publié, lors de la publication de sa première correspondance de guerre, le texte suivant placé juste avant sa chronique :

Ci-dessous, nous publions la première d’une série de chroniques quotidiennes que notre correspondant auprès de la FEB, Rubem Braga, nous a envoyées comme point de départ de ses activités dans cette mission. Ses chroniques donneront, comme on peut le constater à partir de ce premier texte, une vision très personnelle des événements qui marquent le quotidien de nos jeunes hommes envoyés au combat pour la liberté. L’esprit et la sensibilité du grand chroniqueur seront présents sur le champ de bataille. *La face intérieure – l’élément humain que les informations ne racontent pas* – sera intacte dans ses chroniques⁴. (*Diário Carioca*, édition du 24 octobre 1944)

¹ Rubem Braga signait la rubrique “Ordem do dia” (« L’Ordre du jour », en français) du *Diário Carioca* lorsqu’il a été choisi pour être correspondant de guerre pour le journal.

² “Um correspondente do *Diário Carioca* acompanhará a Força Expedicionária Brasileira aos campos de batalha da Europa. Rubem Braga, o brilhante cronista que diariamente aparece em nossas colunas, foi o escolhido para essa importante missão. Incorporado às forças nacionais que partem para a luta, ele dará aos nossos leitores, em sucessivas reportagens, as suas impressões sobre a participação que couber aos nossos valorosos soldados na grande batalha final contra o poderio nazista”. Information repérée lors de la consultation des archives des anciens numéros du *Diário Carioca* disponibles sur le site de l’hémérothèque de la Bibliothèque Nationale brésilienne. Le document est disponible dans les annexes.

³ Le 15 octobre 1944, dix jours avant cette publication, le *Diário Carioca* annonçait l’arrivée de Braga en Italie. À l’occasion, une note de la rédaction du journal, disponible dans les annexes, a mis en exergue les compétences *journalistico-littéraires* du chroniqueur : « Un chroniqueur qui a conquis une place [...] dans notre littérature. Rubem Braga va certainement, dans cette nouvelle et riche expérience que nous offre la guerre, créer des pages qui resteront parmi les plus grandes et les plus belles jamais écrites dans notre journalisme ». “Cronista que conquistou uma posição [...] em nossa literatura. Rubem Braga vai, certamente, nesta nova e rica experiência que a guerra nos oferece, criar páginas que ficarão como das maiores e mais belas jamais escritas em nosso jornalismo”. Le texte se trouve disponible dans les annexes.

⁴ “A seguir publicamos a primeira de uma série de crônicas diárias com que o nosso correspondente especial junto à FEB, Rubem Braga, nos enviou como ponto de partida de suas atividades nesta função. Elas darão,

Dans le texte de présentation ci-dessus, le journal souligne, encore une fois, le caractère personnel et humain qui a marqué toute la production de Braga durant la guerre. La promesse de raconter ce que les autres journaux ne raconteraient pas – que nous avons soulignée dans les lignes précédentes –, est une information mise en avant par le journal dans le but de rendre à l'écriture de Braga un caractère exceptionnel, soulignant son aspect humain. De la chronique « A partida »¹, la première à être publiée, jusqu'à la dernière, « Fim de Guerra », l'auteur a cherché à montrer la face intérieure de la guerre, mettant en évidence son humanité, parfois débordée de lyrisme, mais aussi de critique sociale. À ce propos, Ribeiro (2013), auteur du livre *Rubem Braga: um escritor combativo*, attire l'attention sur le fait que la production du chroniqueur, selon lui, figure importante dans le panorama littéraire, historique et journalistique contemporain, ne reflète pas seulement les petites choses du quotidien avec une écriture insoucieuse et désengagée. Pour l'auteur, et aussi pour la position que nous défendons dans le cadre de cette recherche, il faut envisager l'ensemble de la production de Braga avec un double regard : le premier, porté vers le lyrique incontestable de son œuvre et le second, tourné vers son esprit combatif et critique. Ces deux notions seraient finalement liées l'une à l'autre. Ainsi, le lyrisme déployé consciemment par l'auteur servirait à potentialiser le caractère social de ses chroniques.

Les chroniques de guerre du journaliste-écrivain *capixaba* n'ont pas fait exception à la tradition de son œuvre et ont prouvé, elles aussi, l'esprit combatif du chroniqueur, presque militant pour la cause antifasciste et antinazisme. L'orientation politique de Braga, ouvertement de gauche, corrobore également cette prise de parti. En effet, il a montré, à plusieurs reprises, son ferme positionnement opposé au régime contre lequel les forces brésiliennes combattaient. Dans la chronique « O inverno para os italianos »², Braga laisse entrevoir sa critique de nature politique et se positionne de façon indulgente vis-à-vis d'une population qui avait tout perdu – y compris sa conscience politique :

Il arrive aussi qu'une grande partie de la population, dans le territoire libéré, se préoccupe davantage de ses besoins immédiats que de l'organisation politique du

como se vê desta primeira, uma visão personalíssima dos acontecimentos que marcam a vida de cada dia dos nossos rapazes enviados à luta pela liberdade. O espírito e a sensibilidade do grande cronista estarão presentes no campo de batalha. O lado de dentro, o elemento humano que as notícias não contam, virá intacto nas crônicas de Rubem Braga". La publication se trouve disponible dans les annexes.

¹ Dans le journal, cette chronique a été titrée différemment de la version publiée en livre. Son titre dans la presse était « E a cobra fumou ».

² « L'hiver pour les Italiens », en français.

pays – et, après tout ce que le fascisme a fait, c’est une action que j’appellerais la démoralisation politique.¹ (Braga, dans « O inverno para os italianos », 1964, p. 192)

L’opinion de l’auteur, située dans cet extrait et introduite par le signe typographique du tiret, révèle son mécontentement à l’égard du régime fasciste qui avait condamné la société italienne à vivre un hiver permanent et rigoureux. Ainsi, l’hiver dont il est question dans le titre du texte peut être compris aux sens propre et figuré. « L’hiver pour les Italiens » fait en même temps référence à une saison spécifique de l’année, marquée par les basses températures, et aux difficultés infligées par le régime fasciste à la population pendant la guerre, comme la faim qui sévissait dans le pays. « L’hiver qui les attend est très probablement celui-ci : la faim, le froid, la dure occupation nazie, aussi implacable et cruelle que vorace »², avait-il écrit (1964, p. 191). Ce froid n’avait cependant pas refroidi l’esprit critique de Braga, qui avait déclaré ceci à la fin de la présente chronique : « Les Italiens sont en train de payer cher avec ce que Mussolini leur a fait »³.

Du côté de Silveira, pour qui le serpent a également fumé en septembre 1944, l’hiver a duré, pour lui aussi, bien plus que trois mois. Si l’on en croit le titre du livre qui réunit certaines de ses chroniques de guerre, *L’hiver de la guerre*, on comprend facilement que cet hiver, entaché d’une image négative, représente aussi les difficultés éprouvées par le correspondant pendant tout son travail de couverture. « La peur, le froid – beaucoup de froid –, l’inconfort et cette odeur constante de vieux sang et de diesel, qui est l’odeur de la guerre »⁴, c’est comme cela que fut marquée la saison hivernale de Silveira (2005, p. 9) sur le front.

De cette expérience dans la guerre, avec le recul, la seule chose qui était claire pour lui était le sentiment d’avoir perdu sa jeunesse pendant le conflit armé. « Au cours de ces presque neuf mois, j’ai perdu une partie de ma jeunesse, ou ce qu’il en restait »⁵, a-t-il écrit (2005, p. 20). Et cela pour une raison qu’il avait confiée à ses lecteurs : « La

¹ “Acontece ainda que uma grande parte da população, no território libertado, está mais preocupada com suas necessidades imediatas do que com a organização política do país – e, depois de tudo o que o fascismo fez, em um estudo a que chamarei de desmoralização política”.

² Nous évoquons cette citation plus bas, comme exemple d’une écriture très sensible aux questions sociales. “O inverno que eles têm pela frente é mais provavelmente este: fome, frio, dureza da ocupação nazista, tão implacável e cruel quanto voraz”.

³ “Os italianos estão pagando caro pelo que Musolini fez deles”. (Rubem Braga, dans « O inverno para os italianos », 1964, p. 194)

⁴ “Medo, frio – muito frio –, desconforto, e aquele constante odor de sangue velho e óleo diesel, que é o cheiro da guerra”.

⁵ “Naqueles quase nove meses perdi parte de minha mocidade, ou o que restava dela”.

guerre, je le répète, est dégoûtante. Et ce qu'elle nous enlève (quand elle ne nous enlève pas la vie), elle ne nous le rend plus jamais »¹. Le sentiment de regret exprimé par Silveira rejoint à peu près à celui de Braga lorsque ce dernier affirme métaphoriquement que la guerre a la capacité de tout engloutir. Dans le cas du premier, elle lui a avalé son bel âge.

Incapable de prévoir à l'avance que la guerre lui enlèverait sa jeunesse, Silveira n'a présenté aucune résistance à sa nomination. Dans les registres du *Diário da Noite*², disponibles sur le site de l'hémérothèque de la Bibliothèque Nationale du Brésil et publiés dans les mois précédant le départ de Silveira à la guerre, aucune référence au recrutement du jeune reporter par le journal n'a été repérée. Mais les qualités de reporter de Joel Silveira étaient déjà vantées par le *Diário da Noite* avant même qu'il vienne intégrer leur rédaction. En effet, ce quotidien avait un partenariat avec *Diretrizes*³, publication pour laquelle travaillait Silveira avant, et avait pour habitude d'annoncer, en guise de publicité, le titre des principaux reportages parus dans la revue. Dans l'une de ces annonces, publiée le 30 mars 1944, Silveira fut présenté comme un « grand reporter », comme un journaliste capable de pénétrer dans les secrets du monde, avec ses remarquables reportages à caractère social. « Plongeant dans les secrets d'un monde qui se trémousse dans le sous-sol, Joel Silveira, le grand reporter de *Diretrizes*, réalise l'une des œuvres sociales les plus remarquables de la part d'un journaliste »⁴, est-il écrit dans le texte.

Pour son incursion dans les entrailles de la guerre, le reporter social n'a pas entrepris une démarche différente de celle adoptée dans les rues du Brésil. En Italie, Silveira avait pour but de révéler, dans la peau d'un reporter, les détails « parfois tragiques et cruels »⁵ du « monde étrange et mystérieux »⁶ (Silveira, 2005, p. 117) de la guerre. Le journaliste, rendant un travail que nous qualifions de *journalistico-littéraire*, a connecté sa pratique avec la mission sociale de cette branche journalistique, qui vise la grandeur

¹ “A guerra, repito, é nojenta. E o que ela nos tira (quando não nos tira a vida) nunca mais nos devolve”. (Joel Silveira, 2005, p. 20)

² Le *Diário da Noite* faisait partie du conglomerat de presse du *Diários Associados*.

³ *Diretrizes* (1938-1944) fut une importante publication au Brésil pour la diffusion de reportages à caractère *journalistico-littéraire*. Créée en 1938 par Azevedo Amaral et Samuel Wainer, cette publication orientée vers la gauche fut d'abord une revue mensuelle qui s'est transformée par la suite, en 1940, en un hebdomadaire, gardant ce rythme jusqu'à sa disparition en 1944 après des innombrables épisodes de censure. C'était, d'ailleurs, en 1940, lorsqu'elle est devenue hebdomadaire, que Silveira a intégré sa rédaction. Dans *Diretrizes*, il a pu dévoiler tout son talent de reporter.

⁴ “Penetrando nos segredos de um mundo que se agita no sub-solo, Joel Silveira, o grande repórter de *Diretrizes*, realiza um dos mais notáveis trabalhos sociais de jornalista”. (*Diário da Noite*, le 30 mars 1944) Ce texte fait référence précisément à la publication du reportage intitulé « A noite debaixo do chão » (« La nuit sous le sol », en français) dans lequel il dénonce les mauvaises conditions de travail de mineurs de São Jerônimo, au Rio Grande do Sul. L'extrait de l'annonce est disponible dans les annexes.

⁵ “[...] detalhes às vezes trágicos e cruéis”.

⁶ “[A guerra] é um mundo estranho e misterioso”.

des détails, certes, mais surtout relater un fait qui présente un intérêt public. C'est ce que soulignent Trindade et Inacio (2017, p. 6), pour qui « le journalisme littéraire recherche, organise et rapporte des histoires réelles, de façon détaillée »¹ pour captiver le public, certes, mais surtout pour accomplir un rôle social puisqu'il s'intéresse à des sujets importants au regard du public, sujets qui méritent d'être abordés. La guerre et tous ses détails en est un exemple. Silveira, qui a été incombé d'envoyer des informations de la guerre, avec une responsabilité sociale, et de ne pas mourir sur le front², a fourni de véritables récits témoignant de la pratique du journalisme littéraire.

Braga, le chroniqueur, et Silveira, le reporter, ayant partagé la même expérience du front, ayant emprunté les mêmes routes en Italie et vécu le même hiver, ont dépeint, à leur façon, dans leurs écritures, cette guerre impensable pour les Brésiliens, telle l'image d'un serpent en train de fumer. Racontée en détails, sous une perspective qui montrait les événements depuis l'intérieur, leur guerre, bien réelle et palpable, comme nous le montrent leurs textes, était aussi celle de vingt-cinq mille soldats brésiliens, à la différence que, pour les deux auteurs, leur front était placé sur le champ narratif et discursif et non uniquement sur le front de bataille. Menant une guerre, bien que ouvertement non déclarée, contre l'information sèche et dépourvue d'humanité et de qualités littéraires, les deux correspondants sont sortis vainqueurs de leurs combats et ont conféré à leur récit le grade le plus élevé du journalisme littéraire, celui de la pérennité.

6.1. La guerre des correspondants

Les correspondants de guerre ont joué un rôle important dans le journalisme. Leur présence sur le terrain des conflits a toujours été essentielle à la fois pour assurer une forme de propagande des troupes, montrer au plus près les injustices de la guerre et répondre à l'intérêt social d'un tel événement, qui, lorsqu'il se présente, accapare l'actualité médiatique par son urgence et son ampleur. De plus, d'après Thérénty (2007), le grand reportage tire son origine du contact du journaliste avec des situations de guerre. C'est grâce à leur récit, préoccupé « autant de bien écrire que de montrer des choses vues » (Martin, 2005, p. 12), que le reportage s'est développé dans l'espace journalistique

¹ “O jornalismo literário pesquisa, organiza e relata histórias reais, detalhadas e envolventes que cativem o público para assuntos que são considerados pelo autor como relevantes para o conhecimento público, merecedores de serem discutidos e interpretados, tendo, por isso, uma função societária”.

² Rappelons-nous de la recommandation reçue d'Assis Chateaubriand, alors directeur du *Diários Associados*, qui avait demandé à Silveira de ne pas mourir, mais d'envoyer des informations depuis le front.

et a acquis des dimensions de grandeur. Les grands reportages, produits dans et en dehors de la guerre, cherchent « à retenir le public en lui faisant découvrir des hommes, des sociétés qui répondent à sa curiosité » (p. 11) et demandent indubitablement l'investissement et la présence du reporter sur le lieu des événements. Quant à la figure du reporter, ce médiateur de l'information, il s'est prêté, en France et au Brésil, au cours du XX^e siècle, période marquée par deux guerres mondiales, au rôle « d'instrument de promotion » (p. 173) des journaux par la production de ses reportages. En ce sens, son importance pour la presse égale celle des feuilletonistes au XIX^e siècle.

Du côté français, Albert Wolff fut l'un des premiers correspondants de guerre. Ayant travaillé pour le journal *Le Figaro*, ce journaliste d'origine allemande a écrit que la présence du journaliste sur le front servait à montrer « la guerre dans toute sa laideur, mais aussi dans la plus absolue vérité » (cité par Thérénty, 2007, p. 299). La présence de ce professionnel servirait alors à attester des atrocités de la guerre, mais aussi à les présenter telles qu'elles se sont produites. À l'exemple de Wolff, d'autres noms se sont aussi fait une place dans le domaine du grand reportage et, par extension, dans celui de la couverture de guerre.

D'après Martin (2005, p. 52), le tout premier correspondant français envoyé sur le théâtre de la guerre fut Henri de Lamothe, pour *Le Temps*, en 1875, afin de couvrir l'insurrection de la Bosnie-Herzégovine contre les Turcs. Mais la presse française est loin d'être celle qui a inauguré la présence des journalistes sur les champs de bataille. La couverture de guerre a en effet été étrennée par les journalismes américain et anglais. La guerre des États-Unis contre le Mexique (1846-1848), la guerre de Crimée (1853-1856) – celle-ci ayant consacré le reporter de guerre britannique William Russell – et la guerre de Sécession (1861-1865), qui s'est déroulée aux États-Unis, ont fait connaître la figure du correspondant de guerre.

En France, si les noms de Wolff et de Lamothe sont entrés dans l'Histoire comme ceux des précurseurs du journalisme français dans la couverture de guerre, il a fallu attendre un autre événement historique, celui de la Première Guerre mondiale, pour que la presse française fasse la connaissance d'Albert Londres, connu historiquement comme l'un des correspondants de guerre les plus célèbres de l'histoire du journalisme mondial. À côté de lui, des noms comme ceux de Joseph Kessel et d'Édouard Helsey se sont aussi révélés pendant la couverture de la Grande Guerre.

Au Brésil, bien que les noms de Rubem Braga et de Joel Silveira figurent dans la généalogie des correspondants de guerre, ils n'ont pas été les seuls à représenter la presse

brésilienne dans la couverture de guerre. Le premier conflit rapporté par un correspondant brésilien fut celui du Paraguay (1864-1870) – aussi connu sous le nom de guerre de la Triple-Alliance –, opposant l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay au Paraguay. Cette bataille, reconnue comme l'une des plus sanglantes en Amérique du Sud, fut rapportée par Alfredo Taunay. Envoyé sur le front au service de l'Empire brésilien, Taunay a produit deux récits depuis le front : *A retirada da Laguna* (1868) et *Diário do Exército* (1870). Ces deux travaux ont alors inauguré les récits de non-fiction brésiliens produits depuis le front. Dans le livre *História da Imprensa no Brasil*, Sodré (1983, p. 205) souligne également que Taunay avait collaboré pour le journal *A Semana Ilustrada* lors de son incursion dans la guerre, ce qui lui confère le titre de « premier correspondant de guerre brésilien » (Ribeiro, cité par Corrêa, 2012, p. 102). À la fin du XIX^e siècle, lors de la guerre de Canudos (1896-1897), celle-ci ayant opposé l'armée brésilienne à des membres d'une communauté socioreligieuse, un autre nom a émergé dans la presse, en raison de la couverture de ce conflit ; celui d'Euclides da Cunha. Devenu un nom de poids de la littérature brésilienne, il fut envoyé sur le front par le journal *Estado de São Paulo* et a révélé au grand public les coulisses de Canudos¹.

Avec l'éclatement de la Première Guerre mondiale, en 1914, « la guerre envahit toutes les pages des journaux » (Martin, 2005, p. 159). Mais, à cette période, les journaux brésiliens se contentaient de publier les informations envoyées par les agences de presse. Il n'y a, dans la bibliographie, aucune référence à la présence de correspondants brésiliens sur le front dans la période de 1914 à 1918. Ce n'est que pendant la Seconde Guerre mondiale que les journaux brésiliens ont décidé d'envoyer des journalistes sur le terrain pour couvrir l'événement. La décision du Brésil de déployer des soldats sur le front italien a certainement suscité l'intérêt de la presse brésilienne. Dans le cas contraire, les journaux n'auraient certainement pas entrepris la démarche d'envoyer des correspondants sur le sol européen². Il fallait donc montrer au Brésil la guerre menée par ses soldats. Même si elle était géographiquement éloignée, la guerre était alors devenue un sujet proche, qui concernait ce public spécifique.

Les journalistes Egydio Squeff (*O Globo*), Joel Silveira (*Diários Associados*), Raul de Leoni et Raul Brandão (*Correio da Manhã*), Rubem Braga (*Diário Carioca*) et Thassilo Mitke (*Agência Nacional*) ont été désignés par leurs journaux respectifs pour

¹ En 1902, il publia l'œuvre *Os Sertões*, fruit de son expérience en tant que correspondant de guerre.

² Il faut préciser que les correspondants travaillant pour la presse brésilienne ont débarqué en Italie en même temps que les soldats de la FEB.

couvrir sur place le déroulement du conflit¹. Une fois arrivés, ils se sont armés de leur courage et de leur style propre pour raconter la guerre. Même si notre attention, dans le cadre de ce travail, s'est tournée vers les productions de Braga et de Silveira, ces deux correspondants, ainsi que leurs confrères, n'ont pas été les derniers correspondants de guerre brésiliens dans la couverture d'un conflit armé.

Des conflits qui ont eu lieu au Vietnam et en Irak – et plus récemment en Afghanistan et en Syrie – ont pu aussi compter sur la présence d'envoyés spéciaux de la presse brésilienne. Mais les moyens techniques à leur portée dans la couverture des conflits après 1945 ont beaucoup évolué. L'avènement de nouveaux médias, comme la télévision, qui a rendu possible la représentation de la guerre avec mouvement et couleur, a véritablement changé la couverture de cette sorte d'événement. José Hamilton Ribeiro et Dorrit Harazim, les seuls correspondants brésiliens dans la guerre du Vietnam, Pedro Bial, Sergio Gilz, Pepe Escobar, Klester Cavalcanti, Patricia Campos Mello, pour ne citer que quelques noms du journalisme brésilien, et plus récemment Roberto Cabrini et Yan Boechat, correspondants en 2022 dans la guerre en Ukraine, ont pu narrer la guerre en s'appuyant sur des supports autres que le langage écrit, comme les images vidéo et le son.

Malgré l'émergence de nouveaux langages et aussi de nouvelles technologies au service de la couverture de guerre, ces dernières rendant le suivi de ce genre d'événement plus sûr pour le reporter, le risque, composant inhérent à la guerre, reste d'actualité et concerne tous ceux qui répondent présents dans les zones de combat. À propos de cela, Bizimana et Gauthier (2021)², en faisant référence aux études sur la sociologie du risque, répertorient trois risques principaux, qu'ils appellent les risques intégrés : les risques stationnaires, les risques opérationnels et les risques psychologiques. Le premier risque, selon eux, concerne les attaques contre les camps militaires. Le deuxième concerne les risques lors des incursions en dehors du camp. Le troisième risque, quant à lui, est lié à

¹ Dans cette liste de noms, il nous faut aussi faire mention à la journaliste Sylvia de Arruda Botelho, qui signait ses reportages du surnom « Majoy ». D'origine française, mais ayant grandi au Brésil, elle a été la seule journaliste brésilienne femme présente sur le conflit de la Seconde Guerre mondiale. Elle n'a toutefois pas suivi la FEB pendant sa couverture de guerre, car elle était au service de l'agence de presse américaine, l'United Press. Monica Martinez (2020, p. 30), dans son article « Women and Literary War Journalism in Brazil », répertorie les femmes journalistes brésiliennes, ou d'origine étrangère ayant travaillé pour la presse brésilienne dans le contexte de guerre, et elle affirme que « their history has still to be written ». Souvent ignorées, les femmes journalistes ont pourtant marqué l'histoire de la couverture de guerre. Outre Sylvia de Arruda, femme pionnière dans le journalisme littéraire de guerre, Monica Martinez (2020) cite le travail des journalistes Dorrit Harazim (Guerre du Vietnam et du Cambodge, en 1970), Helena Salem (Guerre du Kippour, en 1973) et Sandra Passarinho (Révolution des œillets au Portugal, en 1974).

² L'auteur a relevé ces catégories à partir de l'analyse de la couverture de correspondants de guerre canadiens en Afghanistan auprès de l'armée canadienne.

l'environnement de stress associé à la guerre. Les événements étant imprévisibles, ceux qui sont dans la guerre sont priés de ne pas baisser la garde et de rester en alerte de façon permanente. Ces trois risques sont, d'après les auteurs (2021, p. 90), des « risques consécutifs aux dangers liés à la réalisation du reportage journalistique *embedded*¹ dans un environnement opérationnel tactique ou statique et qui ont des effets physiques ou psychologiques directs ou indirects ».

Les deux journalistes brésiliens, intégrés au sein du commandement de la FEB, n'étaient pas immunes aux risques de la guerre. Au contraire, ayant choisi de vivre le conflit depuis l'intérieur des combats, ils se sont bien exposés aux dangers et aussi à la mort. Braga, victime d'un accident qui faillit lui coûter la vie, a fait état, dans son écriture, des risques auxquels les soldats et lui-même étaient impliqués. « Oui, c'est une guerre minutieusement, durement, féroce ment tactique. Et il est juste de reconnaître que les lieutenants et les capitaines partagent les risques de leurs sergents, caporaux et soldats dans ces aventures de routine : les patrouilles »² (Braga, dans « Aventuras de rotina », 1964, p. 233). Pour Silveira, qui a vécu lui aussi les mêmes risques, tout cela était une conséquence inévitable de l'exercice du rôle de correspondant de guerre. Mais, pour lui, l'exposition au risque relevait aussi d'un choix d'ordre personnel. « L'idéal pour un correspondant est de choisir dans une division le bataillon ou le peloton le plus proche de l'ennemi. Le risque est plus élevé, mais d'un autre côté, il est plus facile de récolter du matériel pour les publications quotidiennes »³, avouait le journaliste (dans « Não foi um passeio », 2005, p. 14). Pour ces journalistes, assoiffés de découverte, s'assujettir aux risques était un choix inéluctable. Le désir de vivre la guerre et de la découvrir en profondeur était plus grand que la peur.

¹ L'*embedding* représente, selon Bizimana (2014, pp. 4-5), « le processus d'intégration des journalistes au sein d'une unité militaire ou auprès d'un quartier général d'un commandement en vue de couvrir les opérations militaires durant une période donnée ». Rubem Braga et Joel Silveira, ayant été tous les deux intégrés à la FEB pour la couverture journalistique, ont subi ce processus.

² “Sim, é uma guerra miudamente, duramente, ferozmente tática. E é justo reconhecer que tenentes e capitães partilham os riscos de seus sargentos, cabos e soldados, nessas aventuras de rotina: patrulhas”.

³ “O ideal para um correspondente é escolher numa divisão o batalhão ou pelotão que estivesse mais próximo do inimigo. O risco é maior, mas em compensação é mais fácil a colheita de matéria para os despachos diários”.

6.1.1. Écriture de découverte

Le correspondant de guerre, considéré lui aussi comme un grand reporter, est un témoin privilégié. Dans son travail de correspondance journalistique, il organise, selon Aron (2012, p. 12), « la mise en scène d'une découverte ». Pour rendre compte de cette réalité, les grands reporters, toujours en quête d'une découverte relevant du social et du culturel, « ne cessent de voyager » (Martin, 2005, p. 10). Le caractère nomade de leur travail se reflète alors au niveau de leur écriture. Celle-ci essaie de retracer leurs mouvements, qui sont liés à leurs propres déplacements ainsi qu'à la dynamique des faits couverts.

Le travail rendu par Braga et Silveira dépasse le cadre d'une simple couverture journalistique visant à rapporter froidement les événements de la guerre au jour au jour. Ils se sont aussi, bien que nous puissions identifier une note de nationalisme dans leurs textes, éloignés d'une volonté exclusive d'exalter les actions de l'armée brésilienne, dans un combat qui n'était pas vraiment le leur. L'écriture de ces deux correspondants est alors le résultat de leur découverte, la découverte d'une grande guerre, la découverte d'un pays étranger dévasté par la famine et par la violence, mais aussi une écriture de découverte de soi – d'où le ton confidentiel de leurs écrits fondés sur leurs expériences personnelles, une écriture fondée sur ce qu'ils ont vu et vécu sur le front italien.

a. La mise en scène d'une découverte

Le désir de découverte, qui a façonné le mode d'écriture de Braga et de Silveira, a contribué à rapprocher leurs chroniques-reportages, inscrivant dans le domaine *journalistico-littéraire*, du genre du « récit de voyage »¹. Ces trois genres s'adonnent en effet à une même fonction : celle de la mise en scène d'une découverte. Visant à faire connaître une réalité expérimentée par le voyageur, le chroniqueur ou bien par le reporter, ces genres fonctionnent comme des espaces textuels de manifestation de leur extime, à la seule différence que, dans le cas du journalisme, cela relève véritablement de l'intérêt

¹ Comme pour le journalisme littéraire, « le syntagme *récit de voyage* pose de façon nécessaire une relation d'antécédence et de tutelle entre ses termes, entre le texte et son objet » (Le Huenen, 1990, p. 16). Bien que cette modalité journalistique revendique son autonomie, elle est toujours sous la tutelle du journalisme et de la littérature, en train de côtoyer le romanesque et le prosaïque.

public. La possibilité d'un rapport triangulaire entre la chronique, le reportage et le récit de voyage advient en partie de par la plasticité du journalisme littéraire, celui-ci pouvant s'étendre sur plusieurs genres, et, surtout, de par le caractère expérimental des genres de la chronique et du reportage, qui, malgré des caractéristiques qui leur sont propres, s'ouvrent aux techniques multiples.

À propos du récit de voyage, Le Huenen (1990, pp. 11-15), dans une tentative de théoriser sur le genre, a tracé, dans son article intitulé « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », l'historique de ce qu'il a nommé un « genre sans loi ». Ce genre « fort ancien », dont les origines remontent à l'Antiquité, faisant des œuvres l'*Histoire d'Hérodote* et l'*Anabase* de Xénophon deux représentants du récit de voyage à cette période, a traversé les siècles et a servi au Moyen Âge de support textuel pour abriter les récits des Croisades. Avec le début des grandes expéditions maritimes, le récit de voyage s'est alors affirmé comme genre et a continué son itinéraire au fil des siècles comme écriture capable de rendre compte des découvertes d'explorateurs, des missionnaires, des marchands, etc.

Le Huenen (1990) précise que ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que des changements se sont opérés au sein du genre. Conquérant de plus en plus l'attention du public, le récit de voyage en est arrivé à manifester « avec évidence un souci quasi journalistique de l'actualité » (p. 12), en même temps qu'il entretenait des relations avec le roman et avec « les discours à visée scientifique » (p. 13). Au XIX^e siècle, selon l'auteur (1990, p. 12), le récit de voyage a « fait l'objet d'importantes modifications de contenu et de forme ». Le récit est devenu « la condition première du voyage au lieu d'en être la résultante ou l'une des possibles conséquences » (p. 12) et, en se rapprochant de la littérature, le voyageur, cette figure assoiffée de découvertes, s'est aventuré dans l'espace des écrivains.

Dans le cas précis de l'écriture de Braga et de Silveira, leur texte se nourrit, en effet, du voyage – ce « déplacement réel dans l'espace, au long d'une certaine durée » (Le Huenen, 1990, p. 15). Il est descriptif du monde extérieur et intérieur des deux journalistes. Nul ne peut ainsi douter que Braga et Silveira, en s'engageant à raconter des histoires sur un front de guerre – situé en plus dans un pays étranger –, ont endossé l'habit de voyageur. Pour Le Huenen (1990, p. 16), « voir, faire voir et faire savoir tel sera dès l'origine le programme du voyageur ». La correspondance de guerre des deux journalistes brésiliens, fondée sur une expérience *viatique*, est donc une invitation au voyage. Elle est, nous le confirmons, le résultat d'une découverte.

Dans le récit de voyage, la notion de découverte est accompagnée, comme le souligne Le Huenen (1990, p. 15), « de la revendication du dire vrai ». Cette revendication avait déjà été faite par Chateaubriand (cité par Gomez-Géraud, 1990, p. 5, dans *Les modèles du Récit de Voyage*), pour qui le voyageur, une espèce d'historien, a le devoir « de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire ; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre ; et, quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l'aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité ». Le voyageur est ainsi, et aussi, à l'image du journaliste, un attaché à la vérité des choses.

Le pacte avec la vérité, dans un souci de « dire vrai », passe alors par le crible du regard. « Le déchiffrement du monde par le regard et la découverte est la résultante immédiate de ce qui est visuellement perçu », nous rappelle Le Huenen (1990, p. 16). Le récit de voyage, ainsi que la chronique et le reportage – deux genres consacrés dans le journalisme –, est « primauté donc du visuel », nous dit-il (1990, p. 17). Le regard du voyageur, qui peut aussi être celui d'un journaliste correspondant, « erre dans l'espace, se pose distraitement sur les sites et les objets familiers, puis s'arrête, étonné au spectacle de l'étrange, tandis que le récit enregistre, sous forme descriptive, la durée supposée réelle de cette attention portée aux choses » (p. 21). À ce sujet, Braga (1964, p. 253) avait écrit dans l'un de ses textes que « peu importe à quel point un reporter est distrait, il voit toujours, où qu'il soit, quelque chose »¹.

Dans l'essai « Fenomenologia do olhar »², le critique littéraire brésilien Alfredo Bosi (1988, p. 65) souligne que « la majorité absolue des informations que l'homme moderne reçoit lui vient à travers des images »³, ce qui confirme notre condition d'*être visuel*. Le critique fait aussi référence à un « regard actif », qui refléterait la position d'un narrateur – qu'il soit un journaliste-écrivain ou bien un voyageur – soucieux de rendre compte de ce qu'il voit par le biais de l'écriture. Cela s'explique, selon Bosi (1988, p. 78), par le fait que « c'est dans l'usage des mots que les hommes tissent les fils logiques et les fils expressifs du regard »⁴. C'était ainsi à travers l'écriture que Braga et Silveira ont pu donner à voir leurs découvertes, celles-ci rendues possibles par le regard.

¹ « Por mais distraído que seja um repórter, ele sempre, em alguma parte em que anda, vê alguma coisa ».

² « Phénoménologie du regard », en français

³ « A maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens ».

⁴ « É no uso das palavras que os homens trançam os fios lógicos e os fios expressivos do olhar ».

b. Voyage de découvertes

Antoine (2001, p. 5) affirme que le récit de voyage « fait partie de ces genres [littéraires] mêlés qu'aucune poétique ne saurait à première vue rigoureusement définir »¹. Dans le même sens, Le Huenen (1990, p. 15) l'associe à un genre ayant une « variété de pratiques et de formes », d'où, selon lui, l'impossibilité de « le considérer [...] en termes de genre constitué, autonome ». Si la conceptualisation de ce genre demeure floue, son intentionnalité est, quant à elle, bien nette. Outre une invitation à la découverte, le récit de voyage porte la symbolique d'une écriture du déplacement², telle la définition même de ce qu'est le voyage.

En Italie, les deux journalistes brésiliens ont été confrontés à la réalité d'un voyage exceptionnel et, à partir de leur vision en tant que journalistes, ont raconté, comme le font les journalistes écrivains, des histoires vraies du quotidien. Dans le récit de la guerre, celle-ci étant assimilée par Silveira (2005, p. 128) à « un voyage long et vertigineux »³, la position d'énonciation des deux auteurs n'était pas celle d'un journaliste, mais d'un journaliste-écrivain. Cette donnée est importante pour comprendre, à la fois, leur façon d'appréhender l'événement et leurs choix stylistiques et énonciatifs. Comme nous le rappelle Antoine (2001, p. 5), « le promeneur, le pèlerin ou l'explorateur ne ramèneront pas les mêmes mots de leur voyage, parce qu'ils ne sont pas partis chercher les mêmes choses ». En tant que journalistes, Braga et Silveira sont allés chercher l'information. En tant que journalistes-écrivains, ils ont cherché à la sublimer, en lui attribuant une valeur poétique. Leur façon de procéder n'était toutefois pas la même, car chaque voyageur, chaque auteur avait son style et sa vision.

Dans l'écriture de Braga, un énonciateur chroniqueur, et de Silveira, un énonciateur reporter, tous les deux adeptes d'une écriture référentielle, mais *journalistico-littéraire*, il est alors possible d'identifier des manières différentes de raconter la guerre. Braga, qui puisait dans la tragédie de la guerre son inspiration poétique, a su concilier dans son récit, comme nous l'avons affirmé précédemment, l'objectivité et la concision journalistiques – deux caractéristiques aussi revendiquées par la chronique – avec sa façon lyrique de voir le monde. Mais l'attention de celui considéré comme le chroniqueur

¹ Une réalité aussi partagée par le genre de la chronique.

² L'auteur fait référence aux études de Pierre Berthiaume (1990) et Normand Doiron (1995), qui abordent cette notion. Dans la section « Écriture en mouvement », nous ferons également référence à cette caractéristique associée non pas au récit de voyage, mais bien à l'écriture de Braga et de Silveira.

³ «Uma viagem demorada e atordoante».

de la poésie en prose a été souvent détournée par les détails de la guerre. C'était justement par les détails que l'auteur laissait s'exprimer sa voix lyrique. À l'approche du continent européen, en regardant les eaux assagies de la Méditerranée, un détail a attiré l'attention du chroniqueur. Depuis son embarcation, il s'est laissé distraire par une « petite tortue ». Le calme de l'animal, étranger à la guerre, contrastait avec l'agitation et la menace que représentaient les ports situés tout au long de son habitat, d'où partaient « des navires, des avions, des sous-marins nazis »¹. La poésie de l'auteur se trouve dans son écriture certes, mais aussi dans son geste. C'est la poésie du *regard décrit*.

Silveira, quant à lui, même en ayant parié sur les aspects littéraires dans la composition de son récit, a préféré la précision journalistique, comme nous l'avons montré dans le précédent chapitre. Ce choix, motivé par la volonté de présenter un rapport factuel et objectif de la guerre, ne constituait en rien un manque d'adhésion du journaliste aux détournements poétiques du langage. « Il n'y a que dix ou douze maisons paysannes, avec leurs meules de foin indéfectibles, leur terrain de terre battue, qui sont maintenant toutes blessées à mort par la guerre »², a-t-il précisé esthétiquement dans l'un de ses reportages.

Chez les deux auteurs coexistent l'ambition et l'intérêt d'informer avec style des événements urgents et inconnus survenus sur le front de la guerre. Frappés par la découverte d'une réalité autre que celle qu'ils avaient connue au Brésil, Braga et surtout Silveira ont éprouvé un choc à leur arrivée sur le sol italien. Ce dernier, à peine débarqué du navire, décrit ainsi ses premières découvertes en tant que journaliste immergé dans la réalité d'un pays meurtri par la guerre :

Je descends, un peu désorienté, je cherche une direction. Tout me semble éblouissant : les maisons coupées en deux, les enfants du port en haillons qui me tendent leurs mains fines et mendiante, l'enchevêtrement de fils télégraphiques qui s'enroulent comme des serpents sur les poteaux, les mille panneaux en anglais qui avertissent, ordonnent et guident. Que vais-je faire, moi, délaissé avec mes bagages dans une ville que je n'ai jamais vue, dans un monde que je n'ai jamais soupçonné ? Une feuille perdue dans un tourbillon, un pauvre jeune homme désemparé, soudainement enveloppé dans la tourmente. Rien ici ne m'appartient, rien n'a à voir avec moi. Et pourtant, on m'a jeté ici pour accomplir une mission – et je devrai

¹ “Noto uma tartaruga pequena que se agita sob um caixote, no mar. Não há ondas. O comboio desliza suavemente. Sabemos que neste mar ainda há portos de onde podem partir navios, aviões, submarinos nazistas”. (Rubem Braga, dans « Gibraltar », 1964, p. 36)

² “São apenas 10 ou 12 casas de camponeses, com os seus indefectíveis montes de feno, seu terreiro de terra batida, tudo isso agora ferido de morte pela guerra”. (Joel Silveira, dans « Abetaia é nome feio », 2005, p. 99)

l'accomplir, de toute façon. Aucun de ces hommes, en uniforme ou en civil, conquis et conquérants, aucun d'eux n'a de motif pour m'accorder un geste amical. Et la connaissance de la langue locale, elle aussi, me manque pour les besoins les plus urgents de communication¹. (Silveira, dans « Sozinho no mundo », 2005, p. 26)

Dans son écriture, très descriptive et révélatrice de son état d'esprit, nous pouvons alors découvrir un correspondant époustoufflé par ce qu'il voit et aussi complètement désespéré, seul au monde², sans aucun repère (y compris linguistique). Silveira utilise la métaphore « une feuille perdue dans un tourbillon » pour révéler sa condition psychologique. Il était en effet dans un monde qui ne lui appartenait pas et, malgré cela, se devait de rendre un bon travail. C'est dans l'écriture, son office certes, qu'il a pu se retrouver et par le biais des mots qu'il a pu confier publiquement ses désarrois, ses craintes, mais aussi dénoncer avec précision et virulence la face obscure de la guerre.

Braga, lui aussi, soumis au même contexte d'écriture, et également embarqué dans le même voyage de découverte de la guerre, n'a pas hésité à donner ses impressions sur ce qu'il a découvert en arrivant à Naples. « Le peuple de Naples vit dans de mauvaises conditions, s'habille mal, mange peu – et sa liberté est pleine de restrictions »³, avait-il constaté immédiatement (1964, p. 37). Ce regard tourné vers l'Autre et vers la réalité vécue par l'Autre donne à sa chronique un volet social. Ce type de texte, sous sa plume, n'est donc pas seulement un genre excentrique, replié sur le « je » du narrateur et restreint à l'individualité de celui qui narre. « L'énorme désorganisation sociale causée par la guerre et les perturbations de la vie familiale, en particulier des classes les plus pauvres, parfois réduites à la misère, facilitent d'autres transactions moins commerciales »⁴, constate le chroniqueur (1964, p. 49), qui essayait de donner un panorama de la situation socio-économique italienne pendant la guerre.

¹ “Desço, me ataranto um pouco, procuro um rumo. Tudo me parece um deslumbramento: as casas partidas ao meio, os meninos andrajosos do porto, que me estendem suas mãos magras e súplicas, o emaranhado dos fios telegráficos que se enrolam nos postes como cobras, as mil tabuletas em inglês avisando, ordenando e orientando. Que devo fazer, assim largado com minha bagagem numa cidade que nunca vi, num mundo do qual jamais suspeitei? Uma folha perdida num torvelinho, um pobre e atarantado jovem de repente envolto num turbilhão. Nada aqui me pertence, nada tem a ver comigo. E no entanto aqui me jogaram para que eu cumpra uma missão – e terei que cumpri-la, de qualquer maneira. Nenhum desses homens, fardados ou à paisana, conquistados e conquistadores, nenhum tem motivo para me conceder um gesto amigável. E até me falta a língua local para as necessidades mais prementes de comunicação”.

² Dans la prochaine section, nous reviendrons sur ce sentiment vécu par le reporter lors de son arrivée sur le sol italien.

³ “O povo de Nápoles mora mal, veste-se mal, come pouco – e sua liberdade está cheia de restrições”.

⁴ Par « autres transactions moins commerciales », Braga entend les échanges de cigarettes contre des bouteilles de vin et des fruits. “A tremenda desorganização social causada pela guerra e as perturbações da vida familiar, principalmente das classes mais pobres, ora reduzidas à miséria, facilitam outras transações menos comerciais”.

Cette immersion dans la guerre fut aussi l'occasion de découvrir les personnages¹ du conflit (les soldats) et d'accompagner leur travail au plus près. D'un côté, Braga monopolise la découverte révélatrice du portrait physique et du profil socio-économique des soldats, en décrivant le *pracinha* comme « un type – l'un de ces types pas très forts, pas très grands, pas trop blancs –, l'un de ces types comme il y en a dans n'importe quel train de banlieue, dans n'importe quelle campagne ».² De l'autre, Silveira, dans une démarche plus journalistique, transfère la tâche de la découverte, cette fois-ci des habiletés des *pracinhas*, à des tiers. En s'appuyant sur la technique de l'*interview*, il transcrit les informations données par une source :

J'ai parlé à des officiers et des soldats américains et ils me parlent tous avec respect – certains même avec enthousiasme – de la capacité de combat et de la résistance des *pracinhas* brésiliens. [...] À Livourne, un autre officier américain m'a demandé, intrigué, la raison de la bonne humeur constante des soldats brésiliens ; mais il m'a aussi avoué qu'il n'avait jamais vu de gens plus bruyants de toute sa vie³. (Silveira, dans « Encontro com Pistóia », 2005, p. 31)

Dans l'extrait cité, le journaliste se présente alors comme médiateur de cette découverte puisque c'est lui qui la rend publique. Il tient cependant à participer au processus en marquant sa présence dans la construction du récit, tout en faisant appel à la figure du « je ». Autrement dit, sans lui, ces perceptions des soldats brésiliens, vus par des officiers étrangers, ne seraient peut-être jamais connues. Cela renforce, plus globalement, l'importance du travail journalistique et l'utilité du correspondant de guerre sur place pour collecter des informations de tout genre.

Braga et Silveira, bien qu'ils aient pu partager les mêmes conditions de vie sur le front, n'ont pas fait le même genre de couverture et n'ont pas non plus vécu leur expérience de la même façon⁴. Pour Braga, malgré les conditions difficiles dont il a pu témoigner pendant la guerre, le travail d'un correspondant pouvait être associé à une activité touristique. Pour lui (1964, p. 134), ayant incorporé le rôle de flâneur, « un

¹ Nous reviendrons sur cet aspect dans la section « Les personnages du conflit ».

² “Um sujeito – um desses sujeitos não muito fortes, não muito altos, não muito brancos –, um desses sujeitos como há aí em qualquer trem de subúrbio, em qualquer sítio do interior”. (Rubem Braga, dans « Mestre pracinha e a neve », 1964, p. 135)

³ “Tenho conversado com oficiais e soldados americanos e todos eles me falam com respeito – alguns até mesmo com entusiasmo – da capacidade de luta e resistência dos pracinhas brasileiros. [...] Em Livorno, um outro oficial americano me perguntou, intrigado, o porquê do constante bom humor dos pracinhas brasileiros; mas também confessou que nunca em toda sua vida viu gente mais barulhenta”.

⁴ Aussi bien au niveau rédactionnel, comme nous l'avons souligné, qu'au niveau de la perception de l'événement couvert.

correspondant est après tout un touriste »¹. Pour Silveira (2005, p. 9), au contraire, les neuf mois passés à côté des soldats, en présence du diable, « qui était sur place (comme d'ailleurs dans toutes les guerres) »², n'ont été ni reposants ni paisibles. Il ne s'agissait pas pour lui d'une excursion touristique. Dans sa vision, la vie d'un correspondant de guerre était loin d'être une vie au paradis, une vie colorée³.

Que la guerre puisse être assimilée à une promenade touristique ou non, le positionnement adopté par Braga et Silveira ni ne dévalue ni ne confère plus d'atouts au travail de l'un ou de l'autre. L'écriture souvent insouciant de Braga, parfois imprégnée de positionnements politiques⁴ et sociaux⁵, et la précision et l'étonnement de Silveira, face aux événements et à ses découvertes sur le front, renforcent, dans un sens plus large et malgré la façon dont ils ont envisagé eux-mêmes leur travail, l'image du correspondant comme celle d'un voyageur. Un voyageur qui avait, certes, des privilèges par rapport aux locaux. En ce sens, en raison des contradictions de la guerre, Braga avait qualifié celle-ci d'« étrange ». Pour lui, il s'agissait d'une guerre de l'abondance⁶. Dans sa condition de correspondant, il ne manquait ni de vêtements, ni de nourriture. L'essence et les cigarettes

¹ “Um correspondente é, afinal, um turista”.

² “O diabo que também estava lá (como sempre esteve em todas as guerras), é testemunha de que não foi um passeio”.

³ “A descrição detalhada destes últimos dias serviria para desiludir algum espírito ingênuo e otimista capaz de julgar ser a vida do correspondente de guerra, na Itália ou em qualquer outro *front* do mundo, um paraíso movimentado e colorido”. (Joel Silveira, dans « O ano-novo », 2005, p. 151)

⁴ Ce positionnement est présent dans ses chroniques à travers ses opinions. Dans la chronique « A procissão de guerra », par exemple, l'auteur (1964, p. 67) a écrit : « Cette pauvre Italie est en train de payer cher pour les crimes de son clown sanguinaire – et les affiches à moitié déchirées, collées sur les murs noirs, menacent de mort tous ceux qui ne pensent pas comme le Chef ». Dans cette citation, Braga s'en prend à Mussolini et pointe les restrictions de liberté imposées aux Italiens. “Essa pobre Itália está pagando caro os crimes de seu palhaço sangrento – e os cartazes meio rasgados nas paredes negras ainda ameaçam com a morte todos os que não pensam como o Chefe”.

⁵ Dans la chronique « O inverno para os italianos », évoquée précédemment, Rubem Braga (1964, p. 191 ; 193) évoque justement une question sociale : celle de la faim. En parlant des épreuves difficiles des Apennins, le chroniqueur a écrit : « L'hiver qui les attend est plutôt celui-ci : la faim, le froid, la dureté de l'occupation nazie, aussi implacable et cruelle que vorace – et les bombardements des avions alliés. [...] Le marché noir et la faim, avec leur effet démoralisant et les maux qui les accompagnent – de la mendicité et du chômage à la prostitution et aux autres formes d'avilissement – ne contribuent pas non plus à renforcer la conscience politique de masse du peuple ». Par cet exemple, nous pouvons affirmer qu'insouciance ne rime pas toujours avec désengagement. Dans cet extrait, qui présente des intérêts journalistiques ayant pour vocation d'informer, Braga évoque la condition existentielle des Apennins. Le chroniqueur donne des informations relatives à la souffrance des Apennins, aux conditions climatiques ainsi qu'aux maux qui gangrènent leur société et qui ne sont que les conséquences de la guerre. En ce sens nous pouvons citer le chômage qui entraîne la pauvreté et la prostitution comme forme de survie face à ces difficiles conditions de vies. “O inverno que eles têm pela frente é mais provavelmente este: fome, frio, dureza da ocupação nazista, tão implacável e cruel quanto voraz – e o bombardeio dos aviões aliados. [...] O mercado negro e a fome, com seu efeito desmoralizante e seus males decorrentes – da mendicância e do desemprego à prostituição e outras formas de abaixamento –, não contribuem, também, para fortalecer a consciência política da massa do povo”.

⁶ « C'est une guerre étrange. C'est une guerre faite sous le signe de l'abondance », a-t-il écrit (1964, p. 59). “Esta é uma guerra estranha. É uma guerra feita sob o signo da fartura”.

étaient aussi, selon lui, en grande quantité. Le chroniqueur a alors vite compris que « face à cette population misérable, nous sommes tous millionnaires »¹ (Braga, 1964, p. 59).

Une autre abondance qui se trouvait dans la guerre, et qui affectait négativement le travail des correspondants, était la méfiance des autorités vis-à-vis des journalistes, ce qui rendait leur travail plus difficile qu'il ne l'était déjà. Selon Braga (1964, pp. 5-6), « il régnait, à l'encontre des correspondants, une atmosphère de méfiance, voire de mauvaise volonté, qui a fortement nui à notre travail »². Silveira, n'étant pas resté indifférent à cette ambiance hostile envers la presse, avait nommé « troisième ennemi » la méfiance à laquelle les correspondants devaient faire face. « Outre le froid et les Allemands, les correspondants ont dû affronter un autre ennemi. Nous avons dû surmonter la froideur et même la méfiance du commandement de la FEB lui-même »³ a-t-il écrit (2005, p. 17). Silveira affirme toutefois que la situation a évolué lorsque les premiers journaux brésiliens, contenant les reportages produits par les correspondants, ont commencé à arriver sur place. Le commandement avait enfin compris que les journalistes étaient là « pour aider, non pour déranger ; pour travailler, non pour donner du travail »⁴.

Malgré la méfiance à l'égard des reporters de guerre et les risques qu'ils encouraient, Braga et Silveira, toujours en quête de découverte et soucieux de donner à voir leur découverte, n'ont pas tourné le dos à l'essentiel : l'homme dans sa condition de détresse dans un conflit armé. Bien que leur position leur ait conféré un certain prestige au niveau social et militaire, c'est surtout auprès des victimes et des soldats qu'ils se sont positionnés. Ils ne regardaient pas les soldats dans leurs difficultés quotidiennes, en lutte contre le froid et l'ennemi, de haut, avec mépris et indifférence. Le combat de ces hommes, qui sont arrivés à la guerre sans avoir suivi d'entraînements et sans disposer d'équipements appropriés pour un combat d'une telle ampleur⁵, était aussi leur propre combat. En ayant choisi d'être à leurs côtés, Braga et Silveira, qui auraient pu faire de

¹ “Diante dessa população miserável somos todos milionários”.

² “Havia, contra os correspondentes, um ambiente de desconfiança e mesmo de má-vontade que prejudicava muito o nosso trabalho”.

³ “Os correspondentes tiveram de enfrentar um outro inimigo, além do frio e dos alemães. Tivemos de vencer a frieza e mesmo a desconfiança do próprio comando da FEB”.

⁴ “Lendo nossa correspondência, o pessoal mais graúdo da FEB percebeu que estávamos ali para ajudar, não para atrapalhar. Para trabalhar, não para dar trabalho”. (Joel Silveira, dans « Não foi um passeio », 2005, p. 6)

⁵ Sur ce sujet, Jennifer Ann et Emiliano Urbim (2018) affirment que l'armée brésilienne, envoyée au front lors de la Seconde Guerre mondiale, était mal équipée et mal préparée. Braga et Silveira citent, eux aussi, dans leurs textes, le manque d'entraînement des soldats et l'aide matérielle apportée par l'armée des États-Unis.

leur expérience de la guerre une simple « promenade touristique » ou adopter une posture de couverture officielle – comme le faisaient les agences d’informations –, ont fait de la célèbre phrase de Rimbaud « *Je est un autre* »¹ leur devise². Ils ont ainsi cherché à nouer une certaine complicité, parfois voilée de compassion, avec les *pracinhas*, comme c’est le cas dans les extraits suivants :

À Pistoia, où nous, les correspondants, avions notre domicile effectif, il faisait souvent un froid de quatre degrés au-dessous de zéro. Là-haut, au *front*, la situation était encore pire, et comment ! – en plein hiver, jamais moins de huit, six degrés au-dessous de zéro. Et aux postes d’observation les plus hauts et les plus avancés de l’infanterie (Soprasasso, Belvédère, Tour de Nérone, etc.), la température descendait jusqu’à moins quinze degrés ou plus.³ (Silveira, dans « Não foi um passeio », 2005, p. 13)

Notre soldat évolue maintenant dans un monde blanc et moelleux. [...] Il se peut que le froid soit agréable pour un homme qui est bien abrité – tant qu’il n’a pas à rester immobile à l’intérieur d’un *fox-hole*. [...] Le travail [du soldat] est pénible.⁴ (Braga, dans « Neve », 1964, p. 163)

Outre l’attention tournée vers les soldats, cet « autre » à qui les chroniqueurs s’intéressaient constamment, ces citations confirment que la neige et le froid étaient l’un des ennemis les plus redoutés des soldats brésiliens et de tous ceux – y compris les journalistes – qui sont allés combattre sur le front italien. Les souffrances que subissaient les soldats, mais aussi ceux qui avaient un grade supérieur, faisaient de la guerre une sorte d’événement rassembleur. Elle mettait, de façon imagée, au même niveau hiérarchique, les soldats, les journalistes et les commandants. Ils partageaient tous, de façon égale, les mêmes épreuves. En paraphrasant le poète français, nous pourrions alors affirmer que, dans un tel contexte, « *L’autre est aussi un je* ». Du moins, c’est ce qu’affirmait Silveira (2005, p. 151), pour qui la guerre était, « dans sa totalité, quelque chose d’incommode aussi bien pour le général que pour le colonel, pour le *pracinha* ou pour le

¹ Arthur Rimbaud l’a déclaré en lettre adressée à Paul Demeny, le 15 mai 1871.

² Dans la deuxième partie de ce travail, lorsque nous nous sommes penchés sur le caractère *humanisant* de la chronique de Rubem Braga, nous avons parlé de l’altérité comme pratique courante dans le journalisme littéraire.

³ “Em Pistóia, onde nós, os correspondentes, tínhamos o nosso lar efetivo, era comum um frio de quatro graus abaixo de zero. Lá em cima, no *front*, a coisa piorava, e como! – no auge do inverno, nunca menos de oito, seis graus negativos. E nos postos de observação mais elevados e avançados da infantaria (Soprasasso, Belvedere, Torre de Nerone etc.), a fitinha vermelha dos termômetros chegava a descer até 15 ou mais graus negativos”.

⁴ “Nosso soldado move-se agora em um mundo branco e fofo. [...] Há momentos em que para um homem bem abrigado o frio é agradável – desde que ela não tenha de ficar imóvel dentro de um *fox-hole*. [...] O trabalho é penoso”.

correspondant »¹. Cela parce que la vie dans la guerre se résumait, d'après lui, à une vie « sans poésie, sans roman ». Une vie « ardue, exigeante, inconfortable, incertaine »² et aussi monotone à laquelle personne n'échappait.

c. La découverte de la monotonie

Dans l'introduction de cette partie, nous avons déjà avancé quelques éléments qui illustrent la vision monotone qu'avaient Braga et Silveira vis-à-vis du conflit qu'ils couvraient en Italie pour la presse brésilienne. En dépit de l'image qu'une guerre peut renvoyer, l'événement reste marqué par quelque chose d'assez inattendu : la monotonie. Cet élément qui, selon les mots de Braga (1964, p. 218), rendait parfois la guerre « horriblement ennuyeuse »³. Le correspondant de guerre, lui, immergé dans ce genre de couverture, « est réduit à l'attente, bridé par les services officiels, et l'ennui caractérise le plus souvent sa mission » (Thérenty, 2007, p. 302). Pour Braga, la guerre, la neige, la nourriture, le campement militaire, tout était monotone et participait à l'ennui vécu par le chroniqueur sur le front. La constatation de cette face de la guerre ne l'a cependant à aucun moment freiné dans son élan de découverte. Il lui est même arrivé d'extraire de cette monotonie de l'inspiration pour écrire ses chroniques.

Ainsi, depuis une « ville dévastée par la malédiction de la guerre, où même les rats ne s'aventurent plus »⁴ (Braga, 1964, p. 67), le chroniqueur nous rapporte la découverte d'un scénario marqué par une « catastrophe monotone ». Il n'y voit que de la destruction, ce qui l'a amené alors à écrire ceci : « Ces rues de maisons éventrées qui montrent les viscères de leurs murs intimes, dans une impudeur de ruine complète. On dirait des femmes au ventre déchiré »⁵. C'est cela la monotonie de la guerre, une

¹ “A guerra é, na sua totalidade, uma coisa incômoda, incômoda para o general, para o coronel, para o pracinha ou para o correspondente”.

² “Uma vida, enfim, como qualquer outra vida da guerra: sem poesia, sem romance, árdua, exigente, desconfortável, incerta”. (Silveira, dans « O hospital 16 », 2005, p. 138)

³ Le chroniqueur parle précisément de la neige et de la bouée abondantes, qui donnaient cette caractéristique ennuyeuse à la guerre. “[...] a neve e a lama que fazem esta guerra tão mais dura, tão mais penosa – e às vezes tão horivelmente chata”.

⁴ “Nessa cidade devastada pela maldição da guerra, onde nem os ratos se arriscam mais”.

⁵ “Essas ruas de casas estripadas que mostram as vísceras de suas paredes íntimas, num despudor de ruína completa. Parecem mulheres de ventres rasgados”. (Rubem Braga, dans « Procissão de guerra », 1964, p. 67)

monotonie quotidienne qui, d'après Silveira (2005, p. 31), en parlant du conflit, « dure depuis plus de quatre ans »¹.

Pour Silveira (2005, p. 30), qui a fait lui aussi la découverte de la monotonie sur le front, la vie d'un correspondant de guerre est « très dure » et ce dernier « doit respecter une certaine routine »². Celle de Silveira, en tant que correspondant de guerre, fut révélée en détail dans un texte écrit expressément pour son livre paru en 2005³, réunissant une partie de ses reportages produits pour le *Diário dos Associados* et qui ont été aussi publiés dans *Histórias de pracinhas*, en 1946. Dans le texte intitulé « Não foi um passeio »⁴, Silveira raconte ses découvertes et les souvenirs de sa mission et de son quotidien de correspondant en Italie.

Commençait alors la routine exaspérante de chaque jour, marquée du début à la fin par de petits comme de grands cauchemars. La journée commençait par l'acte douloureux de laisser les sacs de couchage, de duveteuses enveloppes matelassées où l'on se mettait la nuit juste après avoir terminé de taper à la machine à écrire notre correspondance du jour. [...] Dans le froid, parfois sous la neige, déjà définitivement habillés en guerriers, avec un casque d'acier sur la tête, on traversait la large cour qui séparait les dortoirs de la cantine. Le premier repas de la journée était copieux. [...] Ensuite, dûment en uniforme et nourris, on montait dans une jeep. Mais il ne fallait pas oublier de prendre certaines choses indispensables, sans lesquelles un correspondant de guerre ne pourrait pas mener à bien sa mission. C'était le cas du sac de couchage, par exemple, car on ne savait jamais où on allait dormir, au cas où on ne pourrait pas retourner à la base et où on devrait rester sur le front, dans la montagne, à environ cent kilomètres de Pistoia – où se trouvait le quartier général avancé de la Force Expéditionnaire Brésilienne, FEB.⁵ (Silveira, dans « Não foi um passeio », 2005, pp. 10-12)

¹ “[...] um cotidiano que demora mais de quatro anos”. (Rubem Braga, dans « Procissão de guerra », 1964, p. 67)

² Dans la section « Le parafoudre de faits », placée dans la deuxième partie, nous avons évoqué des éléments de la routine des correspondants de guerre décrits par Silveira. “Para o correspondente, a vida aqui, duríssima, tem que obedecer a uma certa rotina”.

³ « O Inverno da Guerra », recueil publié par la maison d'édition « Objetiva ». C'est cette édition de 2005 qui nous a servi de corpus pour notre recherche.

⁴ « Ce ne fut pas une promenade », en français.

⁵ “Então tinha início a exasperante rotina de todo dia, marcada do princípio ao fim por pequenos e também grandes pesadelos. A coisa começava com o doloroso ato de deixar os *sleeping-bags*, fofos envelopes acolchados onde nos metíamos à noite, logo que terminávamos de bater à máquina a nossa correspondência do dia. [...] Debaixo do frio, às vezes da neve, já definitivamente vestidos de guerreiros, capacete de aço na cabeça, atravessávamos o largo pátio que separava os dormitórios do refeitório. Era farta a primeira refeição do dia. [...] Em seguida, devidamente uniformizados e alimentados, íamos nos aboletar de qualquer maneira num jipe. Mas era preciso não esquecer de levar algumas coisas indispensáveis, sem as quais um correspondente de guerra não pode desempenhar sua missão. Este era o caso do *sleeping-bag*, por exemplo, pois nunca se sabia onde se ia dormir, no caso de não podermos voltar à base e ter de ficar lá no front, na montanha, a uns 100 quilômetros de Pistóia – onde estava instalado o quartel-general avançado da Força Expedicionária Brasileira, a FEB”.

Cet extrait du texte « Não foi um passeio » nous donne quelques informations sur la façon dont la guerre fut vécue par le correspondant dans son quotidien, pour qui la guerre ne fut pas une *promenade*¹. L’auteur révèle les risques du métier et relate son vécu intérieur en tant que journaliste correspondant de guerre. La présence des termes « exaspérante », « cauchemars », « douloureux », liés aux conditions de vie dans un campement militaire et aux conditions météorologiques rencontrées, donnent ainsi des indices de son calvaire quotidien sur le sol italien. Mais la guerre, pour très monotone et calculée qu’elle puisse paraître, réserve aussi des moments imprévisibles. C’est cette imprévisibilité, pouvant à tout moment rompre la monotonie, qui forçait Silveira à ne « pas oublier de prendre certaines choses indispensables », au cas où le retour au campement s’avérerait impossible. Exposé à cette monotonie et aussi à cette imprévisibilité, il jouait alors la carte de la prévoyance. Outre le sac de couchage, auquel l’auteur fait référence dans l’extrait ci-dessus, à chaque sortie, Silveira s’équipait aussi de sa machine à écrire, de rations alimentaires, de lampes de poche et de bougies. Découvrir la guerre, pour lui, demandait une logistique et un esprit de prévoyance permanents. Son écriture, ainsi que celle de Braga, propose alors au lecteur tout un arsenal de découvertes.

6.1.2. Écriture en mouvement

Que la guerre soit monotone ou imprévisible, elle est faite, comme nous l’avons souligné dans l’introduction de cette partie, de mouvements – tout comme l’est la démarche du journalisme littéraire. En ce sens, Lima (2014) affirme que cette modalité journalistique a un dynamisme qui lui est propre, qui *exhale* du mouvement dans tout ce qu’il rapporte. L’écriture de guerre de Braga et de Silveira, teintée de risques et appuyée sur leurs découvertes, est alors rythmée par le contexte de la couverture et la nature même de leur production. Le premier concerne le sujet traité dans leurs textes, ayant rapport direct à la guerre, et le second est en rapport avec le genre auquel leur production est associée, à savoir le journalisme littéraire. Ainsi, leur écriture, déjà rythmée par le déplacement constant des correspondants et des troupes, est doublement atteinte de mouvement. Malgré la monotonie et l’ennui qui s’emparent de temps à autre de la guerre et de leur travail, leurs textes mettent en scène la présence d’un chroniqueur et d’un reporter inquiets et passionnés de flânerie. L’image renvoyée par les correspondants et

¹ Le nom commun « passeio » (« promenade », en français) dénote une activité insouciant et oisive.

ressentie au niveau de leur écriture est celle d'un chroniqueur-reporter toujours à la recherche de banalités et de faits pouvant confirmer en même temps la monotonie de la guerre¹ et son côté imprévisible².

Hier, j'ai parcouru un demi-kilomètre de la ligne de front. Une journée étrangement calme, où la guerre ressemble *soudain* à un pique-nique auquel les filles n'ont pas été invitées, un pique-nique triste et ennuyeux. [...] À l'ombre d'un arbre, assis avec plusieurs hommes, j'observais le *no man's land* et la terre des Allemands. Dans la grande vallée, il y avait, ici et là, des maisons isolées ou de petits villages. [...] Il faisait froid et le ciel était bleu.³ (Citation 1 – Braga, dans « Primavera », 1964, p. 355).

C'était comme si la batterie nazie menait sa guerre privée ; les grenades venaient nous frapper aux heures les plus incertaines : le matin, l'après-midi, le soir. Parfois, j'avais l'impression que l'une de nos batteries avait touché le méchant [référence au canon], possiblement disposé à proximité. Mais *soudain*, au milieu des bruits communs du front, on entendait son tir sourd et sa lourde grenade exploser à proximité.⁴ (Citation 2 – Silveira, dans « Um canhão que não sossega », 2005, pp. 63-64).

Notons, dans ces deux citations, la présence de l'adverbe « soudain », qui marque à la fois le caractère monotone (Une journée étrangement calme, où la guerre ressemble *soudain* à un pique-nique [...] triste et ennuyeux) et imprévisible (les grenades venaient nous frapper aux heures les plus incertaines / *soudain*, au milieu des bruits communs du front, on entendait son tir sourd et sa lourde grenade exploser à proximité) du conflit. Dans le premier cas, l'adverbe introduit un changement dans la routine de la guerre. La trépidation des combats cède place à l'accalmie. Dans le second cas, l'adverbe marque l'effet surprise engendré par la contre-attaque de l'ennemi.

Quant à la notion de mouvement présente dans les extraits intégrant notre analyse, nous attirons l'attention sur les verbes de mouvement « parcourir » et « venir », tous les deux servant à renforcer cette idée de déplacement. Dans le premier cas, le mouvement est axé sur la flânerie du chroniqueur, mais aussi sur le moment où il observe la grande

¹ Référence à la citation 1, placée ci-dessous.

² Référence à la citation 2, placée ci-dessous.

³ “Ontem percorri meio quilômetro da linha de frente. Um dia estranhamente calmo, em que a guerra de repente parece um piquenique em que esqueceram de convidar as moças, um piquenique triste e sem graça. [...] À sombra de uma árvore, sentado, com vários homens, fiquei espiando a terra de ninguém e a terra do alemão. No grande vale havia, aqui e ali, casinhas solitárias ou pequenas aldeias. [...] Fazia frio, e o céu era azul”.

⁴ “Era como se a bateria nazista estivesse fazendo sua guerra particular: as granadas vinham nos atingir nas horas mais incertas: pela manhã, à tarde, à noite. [...] Às vezes, parecia que uma de nossas baterias tinha atingido o malvado, possivelmente disposto pelas proximidades. Mas de repente, entre o pipocar comum da frente, ouvia-se o seu tiro surdo e sua granada pesada explodir perto”.

vallée. Le chroniqueur, un épris de l'observation, fait participer son écriture mais aussi son corps à cet acte. Ainsi, lorsqu'il décrit que « dans la grande vallée, il y avait, ici et là, des maisons isolées ou de petits villages », la locution adverbiale « ici et là », repérée dans le texte, correspondrait, outre à une localisation spatiale, aussi à la description, voire la mise en scène, du mouvement de ses yeux.

Dans le second extrait, le mouvement s'empare de l'écriture lorsque le journaliste décrit non pas une action humaine, mais bien une action attribuée à un objet inanimé (les grenades). « Les grenades venaient nous frapper aux heures les plus incertaines », comme si celles-ci étaient autonomes et personnifiées. Le verbe « venir » employé par le reporter, dans son sens spatial, marque, selon le dictionnaire, « un déplacement qui aboutit ou est près d'aboutir au lieu où se trouve le locuteur »¹. Dans le cas décrit dans le reportage, les grenades faisaient leur apparition, tels des visiteurs surprises, à l'endroit où Silveira se trouvait.

Tout comme dans la citation de Braga, dans celle de Silveira, le corps du journaliste participe lui aussi de la constitution du récit. Mais, cette fois-ci, son corps est statique et c'est son sens de l'ouïe qui est mis à l'honneur. Le reporter ne fait qu'entendre. Il subit alors passivement le mouvement, c'est-à-dire le son produit par l'objet qui explose aux environs : « Au milieu des bruits communs du front, on entendait son tir sourd et sa lourde grenade exploser à proximité ». Son écriture capte ainsi le mouvement des tirs et des grenades.

En se référant au concept de mouvement d'une façon plus large, qui rythme l'écriture des deux auteurs, nous pouvons supposer qu'une telle idée dérive du propre rythme de la production journalistique. La datation des articles, situant les événements dans un temps spécifique, rend compte du passage du temps et, donc, du mouvement des jours et des heures. Dans le journalisme, dont la production est régie par la succession des faits, les derniers remplaçant les premiers, le mouvement – ici faisant allusion au temps – est constant. Les chroniques et les reportages produits par Braga et Silveira, s'inscrivant dans le domaine journalistique, ne peuvent alors échapper ni à l'idée de mouvement, comme nous l'avons déjà affirmé, ni à cette cadence productive constitutive de la presse. Dans les écrits des deux auteurs, le mouvement prend ainsi, entre autres, la forme de voyages, d'exodes, de processions et témoigne de leur inquiétude. À travers le mouvement de leur écriture, Braga et Silveira ont essayé de reconstituer le mouvement

¹ *Le Robert* (1996, p. 2368).

d'une histoire majeure, la Seconde Guerre mondiale, ayant un cycle de début et de fin bien défini.

Comme nous l'avons exposé ci-avant, l'une des facettes accordées au « mouvement » dans leur récit est celle du voyage. Au niveau de leur écriture, celle-ci s'inscrit, d'abord, dans le mouvement de traversée de l'Atlantique à destination d'un monde qui était complètement étranger aux deux journalistes-écrivains. Ensuite, à leur arrivée, c'est le mouvement quotidien de la guerre qui gagne leur écriture. C'est grâce alors à ces multiples déplacements et à leur vécu *in loco* que Braga et Silveira ont pu être capables de capturer, en tant que témoins, les mouvements importants et banals de la guerre. Le mouvement de leur écriture, conférant un caractère dynamique au récit, est donc, comme nous l'avons déjà souligné, nourri par la curiosité et par l'attitude flâneuse des correspondants brésiliens sur le front.

La première chronique de Braga, par exemple, intitulée « A partida »¹, fait état d'une écriture qui se veut mobile, en commençant par le titre : « Les hommes montent sur les navires. Ils montent par plusieurs marches, à la file indienne ; ils montent lentement. Passent les minutes, les heures, les jours, les années, les siècles passent, et le navire ne part pas. Les hommes continuent à monter »² (1964, p. 10). L'immobilité du navire contrastait ainsi avec la frénésie de tout ce qui se passait autour de l'embarcation et à l'intérieur. Pour insister sur le mouvement de ces hommes, dont l'embarquement paraissait interminable, le chroniqueur a donc fait usage de l'anaphore. L'utilisation de cette figure de style renforce l'idée de mouvement de la scène décrite, rendant l'extrait encore plus rythmé.

Dans un autre extrait de la même chronique, l'auteur revient sur le paradoxe entre une vie animée à l'extérieur du navire et l'ennui provoqué par l'attente interminable d'un départ qui se faisait attendre. Depuis l'intérieur d'un navire immobile, le chroniqueur a fait alors le constat suivant : « Là dehors, dans la cité interdite, passent le temps, la ronde des étoiles et celle de la lune et du soleil, et les femmes, qui vont et viennent, la vie qui va et vient, et nous, nous sommes éternellement dans cet immense navire immobile »³ (Braga, 1964, p. 11). Cependant, avec le départ du navire, cet ennui se dissipe et son écriture s'approprie complètement la notion de mouvement. La mise en « marche » de

¹ « Le départ », en français.

² “Os homens sobem para os navios. Sobem por várias escadas, em fila indiana; sobem lentamente. Passam-se minutos, as horas, os dias, os anos, os séculos, e o navio não sai. Os homens sobem”.

³ “E lá fora, na cidade proibida, passa o tempo, a ronda das estrelas e da lua e do sol, e as mulheres que vão e vêm, a vida que vai e volta, e nós estamos eternamente neste enorme navio imóvel”.

l'embarcation marque aussi symboliquement, pour le chroniqueur, le début de la guerre. Son récit acquiert désormais, une fois le navire parti, une connotation militaire. « Le navire *marche*. Et avec le navire *marche* le *pracinha*, il *marche* vers les neiges, où il se battra pour un monde dans lequel plus personne n'aura besoin de voyager dans le compartiment C-503-L »¹, a-t-il écrit (1964, p. 23). Les verbes « marcher » et « se battre » signalent alors une tentative de rapprocher le récit d'un discours empreint d'esprit guerrier. Mais la marche du navire, annonçant le début du combat de Braga, était aussi, selon le chroniqueur, celle de l'espoir.

Silveira, quant à lui, dans son texte intitulé « O primeiro dia »², n'a pas été accaparé par le mouvement des hommes, mais bien par deux autres types de mouvements : celui des heures et celui du « mouvement de soi ». Pour ce qui concerne le premier, le journaliste insiste sur le mouvement de passage des heures : « Les heures vont en passant – mieux, s'écoulant »³, a-t-il écrit (2005, p. 23). Le choix du verbe « s'écouler », outre qu'il accentue la vitesse du mouvement des heures, révèle un choix littéraire du reporter dans la construction de sa phrase.

Quant au mouvement dit « de soi », celui-ci est lié à la mise en scène du « je » du journaliste, comme nous pouvons l'observer : « Je marche dans les cales de l'immense navire, je me perds dans ses couloirs qui ne semblent pas avoir de fin, et chaque porte de fer s'ouvre sur une nouvelle surprise »⁴ ; c'est ainsi, à bord du même navire sur lequel se trouvait Braga, que Silveira décrit son mouvement à l'intérieur de l'embarcation. Comme pour Braga, pour lui, la description de ce mouvement se faisait dans l'attente d'un départ qui semblait imminent, mais toujours incertain. « Il y a presque deux jours que je suis à bord, mais la vérité est que nous sommes toujours amarrés, et Rio, avec ses lumières qui brillent tout près, le Christ illuminé et les îles de la baie, est encore bien vivante en chacun de nous »⁵, a-t-il confié (2005, p. 22). Bien que le navire se trouve amarré au port et le journaliste *amarré* à la ville qui lui tenait à cœur, son écriture a bien rendu compte du mouvement du temps et de soi, les deux finalement très subjectifs.

¹ «O navio marcha. E com o navio marcha o pracinha, marcha para as neves onde vai lutar por um mundo em que ninguém mais precise viajar no compartimento C-503-L».

² « Le premier jour », en français.

³ «As horas vão passando – melhor, escorrendo».

⁴ «Ando pelos porões do imenso navio, perco-me em seus corredores que não parecem ter fim, e cada porta de ferro se abre para uma nova surpresa». (Joel Silveira, dans « O primeiro dia », 2005, p. 21)

⁵ «Há quase dois dias que estou a bordo, mas a verdade é que continuamos atracados, e o Rio, com suas luzes brilhando perto, o Cristo iluminado e as ilhas da baía, continua muito vivo dentro de todos nós».

Arrivés en Italie, les deux journalistes ont été confrontés aux trépidations d'une guerre *monotonément mouvementée*. Le suivi des patrouilles et des combats des soldats¹, le témoignage du déracinement des populations locales² et l'attention portée aux changements de décor de la nature³, comme la tombée persistante de la neige et le passage des saisons, sont alors des situations qui révèlent les multiples facettes de mouvements captés par leur regard attentif et transcrit ensuite dans leurs textes.

Pour Silveira, avant de s'étonner, à son arrivée, du mouvement d'ambulances, qui « s'alignaient sur le quai, déchargeant les blessés »⁴ (2005, p. 27), ce qui l'a frappé d'emblée lors de sa première mobilité à l'étranger, a été la solitude. Si, à bord du navire, il faisait partie du mouvement « d'une foule qui se dirige[ait] à la guerre », une fois débarqué, exposé au monde de découverte qui s'ouvrait à lui, le correspondant s'est alors retrouvé anesthésié par ce qu'il découvrait sur place et avec le sentiment d'être *seul au monde*⁵. « Devant une Naples nuageuse et triste »⁶, le journaliste s'est vu abandonné. Le narrateur homodiégétique, dans ce cas le journaliste lui-même, partageait finalement avec la ville de Naples, le même sentiment de tristesse. « Et donc me voici seul dans la grande ville subvertie, blessée à mort, envahie et violée de jours gris et poussiéreux qui sentent l'essence et le pus, la grande ville dépecée par la guerre. Je suis ici sans amis et sans direction »⁷, a-t-il écrit (2005, p. 27). Abasourdi, sans doute, par la réalité de la guerre et par le poids de sa responsabilité, Silveira s'est vu, à son tour, inerte, stupéfait et seul, devant l'agitation de cette ville violée par la guerre.

¹ « Il est huit heures du matin lorsque je monte dans la *jeep*, aux pneus protégés par des chaînes très épaisses, et que je suis les routes difficiles et dangereuses qui mènent aux avant-postes de l'artillerie divisionnaire et des patrouilles brésiliennes » (Joel Silveira, dans « Não silenciaram as baterias no natal », 2005, p. 44). «São oito horas da manhã quando me meto no jipe, de pneumáticos protegidos por correntes muito grossas, e sigo pelos difíceis e perigosos caminhos que levam até os postos mais avançados da artilharia divisionária e das patrulhas brasileiras».

² « Il a passé vingt ans à vivre dans un appartement et à travailler dans un bureau. La guerre l'a poussé dans les collines et il s'y est retrouvé avec sa famille, vivant comme il le pouvait » (Rubem Braga, dans « Uma aldeia esquecida », 1964, p. 383). «Passou 20 anos morando num apartamento e trabalhando numa repartição. A guerra o enxotou para os montes e ele foi parar ali com a família, e vive como pode».

³ « Le soleil a fait des miracles – là où il y avait le blanc humide de la neige, c'est maintenant le blanc heureux des cerisiers » (Joel Silveira, dans « A primavera », 2005, p. 131). «O sol fez milagres – onde era, ali, o úmido branco da neve, é agora branco alegre das cerejeiras».

⁴ «Ambulâncias se enfileiravam no cais, descarregavam feridos».

⁵ En effet, la deuxième chronique intégrant sa publication de 2005 a été intitulée « Sozinho no mundo » (« Seul au monde », en français).

⁶ «Diante de uma Nápoles nublada e triste». (Joel Silveira, dans « Sozinho no mundo », 2005, p. 25)

⁷ «Pois aqui estou eu sozinho na enorme cidade subvertida, ferida de morte, invadida e estuprada de dias cinzentos e empoeirados que cheiram a gasolina e a pus, a grande cidade talada pela guerra. Aqui estou eu sem amigos e sem direção».

En dépit de ces expériences personnelles, rendues publiques car confiées au lecteur¹, et qui rendent compte de la nature de *découverte de soi* aussi présente dans leur écriture, c'est chez Braga que nous pouvons repérer ce qui pourrait être la meilleure description de la dynamique de mouvement liée à la fois à la guerre et à l'écriture. En effet, Braga, dans ses innombrables captations de mouvement des troupes, a comparé les mouvements inhérents de la guerre à une procession. Cette façon d'envisager l'événement a fini par attribuer à la guerre un côté solennel. En ce faisant, les explosions et les attaques quotidiennes, qui animaient et marquaient en même temps sa monotonie, étaient assimilées à des rites.

Dans « A procissão de guerra »², c'est le mouvement du convoi, suivi de celui de l'écriture de l'auteur, qui dicte la loi. Et c'est cela depuis les premières lignes du texte : « Maintenant, nous partons pour le front, en ce matin humide. Nous roulons sur la route, mais la voiture doit avancer lentement »³, prévient Braga (1964, p. 65). Le convoi, devenu procession, est formé par une collectivité et n'est pas une affaire isolée. Ainsi, le chroniqueur, souvent habitué au « je », cède la place au « nous ». Mais il garde sa position de témoin, de celui qui observe tout : « Dans la direction opposée, un convoi lourd et lent d'énormes camions avance – et devant nous, dans la même direction que la nôtre –, un autre avance en rampant »⁴. Et ainsi se construit peu à peu, dans le texte, l'image de la procession. Cette file de camions ordonnés, avançant lentement sur les routes étroites d'Italie et d'ailleurs, fait partie d'une même procession : celle de la guerre.

À cette heure, sur des milliers d'autres routes dans le monde, les camions sont comme ça, en convois, roulant vers la guerre ou vers l'arrière-garde. Nous avons soudain conscience de participer à une étrange et lente procession – les hommes et les machines qui roulent vers la guerre. [...] De toutes les parties du monde, afflue, par d'innombrables routes, du matériel humain, vers ces files de camions, ces files

¹ Rappelons-nous que cette notion de confidentialité est beaucoup plus caractéristique de la chronique que du reportage. Le reportage se veut plutôt révélateur d'une réalité vécue par les autres et non nécessairement par le reporter lui-même. Cette règle n'est toutefois pas gravée dans le marbre. Le journaliste littéraire, en revendiquant une liberté stylistique et en assumant sa facette expérimentale, se permet souvent des entorses aux règles.

² « La procession de guerre », en français.

³ “Agora tocamos para a frente, na manhã molhada. Corremos pela estrada, mas o carro tem de ir lentamente”.

⁴ “Em sentido contrário, um pesado e lento comboio de enormes caminhões avança – e em nossa frente, na mesma direção em que vamos, se arrasta outro”. (Rubem Braga, dans « A procissão de guerra », 1964, p. 65)

qui, en quelques kilomètres, vont se défaire, en se dissimulant et en se divisant le long du front¹. (Braga, dans « A procissão de guerra », 1964, pp. 65-66)

Les camions continuent leur mouvement et le regard attentif du chroniqueur les suit toujours. Pour donner au lecteur l'impression qu'il suit, lui aussi, cette procession en temps réel, nous pouvons remarquer dans l'extrait cité que Braga fait usage du présent de reportage². Rappelons-nous que cette stratégie narrative permet, selon Facques (2005, p. 12), auteure que nous avons évoquée précédemment, « un accès direct et perceptuel à l'information ». Cela parce qu'elle plonge le lecteur dans une position d'observateur privilégié, dans la mesure où il a la sensation d'accompagner l'histoire rapportée. Pour marquer ce temps, Braga, outre l'utilisation des verbes au présent, se sert également, en prenant en compte la totalité de la chronique à laquelle nous faisons référence, de l'adverbe « maintenant » et de la locution adverbiale « à cette heure » pour ancrer le temps présent.

Dans cette procession, constituée de machines et d'hommes, le chroniqueur (1964, p. 66) ne fait pas de distinction entre les uns et les autres. L'homme qui participe au cortège est réduit à du « matériel humain »³. Les camions et les hommes le suivant, participent alors ensemble à cette procession de « pneus sales et gros⁴ »⁵, où des « moteurs, des lunettes pour voir l'ennemi, des fusils pour le tuer, des bottes, des bras et des jambes, des baïonnettes, des cartes, des cerveaux, des lettres de femmes lointaines, des capotes de troupes »⁶, appartenant aux machines et aux soldats, sont religieusement brandis comme des *objets* sacrés.

À la fin de la chronique, on s'attend à ce que l'auteur annonce l'achèvement de la procession, mais le lecteur est surpris d'apprendre que cette dernière subsiste : « Notre

¹ “A esta hora, em milhares de outras estradas do mundo, os caminhões estão assim, em comboios, rodando para a guerra ou para a retaguarda. Temos, de repente, a consciência de tomar parte em uma estranha e lenta procissão – os homens e máquinas rodando para a guerra. [...] De todas as partes do mundo confluem, por inumeráveis caminhos, material humano, para essas filas de caminhões, essas filas que daqui a alguns quilômetros se desfarão dissimulando-se e distribuindo-se ao longo da frente”.

² Nous avons fait référence à cette technique de narration dans la deuxième partie de ce travail. À l'occasion, nous avons associé l'usage de ce temps aux récits du journaliste Joel Silveira. Plus bas, lorsque nous reviendrons sur l'esthétique du témoin oculaire, nous ferons de nouveau appel à cette technique.

³ Cela nous rappelle le rapport entre « homme » et « machine », qui avait été soulevé par Filippo Marinetti (1909), dans son manifeste futuriste, et que nous ferons référence dans le chapitre suivant.

⁴ Nous avons choisi de traduire « gordo », en portugais, par « gros », au lieu de « gras »⁵, pour renforcer l'idée du mélange entre les aspects *humain* et *mécanique* dans la chronique.

⁵ “Essa procissão de [...] pneus sujos e gordos”.

⁶ En parlant de ce que les hommes et les camions portaient, le chroniqueur cite ces objets et parties du corps. “[...] motores, óculos para ver o inimigo, armas para matá-lo, botinas, braços e pernas, baionetas, mapas, cérebros, cartas de mulheres distantes, capotes”.

procession continue, parmi les plantations de tomates et les oliviers d'un vert pâle »¹ (Braga, 1964, p. 68). La continuité de la procession représente celle de la guerre, une guerre aussi pâle que les oliviers, avec des soldats nomades, des troupes en constant mouvement, à l'image de la présence des deux auteurs sur le front, tout comme à l'image, répétons-le, de leur propre écriture.

6.2. Journalisme de tranchée

Quelques indices sur le journalisme de guerre ont été donnés dans l'introduction de cette partie. Cependant, jusqu'à présent, nous n'avons pas évoqué de nomenclature aussi associée à ce journalisme : celle de « journalisme de tranchée »², qui peut avoir plus d'une connotation. La première, par exemple, nous est donnée par Rubem Braga lui-même. Dans la chronique « Imprensa de Trincheira »³, en faisant allusion à cette expression, il fait référence à la présence de journaux qui circulaient sur les fronts et qui servaient à informer les soldats sur l'avancement des opérations. Dans le texte mentionné, le chroniqueur explique aussi comment ces publications, certaines rédigées en plusieurs langues (y compris en portugais), alimentaient une sorte de guerre psychologique, visant les soldats du champ adverse, dans le but de les inciter à la désertion⁴.

La seconde connotation de ce terme nous est donnée par Galindo (2020, pp. 16-17), pour qui le « *periodismo desde la trinchera* »⁵, qui fait référence à la correspondance de guerre, est « celui qui raconte ce qui se passe sur le front, celui qui s'implique émotionnellement dans ce qui se passe ». Pour l'auteur, ce type de journalisme a ouvert la voie au journalisme littéraire, qui cherche à raconter la réalité de manière plus proche et subjective⁶. L'auteur parle d'une « subjectivité militante », commune à ces deux modalités journalistiques. Selon lui, le journalisme de tranchée et le journalisme littéraire

¹ “Prossegue a nossa procissão, entre plantações de tomates e oliveiras de verde tênue”.

² En tant que correspondants de guerre, Rubem Braga et Joel Silveira ont inévitablement réalisé ce genre de journalisme, qui exige, entre autres, la présence immersive du journaliste à l'épicentre des événements.

³ « Presse de tranchée », en français.

⁴ Dans l'une des publications citées comme exemple par Braga, le rédacteur allemand, en s'adressant aux soldats brésiliens, essayait de semer le doute et la peur chez eux en leur demandant à quoi cela servait de rester loin de leur terre « pleine de soleil et radiante », si rien ne pouvait arrêter l'armée allemande formée par des soldats qui se battaient dans chaque mètre du front « avec ténacité et obstination ». Malgré les efforts de persuasion des « *tedescos* », comme étaient appelés les Allemands, seul un « *pracinha* » avait déserté, selon Braga, jusqu'en décembre 1944.

⁵ « Le journalisme des tranchées », en français.

⁶ “El periodismo desde la trinchera, el que cuenta en primera línea lo que está pasando, el que se implica emocionalmente en lo que ocurre [...], estos distintos abordajes de un mismo fenómeno narrativo van a señalar el camino del periodismo literario trancediendo así al periodismo que trata de contar la realidad de forma más distanciada”. (Juan Galindo, 2020, p. 16)

tendent d'enrichir leur « récit, montrant des aspects de la réalité qui ne pourraient pas être racontés autrement, mais sans renoncer au rôle du journaliste et à sa fidélité à la vérité »¹ (p. 17).

Pour Braga (1964, p. 115), qui s'est adonné à ce journalisme de tranchée, selon la définition de Galindo, il n'était pas question pour la presse de « fonctionner seulement en arrière-garde [...] Elle ne s'occupe pas seulement du front interne »². Sa vision active de la pratique journalistique fait écho à l'image de flâneur intrinsèque au travail du chroniqueur. Pour Braga, impliqué sur le front, il n'y avait pas d'autre façon d'honorer son travail et son texte journalistique, « cette chose aussi précieuse et portable que l'or »³ (1964, p. 63), qu'en se mettant au plus près de la réalité de la guerre. Cette même attitude immersive a été adoptée par Joel Silveira. À l'exemple de Braga, mais incarnant la figure de reporter, Silveira, lui aussi, a construit son récit en choisissant le feu de l'action et la compagnie des soldats. Entre pratique immersive et subjectivité militante, les textes de Braga et de Silveira sont signés de leur nom et marqués de leurs impressions et témoignages. Les deux journalistes-écrivains mettent un point d'honneur à montrer qu'ils ont vécu la guerre de l'intérieur, depuis la tranchée.

6.2.1. Esthétique du témoin oculaire

« J'étais là et je vous raconte comment cela se passa – du début à la fin »⁴. Cette phrase est attribuée à Silveira et atteste de la position de témoin oculaire du reporter lors de son travail en tant que correspondant de guerre. L'esthétique du témoin oculaire, qui donne titre à cette section, a été évoquée par Aare (2018). Que ce soit dans la fiction ou dans la non-fiction, cette esthétique a « une relation étroite avec la vérité et la connaissance » (Danius, citée par Aare, 2018, p. 710), dans la mesure où elle prend appui sur la chose vue⁵, sur la description d'une circonstance concrète. En ce qui concerne le reportage, le récit et la description sont intimement liés à l'acte de témoigner (Aare, 2018).

¹ “Una subjetividad militante que enriquece el relato, mostrando aspectos de la realidad que no podrían ser contados de otra manera, pero sin renunciar a la función del periodista y a su fidelidad a la verdad”.

² “[Não cabe à imprensa] funciona[r] apenas na retaguarda. [...] Ela não cuida apenas do front interno”.

³ Le chroniqueur faisait référence à la nouvelle (« notícia », en portugais). “[...] é essa coisa preciosa e portátil como o ouro”.

⁴ “Eu estava lá e conto como foi – do princípio ao fim” (Joel Silveira, dans « Monte Castelo é nosso », 2005, p. 93).

⁵ “Alguém que tenha visto algo com seus próprios olhos e que também seja capaz de descrever as circunstâncias concretas, especialmente em detalhes sensíveis, está em estreita relação com a verdade e o conhecimento”.

Braga et Silveira insistent souvent sur une écriture où ils se prêtent au rôle de *reporter témoin*.

Je vois distinctement, à travers les jumelles, trois hommes qui avancent le long de la crête, derrière la petite maison blanche. Quelques minutes plus tard, j'en vois quelques-uns revenir et, pendant un instant, je pense qu'ils se retirent. Mais non. Les quatre hommes qui descendent devant, les mains levées derrière la tête, ne sont pas armés ; derrière eux, un soldat brésilien frappe celui qui est le plus loin derrière avec la pointe de son fusil¹. (Braga, dans « Ainda em Montese », 1964, pp. 420-421)

Je vois, à travers la lunette, nos *pracinhas* accroupis sur le front, des groupes ici et là, rampant vers le sommet d'où les Allemands tirent leurs terribles *lurdinhas*, avec leurs brefs et sinistres rires. À l'instant même, l'un de nos soldats s'appuie contre le morceau d'un mur détruit et pointe son Thompson quelque part là-haut. Les mortiers nazis éclatent sur les franges sud, mais notre artillerie reprend sa canonnade systématique et précise, comme elle l'a fait toute la nuit. J'entends le sifflement des grenades au-dessus de nous, je les vois exploser devant nous dans une gerbe de fumée qui tombe sur Castelo comme une auréole de plomb². (Silveira, dans « Monte Castelo é nosso », 2005, p. 94)

Ces récits, dont le caractère testimonial s'impose, présentent une description et des signes linguistiques ne laissant aucun doute quant à la présence des auteurs sur les lieux des scènes narrées. En se concentrant sur le flagrant de l'instant, Braga et Silveira, présents sur scène, au-delà de l'adoption d'une attitude diégétique, engagée dans une tentative narrative de reconstruire les événements observés dans le passé, s'adonnent à une démarche de représentation mimétique, partageant avec le lecteur le temps et l'espace qu'ils occupaient en tant que témoins oculaires, d'une scène décrite au présent³. Ainsi, derrière leurs jumelles, ils décrivent ce qu'ils ont vu, mais en présentifiant⁴ l'instant. Ce

¹ “Vejo distintamente, pela binocular, 3 homens que avançam pela crista, depois da casinha branca. Alguns minutos depois vejo alguns que regressam e por um instante creio que estão se retraindo. Mas não. Os quatro homens que descem na frente estão desarmados, com as mãos alçadas à nuca; atrás deles vem um pracinha brasileiro cutucando o mais atrasado com a ponta do fuzil”.

² “Vejo, através da luneta, os nossos pracinhas agachados lá na frente, grupos aqui e ali rastejando em direção ao cume de onde atiram, com suas curtas e sinistras gargalhadas, as terríveis “lurdinhas” alemãs. Agora mesmo um dos nossos soldados encostou-se num pedaço de muro destruído e aponta a sua Thompson para qualquer lugar lá em cima. Os morteiros nazistas rebentam nas fraldas do sul, mas nossa Artilharia reinicia seu canhoneio sistemático e certo, como fizera toda a noite. Escuto os silvos das granadas sobre nós, vejo-as explodirem lá adiante, numa coroa de fumaça que cai sobre Castelo como uma auréola de chumbo”.

³ Il est toutefois important d'observer que quelques expressions et marqueurs utilisés dans le premier extrait (« Quelques minutes plus tard », « je pense qu'ils se retirent. Mais non. ») laissent entrevoir que le texte, contrairement à l'image présentifiée qu'il propose, fut rédigé après le déroulement des faits.

⁴ Ce phénomène, qualifié de particulier par Monika Fludernik (1996), peut être associé au présent de reportage, déjà évoqué précédemment, et même au présent historique. Pour Cecilia Aare (2018, p. 716), en citant Kate Hamburger, la présentification se trouve dans la capacité « de transformer le passé en présent,

faisant, ils donnent au lecteur, par le biais de l'écriture, la possibilité de « voir clairement », à son tour, l'action « *présente* » des soldats brésiliens sur le front.

La recherche d'une esthétique de témoin oculaire est liée au désir d'observation des journalistes. Désireux d'explorer les détails et de conférer de la profondeur à leurs productions journalistiques, ils se sont alors adonnés à cette esthétique, qui vise aussi et surtout à rendre compte de l'expérience vécue, celle-ci pouvant être en rapport avec le monde extérieur ou avec soi-même (l'intime). La faisabilité de cette esthétique est toutefois conditionnée à l'adoption d'une posture sur le terrain qui privilégie le travail d'immersion. C'est à partir de cette démarche qu'elle opère.

d. L'immersion au service de l'expérientialité

Pour Boucher (1993, p. 64), « faire du reportage¹, c'est s'immerger ». Dans la première partie, nous avons déjà souligné que l'immersion et l'observation – cette dernière liée plus directement à l'esthétique que nous avons décrite dans la section précédente –, sont des signes de l'implication du journaliste sur le terrain. Ils se présentent à la pratique *journalistico-littéraire* comme des outils essentiels de capture de la réalité ; dans ce cas-ci, de la réalité de la guerre. En parlant proprement de l'immersion, nous pouvons affirmer sans hésitation que Braga et Silveira ont fait bon usage de sa pratique lors de la couverture de la Seconde Guerre mondiale. Leur production est le fruit de leur implication et de leur expérience sur le terrain, qui se révèlent, comme nous l'avons affirmé, essentielles pour la réalisation du journalisme littéraire.

Le journaliste-écrivain, selon Lima (2014), réalise un travail qui va bien au-delà de celui d'informer. Étant un « prisonnier de la réalité »² (p. 17), il doit « reproduire l'ambiance de la façon dont les choses se sont produites » et dépeindre les situations et les gens « avec vivacité »³ (p. 15). Pour atteindre ce but, le recours à l'immersion est salutaire. C'est en allant « sur le terrain, [en mettant] le pied sur la route, [en se plongeant] dans la réalité, [en connaissant] les choses de l'intérieur »⁴, que, d'après Traïni (citée par Proteau, 2011, p. 111), le journaliste arrive à montrer la « réalité brute ».

de «présentifier» le passé «maintenant» ». “Capacidade de transformar o passado no presente, de ‘presentificar’ um passado ‘agora’”.

¹ Nous pourrions étendre sa définition à toutes sortes de productions relevant du journalisme littéraire.

² “O jornalista literário é prisioneiro da realidade”.

³ “Reproduz o clima de como as coisas aconteceram [...] as pessoas são retratadas com vivacidade”.

⁴ “[O jornalista precisa ir a campo, colocar o pé na estrada, mergulhar na realidade, conhecer as coisas por dentro”. (Edvaldo Lima, 2014, p. 24)

En ce même sens, Leroux et Neveu (2017, p. 15) affirment que l’immersion, pratique empruntée aux sciences sociales, permet au journaliste de franchir la « frontière qui s’ouvre à un monde inconnu ». Pour faire émerger dans le texte une réalité crue et inconnue, il est alors fondamental que le journaliste en immersion s’imprègne du lieu dans lequel il se trouve. Braga et Silveira ont bien compris cela. Leur écriture, comme nous le savons, était nourrie par leur goût du déplacement, ce qui renforce la caractéristique immersive de leur pratique journalistique.

Positionnés sur le front pour la couverture de la guerre, Braga et Silveira ont été amenés à la pratique d’une immersion que l’on pourrait qualifier de physique et corporelle. Ces deux catégories furent présentées par Simard-Houde (2015)¹ et elles vont ainsi de pair. Elles révèlent, malgré leurs spécificités, le caractère social de l’activité journalistique, comme outil de médiation et de représentation d’une réalité sociale, et mettent en évidence la participation active des journalistes à la couverture des événements les plus divers.

Concernant l’immersion corporelle, Simard-Houde (2018) indique que son développement s’est produit à partir de la fin du XIX^e siècle avec les grands reportages de guerre. Ne se limitant pas à la simple présence physique du reporter sur les lieux des faits, cette catégorie d’immersion participe également de la construction du récit. Elle se construit à partir du « ressenti du journaliste » et s’insère, comme le souligne l’auteure, dans le rituel du reportage. « Je ressens, donc je suis »², c’est la devise, selon Simard-Houde, de l’immersion corporelle. Cette dernière réunit, en même temps, la quête expérientielle du journaliste (« Il sent ») et son besoin réel d’être présent sur les lieux des faits (« Il est »).

À propos du caractère « expérientiel » promu par une incursion immersive, Leroux et Neveu (2017) insistent sur le fait que cette pratique – auquel adhère fortement le journalisme littéraire –, autre qu’ouvrir sur l’inconnu, permet aussi de donner « à voir l’expérience vécue » (p. 12), comme l’aurait avancé Simard-Houde (2018). Le texte issu de cette expérience serait donc la résultante directe de ce que le journaliste aurait pu voir, entendre et sentir. Vanoost (2013, p. 151), en faisant référence au terme « expérientialité », celui-ci évoqué pour la première fois par Fludernik (1996), affirme

¹ Cet auteure, citée par Marie-Ève Thériault (2017), en répertorie aussi une troisième catégorie : l’immersion identitaire.

² “Sinto, logo estou”, dans une traduction littérale en portugais. Cela fait aussi référence à la célèbre citation « Je pense, donc je suis », de René Descartes.

que cette sorte d'expérience se construit aussi lorsque le journaliste-écrivain accorde une importance « aux détails et à la vie intérieure des personnages » dans le récit. Mais pour y arriver, la pratique de l'immersion reste une étape essentielle à franchir. En faisant appel à cette procédure, le journaliste cesse d'être un simple observateur et devient aussi un participant sensible à ce qui l'entoure. Il vit ainsi, dans son quotidien, une nouvelle expérience humaine, narrative et professionnelle. Pour Braga et Silveira, cela n'a pas été différent. La condition d'immersion fournie par la guerre a façonné leur travail sur tous les niveaux et a aussi bousculé leur vie. « Je crois que je n'oublierai plus jamais de ma vie ce que j'ai vu »¹, écrivit Silveira (2005, p. 139).

Les chroniques-reportages de Braga et de Silveira, deux flâneurs aguerris, sont issus d'une immersion physique et corporelle. Elles révèlent deux journalistes séduits par le désir de cette pratique. Braga (1964, p. 387), par exemple, dans la chronique « Os alemães em Vidiciatico »², tient à souligner son rôle actif dans le processus de construction de son récit ainsi que son implication sur le terrain. « Ce reportage n'est pas basé sur des informations provenant des autorités alliées. *Je l'ai fait moi-même*, et j'ai passé une journée à visiter des lieux et à parler aux gens »³, précise-t-il. C'est alors avec fierté que le chroniqueur insiste sur le fait que ce qu'il raconte est le fruit d'une démarche immersive. Pour montrer que cela ne constituait pas une pratique isolée, Braga (1964, p. 61) a écrit, dans un autre texte : « Nous sommes sortis *de nouveau* dans les rues et sur les routes »⁴. La présence de la locution adverbiale « de nouveau », mettant l'accent sur la répétition de l'action, indique alors qu'il s'agissait d'une habitude du chroniqueur.

Du côté de Silveira, nous percevons aussi une volonté d'affirmer sa présence sur les lieux des faits, comme nous pouvons le constater dans l'extrait ci-dessous :

J'ai parcouru, ces derniers jours, presque toutes les routes entre le front et Rome. [...] J'ai vu, à Viterbo, des familles entières vivre dans des grottes ouvertes dans la roche parce que leurs maisons avaient été détruites. J'ai vu, à Pise, les *bambini* m'agresser pour me voler un morceau de chocolat ou un paquet de cigarettes. À Pistoia, une petite ville proche du secteur où se battent les Brésiliens, une jeune femme m'a offert une broche florentine en échange de sucre. [...] Dans les allées et venues de ma *jeep* à travers des dizaines de villes de la côte et du centre de l'Italie, j'ai vu des spectacles qui seront difficiles à oublier. C'est la tragédie d'un peuple anéanti par la guerre, affamé, en haillons, un peuple qui, à la différence des diverses autres nations libérées

¹ “Creio que nunca mais em minha vida esqueerei o que vi”.

² « Les Allemands à Vidiciatico », en français.

³ “Esta reportagem não é baseada nas informações das autoridades aliadas. Eu a fiz pessoalmente, e gastei um dia visitando lugares e conversando com pessoas”.

⁴ “Saímos novamente pelas ruas e estradas”.

par les alliés, ne voit dans l'avenir aucun espoir¹. (Silveira, dans « Roma Faminta », 2005, p. 155)

Dans cette citation, la corrélation entre l'immersion, le témoignage oculaire et l'expérientialité est évidente. En effet, l'immersion revendiquée par le reporter, qui met l'accent sur le fait qu'il a parcouru plusieurs secteurs du front, est ce qui lui a permis de constater les problèmes sociaux engendrés par la guerre. *In loco*, Silveira a vu et a senti, dans sa peau, des choses, jugées par lui spectaculaires, en raison de leur ampleur et de leur impact, des choses « difficiles à oublier ». Ses reportages, fruits de son implication et immersion, sont devenus alors, pour lui et pour le public, des registres de ses expériences, de ses constats et de ses mémoires sur le front italien².

e. L'immersion comme invitation à l'observation des détails

De tout ce que nous avons déjà affirmé à propos de l'immersion, qui assure au journaliste un accès privilégié aux faits et une profondeur à son récit, nous ne pouvons que déduire qu'elle constitue une plus-value pour l'activité journalistique. Si sa pratique peut être associée à l'expérientialité du journaliste, elle peut également consister en une démarche qui viabilise l'observation des détails. À propos des détails, nous avons déjà insisté à maintes reprises sur la place qui leur est conférée dans les textes de Braga³ et de Silveira. La position de témoins oculaires attribuée aux deux auteurs, c'est ce qui a rendu possible un tel dévouement aux détails dans leur écriture. Des détails qui, comme nous l'avons déjà constaté, sont souvent sublimés par la façon dont ils sont exploités et par la qualité esthétique de leur récit. Cette habileté du journaliste écrivain, dans son processus de création textuelle, de sublimer le détail, est une caractéristique, rappelons-le, héritée des écrivains réalistes : ils avaient, selon Bersani (1987, p. 48), l'habileté de « transformer spontanément les détails les plus insignifiants dans des structures de signification ».

¹ “Tenho andado, nestes últimos dias, por quase todas as estradas entre a frente e Roma. [...] Vi, em Viterbo, famílias inteiras habitando em cavernas abertas na rocha, porque seus lares foram destruídos. Vi, em Pisa, os bambini me assaltarem com fúria, atrás de um pedaço de chocolate ou de uma carteira de cigarros. Em Pistóia, uma pequena cidade próxima ao setor em que lutam os brasileiros, uma senhorita me ofereceu um broche florentino em troca de um pouco de açúcar. [...] Nas idas e vindas do meu jipe por dezenas de povoados e cidades do litoral e do centro italianos, tenho contemplado espetáculos que dificilmente poderão ser esquecidos. É toda a tragédia de um povo aniquilado pela guerra, faminto, esfarrapado, um povo que, ao contrário das várias outras nações que vão sendo libertadas pelos aliados, não enxerga no futuro qualquer esperança”.

² Nous pouvons créditer les mêmes caractéristiques aux chroniques de Rubem Braga.

³ Spécialement dans les écrits de cet auteur.

Cette recherche de détails, qui dans la non-fiction sert de « renfort pour le texte dans le réel » (Bersani, 1987, p. 48), est intensifiée lorsque le journaliste expérimente l’immersion. Pour les attraper, le journaliste, lors de son travail sur le terrain, doit maîtriser l’art de l’observation, en appelant à une observation lente et attentive, dans un processus passif, semblable à celui décrit par Isherwood et cité par Wood (2012)¹. Bien que la méthode d’observation annoncée par Isherwood puisse paraître efficace pour la capture du flagrant des détails, il n’y a pas, à ce jour, de règle déterminant comment observer de la meilleure façon. En ce sens, Wood (2012, p. 53) affirme que « la profonde connaissance de l’auteur ne provient pas de la technique, mais de son regard, de ce qu’il a vu et comment il voyait, ainsi que de sa capacité de transmettre cette vision par écrit »². Pour le journaliste-écrivain, cette capacité de voir et entendre, provenant de l’observation, est alors fondamentale pour attester de sa présence sur le terrain des faits.

Les écrivains et les journalistes-écrivains savent que palper la réalité est un travail qui exige, à l’image de l’immersion, de l’investissement de temps et de détermination. C’est un travail qui ne rime à aucun moment avec le rythme pressé du journalisme traditionnel. Ainsi, le journaliste flâneur, visant à attester de sa présence *in loco* sur le lieu des événements, se permet donc de prendre le temps d’observer le fait, comme s’il était un peintre posé devant un paysage, afin d’être le plus fiable possible et de colorer le texte de sa sensibilité humaine.

Wood (2012, p. 45), en parlant spécifiquement du reportage de guerre, affirme que le correspondant, censé être *in loco*, lorsqu’il construit son récit, tend à intensifier « le contraste entre le détail important et l’insignifiant, dans le but d’établir une tension entre l’épouvantable et le commun : un soldat meurt et, en même temps, un enfant va à l’école »³. Cette tension, enrichie par la présence de détails observés, ajuste, d’une certaine façon, la perception que l’on peut avoir du conflit. Ce contraste atténue également le choc que l’on pourrait avoir face à un récit de guerre. Grâce, en partie, à cette tension évoquée par Wood, la guerre, même laide et terrifiante, ainsi qu’un

¹ L’écrivain britannique se considérerait comme « un appareil photo à obturateur ouvert, très passif, qui ne fait qu’enregistrer, ne réfléchit pas. Un appareil qui enregistre l’homme qui se rase à la fenêtre d’en face et la femme en kimono qui se lave les cheveux. Un jour, tout cela devra être développé, soigneusement copié, affiché » (James Wood, 2012, p. 53). “Uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isso precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado”.

² “O profundo conhecimento do autor provém não da técnica [...], e sim de seu olhar, o que via e como via, e de sua capacidade de transmitir essa visão por escrito”.

³ “O contraste entre o detalhe importante e o insignificante, transformando-o numa tensão entre o pavoroso e o comum: um soldado morre e ao lado um menino vai para a escola”.

événement qui heurte nos sensibilités, peut être aussi un objet abordable, que ce soit sur le terrain du journalisme ou de la littérature, et un sujet supportable à consommer comme lecture ou information.

Cette stratégie narrative, basée sur l'observation, qui met en même temps en relation « l'important et l'insignifiant », « l'épouvantable et le commun », servant à intensifier la portée du récit, fut évidemment exploitée par Braga et Silveira. Dans la chronique « A procissão de guerra », dont quelques éléments ont déjà été analysés précédemment, Braga montre, par exemple, comment la cohabitation entre les détails importants et insignifiants et la mise en relation entre ce qui est épouvantable et ce qui est de l'ordre du commun, s'opèrent au sein du texte.

Ces rues de maisons éventrées qui montrent les viscères de leurs murs intimes, dans une impudeur de ruine complète. Elles ressemblent à des femmes avec des ventres déchirés. Sous ces décombres sont ensevelies les intimités, les anciennes tendresses, les longues et inutiles discussions domestiques. [...] Et ce petit arbre qui refuse de mourir, ce petit arbre pathétique, c'est la seule note d'humanité dans ce quartier rasé¹. (Braga, dans « A procissão de guerra », 1964, pp. 67-68)

Dans l'extrait ci-dessus, dans un langage poétique bien façonné, Braga décrit avec amertume les dégâts qui ont laissé les familles sans abris et qui leur ont arraché tout ce qu'elles avaient de plus précieux : leur intimité. Le chroniqueur met en évidence ces maisons transpercées et inhabitables pour démontrer les dégâts des affrontements ainsi que pour dénoncer la guerre comme acte inhumain. Dans ce même extrait, nous pouvons aussi identifier le contraste entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas². Le côté destructeur de la guerre, déjà évoqué, avec des « maisons éventrées », celles-ci comparées aux « ventres déchirés » des femmes, dans une tentative de montrer paradoxalement une face humaine et inhumaine de la guerre, est une donnée épouvantable et importante pour ce genre de récit. Et cela parce que les traces de ruine sont en général la marque identitaire d'une guerre. Cependant, le scénario de destruction occasionné par l'événement est mis

¹ “Essas ruas de casas estripadas que mostram as vísceras de suas paredes íntimas, num despudor de ruína completa. Parecem mulheres de ventres rasgados. Nessas montes de escombros estão soterrados os reinos íntimos, as antigas ternuras, as inúteis e longas discussões domésticas. [...] E essa pequena árvore que se recusa a morrer, essa pequena árvore patética, é a única nota de humanidade do quarteirão arrasado”.

² Cette interprétation relève aussi de la subjectivité. Dans le cas spécifique de la chronique, il faut souligner que déterminer ce qui est important et insignifiant est une tâche laborieuse. En effet, le genre s'intéresse souvent aux petitesse du quotidien. C'est donc la capacité du chroniqueur, dans son processus de création littéraire, qui est en jeu et qui se charge de sublimer le détail. Cela est possible grâce à la volatilité du genre qui permet de transformer des détails banals en descriptions nobles, comme nous l'avons déjà évoqué dans le quatrième chapitre.

en relation avec un détail insignifiant, qui devient finalement une note d'espoir. Le petit arbre qui refuse de mourir, dont la taille « petite » renforce aussi son insignifiance dans le décor, attire l'attention de Braga. Ce petit arbre, rien de plus banal et commun, est aussi pathétique. Cet élément du décor suscite l'émotion de l'auteur, au point de mériter sa place dans le récit, et devient, lui aussi, important, car il constitue « la seule note d'humanité » observée parmi tant de décombres.

Cette construction textuelle calquée sur l'observation de détails est une tactique souvent employée dans les textes de Braga. L'auteur, maître en ennoblissement des insignifiances, est toujours partagé entre le fait journalistique, qui justifie de sa présence dans la couverture de l'événement, et la poésie du fait, un détour assumé par lui et une marque de son style – bien qu'il ne se résume pas qu'à cela. Dans la chronique « Árvores »¹, l'attention du chroniqueur est captivée par un geste anodin, mais considéré en même temps noble. Ce détour à l'insignifiance ne l'empêche toutefois pas de constater et de révéler dans sa chronique le drame vécu par la population italienne.

De nombreux agriculteurs n'osaient pas cultiver leurs terres car les champs avaient été minés. Les prédateurs, la destruction et le crime ont laissé leurs traces dans les rues déchirées par où passaient les camions militaires. Et là, sur la route, les hommes élaguaient les arbres. Ce n'étaient pas des arbres qui portaient des fruits pour rassasier la faim ; ils n'étaient que la beauté d'une route. Les hommes ont fait un travail bien fait, lentement, avec cette affection que les Italiens ont pour les arbres. Il leur semblait qu'il était de la plus haute importance que les arbres soient bien taillés. Un vent glacial a traversé le champ dans l'après-midi sombre. Mais ce travail était comme un rite d'espoir au printemps. [...] Au milieu du drame italien, ce monde de frustrations, de compromis et de besoins, le travail de ces hommes semblait avoir un geste de noblesse². (Braga, dans « Árvores », 1964, p. 374)

Participant immergé dans ce « drame italien », Braga a pu voir de ses propres yeux la grandeur du geste presque insouciant de ces hommes qui prêtaient leur bras non pour porter des armes mais bien pour faire élaguer des arbres ornant une route quelconque d'Italie. Asservis par la guerre, et donc par l'Homme, il ne restait à ces élargueurs qu'une

¹ « Les arbres », en français.

² “Muitos lavradores não ousavam lavrar suas terras pois os campos haviam sido minados. A rapina, a destruição e o crime deixavam seus sinais nas ruas esfrangalhadas por onde passavam os caminhões militares. E ali, na estrada, os homens podavam as árvores. Não eram árvores que dessem frutos para matar a fome; eram apenas a beleza de uma estrada. Os homens faziam um serviço bem feito, devagar, com esse carinho que os italianos têm pelas árvores. Parecia que para eles era de suprema importância que as árvores ficassem bem podadas. Um vento gelado cortava o campo, na tarde sombria. Mas aquele trabalho era como um rito de esperança na primavera. [...] No meio do drama italiano, nesse mundo de frustrações e transigências e necessidades – o trabalho daqueles homens parecia um gesto de nobreza”.

vaine tentative d'essayer de maîtriser la nature par leur action. Ce rite d'espoir, comme souligne le chroniqueur, était exécuté au moment où le pays subissait les conséquences d'une guerre meurtrière. Ce geste insignifiant, répétons-le, doté d'une noblesse reconnue par l'auteur, marquait le paradoxe entre les traces laissées par la guerre, en sa qualité d'événement prédateur, et le travail méticuleux de ces hommes qui s'occupaient des arbres en attendant certainement l'arrivée d'une nouvelle saison et, avec celle-ci, des beaux jours d'un après-guerre. Ce geste capté par le chroniqueur, d'une beauté esthétique, contraste ainsi avec la connue laideur de la guerre. Il donne à voir la façon dont l'épouvantable et le commun, procédé auquel nous faisons référence plus haut, se côtoient sur le front textuel. Chez Braga, il serait un gâchis de se passer de ces détails, qui traduisent la captation de l'instant.

Pour Silveira (2005, p. 117), les détails, définis par lui comme des « événements réduits qui ne méritent pas la grâce d'une mention »¹ dans les textes issus du journalisme traditionnel, font aussi leur apparition dans ses reportages, qui s'inscrivent dans le journalisme littéraire. À la différence de Braga, où les détails font figure de protagonistes, chez Silveira, ils sont plus secondaires. L'un e l'autre s'avèrent cependant d'excellents *tailleurs* de détails. Lorsque ces « événements réduits », pour reprendre la définition de Silveira, émergent à la surface de leur texte, ils sont généralement associés à un événement majeur, ce qui conserve chez les deux auteurs le jeu de tensions observé par Wood (2012). En décrivant, par exemple, une explosion qui « a creusé un cratère de bombe aérienne au milieu de l'herbe violacée et a rempli la route, vingt mètres au-dessus, de pierres et d'éclats »², le journaliste (2005, pp. 139-140) déplore, en se rendant sur place, la mort de trois soldats brésiliens. Parmi les « fers tordus et des pièces pneumatiques carbonisées »³, il découvre, à côté d'« une mare de sang, mélangée à des viscères noircies »⁴, ce qui reste de l'uniforme de l'une des victimes. Son texte, une sorte d'extension de sa vue⁵, se tourne alors vers « une médaille en aluminium à l'effigie de Sainte-Thérèse »⁶ qui pendait de l'uniforme du *pracinha*. Cet objet, dont l'aspect « petit »

¹ “Detalhes – reduzidos acontecimentos que não merecem a graça de uma menção nos boletins ou nos comunicados”.

² “A explosão cavou uma cratera de bomba aérea no meio da grama arroxeadada pelas violetas e encheu a estrada, 20 metros acima, de pedras e estilhaços”.

³ “[...] ferros retorcidos e pneumáticos carbonizados [...]”.

⁴ “[...] poça de sangue, de mistura com vísceras empretecidas [...]”.

⁵ Dans la section suivante, nous parlerons de la relation entre le corps et le corpus dans l'écriture de Braga et de Silveira.

⁶ “Descubro ainda restos dos uniformes dos pracinhas mortos, e de um deles pende, **pequena**, uma medalha de alumínio com a efígie de Santa Teresinha”.

est mis en apposition – et donc en valeur – par le journaliste dans le texte source, c’est le composant insignifiant – mais sans doute de grande estime pour le soldat qui le portait – repéré par Silveira dans la description de cette effrayante scène. Ce détail, mis en relation avec l’ensemble du récit, est alors transformé, comme nous l’avait rappelé Bersani (1987), en un objet plein de sens et d’importance¹ pour quelqu’un d’autre que la victime.

L’observation de ces détails est toutefois, comme nous l’avons déjà affirmé, conditionnée à la présence du journaliste sur le lieu où les faits se sont produits. Ce n’est qu’ainsi que l’auteur, qu’il soit chroniqueur ou reporter, peut avoir la légitimité d’affirmer à la première personne dans le texte de non-fiction que ce qu’il a écrit est la transcription réelle de ce qu’il a vu. « J’ai vu des Brésiliens et des Américains avancer dans une vallée ennemie. [...] J’ai vu des gens mourir, j’ai vu des gens blessés, j’ai vu des tirs de mortier et d’artillerie. Hier, j’ai vu la même chose et demain, probablement, je verrai tout cela à nouveau »², témoigne Silveira (2005, p. 117). Cette immersion physique et corporelle, exigeant l’implication extrême du journaliste, participe aussi à la mise en scène de son corps au niveau du texte. Sa vue sert alors de support pour son écriture, dans une démarche expresse pour fonder son récit à partir de la chose vue, entendue et sentie.

f. L’immersion et la mise en scène du corps et du corpus

La pratique de l’immersion ne se réduit pas à la condition physique d’« être » sur un lieu. L’implication corporelle et mentale du journaliste dans un tel contexte contribue aussi à une sorte de corporisation de l’écriture. En effet, une écriture soumise à cette procédure n’est pas exemptée des expériences vécues sur place par celui qui rapporte. L’écriture de Braga et de Silveira, transitant entre chronique et reportage, littérature et journalisme, détails et faits, observation et immersion, n’échappant pas à la règle, mettent aussi en scène la corporalité des deux auteurs. Pour Castello (1996, p. 107), dans le cas de Braga, son écriture est « le prolongement de sa vie ». Elle annonce le vécu, les expériences du chroniqueur. Le caractère actorial et testimonial de son écriture, ainsi que de l’écriture de Silveira, faisant de leurs expériences un noyau central du récit, fait des

¹ À ce sujet, nous avons cité Barthes (1968) dans le premier chapitre et son concept de détails insignifiants au sein des textes inscrits dans le réalisme.

² “Vi brasileiros e americanos avançarem através de um vale inimigo. [...] Vi gente morrer, vi gente ferida, vi bombardeio de morteiros e artilharia. Ontem vi a mesma coisa e amanhã, possivelmente, voltarei a ver”.

deux auteurs des médiateurs incontestables, qui n'hésitent pas à faire de la mise en scène de leur « soi » un incontournable.

Dans les récits produits par les deux journalistes, la voix de l'auteur et celle du narrateur ne se distinguent pas. Celui qui rapporte est véritablement celui qui a senti et a vécu la guerre dans sa peau et dans toute sa laideur et sa réalité. C'est leurs corps exposés aux risques de la couverture d'une guerre, ces mêmes corps qui se prêtent à l'écriture. De ce fait, le corps et le corpus, à l'image de la figure de l'auteur et du narrateur, se fondent et deviennent un. Un *corps* en immersion, qui se déplace, qui voit, qui entend et qui palpe la guerre. Un *corpus* qui, résultant d'une immersion journalistique *physico-corporelle* et d'une construction littéraire, reproduit en détail et esthétiquement l'expérience vécue.

L'écriture de Braga et de Silveira dialogue ainsi avec l'extérieur, c'est-à-dire, la réalité observable et les faits concrets, et avec l'intérieur, représenté par leurs émotions, leurs impressions, leurs craintes et leurs témoignages. Malgré cette dernière caractéristique, ce n'est pas une écriture égoïste repliée exclusivement sur leur « soi », bien que certifiée par l'usage omniprésent du « je ». C'est aussi une écriture à l'écoute d'autrui, une écriture corps à corps, qui se construit auprès des autres.

Ringoot et Rochard (2008, p. 78), en se penchant sur ce qu'ils ont appelé « l'*ethos* » des genres journalistiques, ont défini trois classes de genres « à partir des stratégies énonciatives mettant en scène la figure du journaliste ». Il ressort alors de leur étude les genres *corporalisants*, les genres *caractérisants* et les genres *dépersonnalisants*.¹ D'après leur catégorisation, le reportage serait un genre corporalisant et la chronique un genre caractérisant. Mais, que ce soit pour une catégorie ou l'autre, « la scénarisation de la personne ou la personnalité du journaliste favorise la complicité du sens et des sens » (p. 80).

Plus spécifiquement, dans le cas des genres *corporalisants*, nous le rappellent les auteurs (2008, p. 79), « l'écriture construit un "avoir été là" du journaliste qui agit comme pivot d'identification. Le corps écoutant, parlant, bougeant du journaliste dans le texte est un corps transsubstantiel ». Pour le reportage, le procédé de l'immersion, qui transsubstantie le journaliste en témoin participant, habité par le lieu et l'événement, s'avère indispensable à sa construction. Dans le corpus analysé dans le cadre de cette recherche, la mise en scène du corps peut être constatée, à titre d'exemple parmi tant d'autres, dans l'extrait suivant : « Le froid m'a envahi comme si j'étais tombé dans un

¹ Nous nous intéressons surtout aux deux premiers.

feu glacé, et, quand je sors du trou, mes pieds *sont*¹ inertes comme deux morceaux de plomb »² (Silveira, 2005, p. 46). Cette citation, tirée d'un des reportages du journaliste *sergipano*, tient compte de sa mauvaise expérience avec le froid. C'est en misant sur ce vécu immersif que la mise en scène de « soi » et de son corps, celui-ci devenu un récepteur de sensations, s'établit. Ainsi, comme le froid envahi son « être » et touche son corps, son écriture est, elle aussi, envahie par son expérientialité. Son écriture, transitant entre reportage et chronique, prend alors une forme d'extension de son corps et de ses sensations.

Plus que réceptrice, son écriture véhicule par les mots les sensations ressenties par l'auteur. C'est dans ce sens que la fictionnalisation, consistant à fournir à l'auteur des moyens de sculpter le langage via l'adoption de procédés littéraires, entre en action. Dans l'extrait cité, l'utilisation des comparaisons et des oxymores, opérant sur le langage, sert alors à renforcer la réalité de la scène décrite et à rehausser les sensations éprouvées par le journaliste en immersion. Le but est de partager son expérience, comme nous l'avons affirmé, et surtout de plonger le lecteur dans une sorte d'immersion virtuelle.

Pour les genres de la seconde catégorie, dont la chronique est un exemple, selon Ringoot et Rochard (2008, p. 79), ils « construisent une image de soi du locuteur » et ce qui compte, dans leur discours, ce n'est pas de prouver « d'avoir été là », mais surtout, en reprenant le terme de Barthes, cité par les auteurs, de prouver « l'être là ». Dans ce cas, d'après les auteurs, la mise en scène de la pensée prime sur celle du corps et le « ressenti » l'emporte sur l'action de « faire » quelque chose.

En appliquant cette catégorie à l'écriture de Braga, le chroniqueur (1984, p. 452), suite à la proclamation de la victoire des Alliés, a ainsi écrit : « La joie de ces personnes est si grande qu'elle nous fait vibrer, mais soudain je ressens une tristesse. Combien de temps durera cette folle émotion de liberté ? L'Italie est pleine de problèmes ; de grandes luttes et de grands sacrifices attendent ces pauvres gens »³. Éprouvant un sentiment mitigé, de joie et de tristesse, le chroniqueur est incapable de faire autre chose que de réfléchir. Son écriture, produit de sa réflexion, est alors une action qui sert de geste à sa pensée. L'inquiétude du chroniqueur, fondée auparavant sur sa flânerie et sur son désir

¹ L'auteur, dans la version originale, utilise le temps présent.

² “O frio me enrolou como se eu tivesse caído numa fogueira gelada, e quando salto do buraco meus pés estão inertes como dois pedaços de chumbo”.

³ “A alegria dessa gente é tão grande que nos emociona, mas de repente sinto uma tristeza. Quanto tempo durará essa louca emoção da liberdade? A Itália está cheia de problemas; grandes lutas e sacrifícios esperam o seu povo pobre”.

de découverte, contamine désormais, à la fin de la guerre, sa pensée et son écriture. En se posant des questions, Braga, dans une démarche d'altérité, comme quelqu'un qui vivrait l'histoire dans le présent et ignorerait l'avenir, se soucie de ces Italiens qu'il a pu rencontrer pendant les huit mois de couverture, et ne peut que s'inquiéter de leur sort.

La chronique-reportage, tel que nous concevons les productions de Braga et de Silveira, se fonde alors sur les aspects corporalisant et caractérisant. Le corps et la pensée, l'action et le ressenti des deux journalistes-écrivains ont été mobilisés aussi bien lors de leur incursion immersive corporelle sur le front que dans leur production signée de leur expérience et de leur subjectivité. Au niveau de leur *corps*, tous leurs sens étaient mobilisés pendant la couverture de la guerre. Leur production résulte, comme nous l'avons déjà souligné, de ce qu'ils ont vu, senti et entendu. Au niveau de leur *corpus*, leur correspondance de guerre a mené une bataille stylistique avec le journalisme, sans pourtant le concevoir comme ennemi. La tranchée des deux auteurs se trouvait alors au niveau du récit. Ayant la littérature comme alliée, ils ont entrepris un combat discursif à la faveur de la fictionnalisation de leur texte, sans pour autant renier le pacte avec l'actualité et la vérité journalistiques. Sous la couverture littéraire, ils ont essayé une tactique d'esthétique de la guerre et ont décoré leurs textes avec la médaille de la pérennité. C'est du moins ce que nous essaierons de démontrer dans le chapitre suivant.

Chapitre 7

“No mundo inteiro já há homens que espreitam a cada momento o fim da guerra. [...] Mas para os homens do Batalhão que amanhã cedo receberá ordem de avançar partindo daquele castanhal, a guerra ainda existe; e alguns nunca verão o seu fim”¹.

(Rubem Braga)

“O Dora [avião teco-teco] é apenas um pequeno ponto, vagaroso, sobre as montanhas dos alemães. Assim de longe parece uma andorinha de paz, inocente e mansa. A andorinha vai e vem sobre os perigosos cumes do inimigo, mas não leva consigo nenhuma arma. Leva apenas o coração do tenente Taborda, onde se amontoam lembranças tristes de uma porção de amigos perdidos. É o suficiente, acredito”².

(Joel Silveira)

7. L'esthétique de la guerre

Le sens du texte, qu'il soit journalistique ou littéraire, se construit par la disposition de mots, choisis intentionnellement par l'auteur, dans les phrases. Les écritures journalistique et littéraire, dépendantes toutes les deux de la figure d'un auteur qui puisse traduire en non-fiction ou en fiction la réalité qui l'entoure, se rapprochent et se nourrissent de l'action du mot – cette matière première qui leur est commune et qui

¹ « Partout dans le monde, il y a déjà des hommes qui surveillent à chaque instant la fin de la guerre. [...] Mais pour les hommes du bataillon qui demain matin recevront l'ordre d'avancer en partant de ce châtaignier, la guerre existe encore ; et certains d'entre eux ne verront jamais sa fin ». (Rubem Braga, dans « No 2º do 11 », 1964, p. 409)

² « Le Dora [avion monomoteur] n'est qu'un petit point qui se déplace lentement au-dessus des montagnes des Allemands. De loin, il ressemble à une hirondelle de paix, innocente et apprivoisée. L'hirondelle va et vient sur les pics dangereux de l'ennemi, mais elle ne porte aucune arme. Elle ne porte que le cœur du lieutenant Taborda, où s'entassaient les tristes souvenirs d'un certain nombre d'amis perdus. C'est assez, je crois ». (Joel Silveira, dans « Dora, o teco-teco », 2005, p. 91)

donne vie et sens au texte. C'est par la maîtrise du mot que les auteurs arrivent à dépeindre la réalité du monde dans leurs textes.

Chez Braga et Silveira, le mot est aussi matière première et action. S'appropriier le mot était leur façon de maîtriser la réalité des événements. C'est dans l'écriture, en plein usage des mots, qu'ils ont fait preuve d'habileté pour démêler leurs idées enchevêtrées sur le conflit, inscrire leur style et faire ressortir la littérarité de leur production. Si, pour un écrivain, écrire c'est agir sur le monde, pour un journaliste, le même exercice, signifie agir sur les faits, comme nous le verrons plus bas. Que ce soit pour l'un ou pour l'autre, écrire relève avant tout d'une démarche active. C'est par l'écriture, comme nous l'avons affirmé précédemment, qu'ils s'emparent du monde.

En mode d'action, l'écrivain, mais aussi le journaliste, vise, selon Sartre (1948, p. 29), à « dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité ». En faisant aussi figure d'action dans le journalisme, le mot, utilisé *journalistiquement*, vise certes à des intérêts divers par rapport à la littérature, mais il cherche aussi à dévoiler, dans une démarche de dénonciation, et à éclairer, dans une perspective informative, le monde des faits. C'est donc par le mot et via le mot que les transferts entre les écritures littéraire et journalistique s'opèrent. Les deux domaines tirant profit l'un de l'autre, comme dans un vrai rapport symbiotique, journalisme et littérature arrivent à s'enrichir mutuellement. À ce sujet, rappelons-nous que, dans le contexte de la première phase du journalisme littéraire, le journal s'est nourri des « fictions d'actualité » et la littérature, quant à elle, a été « rythmé[e] par la contrainte de la publication quotidienne » (Lyon-Caen, 2003). Le premier a profité de la plume et de l'aisance d'écriture des écrivains et, la seconde, du support de publication et de la portée du journal.

Dans le champ journalistique, le mot sert à représenter le fait. L'événement se vêt ainsi des mots pour se faire connaître du public. Dans le champ littéraire, c'est par le mot que l'art se révèle. Dérivé du latin « *littera* », « lettre » en français, le mot littérature garde déjà dans son étymologie son attachement aux caractères qui composent un texte. C'est aussi par le mot et avec les mots que le journalisme littéraire, à son tour, cherche à construire sa propre poétique : celle du quotidien. Cette poétique, ancrée dans une démarche factuelle et littéraire, représente la problématique même de la production *journalistico-littéraire*, comme nous l'avons évoqué dans le deuxième chapitre¹.

¹ Dans la section intitulée « Pour une poétique du quotidien ».

La poétique dégagée de l'œuvre de Rubem Braga et de Joel Silveira ne fait pas exception, et dépendante des mots, elle se fonde sur un travail méticuleux à la fois sur le langage et sur l'observation des faits. En alternant le factuel et le littéraire dans la construction de leur récit, tout en cherchant à sublimer la laideur de la guerre, ils ont essayé de doter de signifiante – à travers leur poétique – ce qui pourrait être insignifiant pour la presse. En parlant des maisons familiales éventrées, des flocons de neige tombant sur la tête des soldats positionnés dans une barricade, de leurs pieds mouillés et gelés dans le froid, de l'arbre solitaire au beau milieu d'une route par où défilent des dizaines de chars ainsi que des médailles militaires laissées en arrière par des soldats en fuite, certaines de ces situations ayant déjà été citées auparavant, les deux journalistes-écrivains ne trahissent pas la pratique *journalistico-littéraire*, dans la mesure où ils font de ces détails le moteur de leur poétique du quotidien.

Concevoir leur production sous l'angle de cette poétique nous permet d'attribuer à leurs écrits sur la guerre, et à la guerre elle-même, une valeur esthétique. L'esthétique de la guerre, expression oxymorique par excellence, ne peut être possible que par le rapprochement du récit de guerre au front littéraire. Le recours, et pourquoi pas le retour, à la littérature est d'ailleurs fondamental pour faire de la guerre, malgré son inhumanité et sa laideur, un événement pouvant être traité sous une perspective plus humaine et raconté avec une certaine esthétique. Comme l'avait affirmé Marinetti (cité par Benjamin, 1987, p. 195), dans son manifeste futuriste¹, la guerre n'est pas anti-esthétique. « La guerre est belle », a-t-il affirmé. En dépit de la position de cet écrivain, qui avait adhéré au cours de sa carrière au régime fasciste de Mussolini, le fondateur du futurisme² attendait « de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique » (Ankaoua, 2007, p. 88). La gloire et la beauté de la guerre³, d'après lui, « fonde[nt] la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée ». Toutefois, ce qui

¹ Son manifeste a été publié en 1909.

² Comme le définit le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert* (1996, p. 987), le futurisme est un « mouvement esthétique, fondé par le poète italien Filippo Marinetti, exaltant le mouvement et tout ce qui dans le présent (vie ardente, vitesse, machinisme, révolte, goût du risque, etc) préfigurerait le monde futur ».

³ « La guerre est belle, parce que grâce aux masques à gaz, aux terrifiants mégaphones, aux lance-flammes et aux petits tanks, elle fonde la suprématie de l'homme sur la machine subjuguée. La guerre est belle, parce qu'elle inaugure la métallisation rêvée du corps humain. La guerre est belle, parce qu'elle enrichit un pré fleuri des flamboyantes orchidées des mitrailleuses. La guerre est belle, parce qu'elle unit les coups de fusils, les canonnades, les pauses du feu, les parfums et les odeurs de la décomposition dans une symphonie. La guerre est belle, parce qu'elle crée de nouvelles architectures telle celle des grands tanks, des escadres géométriques d'avions, des spirales de fumée s'élevant des villages en flammes, et beaucoup d'autres choses encore ». Cette citation avait été initialement repérée en portugais dans le livre de Walter Benjamin (1987), mais nous avons utilisé la version en français citée dans l'article de Fabienne Ankaoua (2007, p. 87).

ressort de sa vision, c'est la figure de l'homme asservi par le machinisme. En effet, comme l'observe Ankaoua (2007, p. 88), « du matériel humain est demandé par cette *révolte* technique ».

En insistant sur les principes d'une esthétique de la guerre, Marinetti s'attendait à ce que les poètes et les artistes, illuminés par ces principes, cherchent une satisfaction artistique, tout en menant « leur combat pour une nouvelle poésie » (Marinetti¹, cité par Benjamin, 1987, p. 196). Benjamin (1987)², quant à lui, dans sa quête pour développer son concept d'art, a évoqué, lui aussi, l'esthétique de la guerre, en faisant largement référence au manifeste futuriste de l'écrivain italien tout en le critiquant. Sans entrer dans le débat idéologique au sujet du positionnement de Marinetti, fasciste, évoqué par Benjamin, marxiste, il convient de noter que ce dernier a tenu à soulever une caractéristique propre à la guerre, qui est celle de permettre « de mobiliser dans son intégralité les moyens techniques du présent »³, dans un mouvement de *politisation de l'art*, contraire à l'*esthétisation de la politique*, que visaient, selon lui, les fascistes⁴.

Ce mouvement de politisation de l'art pourrait bien être considéré comme anti-esthétique, dans la mesure où, selon Gallet (2015, para. 11), il rend « sensible ce que l'esthétisation s'ingénie à dissimuler, [lève] le voile esthétique qui offusque nos regards et nos consciences ». Cette politisation serait, pour lui, une façon de transformer les masses, produites par l'industrie culturelle, en une société critique. Bien que ce débat soit intéressant pour discuter de la réception des œuvres et pour sensibiliser à l'influençabilité des messages véhiculés par des produits culturels de toute sorte, il dépasse nos intentions dans cette recherche, et cela pour deux raisons que nous semblent évidentes : la production journalistique, depuis que les journaux ont fait surface, est tournée, pour le bien ou pour le pire, vers les masses. Et nous la concevons en tant que telle. La valeur

¹ «Per la guerra, sola igiene del mondo» (« Pour la guerre, seule hygiène du monde », en français), avait-il titré un texte en 1915. Dans ce texte, consulté lors d'une visite à l'exposition permanente du musée Pompidou à Paris, l'écrivain italien avait ainsi écrit : « Nous futuristes, qui depuis plus de deux ans avons glorifié [...] l'amour du danger et de la violence, le patriotisme et la guerre, seule hygiène du monde, nous sommes heureux de vivre enfin cette grande heure futuriste ». « Noi futuristi, che da piu di due anni glorifichiamo [...] l'amore del pericolo e della violenza, il patriottismo e la guerra, sola igiene del mondo, siamo felici di vivere finalmente questa grande ora futurista d'Italia ». Dans sa conception, la guerre, appuyée sur la technicité et les moyens industriels, serait un terrain fertile pour donner naissance à de nouvelles formes, y compris littéraires.

² Le texte dans lequel il fait référence à l'esthétique de la guerre et au futurisme de Marinetti aurait été écrit en 1935-1936.

³ «[...] permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente». (Walter Benjamin, 1987, p. 196)

⁴ « Voilà l'esthétisation de la politique, telle que pratiquée par le fascisme. Le communisme répond par la politisation de l'art » (Walter Benjamin, 1987, p. 196). «Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte».

esthétique ajoutée à sa production, qui lui confère d'ailleurs de la dimension littéraire, n'est pas envisagée de façon négative. Au contraire, nous l'envisageons comme une plus-value accordée au texte journalistique, qui ne porte à aucun moment préjudice à la vérité qu'il cherche à informer.

En ce sens, Bak (2020) observe que c'est grâce à la littérature, et donc à l'esthétique, qui fournirait des réponses subjectives à la guerre, que ce sujet, de grande sensibilité, fut mythifié dans la conscience collective. Les épopées ont, en effet, inscrit la guerre dans la littérature et aussi dans l'histoire. Ces récits d'envergure ont fomenté l'aspect de grandeur de la guerre et lui ont attribué une esthétique. La littérature, quant à elle, en tant que domaine institué et en tant que médiatrice du réel, permet aux lecteurs, d'après Bak (2020, p. 9), « de voyager là où les historiens et les journalistes s'aventurent rarement : dans la psyché humaine »¹. Sous l'égide de la littérature – et donc de la fiction –, la violence et les tragédies, des décors propres à la guerre, parcourent des chemins privilégiés où la non-fiction n'a pas vraiment accès ou dont elle s'interdirait l'accès. Le langage littéraire endossé par un contrat implicite existant entre l'œuvre et le lecteur permet alors à l'écrivain d'exploiter le terrain de l'inacceptable et aussi de l'impossible². Pour présenter la laideur de la guerre, événement que, de prime abord, nous pourrions croire anti-esthétique, l'écrivain recourt alors à la technique du langage, sa munition pour construire son esthétique.

Dans le journalisme, comme nous l'avons évoqué précédemment, la guerre est un incontournable, qui nourrit la production journalistique avec des faits pouvant combler tous ses besoins d'actualité. Braga et Silveira, de fermes opposants au régime fasciste, comme l'était Benjamin (1987), ont essayé, par le biais de leur écriture – journalistique et littéraire –, d'attribuer, eux aussi, une esthétique à la guerre, tout en gardant sa laideur. En menant à la fois une politisation de l'art, car leur production n'est pas aveugle aux dangers du nazisme, et une esthétisation de la guerre à leur façon, les deux journalistes-écrivains se sont armés de techniques du journalisme littéraire pour « dépeindre le

¹ « Literature lets readers travel where historians and journalists rarely venture: into the human psyche ».

² À ce sujet, Nathalie Heinich (2005), qui a écrit un article sur les limites de la fiction, insiste sur l'importance de relativiser cette notion « d'impossibilité » conférée au récit littéraire, en lien avec la possibilité de tout raconter et aborder dans la fiction. Pour l'auteure (2005, p. 66), « toute fiction tend par nature à suspendre la question de la véracité et, avec elle, de la position morale du lecteur ou du spectateur face à ce qui lui est narré », ce qui présente un risque, par exemple, dans les récits concernant « le génocide nazi et l'expérience de la déportation », puisque ce sont des sujets dont « le poids du réel est si grand qu'il rend forcément problématique, sinon impossible, une telle suspension ».

meilleur et le pire de l'être humain »¹, le tout d'une façon *journalistiquement* précise et avec une sensibilité poétiquement littéraire. En adoptant des stratégies de subjectivisation (Mota, 2005), que nous appelons des stratégies *journalistico-littéraires*, ils ont accordé à leur récit des « effets poétiques » et, à la guerre, en tant qu'événement majeur, ils ont accordé une esthétique et une vie.

7.1. Stratégie *journalistico-littéraire*

Silveira, considéré comme le précurseur du journalisme littéraire au Brésil dans la catégorie reportage, ne revendiquait pas la détention de ce titre². Pour lui, son style s'est imposé naturellement grâce à la façon dont il voyait et rapportait les faits et sans la prétention de faire école. La facette factuelle de son récit, qui se traduit par une recherche de précision, n'a jamais représenté non plus un frein à son incursion littéraire. Au contraire, des vestiges de littérarité intégrés à son style, percutant et précis, intégrés à sa quête d'objectivé, ont convergé vers une stratégie, dont l'auteur réfutait l'utilisation, que nous pourrions qualifier de *journalistico-littéraire*.

Braga, « l'espion de la vie », d'après les mots de Sá (2005), le « chroniqueur-majeur » de la modernité, dans le concept de Bender (1993), un « artisan du mot », selon l'appréciation de Gomes (1991), et, rien d'autre, qu'un « poète en prose », dans la définition de Coutinho (cité par Coutinho, 2006), a été, lui aussi, adepte de la stratégie *journalistico-littéraire*. Cette stratégie, utilisée sans répit dans les écritures de Braga et de Silveira, combine, à des degrés différents, selon les auteurs, l'utilisation de ressources d'objectivisation et de subjectivisation³ autour de leur récit de non-fiction. Elle nous permet effectivement de rendre compte de la façon dont l'hybridation s'opère au sein du texte relevant du journalisme littéraire.

Dans la citation qui suit, nous pouvons avoir un aperçu de la mise en place de cette stratégie : « Cet après-midi, alors que j'attendais que les mineurs dégagent le chemin des

¹ Citation repérée sur la jaquette du livre "Literary Journalism and Civil War" (2020). "La capacidad que tiene el periodismo literario para retratar lo mejor y lo peor del ser humano".

² Par ailleurs, dans le texte de présentation de son livre *Histórias de pracinha* (1967), qui réunit des reportages choisis par l'auteur lui-même, Silveira est catégorique : « Il est évident que les chroniques, les reportages et les informations réunis dans ce livre n'ont aucune valeur littéraire » (p. 11). Appréciation que nous réfutons, à notre tour, catégoriquement et contestons fermement. "Está mais do que visto que as crônicas, reportagens e notícias reunidas neste livro não possuem nenhum valor literário".

³ Cette catégorisation, comme nous l'avons vu plus haut, fut proposée par Luiz Motta (2005). Pour lui, diverses ressources extra et intra-linguistiques mènent la stratégie de subjectivisation. Le choix des verbes, adjectifs et substantifs, l'utilisation des figures de style, la présence d'implicites et de présuppositions sont quelques ressources exprimant la subjectivisation au niveau du récit journalistique.

mines, j'ai vu quand la nuit est arrivée peu à peu, lentement, complètement sur le monde silencieux du cimetière »¹, a écrit Silveira (2005, p. 124). Dans l'extrait cité, écrit à la première personne – ce qui confère déjà un trait de subjectivité –, des informations objectives, à propos de l'espace-temps du récit et du travail de désactivation de mines terrestres, se mêlent à la description poétique de la tombée de la nuit à l'aide de l'utilisation d'une figure de style. Le journaliste, malgré le mélange de stratégies, tend cependant à s'éloigner de l'objectivité journalistique au profit de l'utilisation de recours littéraires.

Ainsi, l'opération de déminage est mise au second plan, dans la mesure où la description du crépuscule devient prédominante dans le récit. Pour décrire la tombée de la nuit, Silveira fait alors appel à la figure de gradation ascendante « peu à peu, lentement, complètement ». La nuit, dont l'arrivée surprend le journaliste et qui est révélatrice de l'obscurité, s'imprègne soudainement non seulement du texte, mais aussi du « monde silencieux du cimetière », cet espace qui rappelle les innombrables pertes humaines pendant la guerre. Ce monde calme, malgré tout, où se trouvait Silveira, contraste, dans le récit, avec la dangerosité menaçante des mines, qui pouvaient surprendre les soldats et le journaliste à tout moment, comme ce fut le cas de la tombée soudaine de la nuit. Tant l'objectivisation que la subjectivisation – deux stratégies complémentaires dans la construction du journalisme littéraire – sont ainsi mises à pleine contribution dans le récit. Elles jouent respectivement en faveur de la factualisation et de la fictionnalisation du texte journalistique.

La rencontre de ces stratégies communicatives au sein du texte, caractéristique des productions *journalistico-littéraires*, est coordonnée par la présence d'une tout autre stratégie majeure : la stratégie narrative. C'est par la narration, à laquelle se mêlent les stratégies d'objectivisation et de subjectivisation, que le journalisme littéraire accomplit sa fonction première : celle de raconter des histoires avec vivacité, des histoires qui font frémir. Soucieux de raconter des histoires de la vie réelle, le journalisme littéraire propose alors un récit teinté d'éléments de précision, révélant des stratégies d'objectivisation, ainsi que d'éléments de littérarité, mettant en scène les stratégies de subjectivisation.

Thorndyke (1977), dans ce qu'il a appelé « la grammaire de la narration », affirme, selon un modèle cognitiviste, que toute histoire est fondée sur une macrostructure « narrative », dont les éléments indispensables sont les quatre suivants : « *setting* »,

¹ “Hoje à tarde, enquanto eu esperava que os mineiros livrassem o caminho das minas, vi quando a noite foi chegando aos poucos, lenta, completa, sobre o calado mundo do cemitério”.

« *theme* », « *plot* » et « *resolution* ». Le premier élément, le « *setting* », comprend, selon l’auteur, trois composantes, qui sont dans notre perception des composants-clés d’une chronique et d’un reportage : le lieu (où ?), le temps (quand ?) et le personnage (qui ?). Dans le contexte des chroniques-reportages de guerre de Braga et de Silveira, qui s’inscrivent dans le journalisme littéraire, ces éléments sont responsables de la construction du sens et de l’identité de leurs textes, en raison de l’importance qui leur est accordée.

Avant de nous pencher sur la façon dont le journalisme littéraire s’empare de la narration – spécifiquement celle réalisée sur le front de guerre –, faisant cohabiter au sein du texte les stratégies d’objectivisation et de subjectivisation, nous verrons comment les deux journalistes ont travaillé les composantes du « *setting* » dans leurs textes.

7.1.1. Le temps sur le front

Dans l’écriture journalistique, le temps est un élément central. Le journalisme y est lui-même fort attaché. Braga et Silveira, arrivés sur le front en septembre 1944, y sont restés jusqu’à la fin de la guerre, en mai 1945. Leur production recouvre alors un temps précis et reflète toute la chronologie des événements qui se sont déroulés pendant les neuf mois de couverture. Leur production cherche ainsi à réaliser une traçabilité temporelle de la guerre. Orientées par le temps chronologique des événements, les heures de la journée, les jours de la semaine, les mois de l’année et aussi par les saisons, leurs chroniques-reportages sont restées fidèles au pacte de temporalité fait entre les genres de la chronique et du reportage et le temps. Sur le terrain de la fiction, le temps constitue aussi un élément clé. Selon Moisés (2007), tous les éléments constitutifs de la narration littéraire gravitent autour du temps, qui, d’après sa définition, ne peut être que chronologique (ou historique) et psychologique (ou métaphysique).

Que l’on soit écrivain ou journaliste, pour Moisés (2007, p. 101), la fin ultime de tout narrateur « consiste à créer le temps »¹. Pour expliquer cette affirmation, qui relève aussi d’un aspect philosophique, le critique littéraire, faisant à notre sens référence au travail de Ricœur (1983), dans *Temps et récit*, souligne qu’

en créant le temps, l’homme nourrit la sensation de surmonter la brièveté de l’existence, et de s’identifier, démiurgiquement, au temps cosmique, qui demeure, à

¹ “O fim último, consciente ou não, de qualquer narrador consiste em criar o tempo”.

jamais, indifférent à la finitude de la vie humaine ; en générant le temps, le fictionniste nourrit l'illusion de l'immobiliser ou de le transcender¹. (Moisés, 2007, p. 101)

Dans le cas des productions de Braga et de Silveira, les deux correspondants visaient à immobiliser le temps, c'est-à-dire à l'inscrire dans l'histoire. La façon dont ils l'utilisaient, lui attribuant une certaine chronologie, est, au premier abord, identique. Cependant, Silveira se présente bien plus synchronisé avec une idée physique du temps². Il n'est pas rare que le journaliste, et cela revient à nouveau sur sa quête de précision déjà signalée, se laisse entraîner par le temps des heures. « Il est huit heures du matin lorsque je monte dans la *jeep*, aux pneus protégés par des chaînes très épaisses, et que je prends les routes difficiles et dangereuses qui mènent aux avant-postes de l'artillerie divisionnaire et aux patrouilles brésiliennes »³, a écrit Silveira (2005, p. 44), situant dans le temps son incursion sur le front. Notons que le journaliste a fait ici usage du présent de reportage⁴, une sorte de narration simultanée (Genette, 2007), technique assez répandue dans sa production de guerre.

Mais la production de Silveira est aussi marquée temporellement par des analepses, qui expriment, selon Genette (2007, p. 24), une sorte d'anachronie narrative, une discordance « entre l'ordre de l'histoire et celui du récit ». Le recours à cette figure de style peut être observé dans l'extrait suivant :

Les *pracinhas* s'allongent le long de n'importe quel bout de terrain, sur les collines de foin ou sur l'herbe clairsemée, et restent pendant des minutes et des minutes sous le soleil de fin d'hiver. [...] Quarante-huit heures auparavant, tout ceci n'était qu'un terrain ingrat et ennemi, battu par l'artillerie, par les mitrailleuses et les mortiers, la nuit un terrain illuminé par les roquettes allemandes – un champ de bataille où les siestes étaient impossibles⁵. (Silveira, dans « O coronel Franklin », 2005, p. 104)

¹ “Criando o tempo, o homem nutre a sensação de superar a brevidade da existência, e de identificar-se, demiurgicamente, com o tempo cósmico, que permanece para sempre, indiferente à finitude da vida humana; gerando o tempo, o ficcionalista alimenta a ilusão de imobilizá-lo ou de transcendê-lo”.

² Dans la section « Profession gardien du temps », située dans la deuxième partie, nous avons beaucoup insisté sur la façon dont le journaliste a traité la notion du temps dans son écriture.

³ “São oito horas da manhã quando me meto no jipe, de pneumáticos protegidos por correntes muito grossas, e sigo pelos difíceis e perigosos caminhos que levam até os postos mais avançados da artilharia divisionária e das patrulhas brasileiras”. Nous avons fait référence à ce reportage dans la section « Écriture en mouvement ».

⁴ Technique à laquelle nous avons fait référence dans la deuxième partie de ce travail.

⁵ “Os pracinhas se estiram ao comprido de qualquer pedaço de chão, nas colinas de feno ou na grama rala, e ficam minutos e minutos sob o sol deste fim de inverno. [...] Quarenta e oito horas antes, tudo isto aqui era chão ingrato e inimigo, batido pela Artilharia, pelas metralhadoras e morteiros, à noite iluminado pelos foguetes alemães – um campo de luta onde as siestas eram impossíveis”.

La description de cette scène, qui fait référence au cadre paisible où reposaient les soldats brésiliens, est entamée au temps présent. Le flux temporel est ensuite interrompu par une analepse. L'indicateur de quelques points de repères temporels, comme « quarante-huit heures auparavant » et les verbes utilisés à l'imparfait, « ceci n'était qu'un terrain ingrat / les siestes étaient impossibles », mettent alors en scène un mouvement temporel rétrograde du récit.

Chez Braga, ce sont les prolepses, des anticipations, qui marquent le plus souvent ses récits, comme dans « En passant devant la porte d'un bâtiment qui devait être une écurie, je vois, sur le chemin du retour, un groupe de soldats en train de jouer. [...] *La nuit, ces hommes seront tous à leur poste [...]* »¹ (Braga, 1964, p. 277). Dans une autre écriture d'anticipation, il écrit ceci : « *Quand la nouvelle de la paix arrivera là-bas, et que vous préparerez la maison pour attendre celui qui reviendra, veillez à ce qu'il y ait sur la table le plat familial le plus aimé, et il le mangera, je vous le dis, il mangera de la joie, il mangera du bonheur* »² (Braga, 1964, p. 277). Ce passage, écrit en janvier 1944, des mois avant la fin de la guerre, lorsque les soldats se battaient encore sur les différentes lignes du front, décrit une scène future imaginée par le chroniqueur. L'occurrence du futur du subjonctif, dans la version en portugais, temps employé pour exprimer une possibilité future, et du futur simple, réaffirme ce propos proleptique.

De temps à autre, le chroniqueur mêle aussi l'ordre chronologique du temps avec l'adoption d'un temps psychologique. Ce dernier est employé lorsqu'il interrompt le flux narratif pour faire des digressions. Attaché à sa vie au Brésil, mais surtout à son enfance et à sa jeunesse à Cachoeiro do Itapemirim, sa ville natale, le chroniqueur mélange souvent, de façon introspective, le temps présent, celui vécu au moment où il se trouvait en Italie, avec des souvenirs d'un temps d'antan.

L'avion prend de l'altitude et survole nos lignes. [...] Pour la première fois, je vois ce paysage familier d'en haut : c'est comme si je voyais, d'un autre angle, une vieille connaissance. Peu à peu, je reconnais des collines et des villages, et cela m'émeut,

¹ “Passando pela porta de um prédio que devia ser uma cocheira, vejo, na volta, um grupo de praças que jogam o vinte-e-um. [...] A noite esses homens vão todos para a posição [...]”. Le marqueur de temporalité « la nuit », qui introduit une action future, correspond à la prolepse.

² “Quando chegar aí a notícia da paz, e arrumardes a casa para esperar aquele que vai voltar, providenciai para que haja sobre a mesa o prato familiar mais querido, e ele o comerá, eu vos digo, ele comerá alegria, ele comerá felicidade”.

comme si, pour la première fois, je voyais du ciel non pas ces montagnes enneigées, mais Cachoeiro do Itapemirim¹. (Braga, dans « Passeio aéreo », 1964, p. 214)

Dans cette citation, les temps présent et passé s'entrecroisent dans l'esprit et dans l'écriture du chroniqueur. Présent et passé cohabitent. Ce sont, en effet, certaines expériences vécues par le chroniqueur au présent qui déclenchent ses émotions et qui le guident vers son monde intérieur. Le temps psychologique est alors une affaire d'*expérientialité*. Loin d'être un emploi systématique, le recours à ce temps était aussi, pour Braga, une possibilité d'échapper à la dureté de la guerre, un refuge inconscient. Ainsi, pour réfuter la réalité « présente » du front, il se plongeait parfois dans des événements personnels qui s'étaient produits dans le passé.

La première fois que j'ai vu ces montagnes complètement couvertes de neige, et les sources qui sautaient des rochers transformées en étincelles de givre – même si c'était une mauvaise journée sur le front, une journée d'appréhensions, j'ai été incapable d'écrire quoi que ce soit sur la guerre. Je suis retourné à mon enfance, je me suis souvenu de la première fois où j'ai vu la mer – et j'ai quitté le refuge où je me trouvais, en disant que j'allais rendre visite à une batterie où je n'avais rien à faire, seulement pour marcher dans la neige profonde, sous le ciel splendide dans lequel la lune s'imposait². (Braga, dans « Mestre pracinha e a neve », 1964, p. 134)

Puisant dans les réminiscences de sa mémoire, l'utilisation du temps psychologique mène à une mise en scène de souvenirs. Dans l'exemple cité, l'observation d'une montagne enneigée a amené le chroniqueur à se rappeler un épisode de son enfance, le moment où il a vu la mer pour la première fois. Accaparé par ce souvenir, Braga essaie de détourner son regard de la guerre. Il cherche alors à fuir le temps présent, à « quitter le refuge », pour reprendre ses propres mots, pour déguster la sensation de légèreté que ce souvenir lui procurait et ainsi profiter du « ciel splendide dans lequel la lune s'imposait ». Cette volonté de s'échapper du temps présent, en se repliant sur ses souvenirs, est toujours textuellement teintée de sensibilité, ce qui alimente le lyrisme souvent caractéristique de

¹ “O avião vai ganhando altura e voando sobre as nossas linhas. [...] Pela primeira vez vejo essa paisagem familiar do alto: é como se visse de um modo diferente uma velha pessoa conhecida. Aos poucos vou reconhecendo montes e aldeias; e isso me dá uma espécie de emoção como se, pela primeira vez, eu estivesse vendo do ar não essas montanhas cobertas de neve, mas Cachoeiro do Itapemirim”.

² “No primeiro dia em que vi essas montanhas totalmente cobertas de neve, e as fontes que saltavam das pedras transformadas em faíscas de gelo – embora fosse um dia ruim em toda a frente, um dia de apreensões, fiquei incapaz de escrever qualquer coisa sobre a guerra. Voltei à minha infância, lembrei a primeira vez que vi o mar – e deixei um refúgio, inventando uma visita a uma bateria onde não tinha nada o que fazer, só para caminhar na neve funda, sob o céu esplêndido em que a lua crescia”.

son œuvre. Si les fortuités du quotidien, comme nous l'avons déjà souligné, servent de support à son écriture, ces mêmes banalités, telle une montagne enneigée, sont aussi une invitation aux détours temporels dans ses chroniques de guerre.

Le temps, en tant qu'élément constitutif du récit, comme nous l'avons vu, exerce ainsi une influence considérable dans la production des deux correspondants. Et pour cause : la chronique et le reportage, étant des genres affiliés au quotidien et fortement attachés au temps, ne peuvent que lui accorder une extrême importance.

7.1.2. L'espace de la guerre

La production de guerre de Braga et de Silveira, composée de dizaines de chroniques et reportages, est fragmentée. Le temps, l'espace et les personnages, des éléments constitutifs de leurs récits, sont alors divers. Cependant, chaque texte, bien qu'il s'agisse d'un univers à part, car il raconte une situation précise témoignée sur le front, fait partie d'une chronique majeure : celle de leur correspondance de guerre en Italie. La cohérence thématique sur laquelle se fondent leurs textes publiés en livre, nous permet alors de concevoir l'ensemble de leur récit comme une *fabula*, selon la définition d'Eco (2003).

S'agissant d'une couverture de guerre en Italie, il est évident que ce pays centralise l'espace du récit. Mais, au-delà de cet espace géographique, que nous qualifions de majeur, le récit de Braga et de Silveira se caractérise par un phénomène de spatialisations multiples. Les espaces, dans leurs textes, sont alors nombreux et de différentes sortes. Nous y trouvons, pour n'en citer que quelques modalités, des espaces ouverts, comme les champs et les montagnes, souvent répertoriés lors des innombrables patrouilles des correspondants, ainsi que des espaces clos, comme la cabine d'un navire ou un *fox-hole* placé sur la ligne du front. La ville et la campagne sont tout aussi représentées dans leurs textes.

Dans leur production, il existe un effort de description et de construction de la scène, visant à mettre l'espace en valeur – et ce, malgré l'espace, cette fois-ci lié à la taille du texte, limité du journal¹. Tantôt en fonctionnant en arrière-plan, immobile, tantôt mis en évidence par l'importance que lui est accordé, le traitement de cet élément narratif sert de support pour rendre compte, en grande partie, de l'ambiance dévastatrice de la guerre.

¹ Rappelons-nous que leur production était initialement destinée à la presse. Ce n'est qu'après qu'ils ont décidé de publier leurs textes sous forme de livres.

C'est à travers la description de l'espace que le lecteur peut, à son tour, découvrir une « Italie *rovinata* par la guerre »¹ (Silveira, 2005, p. 156). La fonction de protagoniste qui est accordée à cet élément du *setting*, c'est aussi une façon de montrer l'implication du correspondant sur le front, qui, prenant place de l'espace, n'hésite pas à faire appel au « je ».

Je vois une colline où l'ennemi est très bien fortifié. De cette colline je ne connaissais que la face tournée vers nos lignes ; maintenant je la vois d'en haut. Il y a des maisons éparpillées ici et là, deux ou trois petits villages sur les flancs – mais pas le moindre signe de vie. Fleming [pilote de l'avion] attire mon attention sur des taches noires dans la neige, sous forme de taches de peinture : ce sont des trous faits par nos tirs d'artillerie. Un peu plus tard, nous voyons un petit village aux mains de l'ennemi qui est complètement marqué par ces taches. Il y a beaucoup de maisons debout, mais il n'est pas difficile de repérer des signes de destruction². (Braga, dans « Passeio aéreo », 1964, p. 217)

L'espace, comme nous pouvons le remarquer dans cette citation, est au cœur du récit. Il y est bien « fortifié », pour reprendre le mot utilisé par le chroniqueur, se référant à l'occupation de la colline par l'ennemi. Visé en même temps par l'action des tirs et par l'observation de Braga, l'espace reste protagoniste dans la description. Cet espace flagellé par la guerre est aussi décrit et mis à l'honneur par Silveira, lorsque le journaliste s'attarde sur la plus importante incursion des soldats brésiliens en Italie, lors de la conquête de *Castelnuovo* : « Le sol autour, sévèrement châtié par les obus, les toits ébranlés des maisons et les arbres complètement dénudés par les *lurdinhas* nous racontent ce qui s'y est passé ces vingt dernières heures »³, décrit-il (2005, p. 119). L'espace, victime et témoin des combats, raconte de lui-même la destruction de la guerre. En misant sur une description objective de ces espaces divers, Braga et Silveira essaient d'accomplir textuellement le dicton, aussi employé en portugais, qu'une image, verbale dans ce cas, vaut mille mots.

¹ “Italia *rovinata* pela guerra”. Le journaliste emploie le mot italien, qui veut dire « ruinée », en français.

² “Vejo um monte onde o inimigo está muito bem fortificado. Desse monte eu só conhecia aquela face voltada para nossas linhas; agora vejo-o bem de cima. Há casas espalhadas aqui e ali, duas ou três aldeiazinhas nas encostas – mas não se distingue o menor sinal de vida. Fleming chama minha atenção para manchas escuras na neve, com a forma de borões de tinta: são buracos abertos pelos tiros de nossa artilharia. Pouco depois vemos uma aldeiazinha em poder do inimigo que está completamente rodeada desses borões. Há muitas casas de pé, mas é fácil distinguir sinais de destruição”.

³ “O chão em volta, castigado duramente pelos obuses, os tetos aluídos das casas e as árvores completamente desganhadas pelas *lurdinhas* nos contam o que ali aconteceu nas últimas vinte horas”.

La chronique et le reportage, ayant en général un espace limité dans le journal, et donc étant des genres privés de mots, s'appuient alors sur les images dites verbales pour décrire, entre autres, l'espace. Ces images peuvent se manifester dans les textes, surtout dans ceux qui sont affiliés au journalisme littéraire, sous différentes formes, comme par l'utilisation d'expressions imagées, l'occurrence de métaphores, de comparaisons et d'allégories ainsi que par l'emploi d'un langage figuré, qui permettront au lecteur de mieux visualiser la scène décrite. Dans l'extrait « Il a neigé toute la nuit, si bien que le sommet du Monte Castello, conquis par les Brésiliens, a pris la forme d'un immense gâteau de mariage »¹ (Silveira, 2005, p. 119), où l'auteur donne à voir, à l'aide d'une comparaison, la blancheur du sommet recouvert par la neige, nous avons un exemple d'une de ces multiples formes sous lesquelles se présente l'espace dans la production de Silveira. Braga, en parlant de la même thématique, a opté, lui, pour une expression pour décrire, dans le passage suivant, les intenses chutes de neige dans un village : « Dans le petit village noyé par la neige [...] »², a-t-il écrit (1964, p. 166). Ici, le verbe « noyer », très chargé sémantiquement, donne alors l'image d'un lieu pris au piège de la neige.

Outre l'exploitation des recours à l'image verbale, l'espace peut être aussi construit à l'aide de pronoms démonstratifs, fonctionnant comme des déictiques. Ces pronoms renforcent l'importance de l'espace auquel ils sont associés et donnent à l'écriture un aspect d'immersion spatiale, comme nous le montre la citation suivante : « *Cette salle*, c'est la pièce où tous les mystères du front peuvent être révélés »³, avait écrit Silveira (2005, p. 55). Le reporter présent sur la scène en écrivant « cette salle » ne fait pas que la décrire, il la révèle aussi au lecteur. Ce dernier, qui est invité à rentrer dans la scène, peut alors connaître, lui aussi, les mystères qui s'y cachaient. La suite du texte, qui s'attarde sur la description précise de quelques éléments présents dans la salle, confirme cela : « Les murs sont recouverts de cartes, il y a des dizaines de petits drapeaux et des cercles colorés autour de chiffres qui cachent les noms de collines, vallées, falaises, ponts, rivières, villages, casemates et positions ennemies »⁴. Dans un autre reportage, ce sont les marqueurs spatiaux, mis en italique, qui contribuent à la scénarisation de l'espace,

¹ “Nevou a noite inteira, de maneira que o cume de Monte Castelo, conquistado pelos brasileiros, tomou assim como a forma de um imenso bolo de noiva”.

² “No pequenino vilarejo afogado pela neve [...]”.

³ À titre d'information, celle-ci est la première phrase du reportage. “Esta é a sala onde todos os mistérios da frente podem ser revelados”.

⁴ “As paredes estão cobertas de mapas, há dezenas de bandeirinhas e círculos coloridos em torno de números que encobrem nomes de montes, vales, despenhadeiros, pontes, rios, povoados, casamatas e posições inimigas”. (Joel Silveira, dans « A sala dos segredos », 2005, p. 55)

dans la mesure où ils permettent de proposer une description plus exacte. « Le projectile avait traversé le mur *extérieur*, juste *en dessous* du panneau, et avait explosé à *l'intérieur*, entre les chaises »¹, a détaillé Silveira (2005, p. 63).

Avec Braga, cette recherche d'exactitude spatiale est un peu secondaire, car, pour lui, en tant que chroniqueur, dévoiler sa subjectivité, c'est ce qui importait le plus. Lorsqu'il décrit, par exemple, dans la chronique « Comidas »², le salon d'une maison, selon lui « une vraie et simple maison, avec toutes les choses inutiles et précieuses avec lesquelles les femmes remplissent les maisons »³, il utilise certes des marqueurs spatiaux (en italique), mais ce qu'il en ressort, c'est son jugement de valeur (en gras), c'est-à-dire sa subjectivité. Ainsi, il a écrit : « Dans le mur, des **gravures bon marché**, sur les meubles des **nappes de dentelles affreuses**, dans mon verre **une liqueur terriblement douce** »⁴ (Braga, 1964, p. 167). À partir de cette lecture, le lecteur peut comprendre, bien plus que l'espace décrit, l'état d'esprit du chroniqueur. Déployant sa subjectivité et ayant recours aux marqueurs spatiaux, ce dernier réalise une autopsie de l'espace, donnant à voir en profondeur l'intérieur de la scène décrite.

Un autre indice de l'importance conférée à l'élément « espace » dans les chroniques-reportages, qui composent la production de Braga et de Silveira, se trouve dans les titres attribués à leurs textes. Le titre constituant, dans la presse, un aspect important du texte, qui sert à situer l'événement et à reprendre l'information principale, nous ne pouvions pas négliger son importance dans cette analyse, qui vise justement à montrer l'importance de l'« espace » dans leur production. En effet, dans le cas précis du corpus analysé, les titres font souvent référence à un lieu, et donc à un espace, comme nous pouvons le constater dans le tableau ci-dessous :

¹ “O projétil atravessara a parede externa, logo abaixo do letreiro, e explodira lá dentro, entre as cadeiras”.

² « Nourritures », en français.

³ “Uma verdadeira e simples casa, com todas as coisas inúteis e preciosas com que as mulheres enchem as casas”.

⁴ “Na parede, gravuras baratas, em cima dos móveis paninhos rendados pavorosos, no meu cálice licor terrivelmente doce”.

Tableau X – Titres attribués aux chroniques et reportages de Braga et de Silveira indiquant un lieu

Rubem Braga		Joel Silveira	
Titre en portugais	Titre en français	Titre en portugais	Titre en français
Gibraltar	Gibraltar	Encontro com Pistoia	Rencontre avec Pistoia
Os moleques de Nápoles	Les gosses de Naples	Não vá além daquele poste	N’allez pas au-delà de ce poteau
De Nápoles a Livorno	De Naples à Livourne	A sala dos segredos	La salle des secrets
Em Tarquínia	À Tarquinia	Venha. A coisa está divertida	Viens. C’est amusant
Em Barga	À Barga	Aquilo lá é Bolonha	Ça c’est Bologne
Ataque ao Castelo	Attaque à Castello	Monte Castelo é nosso	Monte Castello est nôtre
No <i>Palazzo Venezia</i>	Au <i>Palazzo Venezia</i>	Abetaia é nome feio	Abetaia est un nom horrible
Em Florença	À Florence	Sim, aqui é Castelnuovo	Oui, ici c’est Castelnuovo
Frente calma	Front calme	O Hospital 16	L’Hôpital 16
Passeio Aéreo	Promenade aérienne	A morte de Montese	La mort de Montese
Plantações	Plantations	Roma faminta	Rome affamée
O Castelo caiu	Castello est tombé	A Itália desgraçada	L’Italie disgraciée
O chão	Le sol	O Camarim de Mussolini	La loge de Mussolini
Torre de Nerone	Tour de Nerone		
Em Castellazo	À Castellazzo		
Visita a posições	Visite aux positions		
O Cemitério	Le cimetière		
No Belvedere	Au belvédère		
Passeio na montanha	Promenade à la montagne		

No Batalhão Sizenó	Au bataillon Sizenó
No Batalhão Ramagem	Au bataillon Ramagem
Uma aldeia esquecida	Un village oublié
Os alemães em Vidiciático	Les Allemands à Vidiciático
Os alemães em Cá Berna	Les Allemands à Ca Berna
Ataque a Montese	Attaque à Montese
Ainda em Montese	Toujours à Montese
Em Bolonha	À Bologne

Dans le cas de Braga, des quatre-vingt-trois chroniques publiées dans l'édition du livre consultée, vingt-sept ont été titrées en faisant rapport à une espace physique, ce qui représente 32% du total. Pour ce qui concerne la production de Silveira, des trente-cinq reportages intégrant la publication sortie en 2005, treize se sont vus attribuer un titre faisant référence à un lieu (37% au total) – ainsi que nous l'avons montré dans le tableau ci-dessus. Certains de ces titres, comme « Front calme », « Rencontre avec Pistoia », « La mort de Montese » et « Rome affamée », n'ont pas seulement un rôle référentiel. Ces titres, présentés d'une façon personnifiée, se voient aussi attribuer un statut de personnage, ce qui confirme alors le rôle protagoniste des espaces évoqués.

7.1.3. Les personnages du conflit

Nous avons précédemment pu évoquer le goût du journalisme littéraire pour les personnages, surtout ceux qui sont qualifiés de secondaires. Cela se traduit, dans la production de Braga et de Silveira, par une volonté de rester surtout aux côtés des soldats, ces hommes qui, dans un conflit, côtoient les risques au plus près. Malgré leur participation active sur le front, dans le récit des deux correspondants, c'est la guerre, en tant qu'événement majeur pour le journalisme, qui figure comme élément central dans leur écriture, ainsi que nous le verrons plus loin.

À propos du rôle des soldats, qui s'est joué en dehors du texte, sur le front, au péril de leur vie, il n'est pas rare que, dans les chroniques et les reportages, une attention soit accordée aux alliés et aux ennemis. Quel que soit leur camp, les soldats y figurent, mais une seule différence, décrite par Silveira (2005, p. 113), sert à les distinguer : la raison de combattre. « Des ennemis qui ont déjà tué beaucoup d'entre nous et qui continueront à tuer avant la fin de la guerre. Ils sont très forts, mais nous sommes plus forts qu'eux, parce que nous avons raison, et pas eux »¹. Malgré cette reconnaissance, l'aspect héroïque des soldats brésiliens, dont la plupart d'entre eux ont participé à la guerre sans aucun entraînement préalable, est très peu exploré dans leur récit, voire réfuté. Braga (1964, p. 109), avec son humour et son ironie typiques, disait que ces « guerriers de la neige »² n'étaient en aucun cas des « super-héros »³. Il reconnaît cependant que, même en l'absence de capacité surhumaine extraordinaire, les *pracinhas*, « ces blancs, mulâtres, noirs et cabocles qui sont les nôtres, venus de tous les coins du Brésil, s'adaptent à tout, supportent tout, et rient quand on dit, pour les provoquer, que le soldat allemand est le meilleur du monde »⁴. Cette volonté de ne pas envisager le soldat brésilien comme un héros trouve son explication dans la démarche humanisante de son récit. Pour lui, il fallait montrer ces hommes, dans leur détresse quotidienne, subissant le froid et les bombes, mais aussi affrontant avec courage les menaces de la guerre, comme des hommes en chair et en os. Bien que le chroniqueur refuse l'idée de les dépeindre de façon héroïque, pour éviter de les détacher de toute humanité, force est de constater que, dans son récit et dans celui de Silveira, on trouve un solde plutôt positif de l'action des soldats brésiliens. Ainsi, leur peine et, surtout, leur force et leur courage y sont reconnus. « Ils se sont battus avec courage, sang-froid et esprit agressif. Les Allemands se souviendront de l'aube du cinq comme d'une date triste et hostile »⁵, affirme, de son côté, Silveira (2005, p. 82).

Ayant choisi, comme nous l'avons déjà souligné, de rester au plus près des soldats, ceux qui « se battent, menant un combat honorablement, jour et nuit, dans le froid et sous la pluie, un dur combat [...] et [qui] font bien leur travail »⁶ (Braga, 1964, p. 111), les

¹ “Inimigos que já mataram muitos de nós e que continuarão matando antes que a guerra acabe. Eles estão muito fortes, mas nós somos mais fortes do que eles, porque nós temos razão e eles não têm”.

² “Não o pintem como um belo herói, um formoso guerreiro da neve”.

³ “Não é o super-homem. É exatamente um sujeito”.

⁴ “Esses nossos brancos, mulatos, pretos e caboclos de qualquer canto do Brasil se adaptam a tudo, aguentam tudo, e riem quando a gente diz, para provocar, que o soldado alemão é o melhor do mundo”. (Braga, dans « Nossa gente », 1964, p. 109)

⁵ “Eles se bateram com coragem, sangue frio e espírito agressivo. Os alemães recordarão a madrugada do dia 5 como uma data triste e inimiga”.

⁶ “Não são muitos, mas lutam e lutam honradamente, lutam dia e noite, ao frio e à chuva, uma luta penosa [...] e eles dão conta do seu recado”.

correspondants ont pu positionner leur récit sur le front et rendre leur texte plus réel d'un point de vue narratif. À l'image des écrivains réalistes, courant dont s'inspirent les journalistes littéraires, les deux auteurs ont aussi accordé un traitement particulier au personnage, consistant à le caractériser dans le texte, ne serait-ce que succinctement, en raison du caractère limité de la chronique et du reportage. Dans leur version *journalistico-littéraire*, la caractérisation consisterait alors tout simplement à mettre en valeur quelques éléments descriptifs ou traits expressifs du personnage représenté, démarche qui s'oppose à celle adoptée dans le journalisme traditionnel, où le nom, l'âge et le métier des personnages suffisent généralement.

« Le soldat anglais est un *tommy*, le français est un *poilu*, le brésilien est le *pracinha* »¹, se presse de les présenter Braga (1964, p. 19). À propos du *pracinha*, le chroniqueur (1964, p. 135) le décrit comme « un type de Brésilien ordinaire, plus laid que beau, plus maladroit qu'élégant ».² Déjà Silveira (2005, p. 103), à propos des *pracinhas*, a ainsi écrit : « Il est facile de remarquer la présence d'un soldat brésilien avec son uniforme froissé, son visage mal rasé et une énorme fatigue qui sommeille dans ses yeux lourds de sommeil »³. Cette brève description du fond de leur visage maltraité et fatigué par la guerre ainsi que de leur vêtement chiffonné rend vite compte des conditions difficiles rencontrées par ces hommes sur le front. La description collective de ces troupes fait aussi écho à l'organisation propre de la guerre, qui est, elle aussi, collective. Il s'agit d'un combat tenu à plusieurs, par « les bras et les jambes » (Braga, 1964, p. 66) d'une multitude de soldats.

Quant à la représentation des personnages, elle se construit à partir de l'exploitation de détails. En s'attardant sur un élément concret lié à leur physique (« Un jeune homme aux cheveux noirs avec des sourcils épais et une tache sur le front »⁴ (Braga, 1964, p. 204)), à leur comportement (« L'un des prisonniers a un visage effronté, il est laid et rit pour rien. Deux autres sont mélancoliques, l'air fatigué. Le quatrième est un jeune homme nazi. Son visage rose est d'une délicatesse féminine ; il mâche du chewing-gum d'un air méprisant »⁵ (Braga, 1964, p. 422)), à leurs habits et aux accessoires portés

¹ «O soldado inglês é um *tommy*, o francês é um *poilu*, o brasileiro é o *pracinha*».

² «Um tipo de brasileiro comum, mais feio que bonito, mais desajeitado que elegante».

³ «É fácil divisar a presença de um *pracinha* brasileiro com seu fardamento amarfanhado, a barba por fazer e um tremendo cansaço dormindo nos olhos pesados de sono».

⁴ «Um rapaz moreno, com sobrancelhas densas e uma mancha na testa».

⁵ «Um dos presos tem uma cara gaiata, é feio, e ri à toa. Dois outros estão melancólicos, o ar cansado. O quarto é um rapazinho nazista. Sua face rosada é de uma delicadeza feminina; ele masca chicletes com um ar desdenhoso».

(« C'est un homme de quarante-deux ans, le visage criblé de rides, les ongles longs et sales, l'uniforme abîmé et rapiécé. L'aigle germanique, dans son casque, a une aile brisée »¹ (Silveira, 2005, p. 59)) et à des détails de leur vie privée (« João Santana a vingt-quatre ans et une petite moustache noire. Jusqu'en 1943, date à laquelle il fut convoqué, il travaillait dans une usine de tissus à Jacareí, S. Paulo, où vit encore sa famille, au 442, Rue Bernadino Campos »² (Braga, 1964, p. 179)), le visage de ces inconnus représentés (soldats alliés ou ennemis) devient visible. Ainsi, les détails accumulés par les correspondants ne sont pas « une simple broderie en prose »³, pour reprendre l'expression de Wolfe (2005, p. 55). Ces détails en disent beaucoup sur la réalité du front, tant sur la vie des personnages que sur l'*expérientialité* des correspondants.

Ce procédé de description hérité de la littérature, du réalisme plus précisément, finit par attribuer à chaque personnage une singularité. Chacun est textuellement marqué d'un trait qui pourrait le distinguer parmi tant d'autres soldats ayant participé à la guerre. Bosi (2015) parle d'une typicité, qui servirait à rapprocher le récit⁴ de la réalité. Le personnage typé serait un individu « concret », représenté sans aucune tentation fantaisiste de la part de l'auteur. Cette fidélité au réel, à laquelle la représentation du personnage est attachée, est aussi un pacte auquel avaient adhéré Braga et Silveira.

La veille – les longues heures d'insomnie, les pieds refroidis, une terrible lutte au corps à corps contre le froid, le sommeil et les mortiers – semble avoir vieilli le capitaine Aldenor de cinq ans. Son visage rond comme un natif du Ceará, autrefois rougi, est maintenant couvert d'une barbe de quelques jours. Quand il me raconte l'histoire de la conquête de Castelnuovo, sa voix semble avoir perdu son accent chantant du nord-est : il a maintenant une voix calme, de quelqu'un qui est épuisé et demande quelques heures de repos⁵. (Silveira, dans « Sim, aqui é Castelnuovo », 2005, p. 123)

¹ «É um homem de 42 anos de idade, o rosto rasgado de rugas, unhas sujas e compridas, uniforme batido e cheio de remendos. A águia germânica, no seu casque, tem uma asa partida».

² «João Santana tem 24 anos de idade e um bigodinho preto. Até 1943, quando foi convocado, trabalhava numa fábrica de tecidos de Jacareí, S. Paulo, onde mora sua família, à Rua Bernadino Campos, 442».

³ «O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa».

⁴ Dans le cadre de son analyse, le récit de fiction.

⁵ «A noite da véspera – longas horas insones, os pés gelados, uma tremenda luta corpo a corpo contra o frio, o sono e os morteiros – parece ter envelhecido em cinco anos o capitão Aldenor. Seu rosto redondo de cearense, antes afogueado, está agora coberto por uma barba de dias. Quando ele me conta a história da conquista de Castelnuovo, sua voz parece ter perdido o cantado sotaque nordestino: é agora uma voz mansa, de quem está exausto e pede algumas horas de descanso».

En offrant des descriptions très éloignées du domaine de l'objectivité journalistique, les journalistes-écrivains s'approchent alors de l'univers littéraire. Dans l'extrait ci-dessus, nous soulignons la typification du personnage originaire du nord-est du Brésil par l'évocation, en guise de description, d'éléments de stéréotypisation (« Son visage rond comme un natif du Ceará »). Le texte comporte aussi une énumération (« les longues heures d'insomnie, les pieds refroidis, une terrible lutte au corps à corps contre le froid, le sommeil et les mortiers »), qui produit un effet de profusion, servant à amplifier la réalité décrite. Une réalité qui interfère directement dans la description du personnage, qui semblait avoir vieilli de cinq ans à cause du froid auquel il avait été exposé. La présence du narrateur, qui décrit ce dont il témoigne (« Quand il me raconte l'histoire ») et qui marque le texte de son empreinte (« La veille semble avoir vieilli le capitaine »), enlève le voile de neutralité de ce dernier et fait de lui aussi un personnage à part entière dans le récit de cette guerre.

L'attention accordée aux personnages dans leur récit, même si la guerre y figure avant tout comme personnage protagoniste, peut aussi être confirmée à partir du nombre de textes faisant référence dans le titre à un personnage, comme nous pouvons le constater dans ce tableau :

Tableau XI – Titres attribués aux chroniques et reportages de Braga et de Silveira faisant référence à un personnage

Rubem Braga		Joel Silveira	
Titre en portugais	Titre en français	Titre en portugais	Titre en français
Viagem do pracinha	Le voyage du <i>pracinha</i>	Sozinho no mundo	Seul au monde
O pracinha Juan	Le <i>pracinha</i> Juan	O anjo postal	L'ange postal
Os moleques de Nápoles	Les gosses de Naples	Conversa com Fritz	Conversation avec Fritz
Um espião	Un espion	Dora, o teco-teco	Dora, le monomoteur
<i>Partigiani</i>	<i>Partigiani</i>	O coronel Franklin	Le colonel Franklin
Nossa gente	Notre peuple	A fera	Le fauve
Infantes Inimigos	Infantes ennemis	Prisioneiros	Prisonniers

Enfermeiras	Infermières	A morte do Partigiano	La mort du <i>Partigiani</i>
Mestre pracinha e a neve	Maître <i>pracinha</i> et la neige	A morte do sargento	La mort du sergent
Prisioneiros fáceis	Prisonniers faciles	O camarim de Mussolini	La loge de Mussolini
Um boiadeiro	Un bouvier		
Gente de Cachoeiro	Gens de Cachoeiro		
Artilheiros da Infantaria	Tireurs de l'infanterie		
O Sampaio	Le « Sampaio »		
A menina Silvana	La fillette Silvana		
Impressões de moça	Impressions de jeune fille		
O tenente Trota	Le lieutenant Trota		
Prisioneiros	Prisonniers		
O cabo Clarindo	Le caporal Clarindo		
Refugiados	Réfugiés		
O tenente Amaro	Le lieutenant Amaro		
Os alemães em Vidiciatico	Les Allemands à Vidiciatico		
Os alemães em Cá Berna	Les Allemands à Ca Berna		
O inimigo some	L'ennemi disparaît		

Dans le cas de Braga, vingt-quatre des quatre-vingt-trois chroniques publiées dans l'édition du livre consultée, soit 28%, ont un titre faisant référence à un personnage. Le même pourcentage a été identifié dans la production de Silveira, où des trente-cinq reportages analysés, dix ont reçu un titre mettant en valeur la figure du personnage. Ces données montrent un intérêt similaire accordé par les deux journalistes-écrivains à ce composant du récit, qui s'avère indispensable dans la production *journalistico-littéraire*.

7.2. Sur le front du journalisme littéraire

Après avoir abordé les trois éléments du *setting*, qui sont constitutifs du récit, nous pouvons désormais identifier la façon dont le journalisme littéraire, muni de cet ensemble d'éléments narratifs, fait cohabiter, au sein du texte, les stratégies d'objectivisation et de subjectivisation. Cela nous permettra aussi, bien que les citations précédentes l'aient déjà montré, de rendre compte de la façon dont l'hybridation est tissée sur le plan textuel du journalisme littéraire. Dans l'extrait ci-dessous, où Silveira parle du dernier hommage¹ rendu à un *partigiano*, tué par une grenade allemande, la scène décrite est construite à l'appui d'importantes ressources narratives touchant aussi bien le domaine littéraire que le domaine informatif.

Le funiculaire doit maintenant redescendre pour récupérer le *partigiano* Luigi et le *pracinha* Wilson. Mais il ne redescend pas vide : nous avons vu ici en haut, enveloppé dans des couvertures d'où coule du vieux sang, le corps d'un *partisan* tué, la nuit dernière, par une grenade allemande. Ses compagnons déposent soigneusement son corps sur l'herbe, et l'un d'eux s'agenouille. Il fait une prière à voix haute, et l'autre l'accompagne. Ils ont leur bonnet à la main. L'un d'eux – appelé Pietro, il est de Padoue, et l'écharpe rouge enroulée autour de son cou me dit qu'il est communiste – me raconte que le mort était un *buono ragazzo*, courageux et toujours joyeux. Son nom était Lorenzo. Ses parents sont à Modène, à quelques kilomètres d'ici, et son frère aîné, âgé de vingt-neuf ans, est également *partigiano*, du côté de Vérone. La grenade a éclaté sur sa tête, et quand je soulève la couverture pour chercher son visage, je ne trouve qu'une masse difforme et sanglante et quelques rares cheveux blonds. [...] Et là s'en va le corps de Lorenzo, éteint à jamais, briguebalant dans les abîmes de sa terre. Ses compagnons sont encore là pour quelques minutes, les yeux fixés sur le funiculaire qui s'éloigne. J'arrive à voir le communiste Pietro passer rapidement la manche de sa veste sur ses yeux, mais c'est tout.² (Silveira, dans « A morte do partigiano », 2005, pp. 128-129)

¹ Nous arrivons à une telle constatation à partir de la description des gestes figurant dans le texte. « Ses compagnons déposent soigneusement son corps / l'un d'eux s'agenouille / Ils ont leur bonnet à la main (cela étant un signe de respect) ».

² « Agora o bondinho tem que descer novamente para apanhar o *partigiano* Luigi e o *pracinha* Wilson. Mas não volta só: viemos encontrar aqui em cima, embrulhado em mantas de onde escorre um sangue velho, o corpo de um *partisan* que foi morto, ontem à noite, por uma granada alemã. Seus companheiros deitam cuidadosamente o corpo na grama, e um deles se ajoelha. Reza qualquer coisa em voz alta, e um outro acompanha. Todos estão com seus gorros na mão. Um deles – se chama Pietro, é de Pádua, e o lenço vermelho enrolado no pescoço me diz se tratar de um comunista – me conta que o morto era um *buono ragazzo*, corajoso e sempre alegre. Chamava-se Lorenzo. Seus pais estão em Módena, a poucos quilômetros daqui, e o seu irmão mais velho, de 29 anos de idade, também é *partigiano*, para os lados de Verona. A granada arrebentou sobre sua cabeça, e quando levanto a manta para procurar o rosto, encontro somente uma massa disforme e sangrenta e algum pouco cabelo louro. [...] E lá segue o corpo de Lorenzo, apagado para sempre, balançando sobre os abismos de sua terra. Seus companheiros ainda ficam aqui em cima alguns minutos, os olhos fixos no bondinho que se afasta. Chego a ver o comunista Pietro passar, rápido, a manga do paletó sobre os olhos, mas é só ».

Dans cet extrait, Silveira est un narrateur¹ qui observe tout (« nous avons vu ici en haut »), mais qui participe également² (« et quand je soulève la couverture pour chercher son visage, je ne trouve qu'une masse difforme et sanglante »). Il remarque, dès son arrivée, le corps du *partigiano*. Mais avant même de préciser – objectivement – qu'il était mort et quand il a été tué, le journaliste avance implicitement l'information. La construction phrastique « d'où coule du vieux sang » laisse alors comprendre que sa mort n'était pas récente. Par la suite, les scènes de ce reportage sont construites de façon à laisser entrevoir, comme dans une séquence cinématographique, différents plans qui se succèdent les uns après les autres³. Le fil de l'histoire est tissé par des références spatio-temporelles, par la présence de personnages, par la richesse de détails – donnant au récit un aspect très visuel –, par le flux de conscience du narrateur, lorsqu'il suppose l'appartenance politique des *partisans* au communisme, le tout coordonné par une voix narrative, qui orchestre le récit.

Le langage déployé par Silveira dans l'extrait cité est tout aussi divers que les techniques narratives utilisées. Au niveau objectif, le langage permet de situer l'espace et le temps de l'histoire, de présenter les personnages et de communiquer le fait avec un certain degré d'exactitude. Au niveau subjectif, les stratégies de langage utilisées se fondent sur l'exploitation des détails, sur le recours à des adjectifs pour qualifier les personnages et sur l'appel à des figures, comme l'euphémisme, pour parler de la mort de Lorenzo, qui s'était « éteint à jamais ». Le langage adopté dans l'extrait que nous analysons présente aussi des indices de sensationnalisme et de drame, qui sont la marque des faits divers et une spécificité du langage journalistique⁴, dont le reportage a hérité quelques caractéristiques (« Nous avons vu ici en haut, enveloppé dans des couvertures d'où coule du vieux sang, le corps d'un partisan tué / La grenade a éclaté sur sa tête, et quand je soulève la couverture pour chercher son visage, je ne trouve qu'une masse

¹ En parlant précisément du courant du *New Journalism*, Benoît Grevisse (2016, p. 263) souligne que « le journaliste ne joue plus à faire semblant de ne pas être narrateur. Il assume son rôle et sa fonction en tentant, très relativement (à sa perception comme aux moyens de son expression) de rendre le monde intelligible, pour lui et pour les autres ». Cette position peut, toutefois, être généralisée, car, comme nous l'avons vu, le journaliste, quelles que soient ses convictions, cherche toujours à raconter une histoire et à rendre le fait intelligible, pour emprunter l'expression utilisée par l'auteur, pour le lecteur.

² Dans la narratologie, on appelle cela un narrateur intradiégétique.

³ Cet effet de changement d'action est marqué surtout par l'emploi de déictiques spatio-temporels (maintenant, ici en haut, sur l'herbe, là s'en va, là depuis quelques minutes) et par l'utilisation de phrases courtes, conférant une dynamique au récit.

⁴ À ce propos, Luiz Motta (2005, p. 11) affirme que « le langage journalistique est dramatique par nature et sa rhétorique est aussi vaste et riche que celle de la littérature ». « A linguagem jornalística é por natureza dramática e a sua retórica é tão ampla e rica quanto a literária ».

difforme et sanglante et quelques rares cheveux blonds »). Enfin, cette description, très réaliste et dramatique, révèle un langage assez cru, à l'image de ce que représente la guerre.

Chez Braga, la voie narrative est aussi largement empruntée. En effet, pour lui, il n'y avait pas d'autre moyen que le narratif pour révéler la guerre. Ce recours obligatoire à la narration, comme nous l'avons affirmé précédemment, ne sert pas seulement à raconter une histoire, il la donne à voir.

Matinée froide, avec des pluies persistantes et la route de la montagne bouchonnée de brouillard – et cela, pour les correspondants, signifie beau temps pour se promener. Ce n'est pas parce que nous aimons la boue et le brouillard. Moi, personnellement, cet horrible brouillard, qui oblige les voitures à rouler avec leurs phares allumés toute la journée, qui rend les trajets plus lents et qui couvre l'un des plus beaux paysages du monde, m'agace. Mais si c'était une journée ensoleillée, j'avoue que j'aurais beaucoup moins d'appétit pour visiter le QG que nous allons visiter aujourd'hui. À un moment donné, nous avons quitté la bonne route et avons commencé à gravir la montagne sur une route qui a été construite – m'ont-ils expliqué – par soixante hommes en vingt-quatre heures. Il n'y a que les virages essentiels, et la *jeep* gémit et soupire pour vaincre ces pentes folles. Le chauffeur m'avertit qu'à partir d'un certain point de la route à parcourir il y a quotidiennement des pluies de grenades allemandes.¹ (Braga, dans « Ataque ao castelo », 1964, p. 76)

Le récit ci-dessus présente lui aussi des marques d'objectivisation et de subjectivisation, qui alternent dans le texte et renforcent la nature hybride du journalisme littéraire. C'est à partir d'un fait météorologique, et donc d'une donnée objective, que le chroniqueur commence à construire le récit d'un des événements les plus marquants pour les soldats brésiliens : celui de l'attaque au Monte Castello. Mais cette information d'ordre météorologique, faisant état d'une matinée hivernale et pluvieuse, cache aussi une construction d'effets poétiques², que nous pouvons qualifier de littéraire, et donc liée à une stratégie de subjectivisation. En effet, lorsque le chroniqueur écrit « la route de la

¹ “Manhã fria, com chuva insistente e a estrada da serra entupida de cerração – e isso para os correspondentes quer dizer bom tempo para passear. Não é que amemos a lama e o nevoeiro. Eu particularmente aborreço esse horrível ruço que obriga os carros a andar de faróis acesos o dia inteiro, faz as viagens mais lentas e perigosas e tapa uma das mais belas paisagens do mundo. Mas se fosse um dia de sol confesso que teria muito menos apetite de visitar o P. C. que vamos visitar hoje. A certa altura deixamos a estrada boa e começamos a galgar a montanha por uma estrada que foi construída – me explicam – por 60 homens em 24 horas. Há apenas as curvas essenciais, e o jipe geme e suspira, para vencer esses declives alucinados. O motorista me avisa de que num certo ponto da estrada que temos de percorrer têm chovido diariamente granadas alemãs”.

² Tous les textes du journalisme, quelle que soit la modalité, peuvent évidemment s'ouvrir à ce genre de construction. Nous savons toutefois que certains s'y prêtent plus que d'autres, comme c'est le cas de ceux qui s'inscrivent dans le journalisme littéraire. La presse informative, plus fidèle aux critères d'objectivation, tend à s'opposer à ce genre de stratégie.

montagne bouchonnée de brouillard », mettant en association deux termes apparentés comme « route » et « bouchon » avec le substantif « brouillard », il construit la scène décrite à l'aide d'une image figurée. Une montagne *bouchonnée de brouillard* est donc une construction sylleptique qui confère une certaine poétique à la phrase. D'autres occurrences de cette figure de style, qui joue sur la polysémie des mots, s'enchaînent dans le texte, comme dans les passages « j'aurais beaucoup moins d'appétit pour visiter le QG », l'expression « avoir moins d'appétit » voulant dire « avoir une envie », et « il y a quotidiennement des pluies de grenades allemandes », se référant à l'intensité des attaques quotidiennes de l'ennemi.

La figure de personnification, en parlant de la *jeep* qui gémit et soupire, souligne, elle aussi, la tendance à la littérarité de la chronique citée. La stratégie de subjectivisation y est aussi présente lorsque Braga mêle à son texte de nature journalistique, car conçu pour être publié dans la presse, des signes de subjectivité. Pour exprimer son mécontentement face au mauvais temps, présenté de façon paradoxale, car le brouillard rendait moins dangereux le travail du correspondant, il insiste sur la formule redondante « Moi, personnellement ». Cette dernière marque ainsi ses impressions dans le texte. Encore dans cet extrait, le relais de stratégies peut être perçu au moment où le chroniqueur avance des détails sur la construction de la route. « Une route qui a été construite – m'ont-ils expliqué – par soixante hommes en vingt-quatre heures », précise-t-il objectivement.¹

Le journalisme, et particulièrement le journalisme littéraire, se prend à la narration pour rendre le rapport des « épopées modernes » (Motta, 2005) plus cohérent et compréhensible. C'est par le récit que les différentes pièces du puzzle s'assemblent et que le fait journalistique acquiert le format d'une histoire. Le journaliste, revêtu du costume de narrateur², ne peut pas ainsi se priver d'une dérive narrative. Il prend goût à transformer le texte journalistique, appuyé sur des faits, en récit d'une histoire vraie, qui trouve dans la littérature les outils nécessaires pour la rendre plus vivante.

Dans l'extrait ci-dessous, cette fois-ci du côté de Silveira, nous avons encore un exemple de la façon dont l'outil narratif est au service du journaliste. Pour parler du travail

¹ La précision, selon Luiz Motta (2005, p. 10), n'enlève pas le caractère narratif du texte journalistique et ne l'éloigne pas non plus d'une aventure littéraire. Pour l'auteur, la précision transforme le texte « en un récit singulier : dans un jeu de langage situé entre le récit de l'histoire (réaliste) et le récit littéraire (imaginaire) ». « A precisão não retira dos relatos jornalísticos o caráter narrativo, mas os transforma em uma narrativa singular: um jogo de linguagem situado entre a narrativa da história (realista) e a literária (imaginativa) ».

² Le journaliste, ayant un rôle auctorial dans la construction du texte, ne résiste pas à l'envie de cacher son identité de narrateur, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de cette partie. La présence constante du « je » dans les reportages de Silveira et aussi dans les chroniques de Braga en est la preuve.

quotidien des soldats sur le front, Silveira met en évidence le côté bouleversant de la guerre. Le journaliste, s'appropriant une voix narrative, fait lumière sur cette situation et donne à voir la réalité d'un personnage, le sergent Írcio, dont la description et le témoignage rejoignent le texte.

Tous les jours, les officiers, les sergents et les *pracinhas*, qui continuent leur mission de faire des prisonniers ou de reconnaître le terrain, reviennent avec des histoires qui feraient un livre – et un bon. Par exemple, l'histoire du sergent Írcio Camargo, un *paulistano* qui, dans la nuit de Noël, est sorti avec ses vingt-trois hommes. Ils ont marché (ou plutôt rampé) dans la neige, de seize heures jusqu'à six heures du matin, éparpillés par petits groupes de quatre ou cinq, et, à chaque minute, des balles allemandes sifflaient au-dessus de leur tête et des mortiers explosaient près d'eux. Le sergent Írcio Camargo est maintenant ici, à côté de moi, au Poste de Commandement Avancé. C'est un jeune homme de vingt-huit ans, mal rasé, avec une moustache épaisse et mal entretenue, et, lorsqu'il allume sa cigarette américaine, il semble vivre dans le plus tranquille des mondes. Il me dit : - J'ai toujours passé Noël chez moi, avec les miens. À minuit, on allait tous à la messe et on rentrait ensuite pour le repas. Il en a toujours été ainsi. Cette année, cela s'est passé comme vous le savez. La guerre change tout. Y compris Noël.¹ (Silveira, dans « Não vá além daquele poste », 2005, p. 50)

La stratégie *journalistico-littéraire* est pleinement mise en œuvre dans cet extrait. Un nom ne fut attribué à cette stratégie qu'au début des années 1960, sous l'insigne de Nouveau Journalisme², qui, d'après notre catégorisation, correspond à la troisième phase du journalisme littéraire, mais nous ne pouvons pas nier que les reportages de Silveira, comme le prouve cet extrait, donnaient déjà des signes d'une révolution qui s'opérait au sein de la production journalistique brésilienne³. L'attention conférée à l'ambiance et aux

¹ “Diariamente, oficiais, sargentos e pracinhas, que seguem com a missão de fazer prisioneiros ou de reconhecer o terreno, voltam com histórias que dariam um livro – e dos grandes. Como, por exemplo, a história do sargento Írcio Camargo, um paulistano que na noite de Natal saiu com seus 23 homens. De quatro da tarde às seis da manhã seguinte eles ficaram caminhando (ou, muitas vezes, rastejando) pela neve, espalhados em pequenos grupos de quatro ou cinco, e de minuto em minuto as balas alemãs assoviavam sobre suas cabeças e os morteiros explodiam ao seu redor. O sargento Írcio Camargo está agora aqui ao meu lado, no Posto de Comando Avançado. É um rapaz de 28 anos, barba por fazer, bigode espesso e descuidado, e parece viver no mais tranquilo dos mundos quando acende o seu cigarro americano. Ele me diz : - Sempre passei o Natal em minha casa, junto aos meus. À meia-noite íamos todos à Missa do Galo e voltávamos para a ceia. Sempre foi assim. Neste ano, foi o que o senhor sabe. A guerra muda tudo. Muda até o Natal”.

² Tom Wolfe, Truman Capote, Hunter S. Thompson et Gay Talese, pour n'en citer que quelques-uns, ont marqué l'histoire du journalisme américain, et bien au-delà de leur frontière, en proposant la formule du *New Journalism*.

³ La même situation peut être décrite aux États-Unis, berceau du *New Journalism* dans les années 60. John Hersey, auteur d'« Hiroshima », reportage publié en 1946 dans le magazine *The New Yorker*, juste un an après les bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki qui ont fait plus de deux cent mille morts, est, lui aussi, considéré comme précurseur de cette modalité *journalistico-littéraire*. Dans son reportage, Hersey raconte comment six survivants de la bombe atomique ont vécu les heures qui ont précédé et ont suivi le largage de la bombe. Alliant techniques journalistiques et littéraires, le journaliste a dressé un

détails (« à chaque minute des balles allemandes sifflaient au-dessus de leur tête et des mortiers explosaient près d'eux »), le désir de sublimer des événements banals du quotidien, pratique héritée de la chronique journalistique (« Tous les jours, les officiers, les sergents et les *pracinhas*, qui continuent leur mission de faire des prisonniers ou de reconnaître le terrain »), l'intérêt accordé aux personnages – cherchant à les caractériser (« C'est un jeune homme de vingt-huit ans, mal rasé, avec une moustache épaisse et mal entretenue ») – et la préférence pour l'adoption du discours direct (« Il me dit : - J'ai toujours passé Noël chez moi, avec les miens »), ce sont là des signes d'une pratique journalistique ajustée à un niveau équivalent d'objectivité et de subjectivité.

Quelle que soit la stratégie priorisée par Braga et Silveira dans leurs récits de guerre, deux faits sont incontestables : leurs chroniques et reportages révèlent des signes d'une pratique *journalistico-littéraire* que nous considérons comme avant-gardiste dans le contexte brésilien et ils mettent en évidence une mise en récit portée par un regard social et par un tact poétique. Positionnés à la fois sur les fronts narratif et temporel, Braga et Silveira, en voulant donner vie à leur récit, ont aussi fait vivre esthétiquement la guerre en adoptant une stratégie rédactionnelle hybride, mêlant à la fois journalisme et littérature.

Pour eux, dépeindre la guerre n'a pas été une tâche aisée, surtout en tant que correspondants qui avaient vécu les événements *in loco* et étaient censés dire vrai. De même, attribuer une esthétique à leur production, et plus généralement à toutes les productions issues de ce genre d'événement, est encore moins évidente. Ces deux défis ont toutefois été relevés par Braga et Silveira, qui ont fait de la guerre un personnage à la fois principal et figurant, mais toujours omniprésent dans leurs récits. À leur façon, ils ont révélé *journalistiquement* le monde étrange et mystérieux du conflit, avec ses contradictions et tout un éventail de problèmes, surtout sociaux, engendrés par la guerre. Avec leur sensibilité, oscillant à des degrés différents, ils ont aussi fait émerger, dans leurs textes, de la poésie qui se cachait derrière le brouillard, de l'espoir enseveli sous les décombres des ruines des maisons et des villes et de l'humanisation battue par tant d'actions atroces liées à la « Guerre », ce personnage devenu protagoniste de leur récit.

portrait de la situation et son œuvre a joué un rôle social important. En effet, c'est grâce à cette publication que les Américains ont pris connaissance de l'ampleur de ce qui s'était passé à Hiroshima. (Ailton Sobrinho, 2020)

7.2.1. Personnification de la « Guerre »

« Des cadavres de femmes et d'enfants, de juges et de lavandières, des gens de toute sorte, que la guerre tuait à l'intérieur de leurs maisons, à l'endroit où ils travaillaient, ou dans la rue – lorsqu'ils fredonnaient, pleuraient, priaient ou mangeaient »¹, c'est ainsi, en attribuant à la guerre une action et une responsabilité, que Braga (1964, p. 252) l'a décrite. Comme une entité autonome et vivante², la guerre, ici personnifiée, rendait une visite surprise et meurtrière à des gens de tous âges et de toutes classes sociales – personne n'était épargné. Silveira (2005, p. 20), quant à lui, qualifie de « dégoûtante »³ cette démarche obscure de la guerre. L'utilisation de cet adjectif, pouvant marquer un signe de répugnance lié aux gestes ou à la nature d'une personne, exprime le dégoût du journaliste vis-à-vis de la guerre. Il dénonce et rejette, avec une violence linguistique, son caractère immoral. C'est donc ainsi, incarnée, dotée d'une réelle importance, que la guerre se présente dans les récits produits par Braga et Silveira. Les deux auteurs lui attribuent des formes, des caractéristiques et des actions humaines, ce qui contribue à sa personnification et, indirectement, à son esthétisation.

L'utilisation de la personnification, comme figure de style pour donner vie à la guerre, en dit beaucoup sur l'importance accordée à l'événement dans le texte, au-delà de l'intérêt habituel qu'elle suscite pour le journalisme – comme nous l'avons déjà souligné. En effet, ce recours littéraire attribue à la guerre l'importance qu'elle réclame, en tant qu'événement majeur. Un autre facteur qui explique l'attention démesurée qui lui est accordée dans le récit est lié au contexte dans lequel évolue le correspondant de guerre lui-même, et pour cause : la routine du correspondant est dictée par le mouvement des troupes et les journalistes sont généralement eux-mêmes intégrés au commandement⁴. Ainsi, vivant la guerre dans son quotidien, le journaliste est accaparé nuit et jour par les événements qui se produisent sur le front. À propos de cela, Braga (1964, p. 361) avait affirmé que la guerre « est un mécanisme d'ordres devant être accomplis »⁵, que l'on soit

¹ “Cadáveres de mulheres e crianças, juízes e lavadeiras, gente de toda espécie, que a guerra foi matar dentro de seus lares, no lugar onde trabalhavam, ou na rua – quando estavam cantarolando, ou chorando, ou rezando, ou comendo”.

² En parlant des violents combats qui faisaient partie du quotidien de la guerre, Joel Silveira (2005, p. 99) attribue, lui aussi, un caractère vivant à l'événement. Pour le journaliste, ces combats étaient « des petites cellules du monstrueux tissu » de la guerre. “Os combates violentos [...] não passam de pequenas células do monstruoso tecido que é a guerra em si”.

³ “A guerra é nojenta !”.

⁴ À cette modalité d'intégration du journaliste aux rangs militaires, l'on attribue le terme *embedded* (Aimé-Jules Bizimana, 2014).

⁵ “A guerra é um mecanismo de ordens a serem cumpridas”.

un soldat ou un correspondant. Les gestes et actions sont coordonnés par son mouvement, car la guerre a une vie propre. C'est alors au correspondant de s'y adapter. En pleine immersion et sous l'influence directive de la guerre, il ne lui resterait que le choix de la placer au centre de sa production. Dans un tel contexte, selon les modalités de la production journalistique fondées sur le *lead*, il est évident que la guerre ne se restreint pas seulement au « quoi ? », c'est-à-dire au sujet du texte, mais qu'elle devient aussi le « qui ? » du récit, son personnage.

La procédure de personnification de la guerre, si on la conçoit en tant que personnage du récit journalistique, va de pair avec une autre figure, qui est celle de l'allégorie. C'est du moins ce que nous pouvons affirmer par rapport à la guerre découverte, vécue et décrite par Braga et Silveira. Les deux correspondants ont en effet présenté la « Guerre » aussi de cette façon. Cet événement majeur, qui foment les épopées depuis l'Antiquité, fascine les historiens depuis toujours et accapare l'attention de la presse depuis que les premiers correspondants se sont rendus sur les champs de bataille, a, selon Braga, le pouvoir de tout engloutir¹. La monstruosité de l'événement n'est finalement que le reflet de sa grandeur et aussi de sa force destructrice à la fois humaine et matérielle. La guerre emporte tout sur son passage. C'est un événement, d'après Braga, qui a « faim de bras » (1964, p. 47)².

Ce Léviathan, qui se nourrit des combats menés par des hommes et des femmes en tenue militaire, n'épargne ni les villes, ni les campagnes, comme le démontre la citation d'ouverture de cette section. La guerre s'empare de tout, dévore tout. Elle remplace les cultures dans les champs par des plantations de mines, avec le seul but de semer des dégâts. C'est pourquoi il est impossible de ne pas être dégoûté par son action, comme l'expliquait Silveira. Ce monstre exhale également – et constamment – une odeur typique, ainsi que l'affirme le correspondant *capixaba* (2005, p. 9), une « odeur de vieux sang et d'huile diesel, qui est l'odeur de la guerre »³. Cette guerre, dépeinte comme un être animé, qui a une emprise sur la vie des gens qui la subissent, le journaliste utilise une figure de style, à savoir la prosopopée, pour lui attribuer aussi une voix, comme le précise Silveira :

¹ “A guerra [...] engole tudo”. (Rubem Braga, dans « A procissão de guerra », 1964, p. 66)

² L'auteur utilise cette expression pour parler des recrutements en masse d'Italiens, réalisés par les nazis pour servir leur armée ou pour les faire travailler pour eux. Le chroniqueur a écrit que les Allemands, ayant une « faim de bras », « prennent par force tous les jeunes pour lutter ou travailler pour eux ». “Os alemães pegam à força todos os jovens para lutar ou trabalhar para eles.” (Rubem Braga, dans « Primeiras Impressões », 1964, pp. 47-48)

³ “[...] aquele constante odor de sangue velho e óleo diesel, que é o cheiro da guerra”.

J'entends les mortiers allemands qui explosent à différents endroits de la ville. D'autres bruits, différents et inégaux, indiquent à mes oreilles, déjà habituées à la *voix de la guerre*, qu'un autre mur ou une autre maison de Montese s'est effondré et qu'un nouveau cratère fumant a été creusé à proximité¹. (Silveira, dans « A morte de Montese », 2005, p. 148)

La voix « grave » de la guerre transforme, selon Braga (1964, p. 383), « en pandémonium le village le plus calme et le plus perdu des montagnes »². Cette allégorie du mal, dotée d'un pouvoir de déstabiliser l'ordre des choses, a la capacité de bouleverser profondément la vie de ceux qui la subissent, qui sont forcés à fuir, ainsi que de créer le chaos dans l'espace où elle évolue, en ne laissant derrière elle que des « maisons éventrées » (Braga, 1964, p. 67). Dans la guerre, malgré la volonté d'humanisation des correspondants, surtout de Braga, la dignité humaine n'existe pas non plus. La loi du plus fort prédomine, comme nous le rappelle Silveira (2005, p. 51) : « Ils ont brandi leurs mitrailleuses, lancé des grenades à main, ont été blessés ou tués, ils ont tué et blessé, car c'est cela la guerre »³. C'est cela, la guerre personnifiée.

7.2.2. La face lexicale de la guerre

La guerre, personnage et sujet du travail de Braga et de Silveira, a une face lexicale. L'écriture des deux correspondants éprouve ainsi et aussi les conséquences du conflit. Elle est le reflet et le produit de la réalité du front. Après une analyse du champ lexical de l'intégralité des chroniques-reportages écrites par Braga et Silveira, il s'est avéré que les mots les plus employés par les correspondants ont été ceux qui font référence directement à la guerre : rien d'étonnant puisqu'il s'agit de productions qui incarnent textuellement la réalité d'un conflit belliqueux. Outre la confirmation de cette évidence, en se penchant sur ce qu'on a nommé la face lexicale de la guerre, nous avons pu confirmer beaucoup d'affirmations que nous avons faites au cours de cette recherche, surtout en ce qui concerne la façon dont les correspondants ont abordé les événements qui se présentaient à eux.

¹ “Escuto os morteiros alemães explodindo em diferentes pontos da cidade. Outros ruídos, diferentes e desiguais, me dizem aos ouvidos já acostumados com a voz da guerra que um outro muro ou casa de Montese foi abaixo e que uma nova cratera fumegante foi cavada nas proximidades”.

² Rubem Braga parlait en effet des bruits produits par la guerre. “O barulho, os clarins, os motores, a poeira e os estrondos da guerra transformam num pandemônio a mais sossegada e perdida aldeia das montanhas”.

³ “Eles manejaram suas metralhadoras, jogaram granadas de mão, foram feridos ou mortos, mataram e feriram, porque assim é a guerra”.

Se pencher sur cette analyse lexicale, c'était une façon d'envisager le mot, matière première du journalisme et de la littérature, comme action¹. Le mot étant conçu en tant que tel, cela nous a permis de comprendre, à travers la démarche d'analyse, comment cette unité lexicale, intervient dans le texte sous le commandement réfléchi du journaliste-écrivain. Outre cela, ce genre d'analyse nous a rendu plus visible le complexe réseau d'interrelations des mots au sein des textes étudiés. Ainsi, dans le cadre spécifique de cette recherche, le but était de constater la façon dont les mots ont été articulés autour de la thématique de la guerre.

Pour essayer alors de révéler la face linguistique du conflit, résultante du travail de couverture de Braga et de Silveira, nous avons utilisé le logiciel d'analyse lexicale en ligne appelé *Voyant Tools*. Pour cette étude, nous avons soumis l'intégralité de leur production publiée dans les œuvres qui constituent notre corpus. Le livre *Crônicas de Guerra*, sorti en 1964, réunit quatre-vingt-trois chroniques de Braga. *O Inverno da Guerra*, de Joel Silveira, paru en 2005, en dénombre trente-cinq au total. Pour procéder à cette analyse, nous avons d'abord numérisé l'ensemble des textes. Ensuite, nous avons soumis les fichiers au logiciel *ABBY Fine reader* pour les océriser. Cette procédure nous a alors permis de convertir l'image issue de la numérisation en texte « propre », sans aucune perte. Après la conversion de l'image en texte, nous avons pu finalement repérer les mots les plus fréquents² à l'aide du logiciel *Voyant tools*³. Les résultats ayant été affichés, nous avons enlevé les prépositions, les articles, les verbes⁴ et les conjonctions, qui figuraient sur la liste, pour ne prendre en considération que les substantifs. Les mots se présentant sous la forme de singulier et de pluriel, comme « homme et hommes », « soldat et soldats », « nazi et nazis » et « Allemand et Allemands », ont été pris en compte comme s'ils n'étaient qu'un. De ce fait, ces mots, lorsqu'ils sont représentés sur le graphique, sont alors le résultat de la somme de leur incidence aussi bien au singulier qu'au pluriel.

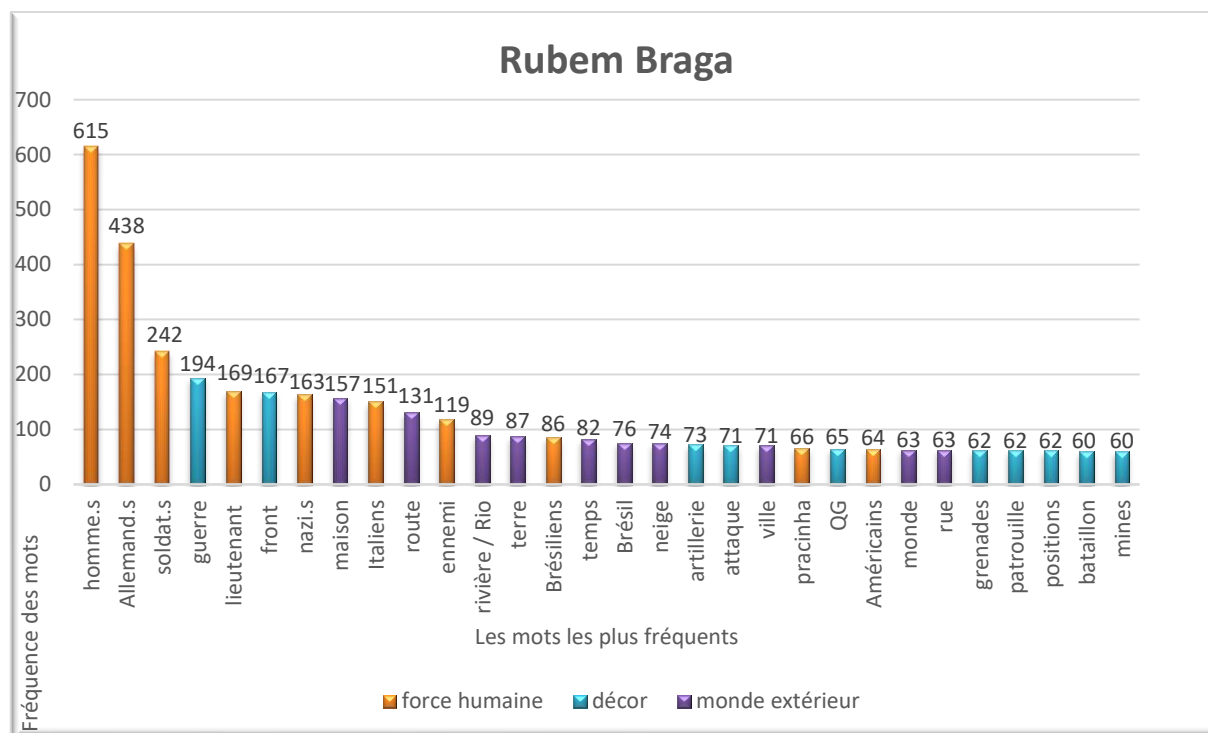
¹ Nous pouvons ici faire référence à la citation de Sartre (1948), dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, pour qui la parole est action. En portugais, nous pouvons traduire « parole » par « palavra », qui veut dire « mot », en français.

² Le logiciel établit une liste avec les cinquante-neuf mots, quelle que soit leur catégorie, les plus fréquents. Pour une question d'espace, nous avons choisi les trente premiers.

³ Parmi tous les logiciels qui existent pour l'analyse textuelle, nous avons choisi *Voyant Tools* pour trois raisons majeures : la disponibilité en ligne, la gratuité et la capacité d'analyser des textes écrits en plusieurs langues, y compris en portugais.

⁴ S'agissant de l'analyse des reportages de Joel Silveira, nous avons conservé les *verba dicendi*.

Avec cette méthode d'analyse que nous venons d'exposer, il ressort de la production de Braga l'incidence des mots suivants, selon leur ordre de fréquence et leur nombre d'apparitions dans les chroniques :



Graphique I – Occurrence des mots les plus fréquents dans *Crônicas de Guerra* (Braga, 1964)

À partir de la visualisation de ce graphique, nous pouvons établir trois sortes de catégories. La première concerne la force humaine qui anime la guerre. Une guerre, dans la vision de Braga, est tenue non pas par les machines, comme l'aurait affirmé Marinetti dans son manifeste futuriste, mais bien par des bras d'hommes. C'est une guerre composée de « soldats », de « lieutenants », d'« ennemis », d'« Allemands », de « nazis », d'« Italiens », de « Brésiliens », de « *pracinhas* » et d'« Américains ». Une guerre qui oppose deux camps, qui hiérarchise ses combattants en fonction de leur grade et qui est disputée en plusieurs langues. La deuxième catégorie fait référence à ce que nous appelons le « décor » de la guerre, formé par « le front », « l'artillerie », « le QG », « les grenades », « les patrouilles », « les positions », « les bataillons », « les mines » ainsi que par le bruitage des « attaques ». La troisième, quant à elle, relève d'éléments du monde, qui pourraient aussi être extérieurs à la guerre, et donc dépossédés d'un intérêt journalistique dans une production consacrée à la guerre. Un regard tourné vers le milieu environnant montre à quel point le chroniqueur est un observateur privilégié et un

passionné de flânerie. Il s'intéresse, même dans la peau d'un correspondant de guerre, aux « maisons », à « la route » et aux « villes », pour la plupart détruites, à « la rivière »¹, à « la terre », cet espace dans lequel évoluait la guerre, au « temps », élément auquel son art poétique est attaché, à « la neige », ayant une signification double dans le récit², et à « la rue », cet espace de passage qui invite au constant déplacement.

Mais, quelle que soit la catégorie, dans le texte de Braga, tout converge vers la guerre. L'analyse lexicale réalisée ne laisse pas de doute à ce sujet. Parmi les trente mots les plus courants repérés, toute une panoplie fait directement référence à l'événement. La guerre accomplit ainsi le rôle d'objet, d'espace et de personnage dans son récit. Dans tout un éventail de termes pouvant lui être associés, c'est le mot « homme » qui a plus accaparé l'écriture du chroniqueur. Cela confirme l'aspect humanisant de l'œuvre, aspect qui a été explorée dans la deuxième partie de ce travail.

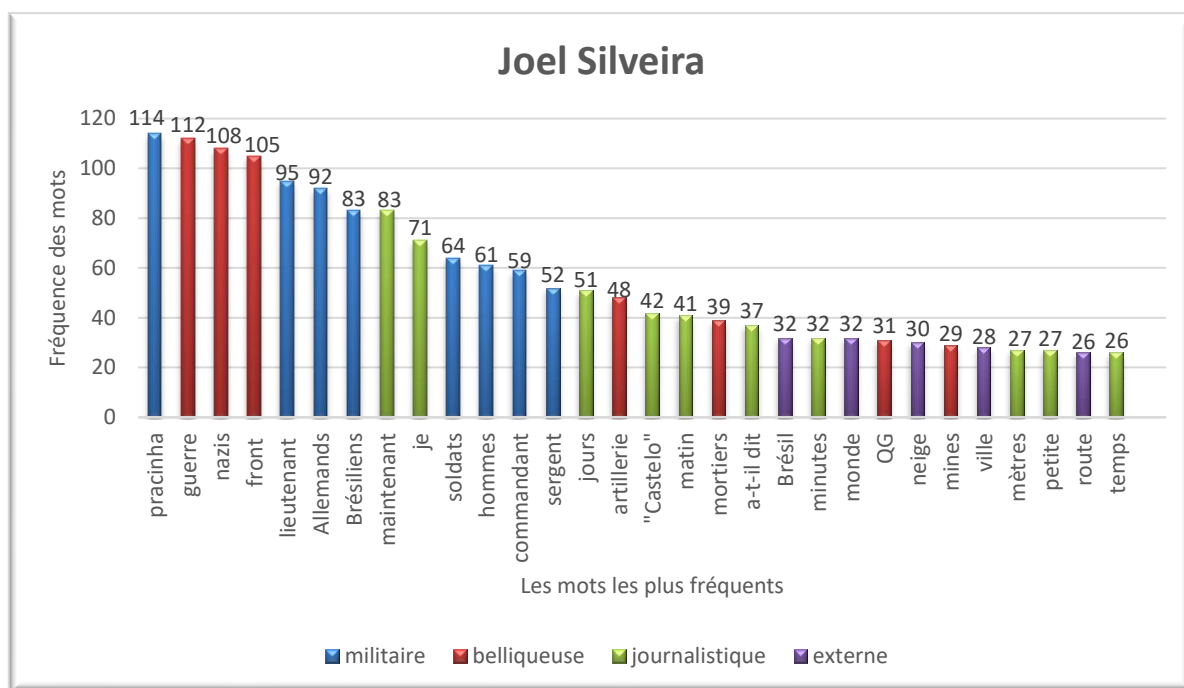
Le choix énonciatif de ce mot comporte, dans le récit, une charge polysémique, car il fait référence tantôt aux soldats, tantôt aux civils, mais, quel que soit son usage, il fait toujours allusion à l'être vivant, c'est-à-dire à l'homme dans ses actions, dans ses torts et aussi dans ses peines. C'est cela que Braga cherche à révéler. Conformément à cet intérêt pour l'homme, il est normal que les personnages de la guerre, comprenant les ennemis, les alliés et les *pracinhas*, figurent parmi les mots les plus cités dans ses textes. Toutefois, s'agissant spécifiquement des mots qui font référence à la hiérarchie militaire, c'est le mot « soldat » qui est le plus fréquemment cité au détriment de ceux en rapport avec un grade militaire plus élevé. Cet indice linguistique montre l'importance accordée par l'auteur, qui avait choisi de couvrir la guerre directement depuis les tranchées, à ceux qui luttaient en première ligne.

Dans la production de Silveira, qui présente un corpus plus réduit par rapport à celui de Braga, nous retrouvons, certes, des ressemblances lexicales avec les choix du chroniqueur *capixaba*³, mais nous remarquons, à partir des mots qui s'affichent en plus grand nombre, une tendance plus journalistique de son travail, comme nous le montre le graphique ci-dessous :

¹ Nous devons préciser que ce mot, dans le récit, fait référence à un cours d'eau, mais aussi, dans plusieurs passages, à la ville de Rio de Janeiro et à l'état du Rio Grande do Sul, au Brésil, d'où provenaient certains soldats. Des mentions à la ville de Rio de Janeiro sont aussi réalisées par le chroniqueur lorsqu'il se plonge dans ses souvenirs ou qu'il s'adresse à ses lecteurs au Brésil.

² De la neige, Rubem Braga a extrait de la poésie, mais elle symbolisait aussi la rudesse de la guerre.

³ Nous présentons plus bas la liste des mots concernés.



Graphique II – Occurrence des mots les plus fréquents dans *O Inverno da Guerra*
(Silveira, 2005)

En faisant la lecture de ce graphique, nous pouvons établir des catégories semblables à celles que nous avons attribuées à la production de Braga. Mais, pour distinguer une production de l'autre, déjà fruit du travail de deux correspondants au service de journaux différents et ayant des styles distincts, nous avons choisi de dresser les catégories suivantes : la catégorie militaire, la catégorie belliqueuse, la catégorie journalistique et une quatrième catégorie appelée externe.

La première catégorie est marquée par les nombreuses mentions du corps militaire qui était présent sur le front. La référence aux lieutenants, aux commandants et aux sergents dans le texte a une explication journalistique : le reporter, visant la précision, s'intéressait aux informations dites officielles. Pour les avoir, il fallait alors se rapprocher de ceux qui la détenaient. Mais ne se limitant pas aux déclarations de ces sources qui avaient un discours d'autorité, le reporter Silveira, dans une démarche *journalistico-littéraire*, inconsciente, car non avouée, a fini par conférer aux *pracinhas* et aux soldats, en général, une place d'honneur dans ses reportages. Le mot « *pracinha* » est d'ailleurs le plus cité dans ses textes. L'attention accordée au soldat brésilien met en évidence un reporter qui était aussi attentif aux événements qui se produisaient dans les tranchées. En immersion, Silveira s'est ainsi approprié le rôle de soldat, sauf que, pour lui, sa mission, c'était écrire.

Pour ce qui relève de la deuxième catégorie, nous trouvons essentiellement des mots qui évoquent objectivement le champ lexical de la guerre. Ces mots servent à contextualiser le reportage, en donnant une identité aux faits rapportés. Comme nous l'avons expliqué précédemment, le fait journalistique est issu d'un processus de construction et le choix des mots y participe activement¹. Vecteurs de sens, ils sont alors minutieusement posés dans le reportage afin d'assurer une cohérence thématique au texte. Le lexique intégrant la deuxième catégorie (à savoir les mots suivants : guerre, nazi, front, artillerie, mortiers, QG et mines) a alors en commun cette volonté de situer l'événement dans un contexte bien précis. Dans ce cas-ci, celui de la guerre².

La troisième catégorie regroupe des mots qui donnent plus de sens à la démarche journalistique de l'auteur qu'au texte lui-même. La présence du pronom « je » dans la liste de mots les plus fréquents en est un indice. La subjectivité de l'auteur, étant une marque même d'un abordage *journalistico-littéraire*, met en exergue la référentialité à sa propre figure, qui révèle son implication dans la couverture de la guerre. Nous soulignons toutefois que, dans certains passages, le « je » repéré par le logiciel ne concerne pas la mise en scène du journaliste, mais bien celle des soldats, des lieutenants et d'autres sujets participant activement à la guerre, qui donnent leur témoignage. Ce dernier est transcrit fidèlement par le biais du discours direct.

À la démarche journalistique repérée dans le texte s'ajoute la haute incidence des *verba dicendi*, comme c'est le cas de l'incise « a-t-il dit », très propre à l'écriture journalistique. Bien que ces verbes soient en relation avec ce que dit la source, ce choix révèle de la subjectivité de la part de l'auteur. L'occurrence de l'adverbe « maintenant » n'est pas, elle non plus, étrangère aux textes de la presse. En l'utilisant, Silveira se positionne comme un narrateur qui décrit au présent les faits survenus dans le passé. Cette

¹ Nous ne pouvons pas ignorer que ce processus ressemble à celui décrit par João Cabral de Melo Neto dans son poème « Catar feijão », que nous pourrions traduire par « Trier le haricot », en français. Le poète, lui-même, compare, dans un premier temps, l'acte d'écriture à la sélection des bons et des mauvais grains. Dans un second temps, à la surprise du lecteur, il affirme que les impuretés pouvant être trouvées dans le processus de tri, comme des cailloux parmi les grains, sont indigestes pour la consommation, mais pourraient s'avérer très bénéfiques pour l'écriture. Le corps étranger, ou le mot intrus, pouvant être compris comme ce qui n'est pas évident, serait alors une aubaine dans l'art d'écrire. Car cette dernière se fonde sur l'inattendu, sur le déroutant. Si l'on applique cette métaphore, d'abord, à la rédaction journalistique, nous pouvons dire qu'elle décrit bien le processus rigoureux de sélection des mots, visant à choisir les plus adéquats pour informer, de façon contextualisée, sur un fait déterminé. Ensuite, pour ce qui est de l'écriture de guerre, le caillou, symbolisant les mots les plus durs, ne connaît pas le même sort que lors du tri du haricot. Loin d'être écarté, il décrit ce qui représente une guerre dans sa pesanteur, dans sa grandeur et dans sa laideur.

² Ce champ lexical est aussi souvent présent dans d'autres contextes d'écriture journalistique, surtout ceux relevant du domaine du sport. Il n'est pas rare que des journalistes empruntent au vocabulaire de la guerre pour décrire des compétitions sportives.

technique, associée à l'utilisation du présent de reportage, est une façon dans le journalisme de garder l'actualité du texte.

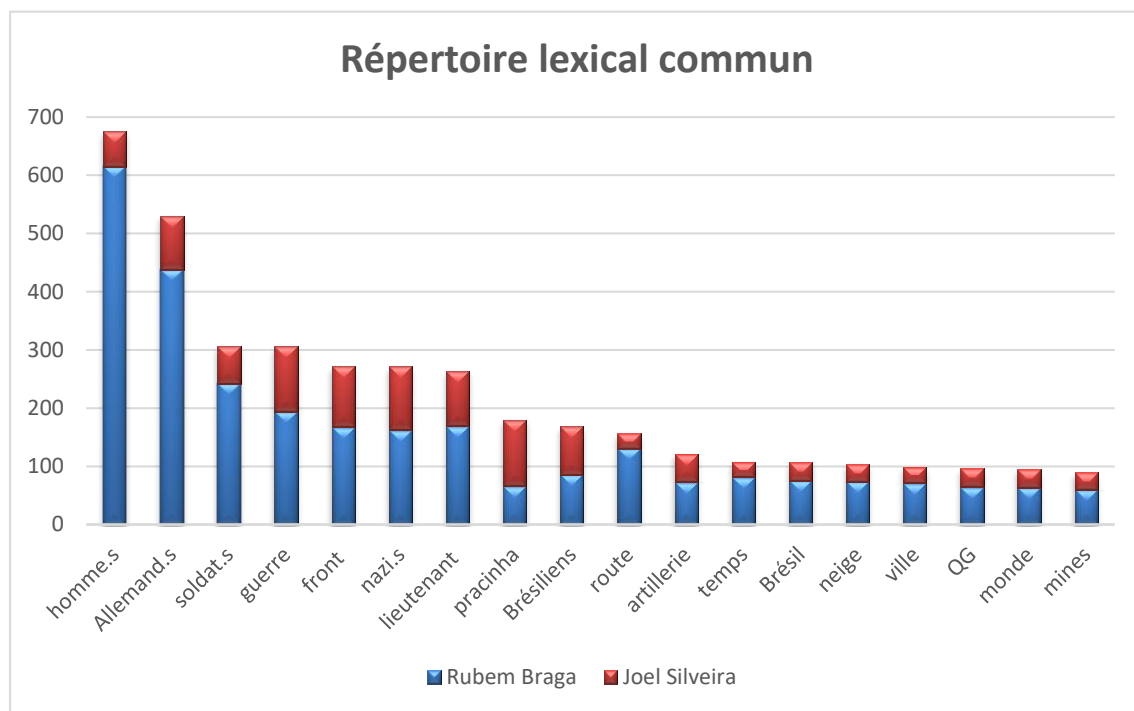
D'autres éléments pouvant être classés dans la catégorie journalistique de la production de Silveira sont en rapport avec sa recherche de précision, comme c'est le cas de l'emploi des termes « jours », « matin », « minutes » et « petit », ce dernier servant à qualifier un objet décrit dans le reportage. Au premier abord sans intérêt, ces mots incorporés au texte journalistique finissent par lui conférer encore plus d'exactitude. Pour le journaliste qui vise la précision, la volonté de les employer est donc presque obsessionnelle. C'est comme si, en l'absence de ces données complémentaires, qui énoncent la durée et le temps des faits, l'information n'était pas complète. Il ressort également de l'analyse que le mot « temps », à l'exemple de la production de Braga, figure lui aussi parmi les plus utilisés. Fondé sur l'aspect temporel des événements, qui régit lui-même le travail journalistique du début à la fin, le temps dans la production de Silveira est employé pour rendre compte d'une perception individuelle de la durée des événements, pour en inscrire un dans une saison précise (l'hiver ou le printemps) ou bien dans une perspective liée aux variations du climat sur le front.

Un autre mot qui figure dans cette troisième catégorie et fait référence à l'une des plus importantes conquêtes des soldats brésiliens en Italie concerne la prise de « Monte Castelo ». Le fait que « Castelo », une référence au *Monte Castello*, figure dans la liste établie a une explication logique, qui relève du travail de Silveira en tant que journaliste. En effet, il a été le seul correspondant de guerre brésilien à atteindre le sommet du Mont avec les soldats, dans une bataille sanglante qui a opposé d'un côté les *pracinhas* et de l'autre les *tedescos*. La couverture de cet événement lui a valu, outre une position privilégiée, un *scoop* journalistique.

Concernant la quatrième catégorie, nous avons recensé les mots suivants : « Brésil », « monde », « neige », « ville » et « route ». Bien qu'ils soient placés dans une catégorie dite « externe » au conflit, car n'ayant pas de connotation sémantiquement négative, chacun d'entre eux participe à sa façon de la construction du récit de guerre. De même, ces mots portent dans leur signification des notions importantes pour le journalisme, comme celle de l'universalité, pour ce qui est de la référence au « monde », celle de la proximité, en raison des innombrables mentions au « Brésil », celle de la temporalité, indice donné par le mot « neige », et, enfin, la notion de spatialisation conférée par les termes « ville » et « route », qui peuvent décrire le monde dans et en dehors de la guerre. Ainsi, envisagés dans leur ensemble et situés dans le processus de

fabrication de l'information, ces mots s'inscrivent indirectement, et par rapprochement, dans les principes des valeurs d'actualité¹. Cette association n'est possible qu'en prenant en compte la tournure journalistique de la production de Silveira.

Suite à ce survol, dont le but consistait à révéler la face lexicale de la guerre, nous constatons que les deux productions présentent, comme nous l'avons souligné, un répertoire lexical commun.



Graphique III – Répertoire lexical commun dans les œuvres analysées de Braga et de Silveira

Des trente mots les plus fréquents repérés par le logiciel *Voyant tools*, dix-huit s'affichent et sur la liste de Braga et sur la liste de Silveira. Cette coïncidence, si l'on peut ainsi dire, s'explique, d'abord, par le fait que les deux journalistes avaient la même mission : celle de couvrir la Force Expéditionnaire Brésilienne, en dépit de leur travail pour des journaux distincts. Ensuite, l'équivalence lexicale confirme ce qui nous paraissait évident : la guerre est le fil conducteur de leur production et la matière première de leurs écritures. Enfin, la similitude de mots montre aussi qu'une guerre, peu importe laquelle et quel qu'en soit l'auteur, aura toujours une face, du moins lexicale, qui lui est propre.

¹ Nous avons fait référence à cela dans la section « *News values* », placée dans la deuxième partie.

Il est toutefois important de signaler que, dans cette marée de ressemblances lexicales, nous pouvons aussi soulever un aspect divergent dans la production des deux correspondants. Cela concerne la priorité donnée à certains mots, qui ne figurent pas dans le même ordre de classement, si l'on s'attarde sur leur fréquence, à l'exception des mots « lieutenant » et « Brésil »¹, cinquième et onzième position respectivement, comme le montre le tableau ci-dessous :

	Braga (1964)	Silveira (2005)
1 ^{er}	homme.s	pracinha
2 ^{ème}	Allemand.s	guerre
3 ^{ème}	soldat.s	nazis
4 ^{ème}	guerre	front
5 ^{ème}	lieutenant	lieutenant
6 ^{ème}	front	Allemands
7 ^{ème}	nazi.s	Brésiliens
8 ^{ème}	route	soldats
9 ^{ème}	Brésiliens	hommes
10 ^{ème}	temps	artillerie
11 ^{ème}	Brésil	Brésil
12 ^{ème}	neige	monde
13 ^{ème}	artillerie	QG
14 ^{ème}	ville	neige
15 ^{ème}	pracinha	mines
16 ^{ème}	QG	ville
17 ^{ème}	monde	route
18 ^{ème}	mines	temps

Tableau XII – Comparatif de classement des mots selon leur fréquence dans les œuvres de Braga et de Silveira

Nous pouvons interpréter ce décalage, voire cette hiérarchisation de mots, en essayant de l'expliquer par le biais de la subjectivité de chaque auteur. Braga et Silveira, même s'ils couvraient la même guerre, n'étaient pas forcément sur les mêmes positions, n'avaient pas les mêmes conditions pour réaliser leur travail – Silveira envoyait ses textes

¹ D'un autre côté, cette affirmation doit être prise avec réserve. Les mots, même s'ils ne sont pas les mêmes, peuvent appartenir à une catégorie proche, selon la catégorisation que nous avons attribuée à la production de chaque auteur.

par communication télégraphique et Braga était condamné à la voie aérienne¹ – et, en ce qui concerne le traitement textuel de l'événement, les deux journalistes différaient quant à leur style, comme nous avons cherché à le montrer à plusieurs reprises, et quant à leurs préoccupations, comme le suggère le tableau ci-dessus. Même s'il y a ressemblance lexicale entre les deux productions, cela ne supprime en rien les particularités propres à chaque production. Mais force est de constater qu'ils ont senti et ont vécu la même guerre.

Outre le fait qu'elle soit un produit direct du conflit, l'écriture des deux correspondants est alors indubitablement construite et façonnée, comme nous venons de le mentionner, à partir de ce qu'ils ont senti, entendu, vu, touché et vécu. La guerre qu'ils nous révèlent peut être textuellement sentie, entendue et touchée, car racontée à partir des stratégies *journalistico-littéraires*. Constat de leur découverte, de leur immersion corporelle et de leur expérience vécue sur le terrain, la guerre qu'ils ont rapportée ne peut que prendre une forme de matérialisation. Leurs textes, étant la prolongation de leur vécu sur le front, donnent ainsi à voir une guerre réelle et néfaste, une guerre sans espoir, malheureuse et dégoûtante, selon les propres définitions des auteurs, une guerre menée par des bras d'hommes.

De la lecture de leur récit, l'image lexicale de la guerre qui nous est donnée, en dépit des tentatives d'échapper à la réalité du front par l'adoption d'une vision poétique, mais objective de l'actualité², est celle d'un monstre. Comme l'avait affirmé Silveira (2005, p. 155), son activité consistait à donner à voir « toute la tragédie et [la réalité] d'un peuple anéanti par la guerre ». Braga (1964, p. 386), lui aussi, disait évoluer dans « les terres battues par les vents du malheur et de l'affliction ». Ce journalisme d'expérience et d'expérimentation, ainsi que nous pourrions qualifier le travail accompli par les deux correspondants brésiliens, joue à la fois avec la subjectivité auctoriale, avec le souci esthétique du langage, avec la description crue des éléments et avec la volonté de faire durer l'événement dans le temps. Les forces d'expression utilisées pour se référer à la guerre, le temps narratif souvent adopté dans leur récit, en privilégiant le présent de reportage, le recours aux outils littéraires pour faire prévaloir une certaine esthétisation du discours et le pari sur le support du livre sont alors des indices d'une recherche accrue des auteurs pour inscrire leur texte dans l'atemporalité, fût-elle littéraire ou non. Le rêve

¹ Ce détail avait un impact sur la façon dont ils concevaient leur travail, comme nous l'avons évoqué précédemment dans la deuxième partie.

² À cela, nous faisons référence aux moments où les auteurs se tournent vers les paysages pour essayer d'échapper à la réalité, mais aussi pour créer un contraste entre la beauté du lieu et la laideur de la guerre. Ce faisant, ils dénoncent le gâchis humain, matériel et environnemental qui représente un tel événement.

de pérennité, qui poursuit leur production de guerre, relève en effet du combat ultime mené aussi bien par les deux correspondants que par le journalisme littéraire lui même.

7.3. Le combat ultime

Le journaliste-écrivain est avant tout un expérimentateur narratif, qui se vante de connaître à la fois le fonctionnement du journalisme et celui de la littérature. Cette connaissance provient justement de sa pratique dans les champs journalistique et littéraire. C'est alors un professionnel qui ne craint pas l'hybride dans sa forme textuelle, car l'hybride est le socle même de son art. La modalité *journalistico-littéraire*, nous le rappelle Bak (2020, p. 11), produit « des faits incontestables avec une distance critique digne de l'histoire [...] et fournit des images dignes de nos plus grands romanciers, dramaturges et poètes de guerre ». Que ce soit dans les champs de guerre ou sur le champ de l'écriture en général, le journalisme littéraire sert alors de pont pour faciliter l'entrecroisement des domaines, d'où la richesse et la force de ses récits – des véritables candidats à la pérennité.

Par la combinaison d'éléments venant des deux terrains qui composent le journalisme littéraire, le journaliste-écrivain essaie de bâtir, tant bien que mal, une fondation textuelle qui se veut solide. Cette solidité non seulement s'affirme d'un point de vue linguistique, dans lequel il recherche un langage soigné et littéraire, pouvant apporter de la qualité au texte, mais elle est aussi relative à une envie d'inscrire son écriture dans la durabilité du temps. Ce choix, loin d'être hasardeux, est arbitrairement motivé par celui qui tient la plume. Mais ce désir de pérennité peut échouer, il peut s'avérer inefficace si limité qu'au niveau du transfert d'éléments d'écriture. Ainsi, la pérénisation n'est pas seulement une affaire de stylistique, mais aussi, et surtout, une affaire de support. Un texte publié dans la presse est vaincu par le temps avant sa publication. Les textes s'inscrivant alors dans le cadre *journalistico-littéraire* potentialisent leur caractère pérenne en s'associant certes aux techniques littéraires, mais l'étape du passage du journal au livre se présente comme une démarche cruciale dans le processus d'immortalisation du texte. Cela explique le nombre de reportages et chroniques qui franchissent les pages volantes du journal pour s'établir pour de vrai sur les feuilles durables d'un livre. Et pour cause : la temporalité journalistique d'actualité est toujours en tension contradictoire avec

la temporalité¹ littéraire, qui vise, quant à elle, l'atemporalité. Sans prétendre revendiquer un statut exclusivement littéraire, le journalisme littéraire, en tant qu'hybride convaincu, tente alors de remédier à ce décalage (voire conflit) sur deux fronts. Premièrement, il fait appel, comme nous l'avons affirmé à maintes reprises, aux outils littéraires pour composer l'information. Secondement, il cherche à s'allier à un support qui assure la longévité à l'écriture. Les temporalités journalistique et littéraire finissent alors par s'entrecroiser lorsque le texte est aux soins du journalisme littéraire.

Vouée à l'éphémère, la temporalité journalistique se fonde sur une succession de faits qui sont traités sur un rythme inépuisable. Le journalisme est responsable lui-même de cette situation. Les textes de la presse finissent ainsi par subir une existence fade qui se périmé dès leur publication. Mais lorsque le journalisme adhère à la littérature, il synchronise sa production avec l'atemporalité que cette dernière promet d'assurer à ses écrits. Bien que cela produise son effet, seul le livre, rappelons-nous, nous semble être le produit conservateur le plus efficace pour conférer au texte une valeur temporelle plus élargie. Et cela parce qu'il rend au texte la possibilité d'être vu différemment. Le texte devient en effet « visible autrement », pour emprunter le concept de Neiva (2014) à propos des genres², dans la mesure où l'on peut le décodifier de différentes façons, en fonction du support dans lequel il est publié. La lecture d'un article de journal nous semble être rythmée sur le propre fonctionnement de la presse. Ce n'est pas pour rien que les articles sont séparés en rubriques et que les informations du texte s'inscrivent dans une logique de hiérarchisation, où l'essence de l'information se trouve dès les premières lignes, pour faciliter une lecture rapide. Le livre, quant à lui, en proposant une survie au texte, en raison de la durabilité et de la fixité qui lui sont rendues, rend possible une autre dynamique de lecture. Outre cela, il est un objet fédérateur. Cela nous est apparu comme une évidence en analysant le corpus qui constitue notre recherche. Les chroniques-reportages publiées de façon éparpillée dans la presse, pendant plusieurs mois, ont finalement trouvé une unité lorsqu'elles ont atteint le terrain du livre. Auparavant démembrées dans le journal et ensuite fusionnées en un seul corpus dans le livre, elles

¹ Il est important de souligner que la discussion à propos de la notion de temporalité ici proposée ne concerne ni la valeur grammaticale qu'elle peut avoir dans un texte, liée au choix et à la catégorisation des temps verbaux (Émile Benveniste, 1974) et (Gustave Guillaume, 1929), ni l'aspect discursif, qui fut étudié par la narratologie (Gérard Genette, 1972). La forme de « temporalité » qui nous intéresse ici, c'est celle qui se présente *en dehors* de l'œuvre. C'est la temporalité liée à la durabilité, à l'existence du texte une fois publié, que ce soit dans la presse ou dans un livre.

² Nous avons fait référence à cela dans l'introduction de la deuxième partie.

font partie d'une seule et grande histoire de la guerre racontée par deux correspondants brésiliens.

Braga et Silveira, bien qu'ils ne se soient pas rendu compte de la valeur *journalistico-littéraire* de leur production¹, ont donné des indices d'une recherche d'atemporalité en prenant la décision de publier en livre un recueil de leurs textes sur la guerre. Ce qui les a poussés à changer de support a été sans doute le fait de reconnaître, eux-mêmes, l'importance du travail en tant que correspondants. En effet, les risques encourus par les reporters de guerre, dont le travail évolue sur le front, font de ce poste l'un des plus distingués dans le journalisme. Pour les deux auteurs, participer et vivre la guerre était alors une façon de consacrer leur carrière et de gravir des échelons. En conséquence, abriter leurs écrits dans un livre s'inscrivait aussi dans une démarche visant à récompenser et à saluer leurs efforts, et surtout, leur courage. Dans une logique bourdieusienne, fondée entre autres sur le capital symbolique, la couverture de la guerre et la publication de leurs textes en livre avaient, pour eux et au regard de la société, une signification considérable.

Relativement à ce qu'ils ont produit pendant la guerre, les deux correspondants étaient d'accord sur un principe, qui rejoint ce que nous avons avancé dans le paragraphe précédent : ils tenaient à ce que leurs écrits aient davantage une valeur documentaire qu'une reconnaissance littéraire. Cela est, par exemple, perceptible dans la note d'avis au lecteur rédigée par Silveira et qui figure dans la préface de son livre *Histórias de Pracinha*, sorti initialement en 1946².

Il est évident que les chroniques, les reportages et les informations réunis dans ce livre n'ont aucune valeur littéraire. Tout a été écrit au rythme de la marche des événements, et souvent cette marche dépassait la vitesse de la propre machine à écrire du correspondant. Cependant, comme il s'agit d'instantanés pris en direct, par un témoin quasi quotidien de la lutte des soldats brésiliens et des drames du peuple italien démantelé par le fascisme et par la guerre, il est possible que, demain ou après, une certaine valeur documentaire soit découverte dans les écrits rassemblés dans ce volume. C'est précisément cela qui justifie, aux yeux de l'auteur et probablement du public, la publication dans un livre d'un long article qui avait été publié en vrac, pendant sept mois, dans les nombreux journaux de la chaîne « *Associados* »³. (Silveira, 1967, p. 11)

¹ Cette valeur est créditée par ceux qui se penchent sur l'analyse de leur production.

² Nous avons consulté l'édition sortie en 1967.

³ “Está mais do que visto que as crônicas, reportagens e notícias reunidas neste livro não possuem nenhum valor literário. Foram todas elas escritas ao ritmo da marcha dos acontecimentos, e muitas vezes aquela marcha ultrapassava a rapidez da própria máquina de escrever do correspondente. Como se trata, porém, de instantâneos apanhados ao vivo, por uma testemunha quase diária da luta dos pracinhas brasileiros e dos

Cette note est évocatrice de plusieurs aspects de son travail. D'abord, il refuse de reconnaître la qualité littéraire de sa production, lui qui rêvait justement d'être écrivain, sans doute parce qu'il considérait le processus de « fabrication » de ses textes très proche d'une démarche journalistique, qui suivait le « rythme de la marche des événements ». Un autre point à soulever de cette déclaration de l'auteur fait référence à son désir d'attribuer à l'ensemble de sa production de guerre une valeur historique, et donc atemporelle, à l'image de ce que représente la littérature. Plus que née d'un désir de prestige et de reconnaissance, si l'on en croit sa déclaration, cette volonté de perpétuer ses chroniques-reportages était vue, pour lui, comme le sort naturel réservé aux textes abordant des thématiques liées à la « lutte des soldats brésiliens et [aux] drames du peuple italien démantelé par le fascisme et par la guerre ».

Il ressort aussi de cette avis un autre aspect intéressant, cette fois-ci en rapport avec la perception donnée au texte lorsqu'il a été publié en livre. Ses nombreux reportages, chacun traitant d'un événement spécifique, s'agissant « d'instantanés pris en direct », comme nous l'affirme Silveira, ont acquis, en effet, en raison de leur passage à un autre support, une unité. Au-delà de la survie accordée au texte, le livre a fourni à ses écrits, devenus désormais un seul « long article », une cohérence thématique et chronologique. Dans le livre, les reportages sont devenus un seul corpus, comme nous avons avancé précédemment, pouvant être envisagés dans leur ensemble et non de façon fragmentée, comme c'était le cas dans la presse.

Braga, lui aussi, a tenu à écrire une note explicative pour justifier la publication de son livre *Crônicas de Guerra*. Dans un long texte, qui s'adresse directement au lecteur, le chroniqueur évoque les difficultés rencontrées sur le sol italien et fait référence à sa décision de quitter les pages du journal, support qui l'avait consacré, pour publier ses chroniques dans un livre.

[...] Il n'est donc pas surprenant que ce livre de chroniques soit si éloigné de mon idée première. Mais de toute façon, voici qu'arrivent ces histoires. Beaucoup d'entre elles, pour une raison ou une autre, n'ont pas été publiées dans le journal. La dernière a été écrite spécialement pour clore le livre. [...] Espérons qu'apparaîtront, à côté de la simple littérature d'exaltation civique, des études critiques de cette campagne,

dramas do povo italiano desmantelado pelo fascismo e pela guerra, é possível que amanhã ou depois se descubra nos escritos colecionados neste volume algum valor documentário. É isto precisamente o que justifica aos olhos do autor e provavelmente do público a publicação em livro de uma extensa matéria que fora, durante sete meses, espalhada pelos jornais da cadeia dos 'Associados'".

avec sincérité et courage afin que cette riche expérience puisse être mise à profit, comme il se doit¹. (Braga, 1964, pp. 6-7)

L'idée première dont le chroniqueur fait mention dans cet extrait concerne son projet initial de vouloir attribuer à ses chroniques une valeur plus historique que journalistique. Mais les censures, l'ambiance de méfiance qui régnait à l'égard des correspondants, auxquelles s'ajoutaient les difficultés de communication, furent des facteurs, avancés par Braga lui-même, qui l'ont empêché de couvrir les événements les plus importants et d'adopter la méthode qu'il avait envisagée. Forcé alors de repenser son travail lorsque l'heure du tête-à-tête avec la guerre avait sonné, le chroniqueur s'y est retrouvé finalement armé d'un style, semblable à celui qui l'avait consacré dans la presse brésilienne, style fondé sur la description de la banalité et tourné vers la simplicité des événements.

En tant que chroniqueur glissé dans la peau d'un correspondant, c'est par des histoires du quotidien qu'il a cherché à raconter et à décrypter la guerre vécue. « Voici qu'arrivent ces histoires », a-t-il écrit. C'était aussi, de façon surprenante, en faisant confiance au livre, qui a servi à la republication de ses textes et à la publication de chroniques inédites², qu'il espérait donner un sens à son travail, à son combat. En effet, pour lui, et ce malgré son attachement au journal, laisser périmer sa production de guerre dans les pages éphémères de la presse aurait été un gaspillage. Comme pour Silveira, le livre avait pour Braga un rôle important, servant à préserver l'histoire et la mémoire des vingt-cinq mille soldats brésiliens ainsi que de tous ceux qui ont vécu la guerre. C'est donc dans le livre, et non sur le front, que se joue leur ultime combat. C'est dans ces pages, vouées à la pérennité, que se trouve leur butin de guerre, que se cache leur « riche expérience » de la couverture de la Seconde Guerre mondiale.

¹ “[...] Não é de espantar, assim, que este livro de crônicas esteja tão longe de minha ideia primitiva. Mas, de qualquer jeito, aí vão essas histórias. Muitas, por um motivo ou outro, não chegaram a ser publicadas no jornal. A última foi escrita especialmente para fechar o livro. [...] Esperemos que, ao lado da simples literatura de exaltação cívica, apareçam, com o tempo, estudos críticos dessa campanha, feitos com sinceridade e coragem para que essa rica experiência possa ser aproveitada, como deve ser”.

² Un exemple de chronique rédigée spécialement pour la version « livre », c'est celle nommée « La fin de la guerre ». Différemment des autres textes, qui devaient se limiter à un certain nombre de pages, cette dernière, conçue directement pour le livre, compte quarante-trois pages. Rien que cela montre que produire pour tel ou tel support a un impact sur la dynamique de travail de l'auteur et dans la façon dont il appréhende son texte. Silveira, lui aussi, a écrit un texte expressément pour la publication du livre *O Inverno da Guerra*, intitulé « Não foi um passeio ». Avec le recul, dans ce texte, le reporter replonge dans ses mémoires et y raconte les coulisses de son travail en tant que jeune correspondant.

Conclusion

“Foi então que começou a cair uma chuvinha rala e fria – e também absolutamente neutra, pois molhava a todos nós, vencedores e vencidos”¹.

Joel Silveira

“Tinham ficado para trás as montanhas ásperas e arrebatadas pela maldição da guerra – nosso jipe corria por um vale de paz e fartura, de casas verdadeiras, com telhados serenos, vidros nas janelas, pessoas humanas habitando quietamente lá dentro”².

Rubem Braga

Dans un reportage publié à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Silveira (2005, p. 133) présage, par la figure du printemps, le possible achèvement du conflit, qui a mobilisé une soixantaine de nations de différents continents dans le monde et qui a fait plus de soixante millions de morts : « Les gelées de l’hiver sont passées, la boue fasciste a fondu, des vérités, comme des fleurs, renaissent de racines qui semblaient définitivement pourries. [...] C’est le printemps qui joue ici au sein de la guerre »³, a-t-il écrit. Cette nouvelle saison, qui incarne un souffle d’espoir, s’oppose alors à l’hiver de la guerre, cette dernière dépeinte, dans l’œuvre des journalistes-écrivains Braga et Silveira, avec une vérité crue, marquant leur récit d’une réalité saisissante. La présentation de cette réalité flirte, dans leur production, avec la fictionnalité, ce qui la rend plus vive et surprenante, et susceptiblement poétique. La formule trouvée par le journalisme littéraire

¹ « C’est alors qu’une pluie légère et froide a commencé à tomber – et aussi absolument neutre, car elle nous a mouillés tous, les gagnants et les perdants ». (Joel Silveira, dans « Fim de guerra », 2005, p. 170)

² « C’était resté derrière nous, les montagnes rugueuses et brisées par la malédiction de la guerre – notre jeep filait à travers une vallée de paix et d’abondance, entourée par de vraies maisons, avec leurs toits sereins, leurs vitres dans les fenêtres et habitées paisiblement par des humains ». (Rubem Braga, dans « Fim de guerra », 1964, p. 438)

³ “Os gelos do inverno foram embora, derreteu-se a lama fascista, as verdades, como flores, estão nascendo novamente das raízes que pareciam definitivamente apodrecidas. [...] É a primavera que brinca aqui dentro da guerra”. (Joel Silveira, dans « A primavera », 2005, p. 133)

pour se distinguer de toute autre pratique journalistique, qui porte aussi sur le réel, mais qui est incapable de le saisir comme le fait la modalité *journalistico-littéraire*, s'est fondée d'ailleurs sur un jeu de séduction entre fiction et réalité.

Le journalisme littéraire est donc le résultat de la combinaison de deux éléments a priori opposés qui ont surmonté leurs antagonismes pour chercher non la perfection esthétique mais des moyens pour atteindre la profonde réalité des faits. Visant à dépasser les frontières symboliques et textuelles fixées par des traditions et des conventions, tout en reconnaissant leur existence, la pratique de ce journalisme, qui ne cesse d'évoluer, est, nous le considérons comme tel, un acte de transgression. Il met en cause la rigidité des genres, provoque le décentrement ou le déplacement des frontières et met en valeur la force de l'hybride. Au niveau scriptural, cette modalité essaie de réinventer la production journalistique, mais sa force et son inspiration ne proviennent pas vraiment d'une « nouveauté ». En effet, s'inspirant des branches puissantes du réalisme et du naturalisme, le journalisme littéraire est la preuve que le XIX^e siècle ne l'a jamais quitté.

Cette branche journalistique, qui par la plume des journalistes-écrivains, s'est fait une place dans la tradition, a un avenir qui nous semble alors bien porteur. Au même titre que les écrivains qui ont prêté leur talent à la presse au XIX^e siècle, le journalisme littéraire a prêté serment au journalisme et à la littérature, en dépit de la résistance *puriste* de certains – et cela n'a pas porté atteinte à son développement. En tant que genre, il s'est toujours nourri de la richesse théorique procurée par les deux domaines majeurs et indépendants qui gravitent autour de lui, bien qu'il ait envie d'acquérir son autonomie épistémologique. Ainsi, même si elle est confrontée aux « influences puissantes » (Borges, 2013, p. 195) de la littérature et du journalisme, cette branche journalistique, qui garde dans sa propre dénomination sa filiation à ces deux disciplines, cherche, elle aussi, à s'affirmer en tant que telle.

Constituant un chantier d'envergure, car champ d'étude relativement neuf, le journalisme littéraire s'est construit au fil de son histoire sur la base de ce que nous avons appelé dans ce travail la « poétique du transfert ». En effet, au terme de cette recherche, nous pouvons constater que c'est par un mouvement de transferts multiples que ce journalisme a pu se forger une place dans la presse brésilienne et résister contre une modernisation, voire une professionnalisation, galopante du faire-faire journalistique, qui a failli éloigner le journalisme, en tant que pratique, de l'art littéraire. Cette poétique, qui a été développée dans la première partie de notre recherche et qui a orienté nos réflexions au fil de notre étude, présuppose une notion de déplacement ou d'échange, sans désigner

un rapport de force ou une subordination, motivée par un phénomène d'identification et/ou d'attraction entre les paires¹ concernées – et nous en avons identifié trois.

La première concerne les modèles de presse du Brésil et de la France. La presse brésilienne a naturellement absorbé le modèle français, celui-ci constituant un modèle de référence culturelle et critique, en raison de toute une conjoncture historique, relevant de facteurs socio-politiques, économiques et culturels. Le modèle proposé par la France représentait en termes journalistiques un idéal à suivre. Il s'opposait, comme nous l'avons bien montré dans ce travail pour contextualiser la naissance du journalisme littéraire dans l'aire brésilienne, au modèle colonial portugais, qui n'a pas seulement retardé au maximum l'implantation de la presse au Brésil, mais qui l'a aussi énormément censurée. Dans un contexte de changement, la presse brésilienne a incorporé à sa production, par le biais d'un transfert générique, le genre de la chronique, cette fois-ci revêtue d'un insigne journalistique, qui a acquis par la suite un contour national. La version acclimatée du genre, située à mi-chemin entre l'information d'actualité quotidienne et la fictionnalité littéraire, est devenue un modèle *sui generis* aussi bien de la presse que du journalisme littéraire pratiqué au Brésil. Genre précédant le reportage, la chronique a été fondamentale pour éviter la rupture du rapport entre littérature et journalisme. Elle a ainsi fortement contribué à l'intronisation et à la pérennisation d'une poétique du quotidien dans la presse.

Le journalisme et la littérature, deuxième paire à laquelle nous avons fait référence, ont eu une attirance réciproque, motivée par des raisons commerciales et aussi professionnelles. Durant une certaine période de l'histoire de la presse (XIX^e siècle), la présence de la littérature rapportait des sommes importantes aux journaux et la production journalistique était au soin des hommes de lettres. De cette relation est né un modèle journalistique biberonné à la fois par des techniques journalistiques et des techniques littéraires, dont la chronique et le reportage qui ont fini par devenir les genres porteurs au XX^e siècle.

Ce modèle journalistique, soutenu par des transferts de procédures, cherche non seulement à communiquer « ce qui se passe dans le monde » (Fuser, 1996), mais aussi à sentir le monde qu'il propose de donner à voir. Attaché à une toute autre dynamique de production, qui est enrichie par la littérature et d'autres disciplines, le texte *journalistico-littéraire* prend le temps d'écouter les vibrations du monde, le rythme des événements et,

¹ Les paires que nous avons soulevé dans cette recherche et qui s'inscrivent dans une relation de transferts sont : « le modèle de presse français et le modèle brésilien », « la littérature et le journalisme » et « le journal et le livre ».

surtout, le cri de ses personnages. C'est, d'abord, un journalisme d'écoute, qui dialogue avec le dit et le non-dit de ses sources, et un journalisme d'immersion, fondé sur une esthétique du témoin oculaire. Cette articulation entre la chose vue et la chose entendue apparaît ensuite sur le texte sous couvert d'un processus de fictionnalisation, à partir duquel le journalisme littéraire assume son volet littéraire et construit sa propre esthétique. Ce processus, amplement discuté dans notre travail, ayant été précédé par ceux de la littératurisation et de la feuilletonisation de l'information, admet une étonnante porosité de la fiction et de la réalité au sein de la presse, attestant de l'ouverture de cette dernière aux expérimentations diverses. Le journalisme littéraire reste, toutefois, malgré cette démarche esthétisante, attaché à une valeur de vérité, qui est fidèle à la réalité, et lié à une approche informative, qui permet de l'ancrer dans la sphère journalistique.

La troisième paire que nous avons identifiée comme signe de cette poétique concerne cette fois-ci le journal et le livre. Elle se traduit par le transfert physique des textes d'un support à l'autre et montre les limites du processus de fictionnalisation. En rendant pérenne ce qui risque d'être périmé, le livre est ainsi un support qui confère aux publications une place dans la postérité. Ni le temps écoulé, ni l'action des mites ne peuvent effacer ce qui est écrit dans leurs pages. La même chose ne s'applique pas au journal, dont la péremption est annoncée dès qu'il sort de l'imprimerie et se pose sur un kiosque de vente. Censé être renouvelé quotidiennement, le journal n'assure pas la même *protection* aux écrits que celle garantie par le livre, qui fait figure de gardien des mots. Ce transfert de support semble donc être vital pour la survie du journalisme littéraire¹.

S'agissant des genres de la chronique et du reportage, très attachés à la production quotidienne et au rythme frénétique de production de la presse, leur passage du journal au livre assure en quelque sorte leur sauvegarde. Ces genres, qui sont dans leur constitution fondamentalement liés au quotidien, s'inscrivent alors dans une durée indéterminée lorsqu'ils franchissent la frontière du livre – leur valeur qualitative étant indispensable pour que ce transfert ait lieu. Genres malléables, pouvant s'adapter à des supports divers, mais aussi à différentes stratégies discursives, qu'elles soient journalistiques ou littéraires, la chronique et le reportage sont aussi représentatifs du processus de modernisation de la société brésilienne ainsi que de celle du journalisme.

¹ Nous avons fait ici référence aux supports journal et livre pour rester dans une configuration plus traditionnelle de la production journalistique et littéraire. À l'heure actuelle, cependant, nous ne pouvons pas ignorer la force et l'utilité des supports numériques qui se présentent, eux aussi, comme alternative à la pérennisation des écritures de toute sorte.

Les chroniqueurs et les reporters, devenus alors interprètes de ces mutations, n'ont pas été insensibles aux changements dont ils étaient témoins et ils ont intégré au langage et au mode de production de la chronique et du reportage – deux genres ouverts et flexibles dans le style et dans la forme –, la simplicité et la rapidité devenues symboles du moderne.

Récupérés par le journalisme littéraire, les deux genres devenus des éléments textuels d'expression de cette catégorie journalistique ont trouvé un compromis et un équilibre entre le factuel et la littérarité, la simplicité et l'enjolivement langagier, l'observation rapide et la réflexion profonde, l'objectivité et la subjectivité, la partialité et l'impartialité, le tout en s'engageant à rapporter au mieux une réalité sociale souvent marginale ou ignorée par d'autres catégories ou genres journalistiques. Ils assument leur dépendance à l'actualité, mais ne dédaignent pas l'apport que la littérature peut leur fournir dans leur quête pour dépeindre la réalité. Étant les deux genres qui se sont ouverts à la littérature dans une période où la littérature était chassée du journal, la chronique et le reportage ont mérité leur place dans le journalisme littéraire, et le corpus que nous avons analysé le prouve.

L'ensemble des textes rédigés par les correspondants Rubem Braga et Joel Silveira, qui est un témoignage de la participation active du Brésil à la Seconde Guerre mondiale, est doté incontestablement d'une valeur journalistique, littéraire et historique, ce dont témoigne leur publication ultérieure sous forme de livre. Dans leurs ouvrages *Crônicas de Guerra* (1964) et *O Inverno da Guerra* (2005), nous pouvons constater le soin apporté aux textes, conçus originalement pour la presse, pour leur donner une cohérence à la fois discursive et temporelle, sans tomber dans une sorte d'anachronisme. De ce fait, leurs textes publiés en livre, outre le fait qu'ils deviennent une source consultable à n'importe quel moment, sont rangés chronologiquement et enveloppés d'une unité, car associés autour d'une seule et grande thématique : celle de la guerre.

Le livre offre ainsi au texte voué à être publié dans la presse ce que le journal ne peut pas lui offrir : plus d'espace¹ et de lisibilité², moins de contraintes par rapport à la production périodique et une promesse de pérennité. Pour ce qui est de ce dernier aspect, le processus de fictionnalisation, seul, d'un côté, ne peut pas, comme nous l'avons souligné, répondre à la demande du journalisme littéraire quant à son désir de

¹ Certaines chroniques de Braga ont été, par exemple, scindées pour la publication dans le journal.

² Depuis quelques années, les mises en page des journaux ont connu beaucoup d'amélioration surtout au niveau esthétique. Cela n'était pas le cas auparavant, y compris dans la période de publication de chroniques et reportages de Braga et de Silveira dans la presse. Leurs textes se perdaient parmi tant d'autres et n'étaient pas toujours publiés sur une même page, ce qui engendrait des difficultés pour le suivi de la lecture.

pérennisation, mais, d'un autre, il joue un rôle essentiel dans la valorisation des productions, qui, à partir de l'intégration d'éléments littéraires au récit journalistique, finit par leur assurer une valeur esthétique et atemporelle. En revanche, la valeur littéraire d'un texte, qui peut être identifiée à partir d'éléments de littérature communément reconnaissables, répond aussi à des critères de l'ordre de la subjectivité. Avec ces aléas d'interprétation, le livre est alors un signe objectif et concret, auquel l'on attribue grande importance dans cet enjeu de pérennisation. Dans l'historiographie de la presse, par exemple, des nombreux romans ont atteint, certes, le succès dans les pages des journaux en raison de leur qualité littéraire, mais ils n'ont été immortalisés que lors de leur passage au support du livre. La même interprétation vaut pour les productions que nous avons analysées, qui incarnent les trois processus de transfert évoqués.

La chronique et le reportage, ayant hérité de procédures du journalisme français, ont été assimilés par les deux correspondants comme un exercice mêlant le journalistique et le littéraire dans un rapport constant avec la réalité. La publication en livre, quant à elle, signe du combat ultime mené par Braga et Silveira dans leur quête de pérennisation de leurs textes, témoigne alors de leur volonté pour inscrire leur travail dans l'histoire du journalisme. Ainsi, à l'exemple de la constitution du journalisme littéraire dans la presse brésilienne, la production de Braga et de Silveira, qui visaient à s'emparer des faits de la guerre sous une optique littéraire, est aussi une résultante de la poétique de transferts. Faisant appel à la littérature et au livre, les deux journalistes-écrivains ont pu assurer à leur écriture une durabilité, qui a résisté au passage du temps.

Dans *Crônicas de Guerra*, Braga s'est approprié une identité de journaliste, que nous aurions pu croire oubliée dans son travail de chroniqueur. Il a essayé, lui-même, de légitimer son rôle journalistique, en tant que correspondant, en nommant « reportage » ses chroniques de guerre. Mais, trahi par son propre style, le vieux Braga, chroniqueur consacré de la presse et de la littérature brésiliennes, au lieu de proposer un récit factuel et précis des événements, s'est orienté plutôt vers une lecture poétique du quotidien, caractéristique de son écriture. Dans la monotonie de la guerre, il a été séduit par les détails et les banalités du front, restant fidèle aux spécificités du genre de la chronique.

Le lyrisme qui caractérise souvent son écriture, qui lui a valu le surnom de « poète en prose » (Coutinho, 1990), a toutefois été confrontée à la dureté du conflit. Comme s'il était impossible de couvrir une guerre sans s'indigner, Braga a aussi élevé la voix dans son texte pour dénoncer le régime fasciste, qui subjuguait toute une population aussi bien

dans les villes que dans les champs. « Le fascisme est un fléau difficile à exterminer », a-t-il déclaré (1964, p. 228)¹. Mais, tout comme son rôle de journaliste souvent rattrapé par celui de chroniqueur, l'esprit critique de Braga a été à maintes reprises supplanté par son lyrisme, marque de son style. En adoptant une posture parfois insouciant par rapport à la gravité du conflit, le chroniqueur visait à conférer une beauté esthétique à la guerre, considérée par lui, comme laide et monotone. La poétique déployée dans sa rédaction était aussi une tentative d'échapper à la dure réalité du front, une réalité qui n'a pas été non plus négligée dans ses écrits produits souvent depuis les tranchées.

Sa correspondance de guerre a pris ainsi plusieurs formes : informative, poétique et critique. Artisan du mot, maîtrisant parfaitement l'art de la chronique, entre ses mains, le genre était bien plus qu'il n'y paraissait à première vue – et c'est à commencer par son statut. Alors que la chronique était considérée comme mineure par la critique, car souvent associée à une manifestation sans grande valeur littéraire apparente, Braga a réussi à montrer le potentiel du genre, y compris le potentiel littéraire. En jouant avec le « paraître », ses chroniques de guerre donnent l'impression d'être des reportages. Conçues pour la presse, ses productions prétendent aussi conquérir le terrain littéraire. Destinées à disparaître le lendemain, elles s'inscrivent, par leur richesse stylistique, dans une démarche de pérennité. Le chroniqueur, lui, flâneur par nature et passionné des petites choses du quotidien, maîtrisait aussi l'art de tromper le lecteur dans son intentionnalité discursive. Comme un sorcier du mot, sachant bien manier l'écriture, Braga arrivait à sublimer en art les banalités et les sujets qui n'auraient jamais intéressé la presse traditionnelle et qui n'auraient jamais servi de matière à un romancier.

Chroniqueur chevronné, spécialiste dans l'art de donner forme aux fragments du quotidien, Braga est resté fidèle à lui-même lors de la couverture de l'événement. En renonçant à son objectivité pour donner place au « je lyrique », il a laissé ses écrits s'imprégner de sa personne. Son écriture produite sur le front exprime, comme nous l'avons largement montré dans ce travail, un parfait rapport entre journalisme et littérature, dans la mesure où elle cherche à établir une poésie des faits.

Humaniste, son écriture produite en Italie a misé également sur l'humanisation discursive et stylistique comme façon de rendre à la guerre, événement déshumanisant par nature, un trait d'humanité². Dans son récit, la guerre n'est pas composée uniquement

¹ «O fascismo é uma praga difícil de exterminar».

² L'aspect humanisant de son écriture a été traité dans la section « Scribere humanum est ».

de chiffres et de machines, c'est avant tout une guerre habitée par des hommes, des femmes et des enfants, tous meurtris par la violence des combats. Cette violence, décrite avec une grande sensibilité, est ressentie dans son écriture, car Braga a fait de ses chroniques un terrain d'expérimentation sensorielle¹. Pour lui, la réalité de la guerre, celle montrée dans ses chroniques, était une affaire d'observation profonde, de contact humain et de tact poétique avec l'écriture.

Dans *O Inverno da Guerra*, Joel Silveira, doté d'un style d'écriture acéré, a su percuter, avec sensibilité et sagacité, les entrailles des faits qu'il a couverts. En tant que correspondant, le jeune journaliste n'a pas quitté un seul instant son rôle de journaliste. Le premier indice de cela s'inscrit dans la façon qu'il a choisie pour rapporter l'événement. Dans une tentative de rester attaché à l'actualité, si chère au journalisme, Silveira a privilégié le présent de reportage. Cette pratique narrative visait à rendre le récit plus proche à la fois de l'événement et du lecteur, gardant ainsi son actualité, et, aussi, à le rendre plus vivant. Un second indice de son attitude tournée vers la pratique journalistique sur le terrain se retrouve dans son style, toujours à la recherche de précision, et par l'adoption de l'interview, comme technique pour rendre l'information plus crédible à partir d'une source, souvent révélée avec le recours au discours direct dans le texte.

Conscient de la mission qui lui a été déléguée en Italie, celle d'envoyer des informations, Silveira, au contraire de son confrère Braga, a été plus enclin à livrer un récit d'objectivisation. Journaliste déjà doté d'un nom lorsqu'il a été envoyé à la guerre, mais inexpérimenté dans la couverture de ce genre de conflit, le jeune correspondant s'est donné les moyens pour réussir et inscrire son travail dans l'histoire du journalisme. Fidèle au poste, c'est la précision, comme nous l'avons noté, qui a marqué ses reportages de guerre. Elle s'est révélée dans la volonté persistante de citer les sources, d'avancer des dates et des chiffres ainsi que de bien identifier les lieux et les personnes concernés par les événements. Cette recherche de précision, n'ayant pas expurgé la littérarité de son écriture, n'a ainsi pas freiné sa démarche *journalistico-littéraire*, créant plutôt un champ d'attraction favorable à une symbiose entre journalisme et littérature.

Dans son récit de guerre, littérature et journalisme se mettent alors à contribution pour raconter la réalité sur le front. D'un côté, visant la précision, l'écriture de Silveira se consacre à la dénotation, répondant ainsi à l'une des exigences majeures du journalisme : celle de la vérité. D'un autre, Silveira invite aussi la littérarité dans son texte. Mais cet

¹ Nous avons fait largement référence à cela dans la section « L'humanisation stylistique ».

élément s'intègre à son écriture d'une façon beaucoup plus discrète que dans le style poétique de Braga, qui l'utilise de façon plus explicite. Pour le chroniqueur, cela se traduisait par une volonté d'exprimer la « beauté » du langage, malgré la simplicité revendiquée par la chronique. Pour le journaliste, il s'agissait aussi d'une quête esthétique au niveau du langage, mais l'expression de sa littérarité était plus une affaire de construction narrative, cette dernière n'ayant pas été ignorée par Braga non plus.

Pour ce qui est du fait journalistique¹, Braga et Silveira ne l'appréhendaient pas toujours de manière semblable. Tandis que le premier, plus écrivain que journaliste dans sa démarche, avait une capacité particulière de sublimer les banalités de façon à leur accorder une importance, et donc un statut journalistique, le second, reporter dans l'âme, était attiré sans relâche par les faits déjà porteurs d'un intérêt journalistique. Mais, que ce soit pour l'un ou pour l'autre, le fait journalistique participait d'un processus de construction à la fois instinctif et technique fondé sur un travail d'observation, qui permettait de le repérer, et d'acharnement sur le mot, qui permettait de le transcrire.

Faisant du mot leur matière première et alternant leur récit entre stratégie d'objectivisation et de subjectivisation, les deux auteurs, ont donné à voir une guerre qui s'est jouée, pour eux, sur le plan narratif. Ils ont fait du récit un composant central pour bâtir ce que nous avons appelé la stratégie *journalistico-littéraire*². Celle-ci consistait à attribuer une connotation littéraire à la narration dénotative des faits, tout en mettant à profit un archétype narratif dans la structuration de l'histoire racontée. La narration, nous l'avons constaté, est justement le point d'ancrage entre le journalisme et la littérature. Bien que tout le journalisme – qu'il soit attaché à une pratique traditionnelle ou littéraire – se serve de cette technique pour raconter les faits, dans le cadre du journalisme littéraire, les procédés narratifs ont été potentialisés.

En adoptant la stratégie *journalistico-littéraire* dans la couverture de la guerre, Braga et Silveira ont positionné la pratique journalistique à un autre palier. N'ayant pas réalisé le même genre de couverture fourni par les agences de presse, car plutôt orientés vers une observation aiguisée, une écoute attentive et un contact rapproché avec les soldats, ils se sont portés garants du journalisme littéraire en pleine couverture de guerre. Ils ont occupé aussi, malgré eux, le « vide » littéraire laissé par les écrivains dans les journaux en incorporant à leur écriture journalistique de la matière littéraire. Outre qu'ils

¹ Dans le cadre de ce travail, la guerre s'impose comme fait journalistique majeur.

² Nous avons exploité les spécificités de cette stratégie, qui combine factuelisation et fictionnalisation au sein du récit, dans la section « Stratégie *journalistico-littéraire* ».

ont fait résonner la modalité *journalistico-littéraire*, leur travail a montré que l'urgence du journalisme littéraire ne réside pas dans la publication immédiate, mais bien dans la publication pérenne.

La guerre rapportée par les deux auteurs n'est pas tombée dans le piège d'une écriture sensationnaliste, une des caractéristiques des faits divers, ni dans la sécheresse d'une écriture aride, dépourvue de tout engrais littéraire, comme le propose le journalisme purement informatif. Engagés à montrer le conflit depuis les tranchées pour en extraire sa vraie réalité, dans un signe d'implication extrême sous couvert d'un idéal de vérité journalistique, ils sont parvenus à dépeindre la guerre avec fidélité et vivacité. Dans la couverture de guerre, ils se sont équipés d'une arme de haute précision, dont les journalistes-écrivains ne peuvent pas se passer, quel que soit le contexte : la plume. C'est en la déployant qu'ils ont été capables de fournir un récit doté de sensibilité, qui se voudrait en même temps ancré dans le factuel et teinté de littérarité, comme l'a montré la citation évoquée dans le paragraphe d'ouverture de notre conclusion.

En transposant d'ailleurs cette citation à la réalité du journalisme littéraire, nous pouvons affirmer que cette branche journalistique représente le printemps du journalisme. À l'heure actuelle, où l'on annonce la mort de la presse écrite et où une guerre est menée en défaveur du journalisme, qui est de plus en plus dévalorisé et contesté socialement, le journalisme littéraire pourrait alors se présenter comme une modalité pouvant apaiser les tensions et redonner un nouveau souffle d'espoir, cette fois-ci, à la pratique journalistique et à l'avenir de la presse. Ce ne serait d'ailleurs pas la première fois dans l'histoire que le journalisme littéraire viendrait au secours du journal. Une étude englobant des aspects commerciaux et éditoriaux, visant à savoir comment le journalisme littéraire actuel pourrait aider sa version traditionnelle à reconquérir son espace de pouvoir symbolique et de crédibilité, pourrait s'avérer utile.

En termes du travail de couverture de guerre, force est de constater qu'après la Seconde Guerre mondiale – au moins pour ce qui concerne la presse brésilienne –, nous sommes passés d'une guerre racontée majoritairement par le texte, en dépit de la présence de la photographie dans les journaux et du développement de la radio, à une guerre racontée visuellement, avec des images pouvant frapper aussi fort que le texte. Désormais, le théâtre de la guerre se joue sur l'instantanéité. Les façons de couvrir et de rapporter les conflits belliqueux sont devenues alors multiples.

Dans ce travail, nous nous sommes consacrés à un seul support, le journal, et à un seul élément, le texte – parmi d'autres, comme le son, lié au radio journalisme, l'image

en mouvement et statique, liée respectivement au journalisme télévisé et au photojournalisme. Considérant que le journalisme littéraire s'ouvre également à d'autres horizons que celui de la presse écrite, nous pourrions, dans une perspective d'élargissement de notre étude, croiser ses diverses modalités d'expressions langagières et journalistiques pour essayer de comparer la façon dont les langages et les codes propres à chaque format s'adaptent et véhiculent cette modalité dans le contexte de guerre ou dans tout autre contexte. Autrement dit, il s'agirait de déterminer la façon dont le journalisme littéraire s'approprie le format et le langage des médias. Ce faisant, nous arriverions à traiter l'écriture et la couverture de guerre appliquée au journalisme littéraire non seulement sous tutelle de la presse écrite, liée à une conception traditionnelle de ce qu'est la littérature, mais aussi sous l'angle d'autres formats médiatiques, comme la radio, la télévision, l'internet et aussi la réalité virtuelle.

S'agissant de la presse écrite, format auquel nous avons consacré notre thèse, c'est à elle que revient le mérite de la consolidation du journalisme littéraire. La branche *journalistico-littéraire* lui est et lui sera toujours redevable pour avoir confié ses pages à une aventure d'expérimentation discursive, qui a finalement garanti le développement aussi bien de la presse, en tant que support et format, que du journalisme littéraire, en tant que manifestation revendiquant simultanément des appartenances journalistique et littéraire. La pérennisation de cette pratique est due cependant à la plume de journalistes, comme Rubem Braga et Joel Silveira, qui, par leur choix et leur pratique, n'ont pas rompu le lien établi entre presse et littérature, constitué au XIX^e siècle, et ont montré que la poésie, symbolisant ici l'art littéraire, ne se trouve pas seulement dans les vers, mais aussi dans la prose journalistique – y compris dans celle produite dans les tranchées, entre le chant de l'obus et la symphonie des mitraillettes, entre l'odeur du sang et le danger des mines, où fiction et non-fiction se rangent à côté d'une même armée pour rendre plus vive l'expérience de la « triste réalité de la guerre »¹.

¹ “[...] a triste realidade da guerra”. (Rubem Braga, dans « Fins de março », 1964, p. 360)

Références

Corpus :

Braga, R. (1964). *Crônicas de Guerra*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor.

Silveira, J. (2005). *O inverno da guerra*. São Paulo: Objetiva.

Autres textes et ouvrages de Braga et de Silveira consultés :

Braga, R. (1944, Octobre 24). “E a cobra fumou”. *Diário Carioca*, 1-2.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=18524

_____. (1958, Novembre). “O Pavão”. *Diário de Notícias*

_____. (1960). *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.

_____. (1963). *Chroniques de Copacabana, de Paris et d'ailleurs*. Trad. par Michel Simon-Brésil. Paris : P. Seghers.

_____. (1981, Août). “Um repórter na revolução de 1932”. *Status*, (85).

_____. (2002). *O conde e o passarinho e o morro do isolamento*. São Paulo: Record.

_____. (2013). *Coisas simples do cotidiano*. São Paulo: Global Editora.

_____. (2016). *Caixa Rubem Braga: crônicas*. São Paulo: Autêntica.

_____. (2020). *A borboleta amarela*. 12ª ed. São Paulo: Global Editora.

Silveira, J. (1938, Juin 8). “Podia ser pior”. *Dom Casmurro*.

_____. (1967). *Histórias de pracinha*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Brasileira de Ouro.

_____. (1995). *II Guerra: momentos críticos*. Rio de Janeiro: Mauad.

_____. (1996). *Viagem com o presidente eleito*. Rio de Janeiro: Mauad.

_____. (1998). *Na fogueira: memórias*. Rio de Janeiro: Mauad.

_____. (2001). *Memórias de alegria*. Rio de Janeiro: Mauad.

Sur les auteurs étudiés :

Arrigucci, D. (1987). *Enigma e comentários*. São Paulo: Companhia das letras.

Beraba, M. et Molica, F. (2007). *Joel Silveira: o víbora*. Abraji. [vidéo en ligne]. Youtube, 17 mai 2007 [vue le 19 avril 2020] <https://cutt.ly/Iyg55Os> Booklink.

Callado, A. (1995). “Orelha”. In: *II Guerra Momentos críticos*. Silveira, J. Rio de Janeiro: Mauad.

Candido, A. (1987). “A vida ao rés-do-chão” (Prefácio). In ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Para gostar de ler*, Vol. 5 - Crônicas. São Paulo, Ática.

Carvalho, M. (2007). *Rubem Braga : um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo : Editora Globo.

Castello, J. (1996). Na cobertura de Rubem Braga. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____. (2011). “Braga na fronteira”. In *Cadernos de Literatura Brasileira*, n° 26. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

Coutinho, A. (30 et 31, Décembre 1990). “Rubem e a crônica”. *Jornal do Commercio*, 4. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_18&pasta=ano%20199&pesq=&pagfis=10171

Coutinho, E. (2008). *A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto*. Signótica, 18(1), 43-57. <https://doi.org/10.5216/sig.v18i1.3718>

Drummond de Andrade, C. (1953, Janvier 12). “O poder do Braga”. *A Tribuna*.

_____. (1990, Décembre 21). “Nasce uma orquídea”. *A Gazeta*.

Ferrari, D. (2012). *A atuação de Joel Silveira na imprensa carioca (1937-1944)*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

- Filha, E. et Zanella, D. (2013). “O jornalista Rubem Braga: animal político, correspondente de guerra”. R. *Dito Efeito*, Curitiba, v. 4, n. 5, p. 1-20, jul./dez. DOI: 10.3895/rde.v4n5.2145. Acesso em: 17 de outubro de 2020.
- Fischer, A. (1979, Mars 3). “Rubem Braga: Mestre da crônica literária”. *Correio do Povo*.
- Franchetti, P. et Pecora, A. (1980). *Rubem Braga - Literatura Comentada*. São Paulo: Abril
- Gersen, B. (1957, Juillet 14). “Grandeza e miséria da crônica”. *Diário de Notícias*.
- Gomes, D. (1991). *Em torno de Rubem Braga*. Brasília: Signo Editora.
- Mendes Campos, P. (1988, Septembre 11). “Emplacado o sabiá”. *Jornal do Brasil*, 46. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=&pagfis=242191
- Miranda, F. (2007). “Uma conversa com Joel Silveira”. In *Anais Intercom*. São Paulo. <http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0064-1.pdf>
- Moraes Neto, G. (2013). *Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças* [vídeo en linge]. G1.globo.com, 7 juin 2013 [vue le 19 avril 2020] <https://cutt.ly/Syg51WL>
- Pennafort, R. (2018). “Joel Silveira, a víbora da reportagem”. *Portal Press*. Acesso em 11 de outubro de 2021, <http://revistapress.com.br/revista-press/press-grandes-nomes/edicao-180-joel-silveira-a-vibora-da-reportagem/>
- Ribeiro, C. (2013). *Rubem Braga: um escritor combativo*. Rio de Janeiro: Editora
- Rocha, L. (1958, Février 2). “A primeira crônica de Rubem Braga”. *Diário de Notícias*.
- Schnaiderman, B. (2011). “Doutor Rubis”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 26. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

Littérature et Linguistique :

- Aji, H., Félix, B., Larson, A., & Lecossois, H. (2009). « Introduction : Mises en œuvre de l'impersonnel ». In : Larson, A., Aji, H., Félix, B., & Lecossois, H. (Eds.), *L'impersonnel en littérature : Explorations critiques et théoriques*. Presses universitaires de Rennes. doi :10.4000/books.pur.29913
- Anastácio, V., Neiva, S. et Santos, G. (dir.). (2012). *L'Atlantique comme pont : l'Europe et l'espace lusophone*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Ankaoua, F. (2007). *Benjamin et l'œuvre d'art*. *Insistance*, 1(1), 83-96.
<https://doi.org/10.3917/insi.003.0083>
- Antoine, P. (2001). *Roman et récit de voyage*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Aristote. (1874). *Poétique d'Aristote* (Nouvelle éd. revue et corrigée) / traduction française par Ch. Batteux. Paris : De Jules Delalain et Fils.
- Arzoumanov, A. (2014). « Réel (référence au, effet de) », In Anthony Glinier et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/162-reel-reference-au-effet-de>, page consultée le 09 octobre 2019.
- Augusto, S. (2011). "Flautas, melancias e colibris". In *Cadernos de Literatura Brasileira*, n° 26. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par Daria Olivier. Galimard : Paris.
- Bandeira, M. (1997). *Manuel Bandeira: seleta de prosa*. Org. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (1966). *L'analyse structurale du récit : recherches semiologiques*. Paris : École Pratique des Hautes Études.

- _____. (1968). « L'effet de réel ». In *Communications*, 11. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
- _____. (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil.
- _____. (2015). *Leçon*. Paris : Seuil/Points.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3a ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: editora brasiliense.
- Benveniste, E. (1970). « L'appareil formel de l'énonciation ». Dans *Langages*, 5^e année, n°17. L'énonciation. pp. 12-18. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1970.2572>
- Bersani, L. (1982). « Le réalisme et la peur du désir ». Dans *Littérature et réalité* (org. Gérard Genette et Tzvetan Todorov). Paris : Seuil.
- Bessière, J. (1997). *La facticité de la fiction*. Dans Sorlin, P., Ropars-Wuilleumier, M., & Lagny, M. (Eds.), *Art(s) et fiction*. Presses universitaires de Vincennes. DOI :10.4000/books.puv.256
- Blanc, M., Hamman, P. et Hintermeyer, P. (2018). *Dépasser les frontières*, *Revue des sciences sociales* [En ligne], 60, mis en ligne le 12 novembre 2018, consulté le 23 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/revss/1853>; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.1853>
- Bomeny, H. (2003). *Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira*. Rio de Janeiro: CPDOC.
- Bosi, A. (1988). “Fenomenologia do olhar”. In NOVAIS, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2006). “O tempo e os tempos”. In Novaes, A. *Tempo e história*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2015). *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cutrix.

- Bouveresse, J. (2013). « Fait, fiction et diction ». Dans *Études de philosophie du langage*. Paris : Collège de France. doi :10.4000/books.cdf.1972
- Brayner, S. (1992). “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas”. In *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Brunetière, F. (2013). *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. 6e édition. Paris : Hachette et Cie. http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/brunetiere_evolution-des-genres?q=bruneti%C3%A8re#mark1
- Budor, D. & Geerts, W (org.). (2004). *Le texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Camargos, M. (2003). “Uma república nos moldes franceses”. In *Revista USP*, n° 59. São Paulo, pp. 134-143.
- Canclini, N. (1999). “Entrar y salir de la hibridación”. In *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 25(50), 53-57. DOI:10.2307/4531056
- _____. (2000). *Cultures hybrides et stratégies communicationnelles*. Trad. par Georges Durand. Hermes, La Revue. 3 (28), 71-81.
- _____. (2009). *Culturas híbridas: Estrategias para Entrar y salir de la modernidad*. 2nda edición. México: Debolsillo.
- Candido, A. (1975). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- _____. (2000). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Candido, A. [et al.]. (1992). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

- Cardoso, M. (1992). “Moda da crônica: frívola e cruel”. In *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- _____. (2008). Vitrines da modernidade. *Verbo de Minas*, 7(13), pp. 113-123.
- Castro Rocha, J-C. (2013). *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Chartier, R. (2011). *Qu'est-ce qu'un livre ?*, La lettre du Collège de France [En ligne], 31, consulté le 06 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/1240> ; DOI : 10.4000/lettre-cdf.1240
- Coelho, M. (2002). “Notícias sobre a Crônica”. In Castro, G. et Galeno, A. (orgs.). *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 155-171.
- Compagnon, A. (2005). « La notion de genre ». Dans *Frontières des genres*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Cornejo-Polar, A. (1997). “Mestizaje e hibridez: los riegos de las metáforas”. Apuntes. In *Revista Iberoamericana*. 63(180), 341-344.
- Corrêa, V. (2012). *Os diários de Taunay e Euclides da Cunha*. [Dissertação de mestrado] repositorio.unb.br <https://repositorio.unb.br/handle/10482/10354>
- Couégnas, D. (1992). *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil.
- Courtine-Denamy, S. (2000). « Altérité ». Dans *Dictionnaire de la philosophie* (p. 60-68). Paris : Albin Michel.
- Coutinho, A. (1965). *Da crítica e da nova crítica*. Rio: Civilização Brasileira.
- Diaz, D. (2013). *Des Brésiliens dans la France des années 1820*. Contribution à une histoire des mobilités transatlantiques au XIX^e siècle, Amnis [En ligne], 12, mis en ligne le 20 juin 2012, consulté le 21 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/1919> ; DOI : 10.4000/amnis.1919

- Dubois, J. (2000). *Les romanciers du réel*. Paris : Éditions du Seuil.
- Eco, H. (2003). *Dire presque la même chose*. Paris : Éditions Grasset.
- Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : PUF.
- _____. (2013). « La notion de transfert culturel ». Dans *Revue Sciences/Lettres*.
DOI : 10.4000/rs1.219
- Fontaine, D. (1993). *La poétique : introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Paris : Éditions Nathan
- Gabet, D. (1997). « Quelques remarques sur le concept de littérarité ». In *Actes du IV Coloquio de l'Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. ISBN 84-89728-35-6. pags. 323-330.
- Gallet, B. (2014). « De quelques figures contemporaines de la politisation de l'art ». *Intermédialités / Intermediality*, (23). <https://doi.org/10.7202/1033337ar>
- Geerts, W. (2004). « Les livres parallèles de Giorgio Manganelli ». Dans *Le texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Genette, G. et Todorov, T. (1982). *Littérature et réalité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil.
- _____. (2007). *Discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gomez-Géraud, M. (1990). « Les modèles du Récit de Voyage ». Dans *Littérales*, n° 7.
Paris : Centre de Recherches du Département de français de Paris X Nanterre
- Gonne, M. (2017). *Contrebande littéraire et culturelle à la belle époque*. Leuven : Leuven University Press.
- Gorp, H. et Musarra-Shroeder, U. (2000). *Genres as repositories of cultural memory*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

- Hallewell, L. (1985). *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Heinich, N. (2005). « Les limites de la fiction », *L'Homme* [En ligne], 175-176 | juillet-septembre, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 22 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/29504> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.29504>
- Iser, W. (1993). *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. The Johns Hopkins University Press: London.
- James, A. et Reig, C. (2013). *Frontières de la non-fiction : littérature, cinéma et arts*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Joyeux-Prunel, B. (2003). « Les transferts culturels : Un discours de la méthode ». Dans *Hypothèses*, 6(1), 149-162. doi:10.3917/hyp.021.0149.
- Lageira, J. (2010). « Roman vrai et document fictionnel ». In : *Vertigo*, 38(2), 48-54. doi:10.3917/ver.038.0048.
- Larousse. (s. d.). Rapide. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 3 janvier 2020 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rapide/66491>
- Le Huenen, R. (1990). « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? ». Dans *Les modèles du Récit de Voyage. Littérales*, n° 7. Paris : Centre de Recherches du Département de français de Paris X Nanterre
- Lémontey, P. (1824). *De la précision considérée dans le style, les langues et la pantomime* | *Académie française*. Academie Francaise. Consulté le 5 mars 2021, à l'adresse <https://www.academie-francaise.fr/de-la-precision-consideree-dans-le-style-les-langues-et-la-pantomime>
- Lundquist, L. (1992). *Comment (se) représenter un texte littéraire ?* Études littéraires, 25 (1-2), 83–101. <https://doi.org/10.7202/500998ar>
- Lyon-Caen, J. (2003). *Histoire littéraire et histoire de la lecture*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103(3), 613-623. Doi :10.3917/rhlf.033.0613.

- Machado de Assis, J-M. (1859, Janvier 10). “O jornal e o livro”. *Correio Mercantil*, 1-2.
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20185&pesq=&pagfis=15667>
- Maingueneau, D. (2008). *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez.
- _____. (2014). « Les genres : unité et diversité ». Dans *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genève: Droz.
- Matinière, N. et Ménahèze, S. (2003). *Écrire la frontière*. Limoges : Pulim.
- Maurin, M. et Amraoui, A. (2018). *Littérature et réalité : regards croisés*. Paris : L’Harmattan.
- Moisés, M. (1973). *A criação literária*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos.
- _____. (2005). *A criação literária: Prosa II*. 19 ed. São Paulo: Cultrix.
- _____. (2006). *A criação literária: Prosa I*. 21 ed. São Paulo: Cultrix.
- _____. (2007). *A análise literária*. 16 ed. São Paulo: Cutrix.
- Montandon, A et Neiva, S. (2014). *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genève : Droz.
- Mougin, P et Haddad-Wotling, K. (2002). Pénombrisme. Dans *Le Dictionnaire Mondial des Littératures*. Paris : Larousse.
- Mouroux, A. et Wolfs, K. (2004). « Éléments de bibliographie raisonnée ». Dans *Le texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Neiva, S. (2018). « Le tort de Virgile : entremêlements d’époques et récit littéraire ». Dans *Anachronismes créateurs*. Alain Montandon et Saulo Neiva (orgs.). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Neves, M. (1992). “Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas”. In *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

- Paquot, T. et Lussault, M. (2012). *Introduction : Étymologies contrastées et appel au franchissement des limites*. Hermès, La Revue, 63(2), 9-15.
<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2012-2-page-9.htm>.
- Pavel, T. (2003). *La pensée du roman*. Paris : Gallimard.
- Pereira, W. (2004). *Crônica: a arte do útil e do fútil*. Salvador: Editora Calandra.
- Proença Filho, D. (2000). *A linguagem literária*. São Paulo: Ática.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Riffaterre, M. (1979), *La production du texte*. Paris : Seuil.
- Rivas, P. (2005). *Diálogos interculturais*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Robert, P. (1996). « Guerre ». Dans *Le nouveau petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- _____. (1996). « Futurisme ». Dans *Le nouveau petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- _____. (1996). « Hybride ». Dans *Le nouveau petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Rio, J. (1907). *O momento literário*. Garnier: Rio de Janeiro.
- Romero, S. (1954). *História da Literatura Brasileira*. 5ª ed. 5 V. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rosa, F. (2009). *Os primórdios da inserção do livro no Brasil*. In PORTO, CM., org. *Difusão e cultura científica: alguns recortes* [online]. Salvador: EDUFBA, pp. 75-92. ISBN 978-85-2320-912-4.
- Sá, J. (2005). *A Crônica*. 6. ed. São Paulo: Ática.
- Sartre, J-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

- Soares, M. (2014). *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: É Realizações Editora.
- Stistrup Jensen, M. et Thirouin, M. (2005). *Frontières des genres*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Todorov, T. (1987). *La notion de littérature*. Paris : Seuil.
- Tournai, T. de. (1998). *Compte rendu de [Postmodernité / Yves Boisvert, Postmodernité et sciences humaines*. Une notion pour comprendre notre temps, Montréal, Liber, 1998, 193 p.] Tangence, (58), 109–110. <https://doi.org/10.7202/025985ar>
- Vaillant, A. (2011). « De la littérature médiatique ». Dans *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, nouvelle série, n° 6, *Postures journalistiques et littéraires*, sous la dir. Laurence Van nuijs, pp. 21-33. <http://www.interferenceslitteraires.be>
- Vasconcellos, E. (1992). “Lima Barreto: misógino ou feminista? Uma leitura de suas crônicas”. In *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Werneck, H. (2005). *Boa Companhia: Crônicas*. São Paulo: Cia das letras.
- Wood, J. (2012). *Como funciona a ficção*. Traduit par Denise Bottmann. São Paulo : Cosac Naify.

Journalisme et Histoire :

- Agnès, Y. (2002). *Manuel de journalisme. Écrire pour le journal*. Paris : La Découverte.
- Albert, P. (2008). *La presse française*. Paris : la Documentation française.
- Ann, J., et Urbim, E. (2018, 10 décembre). “O papel dos EUA no Golpe de 1964”. *Super Interessante*. Consulté le 15 juillet 2021, à l’adresse <https://super.abril.com.br/especiais/a-verdadeira-participacao-dos-eua-no-golpe-de-64/>

Assis, F. et Marques de Melo, J. (2010). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: UMEESP.

_____. (2016). “Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório”. In: *Revista Intercom* [En ligne], 39, consultado em 11 de maio de 2020, DOI: 10.1590/1809-5844201613

Associação Brasileira de Imprensa. (s. d.). *Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros*. Consulté le 20 novembre 2019 sur <http://www.abi.org.br/institucional/legislacao/codigo-de-etica-dos-jornalistas-brasileiros/>

Auclair, G. (1970). *Le Mana Quotidien – structures et fonctions de la chronique des fait divers*. Paris, France : Éditions Anthopos.

Atwood, R. et Beer, A. (2001). “The roots of academic news research: Tobias Peucer’s ‘De relationibus novellis’”. *Journalism Studies*, 2(4), 485-496.

Balzac, H. de. (2002). *Les journalistes : Monographie de la presse parisienne*. Paris : Éditions du Boucher.

Barthes, R. (1964). « Structure du fait divers ». Dans *Essais critiques* (pp. 188-197). Paris : Seuil.

Bellanger, C., Godechot, J. et Guiral, P. (1969). *Histoire générale de la presse française [Texte imprimé]* / publié sous la direction de Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral... [et al.]; préface de Pierre Renouvin. Tome I. Des origines à 1814. Paris : Presses universitaires de France.

Bender, F. et Laurito, I. (1993). *Crônica: história, teoria e prática*. Scipione: São Paulo.

Benoit, D. (2004). *Le constructivisme en communication : une évidence à revisiter*, *Questions de communication* [Online], 5, connection on 26 October 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7109> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7109

- Bizimana, A. (2014). *Le dispositif embedding. Surveillance et intégration des journalistes en Irak*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Bizimana, A. et Gauthier, B. (2021). « Le journalisme de guerre et les risques intégrés lors des opérations militaires en Afghanistan ». Dans *Sur le journalisme, About Journalism, Sobre jornalismo* [en ligne], Vol 10, n° 1, 15 juin. URL: <http://www.surlejournisme.com/rev>
- Borges, R. (2013). *Jornalismo literário : teoria e análise*. Florianópolis: Insular.
- Botrel, J-F. (2010). « La presse et les transferts culturels en Espagne au XIXe siècle ». Dans *Presse, nations et mondialisation*. Paris : Nouveau monde. p. 55-74
- Boucher, J. (1993). *Le reportage écrit*. Paris : Les guides du Centre de perfectionnement et de formation des journalistes.
- Charon, J. (1996). « Journalisme et sciences sociales : proximités et malentendus ». Dans *Usage sociaux des sciences sociales*, 36(9), 16-32. DOI : 10.3406/polix.1996.1977.
- Cooper-Richet, D. (2010). « La diffusion du modèle victorien à travers le monde. Le rôle de la presse en anglais publiée en France au xixe siècle ». Dans *Presse, nations et mondialisation*. Paris : Nouveau monde. pp. 17-32
- De la Torre, L. (2010). « Se référer à *l'autre* en des temps difficiles ». Dans *Presse, nations et mondialisation*. Paris : Nouveau monde. pp. 403-414
- Dubied, A. (2004). *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève : Librairie Droz.
- Dutra, E. (2010). « Frontières de la culture et de la civilisation dans le Brésil du XIX^e siècle : identité et altérité ». Dans *Presse, nation et mondialisation*. Thérenty et Vaillant (orgs.). Paris : Nouveau Monde Éditions
- Emediato, W. (2011). « L'argumentation dans le discours d'information médiatique », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], 7, Online since 15 October 2011, connection on 12 January 2021. URL: <http://journals.openedition.org/aad/1209>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.1209>

- Facques, B. (2005). « Le présent de reportage dans la presse quotidienne », *Corela* [En ligne], HS-1, mis en ligne le 16 février, consulté le 17 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/corela/1151> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.1151>
- Falcão, J. (1999). *O Brasil e a 2ª guerra*. Brasília : Editora UNB.
- Ferenczi, T. (1993). *L'invention du journalisme en France*. Paris : Plon.
- Galtung, J. et Ruge, M. (1965). "The structure of foreign news". In *Journal of Peace Research*, 2(1), pp. 64-91. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/423011>. Accessed: 15/01/2021.
- Gans, H. (2004). *Deciding What's News*. Evanston: Northwestern University Press.
- Gauthier, G. (2005). *La réalité du journalisme, Communication* [En ligne], Vol. 23/2, mis en ligne le 17 juin 2013, consulté le 17 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/communication/4120> ; DOI : [10.4000/communication.4120](https://doi.org/10.4000/communication.4120)
- Gomis, L. (1991). *Teorial del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.
- Grevisse, B. (2014). *Écritures journalistiques*. Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- _____. (2016). *Déontologie du journalisme : enjeux éthiques et identités professionnelles*. Bruxelles : De Boeck.
- Guimarães, M. (1988). "Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional". In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro.
- Guimarães, V. (2010). *A Revista Floreal e a recepção aos faits divers na virada do dezenovevinte*. Revista Galáxia, São Paulo, Brasil, n. 19, p. 274-290.
- _____. (2018). *Les journaux français publiés au Brésil et les échanges transnationaux (1854-1924)*, Médias 19 [En ligne], La presse francophone du

Brésil, Publications, Le journalisme francophone des Amériques au XIX^e siècle.
URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=23789>

Haag, C. (2010). “Por quem a cobra fumou?”. *Pesquisa Fapesp*. n°. 117. São Paulo: Fapesp. pp. 84-87

Lage, N. (2001). *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record.

_____. (2005). *Teoria e técnica do texto jornalístico*. São Paulo: Elsevier.

Légifrance. (s. d.). *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen*. Consulté le 12 juillet 2018 sur <https://www.legifrance.gouv.fr/contenu/menu/droit-national-en-vigueur/constitution/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>

Lehmann, D. (2018). « Le Mexique et la Seconde Guerre mondiale : de la non-intervention à la déclaration de l’état de guerre ». Dans *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2(2), 81-91. <https://doi-org.ezproxy.uca.fr/10.3917/gmcc.270.0081>

Lene, H. (2014). “O fato jornalístico como conceito crucial no Jornalismo e suas imbricações com fato histórico e fato social”. *ECO-Pós*, 17(2). doi:<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v17i2.1248>

Lits, M. (2008). *Du récit au récit médiatique*. Bruxelles: De Boeck.

Lopes, P. (2010). *Jornalismo e linguagem jornalística: revisão conceptual de base bibliográfica*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa.

Marques de Melo, J. (1985). *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2^a ed. Petrópolis: Vozes.

_____. (2003). *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3^a ed. Campos do Jordão: Mantiqueira.

_____. (2009). *Jornalismo: compreensão e reinvenção*. São Paulo: Saraiva.

_____. (2010). “Introdução”. In Assis, F. & Marques de Melo, J. (orgs.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo. UMESP.

- Martin-Lagardette, J-L. (2009). *Le guide de l'écriture journalistique*. Paris : La Découverte.
- Mesa, R. (2004). *Géneros periodísticos y géneros anexos*. Madrid: Editorial Fragua.
- Monville-Burston, M. (1993). « Les verba dicendi dans la presse d'information ». Dans *Langue française*, n°98. Les primitifs sémantiques, sous la direction de Bert Peeters. pp. 48-66. DOI : <https://doi.org/10.3406/lfr.1993.5833>
- Moraes Gonçalves, E., Dos Santos, M. et Porto Renó, D. (2015). “Reportagem: o gênero sob medida para o jornalismo contemporâneo”. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, (130),223-242.[fecha de Consulta 12 de Febrero de 2021]. ISSN: 1390-1079. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=160/16057395015>
- Moreira, F. (2006). *Os valores-notícia no jornalismo impresso*. (Dissertação de mestrado, Université Fédérale de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brésil)
- Motta, L. (2003). *O Jogo entre Intencionalidades e Reconhecimentos*. Comunicação e Espaço Público, 1-2. Brasília: Universidade de Brasília, pp. 7-38.
- _____. (2005). “A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística”. In *Congresso Brasileiro de Ciências Da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2005, online. Consulté le 3 mars 2021. <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf>
- _____. (2013). *Análise Crítica da Narrativa*. Brasília: Editora UNB.
- Mouriquand, J. (1997). *L'écriture journalistique*. Paris : PUF.
- Neveu, E. (2004). *Sociologie du journalisme*. Paris : La Découverte.
- Parratt, S. (2003). *Introducción al reportaje: antecedentes, actualidad y perspectivas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- Renouvin, P. (1969). « Préface », Bellanger *et al.*, *Histoire Générale de la presse française*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Ramos, N. (1994). “Crônica”. In *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.
- Ringoot, R. et Rochard, Y. (2005). « Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques », Dans *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 77, mis en ligne le 31 janvier 2008, consulté le 01 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/mots/162> ; DOI : 10.4000/mots.162
- Rodrigues, A. (1993). “O acontecimento”. In Traquina (org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vegas. pp. 27-33
- Rueda, A. (2010). *Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? Les Enjeux de l’information et de la communication*, 2(2), 88-103. <https://doi.org/10.3917/enic.hs02.0600>
- Simard-Houde, M. (2018). « Les corps du reporter : corps propre, corps « témoin », corps public », *CONTEXTES* [En ligne], 20, mis en ligne le 27 avril 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6421> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.6421>
- Sodré, N. (1983). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Sousa, J. (2004). “Tobias Peucer: progenitor da Teoria do jornalismo”. In *Estudos em Jornalismo e Mídia*, 1(2), 31-47 DOI: <https://doi.org/10.5007/%25x>
- Sponholz, L. (2009). “O que é mesmo um fato? Conceitos e suas consequências para o jornalismo”. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. ISSN 1982-2553, 0(18). Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2642>
- Traquina, N. (2005). *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. 2a ed. Vol. 1. Florianópolis: Insular.

Wolf, M. (1999). *Teorias da comunicação*. Trad. par Maria Jorge de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença.

Journalisme littéraire :

Aare, C. (2018). *Uma investigação narratológica do relato de testemunhas oculares: como o papel de um repórter profissional pode afetar as estruturas do texto*. *Brazilian Journalism Research*, 14(3), 704-729. <https://doi.org/10.25200/bjr.v14n3.2018.1125>

Amoroso Lima, A. (1969). *O jornalismo como gênero literário*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

Aron, P. (2012). « Entre journalisme et littérature, l'institution du reportage ». *CONTEXTES*, 11, 2-20. <https://doi.org/10.4000/contextes.5355>

Assis, F. (2016). *Jornalismo diversional: a diversão pela forma*. São Paulo: Líbero. 19 (37) 143-152

Bak, J. (2020). "General introduction to the ReportAGES series". In *Literary journalism and civil war. Reportage and civil wars through the ages*. Galindo, J., Cuartero, A. et Malavé, N (éds.). Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

Bak, J. et Martinez, M. (2018). *Jornalismo Literário como disciplina*. *Brazilian Journalism Research*. 14(3), 644-651.

Bak, J. et Reynolds, B. (2011). *Literary Journalism across the globe*. Boston: University of Massachusetts Press.

Boucharenc, M. (2015). *Roman & Reportage : rencontres croisées*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

Bulhões, M. (2007). *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática.

Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Clark, R. (2007). “The line between fact and fiction”. In Kramer et Call. *Telling true stories: A nonfiction writers’ guide from the Nieman foundation*. New York : A Plume Book.
- Cosson, R. (2001). *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília/São Paulo: UnB/Imprensa Oficial.
- _____. (2007). *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Costa, C. (2005). *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dos Santos, J. (2005). “Posfácio”. In Wolfe, T. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Faria, N. (2011). *Jornalismo literário: um olhar histórico para o gênero e suas características*, Comunicação Pública [Online], Especial 01E | 2011, posto online no dia 20 novembro 2013, consultado 21 de março de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/cp/210>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cp.210>
- Fludernik, M. (1996). *Towards a ‘natural’ narratology*. Londres : Routledge. DOI : 10.4324/9780203432501
- Foley, B. (1986). *Telling the truth: The theory and practice os documentary fiction*. Ithaca: Cornell University Press
- Franklin, J. (2007). “Character”. In Kramer & Call. *Telling true stories: A nonfiction writers’ guide from the Nieman foundation*. New York : A Plume Book.
- Fuser, I. (1996). *A arte da reportagem*. Trad. Edith Zonenschain e Maria Celeste Marcondes. São Paulo: Scritta.
- Galindo, J. (2020). “Introducción”. In *Literary journalism and civil war. Reportage and civil wars through the ages*. Galindo, J., Cuartero, A. et Malavé, N (éds.). Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

- Glaudes, P. et Reuter, Y. (1998). « Le personnage ». Dans Vanoost, M. *Journalisme narrative : proposition de définition, entre narratologie et éthique*. Les Cahiers du journalisme, no. 25, p. 140-161 (2013).
- Gimenez, P. (2014). *Feuilletons dramatiques et transferts culturels franco-brésiliens au XIX^e siècle : enjeux d'une édition de la "Semaine Lyrique" de Martins Pena*. (Thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Ève Thérénty et Lúcia Granja). Université Paul Valéry - Montpellier III.
- José da Rocha, J. (1836, Octobre 5). "Feuilleton". *O Chronista*, 1-2.
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=702811&pasta=ano%20183&pesq=&pagfis=74>
- Jungstrand, A. (2013). *The Literarity of Reportage: On Literarity as a Journalistic Strategy and Ethics*. (Thèse de doctorat, Stockholms Universitet, Stockholm, Sweden).
<http://www.divaportal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A651856&dsid=9332>
- Keeble, R. et Tulloch, J. (2012). *Global literary journalism: exploring the journalistic imagination*. New York: Peter Lang.
- Keeble, R. (2018). "Jornalismo literário como disciplina: além de Tom Wolfe". In *Brazilian Journalism Research*. DOI: 10.25200/BJR.v14n3.2018.1126
- Leroux, P. et Neveu, E. (dir.). (2017). *En immersion : Pratiques intensives du terrain en journalisme, littérature et sciences sociales*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Lima, E. (2004). *Páginas ampliadas: o livro reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri: Manole.
- _____. (2014). *Jornalismo literário para iniciantes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Lustosa, I. et Olivieri-Godet, R. (2021). *Imprensa, história e literatura: O jornalista-escriptor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7letras.

- Martin, M. (2005). *Les grands reporters*. Paris : Audibert.
- Martinez, M. (2016). *Jornalismo Literário: Tradição e inovação*. Florianópolis: Insular.
- _____. (2020). 'Women and Literary War Journalism in Brazil'. In *Literary journalism and latin american wars*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- Meuret, I. (2012). « Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *CONTEXTES* [Online], 11, connection on 11 July 2019. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/5376> ; DOI : 10.4000/contextes.5376
- Meyer, M. (1992). "Voláteis e Versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica". In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- _____. (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pélissier, N. et Eyriès, A. (2020). *Fictions du réel : le journalisme narratif*, Cahiers de Narratologie [En ligne], 26 | 2014, mis en ligne le 14 octobre 2014, consulté le 03 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6852> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6852>
- Osorio, R. (2018). "Reportaje: metodología del periodismo literario". *Brazilian Journalism Research*, 14(3), 750-771. DOI: <https://doi.org/10.25200/bjr.v14n3.2018.1124>
- Passos, M. (2017). "De fontes a personagens: definidores do real no jornalismo literário". In *Narrativas midiáticas contemporâneas*. Santa Cruz do Sul: Catarse.
- Pena, F. (2013). *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto.
- Proteau, L. (2017). « Penser l'intimité avec son terrain ». Dans Leroux et Neveu (dir.). *En immersion : Pratiques intensives du terrain en journalisme, littérature et sciences sociales* (p. 109-124). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

- Queffélec, L. (1989). *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Rocha, P. et Xavier, C. (2013). *O livro-reportagem e suas especificidades no campo jornalístico*. RuMoRes, 7(14), 138-157. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2013.69434>
- Sobrinho, A. (2018). “Confluências entre jornalismo e literatura: a crônica como elemento de expressão textual do jornalismo literário”. In *XV Congresso IBERCOM 2017 : comunicação, diversidade e tolerância*. Anais. São Paulo: ECA-USP ; Lisboa: FCH-UCP, p. 4920-4937.
- _____. (2018). “Brazilian Journalism in the 19th Century: A History of the French Influence and of the Beginning of Journalistic Literary Relations”. In *1st Brazil-France-Francophone Belgium Journalism Research Conference: The Sociocultural Frontiers of Journalism in Brazil and in Francophone space*. São Paulo, novembro de 2018. Recuperado de <http://sbpjour.org.br/congresso/index.php/BFFB/BFFB2018/paper/view/1033>
- _____. (2020). « Le journalisme littéraire et le personnage : un nouveau rapport d’altérité entre l’auteur et la source journalistique ». In *Revista Latino-Americana de Jornalismo*. 7(1), 511-526. UFPB. ISSN 2359-375X
- Thérenty, M. (2007). *La Littérature au Quotidien – poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil.
- Thérenty, M. et Vaillant, A. (2010). *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- Thiesse, A. (2010). « Rôles de la presse dans la formation des identités nationales ». Dans *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde Éditions.
- Thorndyke, P. (1977). « Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse ». In *Cognitive Psychology*, 9(1), 77–110. [https://doi.org/10.1016/0010-0285\(77\)90005-6](https://doi.org/10.1016/0010-0285(77)90005-6)

Traïni, C. (2017). « La cause animale ». Dans Proteau, L. *Penser l'intimité avec son terrain*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Trindade, A. et Inácio, R. (2017). « Jornalismo literário, direitos humanos e integração: um caso português ». In *Cuadernos.info*. (40) DOI: <https://doi.org/10.7764/cdi.40.814>

Vanoost, M. (2013). « Journalisme narrative : proposition de définition, entre narratologie et éthique ». Dans *Les Cahiers du journalisme*, n°. 25, p. 140-161.

_____. (2017). « Qui sont les lecteurs de mooks ? », *Communication* [En ligne], vol. 34/2, mis en ligne le 25 juillet, consulté le 29 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/communication/7341> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.7341>

Wolfe, T. (2005). *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras.

Périodiques et Sites Divers

Ao Público. (1839, Janvier 2). *Jornal do Commercio*, 1. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_02&pasta=ano%20183&pesq=&pagfis=10831

Franco, A. (2021, 21 février). Força Expedicionária Brasileira. *Adiexitalia*. <https://adiexitalia.org/index.php/pt/forca-expedicionaria-brasileira-feb>

Kock, P. (1839, Janvier 4). “Edmundo e sua prima”. *Jornal do Commercio*, 1-2. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_02&pasta=ano%20183&pesq=&pagfis=10839

Micellania. (1828, Octobre 21). *Jornal do Commercio*, 1-2. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_01&pasta=ano%20182&pesq=&pagfis=1251

Nota da Redação. (1944, Outubro 15). *Diário Carioca*, 1.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=18428

Nota da Redação. (1944, Outubro 24). *Diário Carioca*, 1.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=18524

O Diário Carioca na Força Expedicionária. (1944, Mai 21). *Diário Carioca*, 1.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_03&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=16806

Publicité. (1944, Mars 30). *Diário da Noite*, 3.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_02&pasta=ano%20194&pesq=&pagfis=21824

Annexes

Annexe I – Résumé des chroniques et des reportages de Braga (1964) et Silveira (2005)

Titre chronique (portugais et français)	Résumé <i>Crônicas de Guerra</i> (Braga, 1964)
A partida (Le départ)	Dans cette chronique, encore rédigée au Brésil, Braga décrit les moments précédant le départ du navire vers l'Italie. Il décrit l'embarquement des soldats et le fatidique moment du départ.
A noite proibida (La nuit interdite)	Dans cette chronique, Braga détaille concernant la vie des soldats à bord du navire : l'heure des repas, les tâches ménagères, les interdictions, l'heure du coucher. Enfin, le chroniqueur témoigne du jour où il a violé les règles pour admirer la nuit depuis le pont de l'embarcation.
Viagem do pracinha (Voyage du <i>pracinha</i>)	Dans ce texte, tous les soldats à bord du navire deviennent un seul <i>pracinha</i> , car ils partagent la même réalité, leurs angoisses et difficultés à bord étaient aussi les mêmes. Braga accorde une attention spéciale à l'exiguïté et à la chaleur qui régnaient à bord pendant la durée du voyage.
O pracinha Juan (Le <i>pracinha</i> Juan)	Dans cette chronique, Braga s'intéresse à l'histoire de vie de Juan, un soldat brésilien d'origine espagnole, âgé de vingt-deux ans, qui a fait la guerre d'Espagne (1936-1939) avant de décider de rentrer au Brésil pour s'engager aux côtés de la FEB.
Fotografias (Photographies)	Le chroniqueur s'intéresse aux activités des soldats pour vaincre l'ennui à bord : apprendre des langues étrangères, s'occuper aux jeux de société ou bien essayer de se faire prendre en photo dans l'espoir d'être reconnu dans la presse par leur famille laissée au Brésil.
Gibraltar (Gibraltar)	Dans cette chronique, Braga décrit ce qui a été, pour lui, le moment de plus grande émotion vécu à bord depuis que le navire a quitté le Brésil : le passage de l'embarcation par Gibraltar.
Os moleques de Nápoles (Les gosses de Naples)	Braga consacre cette chronique à dresser un portrait social de la ville de Naples. À son arrivée, la misère et l'inflation sont les deux choses qui attirent le plus son attention. Il s'intéresse aussi aux

	<i>scugnizzi</i> , ces gosses présentés comme des personnages centraux de Naples.
De Nápoles a Livorno (De Naples à Livourne)	Dans ce texte, Braga raconte le voyage de Naples à Livourne dans une embarcation plus petite. L’auteur fait référence à une guerre qui devient de plus en plus imminente au fur et à mesure que l’embarcation s’approche de son destin. Ainsi, dans le récit, la beauté de la côte italienne cède peu à peu place au froid du nord de l’Italie.
Primeiras impressões (Premières impressions)	Dans ce récit, Braga parle du bon accueil réservé aux soldats brésiliens par la population locale. Il évoque aussi la situation de vulnérabilité sociale de cette population meurtrie par les injustices de la guerre. Il sonde aussi les soldats brésiliens pour connaître leur avis concernant les nazis et les <i>partigiani</i> , membres de la résistance italienne.
Em Tarquínia (À Tarquinia)	Braga y raconte la rencontre au hasard avec des sergents de la Force Aérienne Brésilienne (FAB), arrivés en Italie trois mois avant les soldats de la FEB, dans une taverne à Tarquinia.
Em Barga (À Barga)	Dans cette histoire, Braga décrit l’une de ses premières incursions sur le front en tant que correspondant de guerre et raconte l’étonnante découverte d’une guerre silencieuse. Ce silence est toutefois interrompu avec le début des attaques et contre-attaques sur la ligne. Le chroniqueur raconte aussi sa visite à un couvent et évoque la situation des réfugiés de guerre.
Luminárias (Luminares)	Dans ce texte, Braga réfléchit au travail du correspondant de guerre. Pour lui, le dernier endroit où ce dernier devrait rester est dans le campement militaire, un lieu de monotonie. Le chroniqueur décide alors se rendre sur le front de nuit, qui est illuminée par les éclairs des tirs et bombes.
A procissão de guerra (La Procession de Guerre)	Dans ce texte, le chroniqueur compare le convoi de camions et chars à une procession.
Mínas (Mines)	Braga évoque ici le danger des mines et le travail des équipes qui ont pour responsabilité de les repérer et les désactiver.

O teco-teco (Le monomoteur)	Braga compare dans ce texte l'activité d'un correspondant de guerre à celle d'un avion monomoteur : il ne porte aucune arme et, pour bien réaliser son travail de repérage [de l'ennemi], ne doit pas aller trop vite. De plus, il insiste sur l'importance du travail d'observation.
Ataque ao Castelo (Attaque à Castello)	Braga fait référence à l'attaque à Castello et insiste sur les combats menés contre les nazis. Malgré l'importance du sujet, l'auteur, sur un ton plutôt humoristique, focalise son attention et rapporte dans son texte la mauvaise humeur de ses confrères et des soldats sur le front, qui finit aussi par l'attraper.
Um espião (Un espion)	Dans ce travail, Braga essaie de dresser un portrait objectif et psychologique d'un espion italien âgé de vingt ans, prénommé Giulio. La chronique est une description de leur rencontre.
Cartas (Lettres)	Dans cette récit, Braga s'intéresse à l'importance accordée aux lettres par les soldats. Loin de leur famille et côtoyant la mort quotidiennement, ces hommes rêvent de recevoir des nouvelles de leurs proches restés au Brésil. Le chroniqueur fait aussi un parallèle entre l'envoi et la réception de lettres et télégrammes et rapporte quelques situations comiques d'envoi de courrier au mauvais destinataire.
Partigiani (Partigiani)	Braga écrit sur les <i>partigiani</i> , des civils italiens qui ont décidé de faire la résistance. Le chroniqueur y souligne leur courage et le travail de coopération entre les soldats brésiliens et eux-mêmes.
No Palazzo Venezia (Au Palazzo Venezia)	Braga révèle dans ce texte sa profonde connaissance du domaine de l'art. En visite au <i>Palazzo Venezia</i> , pour une exposition, il s'étonne du décalage entre la beauté et la liberté, exprimées dans les tableaux de la Renaissance, et le lieu d'oppression que le Palais était devenu sous l'ordre de Mussolini.
Em Florença (À Florence)	Braga fait référence ici à un séjour de trois jours de repos accordés aux soldats d'un régiment brésilien dans la ville de Florence. Le chroniqueur les accompagne durant leur sortie <i>touristique</i> et registre dans cette chronique leurs impressions et découvertes de la ville.

Nossa gente (Notre peuple)	Dans cette chronique, Braga présente les qualités des soldats brésiliens, sans toutefois leur donner des qualités surhumaines. Le journaliste cite aussi la propagande fasciste qui essaie de les discréditer ainsi que de mentir sur la situation d'Italiens qui vivent au Brésil. Ce faisant, le but est d'inciter les hostilités de la population locale contre les <i>pracinhas</i> .
Infantes inimigos (Infantes ennemis)	Braga s'intéresse aux soldats ennemis, des Allemands et des étrangers séduits par l'armée allemande, qui sont plus prêts à mourir qu'à se laisser faire prisonniers.
Imprensa de trincheira (Presse de tranchée)	Dans cette chronique, Braga parle de la présence de journaux qui circulent sur les fronts et qui servent à informer les soldats sur l'avancement des opérations. Le chroniqueur y explique aussi comment ces publications, certaines rédigées en plusieurs langues (y compris en portugais), alimentent une sorte de guerre psychologique, visant les soldats du champ adverse, dans le but de les inciter à la désertion.
Linguagem (Langage)	Cette chronique se concentre sur le langage des soldats brésiliens, qui ont intégré à leur vocabulaire des expressions d'argot militaire et aussi du lexique italien.
Enfermeiras (Infirmières)	Dans ce texte, le chroniqueur se consacre au travail réalisé par des infirmières brésiliennes dans un hôpital de campagne. Braga s'intéresse à leur routine et à leurs origines.
Mestre pracinha e a neve (Maître <i>pracinha</i> et la neige)	Braga présente dans ce récit la neige comme l'un des ennemis les plus redoutés des soldats brésiliens sur le front en Italie. La difficile routine des soldats dans les <i>fox-holes</i> , devant combattre à la fois les Allemands et le froid, est aussi évoquée dans ce texte.
Prisioneiros fáceis (Prisonniers faciles)	Cette chronique parle d'un soldat brésilien qui a fait vingt-trois prisonniers en une seule journée. Braga évoque aussi la difficulté de communication entre les Brésiliens et les soldats étrangers, ce qui donne lieu à certains quiproquos.
Fim de ano (Fin d'année)	Le chroniqueur donne des nouvelles du front, bien qu'il soit conscient de ses limitations en tant que correspondant par voie aérienne, et souligne la force et le courage des soldats brésiliens

	qui mènent en Italie un combat inégal, car les Allemands sont en nombre supérieur dans la zone.
Confusões (Confusions)	Cette chronique raconte un épisode vécu par un soldat brésilien qui a failli être tué par un <i>tedesco</i> . Il s'est toutefois tiré d'affaire grâce à l'habileté de son supérieur, en incursion avec lui, qui a réagi plus vite à l'attaque de l'ennemi en le tuant en premier.
Despojos (Butins)	Braga raconte dans ce texte ce que les soldats brésiliens ont trouvé dans le portefeuille de deux Allemands tués lors d'une attaque : de l'argent, des photos et des petits mots en allemand. Le chroniqueur fait aussi référence aux Allemands, fatigués de la guerre, qui décident de désertir.
Artilharia (Artillerie)	Braga se penche ici sur le nombre de tirs envoyés par l'artillerie de l'armée brésilienne quotidiennement. Dans son texte, il se rend compte que la guerre est une affaire de chiffres et de calculs.
Pedras (Pierres)	Braga décrit le paysage d'automne dans cette histoire, mais c'est la pierre utilisée pour bâtir les maisons et les ponts qui attire l'attention du chroniqueur. Les pierres utilisées dans les constructions se fondent dans le paysage et servent aussi de protection pour l'ennemi, qui fait de ces maisons « blindées » des véritables forteresses.
Neve (Neige)	Braga décrit l'arrivée de la neige sur le front de bataille et toutes les difficultés qu'elle ajoute au quotidien déjà difficile des troupes, surtout au niveau logistique. Avec la neige, les soldats s'équipent aussi autrement pour vaincre le froid, ce qui mène le chroniqueur à se demander s'ils étaient partis à la guerre ou au ski.
Comidas (Nourritures)	Dans cette chronique, Braga aborde le sujet de la nourriture. Pour introduire la thématique, il raconte deux expériences de repas chez des Italiens et, ayant senti le manque d'ingrédients de la cuisine brésilienne, il conclut qu'il n'y a rien de plus nostalgique pour les soldats éloignés de leur pays et famille que de parler de nourriture.
Bateria de 105 (Batterie de 105)	Dans ce texte, Braga explique le mode de fonctionnement du canon 105, qui requiert dix soldats au minimum pour l'opérer.

	Dans la chronique, il développe également la routine de ces hommes qui le servent nuit et jour.
Um caso (Un cas)	Cette longue chronique est dédiée au récit de l’histoire d’un soldat brésilien âgé de vingt-quatre ans qui, fait prisonnier, a réussi à se libérer de l’ennemi et à échapper à la morte presque certaine.
O inverno para os italianos (L’hiver pour les Italiens)	Braga propose dans cette chronique d’analyser la situation politique de l’Italie, un pays, selon lui, ingérable en raison de la guerre et de la présence de troupes alliées et ennemies dans son territoire. Le chroniqueur revient aussi dans le texte sur le combat mené par les <i>partigiani</i> , qui n’ont pas d’autre choix que celui de lutter.
Um boiadeiro (Un bouvier)	Braga s’intéresse dans cette chronique à raconter l’exemple d’un <i>cow-boy</i> , vivant au nord-est du Brésil, qui a laissé ses troupeaux pour rejoindre les troupes brésiliennes de la FEB.
Frente Calma (Front calme)	Dans ce texte, Braga raconte ce qui est arrivé à des soldats brésiliens pendant une patrouille. Le front semblait calme, le froid avait l’air d’avoir paralysé la guerre, mais les soldats ont dû se retirer lorsque les Allemands ont lancé une attaque contre eux.
Gente de Cachoeiro (Gens de Cachoeiro)	Braga, qui est né à Cachoeiro, s’est intéressé dans son travail de correspondance à chercher s’il y avait des gens de sa ville natale parmi les militaires de la FEB. À sa surprise, il y en avait quelques-uns et cette chronique est l’histoire de leur rencontre sur le front.
Água (Eau)	Le chroniqueur fait dans cette chronique un constat : les militaires ne boivent pas beaucoup d’eau, selon lui, à cause du froid, de l’offre de vin et aussi du goût de chlore. À partir de ce constat, Braga raconte le travail des équipes responsables du traitement de l’eau servie aux soldats dans les camps.
Passeio aéreo (Promenade aérienne)	Dans cette chronique, Braga raconte son expérience d’une heure et quinze minutes de vol à bord d’un monomoteur. Cette promenade aérienne a été pour lui l’occasion de repérer des lieux, mais aussi de se souvenir de sa ville natale. À la fin du texte, le chroniqueur se présente comme un observateur sentimental, ayant réalisé pendant le vol un travail de topographie de ses souvenirs.

Na engenharia (Dans l'ingénierie)	Braga met en exergue dans cette chronique l'ingénierie de la guerre. Il s'intéresse au travail de ceux qui partent avant les troupes pour réparer ou construire des ponts, désactiver les mines et assurer l'avancée en sécurité des soldats.
Plantações (Plantations)	L'auteur se consacre dans ce texte au travail de « plantation » et de « cueillette » des mines réalisé par les soldats brésiliens, ce qui rend leurs patrouilles très dangereuses.
Aventuras de rotina (Aventures de routine)	Braga fait référence dans ce texte aux patrouilles de routine des soldats brésiliens, visant à repérer les positions de l'ennemi. Le chroniqueur affirme que les patrouilles représentent un moment d'appréhension aussi bien pour ceux qui participent que pour ceux qui attendent le retour de leurs camarades dans le campement militaire.
Artilheiros da infantaria (Tireurs de l'infanterie)	Dans cette chronique, Braga, en visite à une artillerie, décrit le travail inlassable d'une équipe de soldats qui ont la responsabilité d'effectuer les tirs de canon en direction des positions de l'ennemi.
Patrulha de ligação (Patrouille de liaison)	Braga raconte l'histoire vécue par un sergent qui a fait au hasard cinq Allemands prisonniers lors d'une simple patrouille de liaison.
O Sampaio (Le « Sampaio »)	Braga parle dans ce récit du Régiment Sampaio, formé uniquement par des soldats provenant de la ville de Rio de Janeiro. Le chroniqueur souligne le courage des soldats appartenant à ce Régiment, qui a connu très peu de désertions, et avance des informations sur le nombre de pertes connues depuis le début de la guerre.
A menina Silvana (La fillette Silvana)	Dans ce texte, Braga, qui était dans un hôpital de campagne à la recherche d'un soldat infirmier blessé dans une opération pour l'interviewer, s'étonne de rencontrer, parmi tant de « barbus » blessés, une fillette, âgée de dix ans et prénommée Silvana. Cette enfant victime de la guerre provoquera l'indignation chez le chroniqueur, qui parlera dans la chronique de l'injustice de la guerre.

O Castelo caiu (Castello est tombé)	Braga raconte de façon amère la prise de Castello par les soldats brésiliens, qui y ont mené cinq combats avant de le « conquérir ». L'amertume du correspondant vient du fait qu'il n'était pas présent dans la région lors de la prise de Castello, ayant donc raté ce grand événement. Dans sa chronique, il répertorie alors des faits survenus à Castello dans les mois précédant sa prise par les Brésiliens.
Um mal-entendido (Un malentendu)	Pour célébrer la victoire des Brésiliens à Castello, certains Régiments de la FEB ont commencé à lancer des tirs de canon et de mitrailleuse en guise de commémoration. Les Allemands ont toutefois cru à une attaque et ont contre-attaqué.
O chão (Le sol)	Dans cette chronique, Braga évoque le danger du sol, qui abrite des mines en temps de guerre. Le chroniqueur y raconte aussi la découverte de corps de soldats allemands lors de l'une de ses incursions sur le front. À la fin du texte, il revendique le simple droit de marcher sur le sol en toute liberté.
Torre de Nerone (Tour de Nerone)	Dans ce texte, Braga décrit le danger habituel de se déplacer d'un point à l'autre pendant la guerre. Il voulait se rendre à un point d'observation situé en hauteur, mais a dû renoncer à son plan en raison des tirs envoyés par les Allemands.
Em Castellazo (À Castellazo)	En visite à une position, Braga s'intéresse non aux activités des soldats sur le front, mais à ce qu'ils font lorsqu'ils ne sont pas en combat : les jeux de société, l'écriture et la réception de lettres à leurs familles.
Visita a posições (Visite aux positions)	Braga raconte dans cette chronique une visite à l'une des positions des soldats brésiliens pour montrer les conditions difficiles vécues par ces hommes pendant la guerre, comme le manque de confort, le froid et les attaques en continu de l'ennemi contre leur position.
Correspondência (Courrier)	Dans cette chronique, Braga évoque la procédure de censure à laquelle sont soumises les lettres envoyées et reçues par les soldats.
Luzes (Lumières)	Braga s'attarde sur le fonctionnement des <i>booby-traps</i> et fait référence à un incident provoqué par un lapin qui a déclenché le

	système de défense installé aux alentours du poste de commande visité. Braga parle aussi de la « beauté » des lumières des projecteurs servant à éclairer l’obscurité du front.
O cemitério (Le cimetière)	Braga avance dans cette chronique le nombre de soldat brésiliens morts pendant la guerre, soulignant que les plus grandes pertes ont eu lieu lors de combats du Mont Castello. Le chroniqueur décrit également le cimetière dans lequel les <i>pracinhas</i> ont été enterrés.
Impressões de Moça (Impressions de jeune fille)	Braga consacre cette chronique aux impressions d’une jeune fille âgée de dix-huit ans prénommée Miranda sur la guerre. Il lui demande son avis concernant les Allemands, les Alliés et les soldats brésiliens.
O tenente Trota (Le lieutenant Trota)	Braga raconte dans ce texte un épisode à la fois d’imprudence et de courage du lieutenant Trota qui a laissé son <i>fox-hole</i> avec deux soldats pour aller à la rencontre de l’ennemi en pleine nuit. Par chance, ils sont revenus et, avec eux, trois nazis faits prisonniers.
No Belvedere (Au belvédère)	Le chroniqueur parle de l’installation d’un groupe de sept soldats à un nouveau poste situé à proximité d’un belvédère, lieu doté d’une vue dégagée, mais sans aucune structure pour les abriter. Lors de la reconnaissance du lieu, le chroniqueur et les soldats tombent sur une cachette allemande et y découvrent des armes, des lettres et des photos laissées derrière par les ennemis.
Prisioneiros (Prisonniers)	Braga parle de la capture de quatre soldats et d’un sergent allemands qui ont été faits prisonniers par les troupes brésiliennes. Le chroniqueur s’intéresse à la description du visage « de fatigue et de tranquillité » de ces hommes et décrit le moment de leur emprisonnement.
Passeio na montanha (Promenade à la montagne)	Dans cette chronique, Braga rapporte un moment de tranquillité des soldats dans une position située à la montagne, loin de la cible de l’ennemi. Avec le calme du lieu, le chroniqueur s’intéresse aux histoires de vie des soldats présents et raconte ce qu’ils faisaient au Brésil avant leur départ à la guerre.
A patrulha sai (La patrouille sort)	Le chroniqueur couvre une patrouille réalisée par les soldats brésiliens en s’attendant à une confrontation avec les Allemands.

	Des heures après d’une attente interminable, les soldats reviennent épuisés non par le combat, mais par la marche. Braga constate alors le recul des Allemands qui se sont éloignés des positions des soldats brésiliens.
O cabo Clarindo (Le caporal Clarindo)	Dans ce texte, Braga se réfère au geste de courage du caporal Clarindo, infirmier de la FEB, qui, au beau milieu d’un combat ayant fait plusieurs morts du côté brésilien et allemand, décide de se rendre, tout seul et désarmé, sur le poste de l’ennemi après que les Allemands ont levé les drapeaux blanc et rouge. Même contre tout conseil, Clarindo a franchi le territoire des Allemands pour leur venir en aide et a réussi à les convaincre de se rendre.
No batalhão Sizeno (Au bataillon Sizeno)	Dans ce texte, Braga parle d’un bataillon responsable de la surveillance dans une position assez agitée par les attaques et contre-attaques. Ce qui saute aux yeux du chroniqueur est le courage des soldats qui se refusent d’aller à l’arrière-garde, même lorsqu’ils ont été blessés sur le front.
No batalhão Ramagem (Au bataillon Ramagem)	Braga poursuit ses visites aux bataillons de la FEB. Cette fois-ci, il raconte ce dont il a témoigné lors de son arrivée au bataillon Ramagem : la difficulté de l’avancée des troupes en raison des mines et des attaques allemandes.
Primavera (Printemps)	Dans cette chronique, Braga parle de sa rencontre avec une nouvelle saison pleine d’espoir : celle du printemps. Il souligne dans sa chronique le contraste entre la beauté de la saison et la laideur de la guerre.
Fins de março (Fins de mars)	Dans ce texte, Braga spéculé à propos de la fin de la guerre. En même temps, il parle de l’intensité des combats, des rumeurs d’une opération aérienne menée par les nazis sur la zone brésilienne, le tout évoquant la fatigue de l’ennemi, qui fait plus reculer qu’avancer.
Refugiados (Réfugiés)	Braga évoque dans cette chronique la problématique des réfugiés. Certains d’entre eux sont soupçonnés d’être des espions et d’autres sont victimes d’organisations, qui profitent de leur vulnérabilité et

	de leur détresse pour se faire de l'argent. Dans sa chronique, Braga s'intéresse à l'histoire de vie de certains.
Cristo Morto (Christ mort)	Dans cette chronique, Braga décrit ce qu'il a appelé un « non-miracle ». En visite à une position sur le front, il entre dans une église ayant été complètement détruite par les bombardements et se voit devant une image du Christ décapité. Braga décrit la scène et affirme que la guerre met les hommes et les divinités sur le même pied d'égalité.
Árvores (Arbres)	Dans ce texte, Braga est attiré par le geste presque insouciant d'une équipe de jardiniers qui s'occupait, pendant la guerre, de tailler les arbres. À partir de cette réflexion, l'auteur évoque tout le travail de reconstruction qui devra être fait une fois la guerre terminée.
O tenente Amaro (Le lieutenant Amaro)	Braga parle dans cette chronique de la mort du lieutenant Amaro. Le chroniqueur donne les détails de l'opération qui causé sa mort et s'intéresse à l'hommage que son bataillon lui a rendu après ce tragique décès. À la fin du texte, le chroniqueur présente les éléments de la biographie de celui qui est mort au combat sur le front.
Uma aldeia esquecida (Un village oublié)	Dans cette chronique, Braga parle d'un village qui a aussi été oublié par la guerre. De passage sur le lieu, le chroniqueur a eu l'occasion de parler avec les six familles qui y résidaient et son texte se consacre à leur mode de vie, loin de grands centres et aussi de la guerre.
Os alemães em Vidiciatico (Les Allemands à Vidiciatico)	Dans cette chronique, Braga cite une enquête menée par les autorités militaires concernant un massacre allemand contre des familles italiennes, des habitants de Vidiciatico. Braga refuse toutefois de s'appuyer sur les données de l'enquête, car, selon lui, il a été témoin du « monstrueux » massacre et raconte dans la chronique tout ce qu'il a vu et entendu de la part des rescapés.
Os alemães em Cá Berna	Braga raconte dans cette chronique ce qui s'est passé à Ca Berna, ville qui a aussi connu le massacre de sa population par les Allemands. Après les terribles événements, Braga s'est rendu sur

(Les Allemands à Ca Berna)	place et a recueilli l'émouvant témoignage des habitants qui avaient réussi à s'enfuir lors du passage de troupes allemandes. À la fin du texte, le chroniqueur s'indigne contre la neutralité du Vatican par rapport à la guerre.
No 2° do 11 (Au 2° du 11)	Dans cette chronique, Braga décrit la routine des soldats appartenant à ce régiment, qui est positionné dans une région écartée, mais bien à portée de l'ennemi. Le chroniqueur réfléchit au nombre de soldats qui ne verront jamais la fin de guerre en raison du danger auquel ils s'exposent quotidiennement.
Ataque a Montese (Attaque à Montese)	Dans cette chronique, Braga raconte la prise de Montese par les soldats brésiliens après trois jours de combats intenses avec les Allemands. Le chroniqueur souligne que, dans cette confrontation, les Brésiliens, habitués jusqu'alors à combattre dans les vallées et montagnes, ont pu utiliser les chars à leur faveur, ce qui a surpris l'ennemi. Dans la chronique, Braga parle aussi d'un lieutenant brésilien, d'origine allemande, qui a réussi à tromper sept Allemands et les faire prisonnier en se faisant passer par l'un des leurs.
Ainda em Montese (Toujours à Montese)	Ce texte, complémentaire au précédent, fait encore référence à la prise de Montese et décrit la capture de prisonniers allemands. Braga souligne également le recul des troupes nazies après la victoire des Alliés dans cette ville italienne.
O inimigo some (L'ennemi disparaît)	Dans cette chronique, Braga évoque le retrait des troupes allemandes et salue le travail des soldats brésiliens, qui, d'après lui, ont eu un rôle secondaire mais essentiel dans cette guerre. Il parle aussi de l'organisation interne des régiments de la FEB et ce qui arrivait à un soldat blessé au combat.
Em Bolonha (À Bologne)	Braga décrit dans cette chronique l'ambiance de fête dans la ville de Bologne lorsque les soldats et la population ont appris l'entrée des Russes à Berlin, signe de la victoire des Alliés et du recul des troupes allemandes en Italie. Braga décrit aussi le retour des habitants à Bologne et leur réaction en découvrant leurs maisons en ruines.

Fim de Guerra (Fin de guerre)	Dans ce texte qui clôture son recueil de chroniques, Braga parle de l'émotion des Italiens lorsque la guerre a pris fin, donne des informations sur quelques régiments brésiliens qui se battaient encore dans des zones reculées, fait référence à la capitulation des soldats allemands et à la mort de Mussolini, mentionne la réceptivité de la population locale vis-à-vis des soldats brésiliens et détaille son accident de voiture, qui lui a failli coûter la vie en pleine (fin de) correspondance de guerre.

Titre chronique (portugais et français)	Résumé <i>O Inverno da Guerra (Silveira, 2005)</i>
Não foi um passeio (Ce ne fut pas une promenade)	Ce texte, écrit des années après la fin de la guerre, ouvre le recueil de reportages de Joel Silveira. Le journaliste y évoque des moments vécus lors de son travail de correspondant en Italie et se plonge à nouveau dans le décor de la guerre à travers ses souvenirs. Dans le texte, Silveira délivre des informations importantes pour comprendre le rôle des correspondants brésiliens sur le front en Italie. Ce texte introductif pourrait bien être considéré comme une note au lecteur.
O primeiro dia (Le premier jour)	Silveira décrit son premier jour à bord du navire qui l'a amené en Italie. Le reporter, habité par un sentiment d'insécurité, s'intéresse à la vie à bord de l'embarcation et décrit la répartition de tâches. Le journaliste délivre aussi ses premières impressions par rapport à son expérience en tant que correspondant de guerre.
Sozinho no mundo (Seul au monde)	Dans ce reportage, Silveira parle de l'arrivée du navire <i>General Meigs</i>, qui transportait les troupes brésiliennes en Italie. Confronté à la réalité d'un pays meurtri par la guerre, le journaliste décrit son sentiment de solitude et d'insécurité dans un pays étranger en plein conflit.
Encontro com Pistóia (Rencontre avec Pistoia)	Silveira raconte dans ce reportage son arrivée au quartier-général où se logeaient les correspondants de guerre. Le journaliste s'intéresse au froid, aux conditions du logement et parle de l'appréciation des soldats brésiliens par les troupes américaines.
A guerra dos telefones (La guerre des téléphones)	Silveira suit dans ce reportage une opération brésilienne sur le front. Il décrit l'intensité des attaques, fait référence à la guerre de propagande, mais finit par accorder une attention spéciale à la guerre des téléphones, en décrivant comment fonctionne la communication entre les différentes positions brésiliennes sur le front.
Presente da quinta-coluna	Dans ce reportage, Silveira fait référence à la circulation de tout genre d'information véhiculée par la presse écrite ou par la radio au sein du front. Le journaliste se consacre à une émission de

(Cadeau de la cinquième colonne)	radio, produite par les Allemands, diffusée en portugais, qui invitait les soldats brésiliens à rendre leurs armes, comme dans une démarche de « journalisme de tranchées », évoquée dans la chronique de Rubem Braga.
Não silenciaram as baterias no natal (On n'a pas fait taire les batteries pour Noël)	Dans ce reportage, Silveira parle de l'absence de trêve pendant Noël. Le journaliste y décrit les attaques, essayant de distinguer les différents bruits des armes, et évoque aussi sa visite à un <i>fox-hole</i> , tout en soulignant que le plus grand combat des soldats brésiliens n'était pas contre les nazis, mais bien contre le froid.
Não vá além daquele poste (N'allez pas au-delà de ce poteau)	Dans ce reportage, Silveira continue à évoquer la soirée de Noël sur le front et fait référence aux dangers des mines, au silence qui règne sur le lieu après les attaques et à l'intense froid qui faisait les soldats se rendre compte qu'ils n'étaient pas chez eux. C'est donc un reportage qui raconte l'histoire, comme résume le propre journaliste, « d'un Noël différent, glacial, traître, l'histoire d'hommes risquant leur vie dans une terre fouettée par les mortiers et par les mitrailleuses » (Silveira, 2005, p. 51).
O anjo postal (L'ange postal)	Silveira s'intéresse dans ce reportage au service postal de la FEB. Il précise de quelle façon le service s'organise et confère le titre d'ange à ceux qui font le travail de livrer des lettres aux soldats sur le front. Le reporter décrit l'émotion de ces derniers lorsqu'ils reçoivent, des mains de « l'ange postal », des informations de leurs familles restées au Brésil.
A sala dos segredos (La salle des secrets)	Dans ce reportage, Silveira parle de la salle de commandement. Le reporter affirme que rien n'est caché des correspondants, mais ces derniers savent ce qui peut être dit ou non. Le journaliste, en visite à la salle où se jouent les stratégies et se prennent les décisions, décrit dans son texte les grandes cartes qui ornent l'espace.
Conversa com Fritz (Conversation avec Fritz)	Il s'agit d'une <i>interview</i> accordée par un soldat allemand, âgé de quarante-deux ans, fait prisonnier par les soldats brésiliens. Le soldat nazi, qui refuse d'être comparé en tant que tel, se plaint des mauvaises conditions de « travail » pour faire la guerre et parle du courage des soldats brésiliens.

Um canhão que não sossega (Un canon qui jamais ne cesse)	Dans ce reportage, Silveira mentionne l'attaque incessante des troupes allemandes contre les positions brésiliennes à l'aide d'un canon 170, attaque qui a duré vingt jours. Le reporter décrit la destruction provoquée par ces attaques et évoque le nombre de blessés et de morts entre civils et militaires.
Fumaça e nevoeiro (Fumée et brouillard)	Silveira évoque dans ce reportage les dangers de la montagne. Cette fois-ci, le danger ne provient pas de l'ennemi, mais de la propre nature. Le journaliste décrit les mauvaises conditions météorologiques qui pourraient être fatales aux militaires brésiliens lors de leurs déplacements. Dans le texte, le reporter informe que les chauffeurs avaient appris à distinguer la fumée provoquée par les moteurs à diesel des brouillards offerts par la nature.
Venha. A coisa está divertida (Viens. C'est amusant)	Dans ce reportage, Silveira décrit le changement de décor sur le front de guerre : la neige cède place à la boue causée par les fortes pluies. Le journaliste parle alors de la difficulté des troupes pour avancer en raison des mauvaises conditions de la route. Face à cette réalité, le convoi des Alliés devient une proie facile pour les Allemands, c'est ce qui rapporte Silveira. La pluie dégrade aussi les conditions de travail des soldats qui passent leur journée dans les <i>fox-holes</i> , à observer l'ennemi.
Ursadas e telegramas (Trahisons et télégrammes)	Dans ce reportage, Silveira raconte l'histoire de soldats qui ont envoyé des télégrammes au Brésil pour demander leurs petites amies en mariage. Le reporter publie aussi bien les messages envoyés que les réponses positives des futures mariées à moins que la guerre ne vienne changer leurs plans.
O golpe de mão (Le coup de main)	Dans ce reportage, Silveira parle d'un combat intense mené par les Allemands contre les positions brésiliennes. Le reporter souligne toutefois la combativité et la résistance des <i>pracinhas</i> qui ne se sont pas laissés faire. Le reporter évoque des <i>souvenirs</i> laissés par les Allemands en retrait, comme des armes, du matériel de protection et des feuilles de propagande.

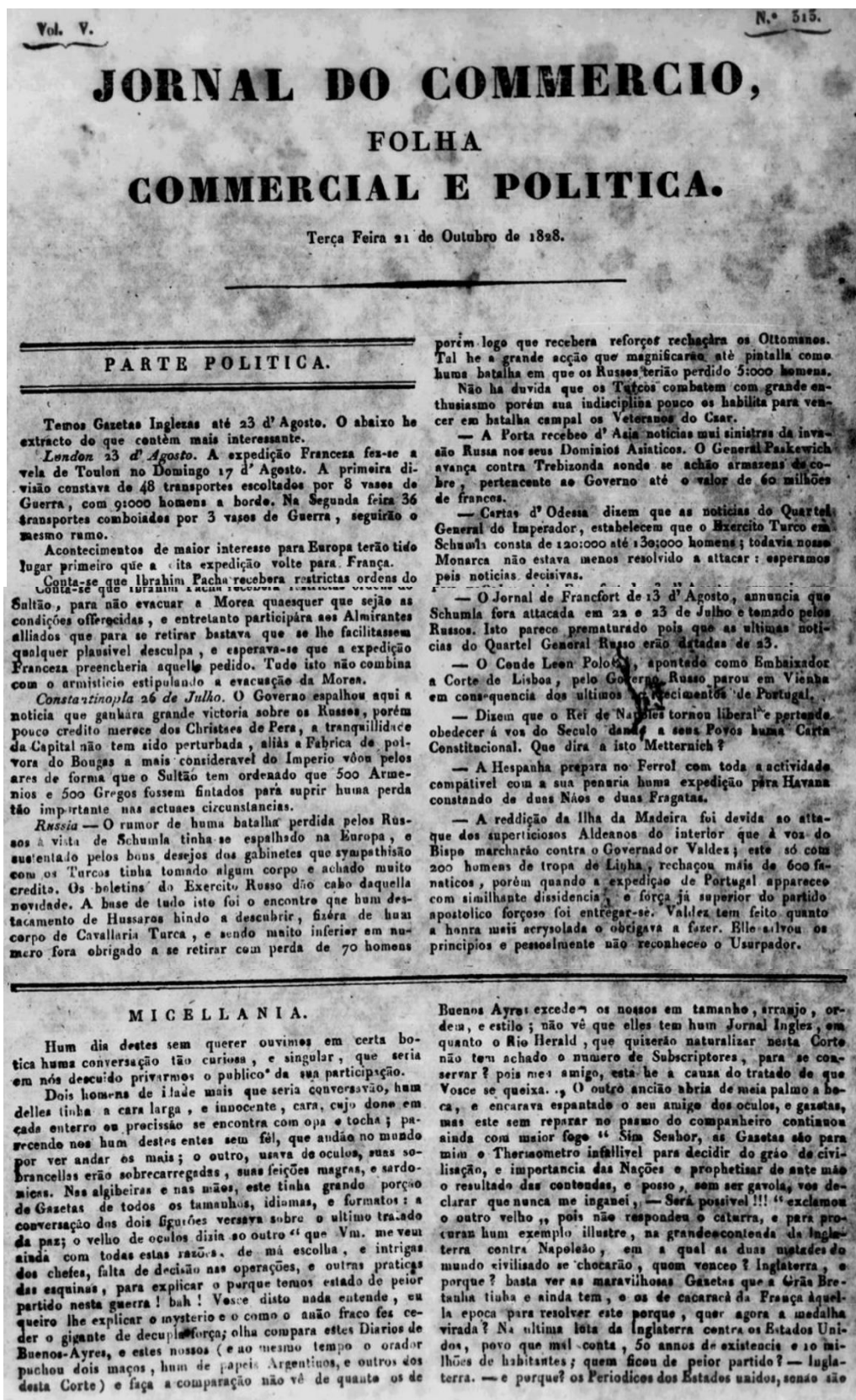
Aquilo lá é Bolonha (Ça, c'est Bologne)	Dans ce reportage, Silveira parle, dans un premier temps, de la dangerosité des routes dans les montagnes des Apennins et, dans un second temps, évoque le travail risqué de reconnaissance de territoire (y compris de celui où se trouvaient les positions de l'ennemi) mené par les pilotes de monomoteurs de la FEB.
Dora, o teco-teco (Dora, le monomoteur)	Dans ce reportage, Silveira décrit sa rencontre avec le lieutenant Taborda, pilote de la Force Aérienne Brésilienne (FAB), et échangeur dans une radio du Rio de Janeiro. Le journaliste s'intéresse à son parcours de réorientation et aussi à sa prise de risque quotidienne à bord de son avion monomoteur, nommé Dora en hommage à sa fiancée restée au Brésil.
Monte Castelo é nosso (Monte Castello est nôtre)	Dans ce reportage, Joel Silveira raconte son plus grand scoop journalistique dans la couverture de la guerre : la prise de Monte Castello par les soldats brésiliens. Silveira a en effet été le seul correspondant à couvrir l'événement et c'était par chance, car le jour même il s'apprêtait à voyager à Rome pour prendre quelques jours de repos. Dans ce reportage, il décrit presque minute par minute les faits qui se sont déroulés durant cette inoubliable journée du 21 février 1944.
Abetaia é nome feio (Abetaia est un nom horrible)	Le journaliste, dans un langage très littéraire, raconte dans ce reportage l'attaque qui a précédé celui de Monte Castello. La ville d'Abetaia, qui a été le terrain de plusieurs pertes pour l'armée brésilienne, ne pouvait pas, selon l'appréciation du journaliste, avoir de joli nom.
O coronel Franklin (Le colonel Franklin)	Dans ce reportage, rédigé vingt heures après la victoire à Monte Castello, dont la mission a été coordonnée par le colonel Franklin, Silveira parle des morts du côté allemand, du retour progressif des civils à leurs maisons et de la fatigue marquée sur le visage des soldats brésiliens. À la fin du reportage, Silveira fait référence à l'annonce des élections directes au Brésil, qui mettra fin à l'ère Vargas.
A fera (Le fauve)	Dans ce reportage, Silveira parle du contraste entre la beauté du paysage et la dangerosité du lieu, en raison de la résistance

	allemande après la prise du Monte Castello. Le fauve décrit par le reporter dans ce reportage, c'est le lieutenant Aquino, un <i>goiano</i> à l'air doux et souriant, mais très combatif envers les Allemands. Silveira parle aussi dans son texte des pièges laissés par les nazis en fuite.
Nós temos razão e eles não têm (Nous avons raison, et pas eux)	Silveira met en valeur dans ce texte un extrait du discours du majeur Uzeda délivré à une centaine de soldats brésiliens qui avaient arrivés il y a peu de temps en Italie. Outre de l'arrivée des nouveaux soldats, Silveira parle aussi des souvenirs cumulés par les soldats du front au fur et à mesure qu'ils occupent les positions allemandes.
Prisioneiros (Prisonniers)	Dans ce reportage, Silveira s'attarde sur les différents profils des soldats allemands qui arrivent en grande quantité dans l'arrière-garde. Avec une grande sensibilité, Silveira essaie de lire le visage de ces hommes désormais faits prisonniers.
Sim, aqui é Castelnovo (Oui, ici c'est Castelnovo)	Ce reportage décrit le dangereux trajet réalisé par le correspondant Silveira entre Monte Castello et Castenuovo, deux anciennes positions allemandes, qui ont été prises par les soldats brésiliens. Dans le reportage, le journaliste raconte la défaite des nazis et témoigne de l'enterrement d'un soldat ennemi, tout en soulignant le respect des <i>pracinhas</i> envers quelqu'un prêt à les tuer.
A morte do Partigiano (La mort du <i>partigiani</i>)	Silveira parle dans ce reportage de l'opération de recherche du corps d'un <i>partigiani</i> en haut de la montagne. Le reporter donne des détails de l'événement qui a causé sa mort et décrit une brève cérémonie d'adieu réalisée par ses camarades avant que son corps soit descendu par un téléphérique.
A primavera (Le printemps)	Dans ce reportage, Silveira parle du miracle du soleil, c'est-à-dire de l'arrivée du printemps. Il commente le changement du paysage avec le début de cette nouvelle saison et espère qu'avec le printemps, la guerre arrivera à sa fin.
O hospital 16 (L'hôpital 16)	Silveira rapporte dans ce reportage une visite à l'hôpital 16. Il témoigne de l'opération d'un <i>pracinha</i> , touché par les éclats d'une bombe, décrit toute l'intervention et, ensuite, dresse un bilan du

	nombre de blessés et victimes. À la fin du reportage, il s'intéresse au travail des infirmières.
O tempo retrocede (Le temps recule)	Dans ce reportage, Silveira parle de l'explosion d'une mine anti-char qui a coûté la vie à trois soldats brésiliens. Le reporter, qui n'était pas loin du lieu de l'accident, s'est déplacé jusqu'à l'endroit de l'explosion, guidé par la fumée noire, et a raconté dans le texte tout ce qu'il a vu sur place avec l'aide du témoignage de l'un des survivants, le soldat Orestes dos Santos.
A morte do sargento (La mort du sergent)	Dans ce reportage, Silveira parle de la commotion chez les soldats après la mort en combat du sergent Max Wolf Júnior. Le reporter, qui était sur le front au moment où le sergent fut atteint par des tirs d'une mitraillette, décrit toute la scène. Pour rendre le texte plus dramatique, Silveira insère dans le reportage des citations et des actions que le sergent avait réalisées quelques heures avant de mourir.
A morte de Montese (La mort de Montese)	Silveira décrit dans ce reportage la mort d'une ville qui a été complètement détruite pendant les combats. Montese avait été prise par les Brésiliens, mais subissait encore des attaques de l'ennemi. Pendant un moment de trêve, le journaliste se promène par les rues détruites et déplore la mort de la ville.
O ano-novo (La Nouvelle Année)	Dans ce texte, Silveira commente les conditions de vie difficile vécues par les correspondants de guerre, privés, par exemple, de bain pendant plusieurs jours. Il souligne toutefois que cette réalité est loin d'être exclusive aux journalistes. Le reporter s'attarde également sur plusieurs informations de la guerre, comme celle de l'attaque des troupes allemandes contre la ville de Barga. À la fin du texte, il parle de sa soirée de Nouvel An dans un hôtel à Rome assis sur un fauteuil devant une cheminée éteinte, buvant un cognac rouge insipide.
Roma faminta (Rome affamée)	Dans ce reportage, Silveira s'appuie sur les informations diffusées par la presse italienne, dans les journaux du 1 ^{er} janvier 1945, pour affirmer qu'il a pu constater <i>in loco</i> la souffrance du peuple italien dénoncée par la presse de Rome. Silveira fait alors référence à la

	situation de calamité sociale de la population de Rome, mais aussi de toutes les villes italiennes, situation meurtrie par la politique fasciste de Mussolini. À la fin du reportage, Silveira parle de la foule d'Italiens réunis autour de l'ambassade brésilienne pour essayer de fuir leur pays en guerre.
A Itália desgraçada (L'Italie disgraciée)	Dans ce reportage, Silveira parle de la création d'un comité national de secours aux zones dévastées par la guerre suite à la libération de Rome. Le journaliste dresse alors un bilan du nombre de familles délogées non seulement à Rome, mais aussi sur tout le territoire italien. Silveira affirme aussi que, même après la libération de certaines villes, Hitler et Mussolini continuent à détruire le pays et à faire des victimes, pour la plupart des civils, en raison des mines laissées « plantées » dans le sol italien.
O camarim de Mussolini (La loge de Mussolini)	Silveira décrit dans ce reportage la visite au <i>Palazzo di Venezia</i> , à Rome, siège du gouvernement de Mussolini. Le reporter parle de la transformation du lieu après la chute du dictateur et commente l'exposition mise en place pour redonner une vie à l'endroit. À la fin du reportage, il publie une <i>interview</i> avec un gardien de l'exposition, ayant travaillé au <i>Palazzo</i> pendant les années Mussolini, qui évoque comment étaient les discours du dictateur réalisés là dans cet endroit devenu libre de la « mise-en-scène fasciste ».
Fim de guerra (Fin de guerre)	Dans ce reportage, Silveira énumère les indices qui faisaient croire que la guerre allait bientôt se terminer. Tout le reportage est construit à partir d'une rencontre avec un colonel allemand sur une route entre Milan et Bologne, qui n'appartenait à personne, ni aux Alliés, ni aux ennemis. Silveira décrit alors le dialogue entretenu avec cette autorité de l'armée nazie et, à la fin du reportage, se demande ce que l'avenir réserve aux vainqueurs et vaincus de cette guerre.

Annexe II – Journaux consultés lors de la réalisation de notre recherche



Premier feuilleton publié dans le *Jornal do Commercio*, dans la rubrique « Micellania », le 21 octobre 1828. Source : Hémérothèque de la Bibliothèque Nationale / Brésil.

1836.

2.º TRIMESTRE.

O Chronista.

N.º 3.

5 DE OUTUBRO.

52-2.325



INTERIOR.

CHRONICA ADMINISTRATIVA.

São os actos da administração publicados no *Correio Official* das duas ultimas semanas que fazem o objecto da presente chronica. Visto é por consequencia o atrazo em que estamos, e a multidão de peças officiaes que devemos passar pelos olhos. Todavia antes que comecemos essa ardua empresa devemos nos dar pressa de consignar aqui o incendio do thezouro, incendio que atalhado pelas opportunas providencias das autoridades, ajudadas pelo concurso de grande numero de cidadãos, não foi tão funesto quanto ameaçava: no entanto quem poderá avaliar o prejuizo que elle causou? Desgraçado Brazil, desgraçado thezouro, roubado há quatro annos, roubado outra vez há pouco tempo, agora incendiado! Pararão aqui seus infortunios, ou serão elles precursores de terrivel catastrophe?

As eleições vão indo mansas, e pacificas; em algumas freguezias já se acham concluidas. Na freguezia da Gloria os snrs. Pillar, e Montezuma, outr'ora inimigos, hoje de mãos dadas, queriam que por força fossem admittidas as listas de muitos individuos inteiramente desconhecidos do resto da meza, e cujos nomes se não achavam nem na lista nominal do snr. juiz de paz, nem na do parochio. Havendo empate na votação sobre a admissão de taes listas, foi por deliberação, e voto da meza concedido ao juiz de paz, presidente della, um para remover o empate parece razoavel por q nas assembléas parochias pela meza, e só do-se a meza dividida a preponderancia de a alguém, e segundo a practica geralmente admittida não o podia ser senão ao presidente. Não contentes dessa deliberação os snrs. Pillar, e Montezuma, arguiram della para

o governo, e este mettendo-se a intervir no que lhe não competia, mandou aviso escripto do proprio punho do ministro, para que o presidente da meza respondesse com urgencia. Este facto, a prisão subsequente de alguns individuos que se acharam armados, desses cujas listas haviam sido regeitadas, alguns rumores de tentativas de assassinios &c. deram logar a esses disturbios de que fallamos no numero antecedente, motivando a suspensão do juiz de paz, e logo depois a das eleições parochiaes. Eis o que nos foi contado, cuja veracidade não nos animamos a garantir: cumpre todavia notarmos aqui as alianças politicas que estas eleições tem deixado entre-ver. O snr. Pillar e o snr. Montezuma na freguezia da Gloria, trabalhando para as eleições em pró da chapa governativa, igual exemplo em Santa Anna, igual em S. José!! Fiaç-vos lá em odios, e amizades politicas, fiaç-vos lá nos grandes palavrões dos chefes de partidos nas suas injurias, nos seus elogios.

Comecemos agora a analyse do *Correio Official*. No numero de 16 do passado setembro vem o expediente da justiça, fazenda, guerra e marinha; todos bastante longos mas de pouco interesse.

No de 17 vem os expedientes das mesmas secretarias, excepto da da guerra; um decreto sancionando a resolução da assembléa que approva a concessão de uma pensão de 12\$000 rs. mensaes a viuva do patrão mór do porto do Rio de Janeiro. No expediente da justiça acham-se as partes policiaes da ultima semana de agosto: nada

expedientes vem apenas a participação official de se achar tranquilla a provincia de Piahy até a data do 1.º de agosto. Com tudo no expediente da guerra não deixaremos de notar o aviso ao director do arsenal de guerra, remettendo a factura dos livros comprados por conta do governo, enviados de Hamburgo, afian de os despachar na alfandega, e remetel-os ao presidente de S. Paulo.

Livros pela repartição da guerra... despachados pelo director do arsenal... remetidos para S. Paulo onde há um curso juridico? De certo não podemos atinar com essa nova alliança das armas e das letras. Serão por ventura esses livros destinados para a fabrica de ferro de Ypanema, ir-se-há estabelecer ali alguma escola de mineralogia sob inspecção do ministerio da guerra? Perdemonos em conjecturas: quem nos explicará essa remessa de livros ao ministro da guerra?

No *Correio* de quarta feira, 21 de setembro sob a rubrica — ministerio da justiça—vem um officio ao chefe de policia, em additamento as instrucções sobre a concessão dos africanos livres. Neste officio se vê que morrendo pessoa que houver arrematado os serviços de alguns desses africanos, deverão seus herdeiros dentro de 30 dias comunicar aquelle obito ao chefe de policia, para poderem ser preferidos na transferencia dos ditos africanos. Este officio procura pôr péas a barbaridade de alguns individuos que maltractam os miseraveis que lhes são confiados, sem se lembrarem de que são livres; e que finalmente os entregam á caza de correção por excesso de ser-

pediente da justiça de imposto só de 4 peçasinha que comprehende

FEUILLETON, abençoada invenção da litteratura periodica, filho mimoso de brilhante imaginação, que trajas ricas galas. que

No de quarta feira 19 continúam todos esses expedientes, sem que tragam coisa que mereça analyse. Igual observação faremos ao n.º de terça feira 20, em que além desses

No *Correio* de 22 acha-se participação official de estarem tranquillas as provincias de Maranhão, e do Espirito Santo, e a continuação dos expedientes da justiça, marinha, e guerra. Nelles nada encontramos que

Si por ventura, amigo leitor, entendeis a lingua franceza, quando vos vêm ás mãos algum periodico francez, quando ansioso desdobraes suas extensas paginas, sede ingenuo, confessaes, para onde primeiro se dirigem vossos olhos? Por nós vos julgamos (e este é o melhor meio de quasi sempre acertar nos juizos, que dos outros fazemos), haveis de necessariamente com um rapido lança d'olhos abranger todas as columnas de alto á baixo... si nada interrompeu vosso raio visual; como que esperaveis achar cousa que não achaste, mostraes-vos meio triste, lêdes á pressa essas monstrosas columnas para poderdes, abrindo outro numero, vêr si seréis mais feliz. Pois bom nesse outro numero, quasi em fim da pagina, um grande traço negro mais carregado in-

terrompe vossa vista indagadora, por baixo desse traço, letras maiusculas que dizem **FEUILLETON** apparecem radiantes, fascinadoras, feiticieiras. Então daes um suspiro de contentamento, — vosso predilecto **FEUILLETON** é posto de parte, é mimosamente reservado para ser lido com vagar, para ser saboreado a contento, para servir de sobremaneira á vossa banquete de leitura.

FEUILLETON, abençoada invenção da litteratura periodica, filho mimoso de brilhante imaginação, que trajas ricas galas. que te cobres de joias preciosas, tu, que distraes a virgem de seus melancolicos pensamentos, o jovem estudioso de seus enfadonhos livros, o rico negociante de seus calculos dinheirosos. o desoccupado proprietario de seu descanso insipido, o ardente ambicioso de seus planos illusorios, tu que fazes esquecer o trabalho ao

pobre, tu que fazes esquecer o ocio ao rico, permite, oh! permite, duende da civilização moderna, que nosso proselytismo te procure sectarios em o nosso Brazil, — que é digno de adorar-te!

Arvore preciosa, que cultivada pelo genio delicado do Francez, que bafejada pelo sopro fertilizador de um povo instruido, viçosa te adorna de abundantes flores, é com nossa mão grosseira, com nosso tosco engenho que te queremos transplantar para o abençoado solo de nossa patria: a natureza lhe surri, o sol o aquece e fertilisa: nelle acimar-te-hás, nelle certo não perderás o mimo de teu aroma o mimo de tua folhagem. Sim, amigo leitor, vae o **CHRONISTA** dar-vos **FEUILLETON**, não, que seus redactores pretendam correr parrelhas com os Jules Janins, e quantos escriptores de 1.ª ordem mandam artigos dessa

.../...

especie para os jornaes francezes; ardua é por si mesmo a empreza, talvez que nella succumbissemos si de nossas unicas forças loucos confiássemos, mas não: quando para nossos artigos faltar-nos assumpto, ou imaginação, ou a erudição precisa, imploraremos socorro; litteraturas estrangeiras, alheias imaginações, abrir-nos-hão os thezouros de suas riquezas, e de qualquer modo sempre desempenharemos nossa promessa.

Mas aqui logo surgem as difficuldades: como baptisaremos taes artigos? Nada nos seria mais facil, si quisessemos seguir certo methodo que está muito em moda, a portuguezaria: mos a palavra franceza, diriamos *folhetim*; e isso fundado em boas, e valentes authoridades: já um ministro de estado não disse em portuguez *interposto* porque os francezes dizem — *entre-pôt* —? Pois nós com muito mais razão chamaremos nos nossos artigos *folhe*.

Des. — Mas *folhetim* parece tão feio, são tão mal!! Acresce que na indole de nossa lingua, é augmentativa a desinencia — *to*, — e por *folhetim* entender-se-hia folha grande, volumoso folheto; e na indole da lingua franceza a desinencia — *on* — é diminutiva, e assim *feuilleton* em vez de corresponder á *folhetim* corresponde á folhasinha, pequena e delicada. Chamemos-lhe pois folhasinha: — mas não, ia escrever essa palavra quando dos bicos da pena cahiu-nos borrão de mau agouro, e nós que muito nos arreceiamos de agouros litterarios, proscrevemos a mimosa folhasinha, e singelos chamaremos nossos artigos com o nome generico FOLHA; um epitheto designará o genero dessa FOLHA: assim uma vez será FOLHA LITTERARIA, outra vez FOLHA CRITICA; ora FOLHA SCIENTIFICA, ora ARTISTICA &c. Eis assim evitado o primeiro dos embarços.

Occupe-se o resto do periodico com admi-

nistração, com politica, com justiça, com legislatura, com finanças, industria, commercio, com todos esses assumptos de grande importancia na verdade, mas que só dissem respeito ao material da vida, ao positivo da existencia; o dominio de nossas FOLHAS é todo intellectual, ellas fallarão ás imaginações, e ás intelligencias. Nos arcaes da Lybia a natureza dispôz viçosas oasís, por as quaes anhe-la, nas quaes descansa o viajante: possam nossos artigos serem as oasís nas quaes descance o espirito do leitor. Fazer apparecer em nossa população a primeira necessidade da civilização moderna—o desejo de lêr,—dar-lhe incremento, e fomental-o, offerecer leitura que distraia das lidas da existencia, das amofinações dos trabalhos, dos tedios da inocupação, eis o que temos em vista, eis o que esperamos conseguir.



O JORNAL E O LIVRO. (I)

AO SR. DR. MANOEL ANTONIO DE ALMEIDA:

O espirito humano, como o heliotropio, olha sempre da face um sol que o atrahê, e para o qual elle caminha sem cessar: — é a perfectibilidade.

A evidencia deste principio, ou antes deste facto, foi claramente demonstrada n'um livro de ouro (2), que tornou-se o Evangelho de uma religião. Serêi eu, derradeiro dos levitas da nova ares, que me abalanco a fallar sobre tão debatido e profundo assumpto?

Seria loucura tentá-lo. De resto, eu manifestei a minha profissão de fé n'uns versos singelos, mas não frios de enthusiasmo, nascidos de uma discussão. Mas então tratava-se do progresso na sua expressão generica. Desta vez limito-me a traçar algumas idéas sobre uma especialidade, um symptoma do adiantamento moral da humanidade.

Sou dos menos intelligentes adeptos da nova crença, mas tenho consciencia que dos de mais profunda convicção. Sou filho deste seculo, em cujas veias ferve o licor da esperança. Minhas tendencias, minhas aspirações, são as aspirações e as tendencias da mocidade; e a mocidade é o fogo, a confiança, o futuro, o progresso. A nós, *guebros* modernos do fogo intellectual, na expressão de Lamartine, não importa este ou aquelle brado de descrença e desanimo: as sedições só se realizão contra os principios, nunca contra as verdades.

Não ha contradizê-lo. Por qualquer face que se olhe o espirito humano descobre-se a reflexão viva de um sol ignoto. Tem-se reconhecido que ha homens para quem a evidencia das theorias é uma chimera; igualmente temos a evidencia dos factos, diante da qual os S. Thomés do seculo tem de curvar a cabeça.

E' a época das regenerações. A revolução franceza, o estrondo maior dos tempos europeus, na bella expressão do poeta de *Jocelyn*, foi o passo da humanidade para entrar neste seculo. O portico era gigantesco, e era necessario um passo de gigante para entrá-lo. Ora, esta explosão do pensamento humano concentrado na rainha da Europa não é um symptoma de progresso? O que era a revolução franceza senão a idéa que se fazia republica, o espirito humano que tomava a toga democratica pelas mãos do povo mais democratico do mundo? Se o pensamento se fazia liberal é que tomava a sua verdadeira

face. A humanidade, antes de tudo, é republicana.

Tudo se regenera: tudo toma uma nova face. O jornal é um symptoma, um exemplo desta regeneração. A humanidade, como o vulcão, re-benta uma nova cratera quando mais fogo lhe ferve no centro. A literatura tinha acaso nos moldes conhecidos em que preenchhesse o fim do pensamento humano? Não: nenhum era vasto como o jornal, nenhum liberal, nenhum democratico como elle. Foi a nova cratera do vulcão.

Tratemos do jornal, esta alavanca que Archimedes pedia para abalar o mundo, e que o espirito humano, este Archimedes de todos os seculos, encontrou.

O jornal matará o livro? o livro absorverá o jornal?

A humanidade desde os primeiros tempos tem caminhado em busca de um meio de propagar e perpetuar a idéa. Uma pedra convenientemente levantada era o symbolo representativo de um pensamento. A geração que nascia vinha alli contemplar a idéa da geração aniquilada.

Este meio, mais ou menos aperfeiçoado, não preenchia as exigencias do pensamento humano. Era uma formula estreita, muda, limitada. Não havia outro. Mas as tendencias progressivas da humanidade não se accommodavam com os exemplares primitivos dos seus livros de pedra. De perfeição em perfeição nasceu a arte. A architectura vinha transformar em preceito, em ordem, o que erão então portos grotescos da phantasia dos povos. O Egypto na aurora da architectura deu-lhe a solidez e a simplicidade nas formas severas da columna e da pyramide. Parece que este povo illustre queria fazer eterna a idéa no monumento, como o homem na mumia.

O meio, pois, de propagar e perpetuar a idéa era uma arte. Não farei a historia dessa arte, que, passando pelo *crysol* das civilizações antigas, enriquecida pelo genio da Grecia e de Roma, chegou ao seu apogeu na idade média e crystallizou a idéa humana na cathedral. A cathedral é mais que uma formula architectonica, é a synthese do espirito e das tendencias daquelle época. A influencia da igreja sobre os povos lia-se n'as epopéas de pedra; a arte por sua vez acompanhava o tempo e produzia com seus arrojos de aguia as obras primas do santuario.

A cathedral é a chave de ouro que fecha a vida de seculos da architectura antiga; foi a sua ultima expressão, o seu derradeiro crepusculo, mas uma expressão eloquente, mas um crepusculo palpitante de luz.

Era, porém, preciso um gigante para fazer morrer outro gigante. Que novo parto do engenho humano veio nullificar uma arte que reinára por seculos? Evidentemente era mister uma revolução para apear a realza de um systema; mas essa revolução devia ser a expressão de um outro systema de incontestavel legitimidade. Era chegada a imprensa, era chegada o livro.

.../...

O que era o livro? Era a formula da nova idéa, do novo systema. O edificio, manifestando uma idéa, não passava de uma cousa local, estreita. O vivo procurava-o para ler a idéa do morto; o livro, pelo contrario, vem trazer á raça existente o pensamento da raça aniquilada. O progresso aquí é evidente.

A revolução foi completa. O universo sentiu um immenso abalo pelo impulso de uma dupla causa: uma idéa que cahia e outra que se levantava. Com a omnipotencia das grandes invenções, a imprensa attrahia todas as vistas e todas as intelligencias convergião para ella. Era um crepusculo que unia a aurora e o occaso de dous grandes sóes. Mas a aurora é a mocidade, a seiva, a esperança; devia effusar o sol que descambava. E' o que temia aquelle arcediago da cathedral parisiense, tão bem delineado pelo poeta das *Contemplações*.

Com effeito! a imprensa era mais que uma descoberta maravilhosa, era uma redempção. A humanidade galgava assim o Hymalaia dos seculos, e via na idéa que alvorecia uma arca poderosa e mais capaz de conter o pensamento humano.

A imprensa devorou, pois, a architectura. Era o leão devorando o sol, como na epopéa do nosso Homero (3).

Não procurarei historiar o desenvolvimento desta arte-rei, desenvolvimento assellado em cada época por um progresso. Sabe-se a que ponto está aperfeiçoada, e não se pôde calcular a que ponto chegará ainda.

Mas resta-beleçamos a questão. A humanidade perdia a architectura, mas ganhava a imprensa; perdia o edificio, mas ganhava o livro. O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? De certo; mas faltava ainda alguma cousa; não era ainda a tribuna commun, aberta á familia universal, apparecendo sempre com o sol e sendo como elle o centro de um systema planetario. A fórma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucharistico da publicidade, é propriedade do espirito moderno: é o jornal.

O jornal é a verdadeira fórma da republica do pensamento. E' a locomotiva intellectual em viagem para mundos desconhecidos, é a litteratura commun, universal, altamente democratica, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéas e o fogo das convicções.

O jornal appareceu, trazendo em si o germen de uma revolução. Essa revolução não é só litteraria, é tambem social, é economica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminencias, a rescção do espirito humano sobre as formulas existentes do mundo litterario, do mundo economico e do mundo social.

Quem poderá márcar todas as consequencias desta revolução?

Completa-se a emancipação da intelligencia e começa a dos povos. O direito da força, o direito da autoridade bastarda consubstanciada nas individualidades dynasticas vai cahir. Os reis já não tem purpura, envolvem-se nas constituições. As constituições são os tratados de paz celebrados entre a potencia popular e a potencia monarchica.

Não é uma aurora de felicidade que se entreabre no horizonte? A idéa de Deus encarnada ha seculos na humanidade appareceu emfim á luz. Os que recejavão um aborto podem erguer a fronte desassombrada: concluiu-se o pacto maravilhoso.

Ao seculo XIX cabe sem duvida a gloria de ter aperfeiçoado e desenvolvido esta grandiosa epopéa da vida intima dos povos, sempre nova, sempre palpitante de idéas. E' uma produção t. da sua. Depois das idéas que emitti em ligeiros traços e tempo de desenvolver a questão proposta: — O livro absorverá o jornal? o jornal devorará o livro?

MACHADO de ASSIS. — (Continúa.)



Rubem e a crônica

AFRÂNIO COUTINHO
DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

A crônica no Brasil, como gênero literário autônomo e específico, nasceu no século XIX pela mão de Francisco Otaviano, e graças ao desenvolvimento e popularidade da imprensa no país ela cresceu pela pena de Machado de Assis, Raul Pompéia, Araripe Júnior, Humberto de Campos, Alvaro Moreira, e inúmeros outros escritores, até os nossos dias.

Mas com Rubem Braga ocorreu um fato singular. Ele foi o único escritor brasileiro dos maiores que entrou para a história literária exclusivamente como cronista. Extraordinário escritor, extraordinário cronista. Unindo o fato cotidiano, sem importância, uma paisagem, o voo de um pássaro, a beleza da mulher, a cordialidade bem brasileira, ele realizava verdadeiras obras-primas de estilo e encantamento artístico. Era um verdadeiro mago da palavra, que sabia manejar como poucos, enriquecendo os leitores com o lirismo de suas impressões. Era um impressionista. Sabia colocar em estilo as suas impressões de fatos pequenos e coisas

sem importância. Era um poeta finíssimo em pura prosa. Graças à sua poesia, as crônicas que escreveu ficaram em nossa literatura como contribuições absolutamente original e imorredoura.

A crônica é isto: um passeio da alma de um artista pela vida. Sua voz nascia deste contato. Sem voz não queria viver, disse nos derradeiros momentos. Porque a voz se transmutava em palavras, transcendia-se em frases de suma poesia. Crônica é a alma do poeta sem versos. Por isto ele foi um grande poeta. Que beleza! Não há outro modo de admirá-lo senão pelas exclamações. Que falta vai fazer-nos o grande Rubem.

É, portanto, um caso único o desse artista que, não tendo escrito nada mais do que crônicas, entrou para a literatura como exclusivo cronista. Nisso foi grande. E tornou o gênero um grande gênero, que muito honra a nossa literatura, como um gênero rico, típico, específico, por assim dizer, parente dos *essays* ingleses de um Lamb, um Coleridge, um Chesterton. Rubem deu força ao gênero, tornou-o de mais alta dignidade literária, com a beleza de seu estilo, a singeleza de sua palavra mágica. Grande escritor, dos maiores de nossas letras modernas.



Texte du critique littéraire, Afrânio Coutinho, publié par le *Jornal do Commercio*, dans le numéro du 30 et 31 décembre 1990, sous la chronique de Rubem Braga.

Source : Hémerotheque de la Bibliothèque Nationale / Brésil.

DN 9. 11. 58

Si de Si

A CRÔNICA de *Rubem Braga*

O PAVÃO

EU CONSIDEREI a glória de um pavão ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores tôdas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d'água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de pluma.

Eu considerei que êste é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz êle faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade.

Considere, por fim, que assim é o amor, oh, minha amada; de tudo que êle suscita e esplende e estremece e delira em mim existem apenas meus olhos recebendo a luz de teu olhar. Êle me cobre de glórias e me faz magnífico.

Chronique « O pavão » (Le paon, en français), de Rubem Braga, publiée par le *Diário de Notícias*, le 9 novembre 1958. Texte repéré lors de la consultation aux archives de la « Fundação Casa de Rui Barbosa », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.

Imagens da crônica

O poder do Braga

Carlos Drummond de Andrade

RIO, 11 — (Tabo) 12/11/53. —
cinquenta borboletas e outros es-
travaram em torno do embaixador
Rubem Braga, que precisamente
nessa data, em 1913, nascia em
Cachoeira do Itapemirim.

O fato de serem amarelas não
as torna menos festivas. Antes
de tudo, são borboletas, que já
praticavam o balé antes que essa
arte fosse aprendida pelos huma-
nos, e lembram ao nosso diploma-
ta a graça da vida.

Além, o Braga nem carece ser
lembrado. Ele sabe. Oculto por-
 trás do seu indiferente e às vezes
multipático semblante, há um jar-
dim de afetos e intelecções, que
torna bom e simples o ato de
viver. Sua estética nos conduz a
observar o pé de milho, nascido
contra a lei, em plena cidade. E
esse pé de milho nos dá força e
esperança, além de mostrar que
a poesia não está só nas glândulas.

Longe mora o homem, porém
muito aqui o tem presente, na
leitura fiel de seus escritos, e re-
citemos quando ele os faz dema-
diado curtos ou ruros. Porque o
Braga prefere seguir a borboleta
azul pela rua e contá-la. Sua
qualidade maior vem mesmo, em
parte, daí. O que ele nos conta
é o seu dia, o seu expediente de
homem, apinhado no essencial,
narrativa direta e econômica.

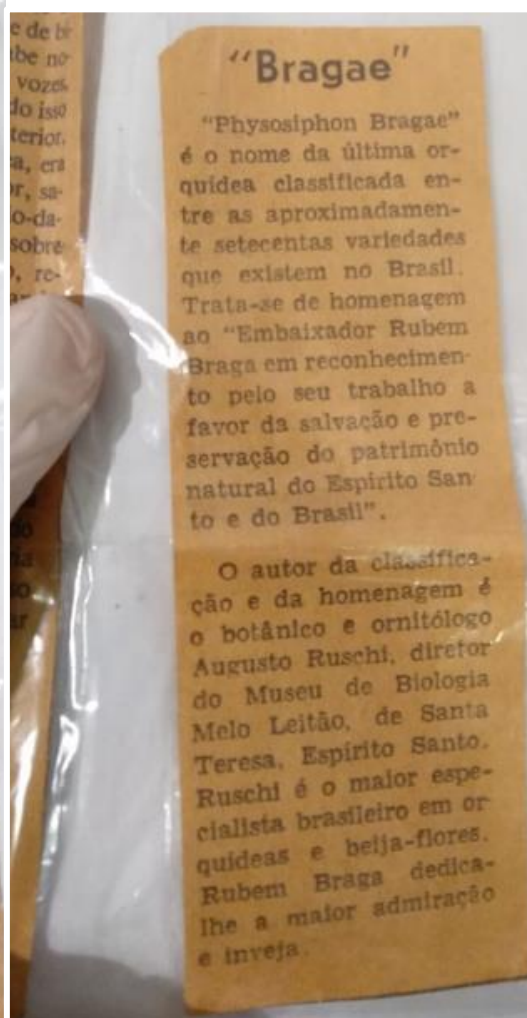
Sua novidade porene está nessa
adeção ao vivo, sob aparência de
sanhado e alienação. É o poeta do
real, do palpável, que se vai di-
luindo em cisma. Dá o sentimento
da realidade e o remédio para
ela. Qualquer um pode ser livre,
desde que saiba construir sua li-
berdade e não a venda por ne-

nhum preço. E a liberdade con-
siste, de saída, em ver e sentir
por nossa própria conta.

Passou-me o Braga, há tempos,
a carta de uma admiradora sua
de 23 anos, que fortuitamente me
citava. Começa dizendo: "Por que
escolhi a madrugada para lhe
escrever?" E explica: Não foi es-
colha, foi vontade. Padece dessa
vontade há muitos meses, quando
num acesso de solidão leu suas
crônicas e ficou profundamente
tocada. "Lia ora num ônibus api-
nhado, ora num banco da praça
da República, ou em pé nas in-
termináveis filas paulistas; e nes-
ses momentos me ilhava de tudo,
com esse consolo, essa alegria".
E a moça pergunta ao Braga:
"Não sabe que suas palavras fo-
ram terapêutica infalível? Você
ao menos calcula o poder que
tem?" Ela não lhe pede nada, só
quer agradecer; e nem assina a
carta. Se a assinasse, poderia su-
por-se que desejava manter um
romance mais ou menos postal
(menos) com o escritor famoso.
Nada disso: era mesmo para agra-
decer "com a maior humildade na
alma".

Todo o sujeito que escreve para
jornal recebe frequentemente car-
tas de louvação, de xingamento,
de amor e outras, assinadas, com
pseudônimo ou sem qualquer as-
sinatura, e considera isso de ofi-
cio. Esta de que falei, entretanto,
me chamou a atenção pela per-
gunta grave e terna: "Você ao
menos calcula o poder que tem?".
Ai está a maior homenagem que,
a meu ver, se poderia prestar a
Rubem Braga, tanto mais quanto,
como se sabe, esse poder não é
temporal.

Texte de Carlos Drummond de Andrade publié par le journal *A Tribuna*, dans le numéro du 12 janvier 1953, à propos de l'écriture de Braga. Article repéré lors de la consultation aux archives de la « Fundação Casa de Rui Barbosa », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.



Texte de Carlos Drummond de Andrade, originalement paru en 1970, republié par le journal *A Gazeta*, dans le numéro du 21 décembre 1990, pour rendre hommage à Braga, décédé le 19 décembre 1990. Le texte est accompagné d'une note explicative sur l'espèce d'orchidée, baptisée avec le nom du chroniqueur, découverte en 1970 par Augusto Ruschi, ami proche de Braga. Article repéré lors de la consultation aux archives de la « Casa dos Braga », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.

"Cabeus de Sítio" do CORREIO DO POVO, 03.03.79

Rubem Braga: Mestre da Crônica Literária

Almeida Fischer

É sempre um perigo muito grande, que às vezes enfrento temeroso, a releitura de autores de minha maior admiração na juventude. Não há decepção mais pungente para mim do que a queda de antigos ídolos que iluminaram os anos jovens com seus livros. Sempre que isso acontece — e tem acontecido muitas vezes —, sinto-me roubado em meu patrimônio de lembranças boas e agradáveis da mocidade já tão distante.

Releio Rubem Braga, uma das grandes admirações literárias do provinciano de Piracicaba, que mudava de jornal sempre que o cronista o fazia (e era possível fazê-lo, se o novo jornal chegava até sua cidade), não oferecia felicidade esse grave perigo. O volume 200 Crônicas Escolhidas, publicado no ano passado, mostra o grande cronista em seus melhores momentos criativos, que têm sido tantos ao longo de sua carreira de escritor.

Quando, em 1943, deixei Piracicaba com destino ao Rio de Janeiro, eu levava no bolso uma carta do escritor Mário Neme recomendando-me a Rubem Braga, seu amigo. É claro que eu esperava encontrar, no seu escritório (nunca soube de que), situado no Edifício São Borja, em frente ao antigo Palácio Monroe, um figurão cheio de grandezas e pose. Foi uma enorme surpresa encontrar um jovem, uns três ou quatro anos menos do que eu, simples, embora fechado, por trás de uma secretária cheia de papéis e carimbos. Esse jovem já glorioso me recomendou, na área jornalística, a Carlos Lacerda, que reorganizava a Agência Meridional, e me deu o primeiro emprego. A grande admiração do provinciano inexperiente e desajeitado, acrescentou-se a gratidão.

A vida dispôs por vários caminhos de lutas e interesses o provinciano candidato a escritor e o grande cronista, possibilitando apenas pouquíssimos e rápidos reencontros. Em 1973, em Madri, numa noite ainda fria do fim do inverno, acabamos com todo o uique do Newton Freitas e Lídia Besouchet. Em dezembro do ano passado, novamente nos encontramos em Porto Alegre, depois de uma festa de entrega de prêmios literários em Canela, no Hotel Laje de Pedra, para a qual fomos convidados. Antes disso, eu já havia separado as 200 Crônicas Escolhidas para sobre esse volume dizer alguma coisa. E já havia

releído grande parte do livro, sem qualquer decepção.

Acontece que a crônica de Rubem Braga não é o relato do dia-a-dia de uma grande cidade, de um mundo convulsionado por todas as tensões, dos acontecimentos cruciais ou não, e sim a recriação em termos de arte, de um fato qualquer, tomado como pretexto para a codificação de seu pensamento e sua mensagem. É um tipo de crônica entre a poesia e a ideologia, a reflexão objetiva e a filosofia lírica.

Esse tipo de crônica literária foi iniciado, pelo menos no Brasil, pelo autor de "O Homem Rouso", e tornou-se uma "escola" hoje seguida por muitos escritores de talento. Antes de Rubem Braga, a crônica era, em nosso País, um relato, bom ou mal escrito, mas apenas um relato jornalístico de acontecimentos. A linguagem indireta (talvez imposta pelo momento), em função de metáforas, do símbolo, e do símile e outras formas de aproximação, foi introduzida em nossa crônica literária pelo capixaba ilustrado.

Nas crônicas selecionadas de "O Conde e o Passarinho", volume de estreia de Rubem Braga em 1936, exatamente na que lhe dá título, reencontro-me com este trecho magistral, que tanto me impressionou ainda na província: "Devo confessar preliminarmente que, entre um conde e um passarinho, prefiro um passarinho. Torço pelo passarinho. Não é por nada. Nem sei mesmo explicar essa preferência. Afinal de contas, um passarinho canta e voa. O conde não sabe gorjejar, nem voar. O conde sorriela com apitos de usinas, barulheiras enormes, de fábricas espelhadas pelo Brasil, vezes das operárias, dos teares, das máquinas de aço e de carne que trabalham para o conde. O conde sorriela com o dinheiro que entra e sai de seus cofres, o conde é um industrial, e o conde é conde porque é industrial. O passarinho não é industrial, não é conde, não tem fábricas. Tem um ninho, sabe cantar, sabe voar, é apenas um passarinho e isso é gentil, ser um passarinho". É claro que, já nesta crônica de 1936, a linguagem ultrapassa o significado denotativo das palavras que a formam, como este outro trecho confina: "Entendo por vida o fato de um homem viver fumando nos três primeiros banhos e falando ao motorneiro. Ainda ontem ou anteontem assim escrevi: O essencial é falar ao motorneiro. Se o mo-

torneiro se fizer de surdo, e o povo deve puxar a aba do paletó do motorneiro. Em geral, nessas circunstâncias, o motorneiro dá um coice. Então o povo deve agarrar o motorneiro, apoderar-se da manivela, colocar o bonde a nove pontos, cortar o motorneiro em pedacinhos e comê-lo com farinha de milho".

O meu volume de 200 Crônicas Escolhidas foi todo rabiscado nesta releitura, no propósito de assinalar as marcas peculiares da linguagem literária de Rubem Braga, sempre impregnada de imprevistos "achados" de expressão. Cito apenas alguns, para não alongar demais este trabalho: "Agora eu desistirei de ler qualquer medo, e o metrô não me dava sono. Eu apenas temia morrer não tendo nome nenhum de mulher para dizer as palavras do fim". No capítulo III da "História do Corrupto", reencontro-me com esta preciosidade: "Uma vez que a multidão se desesperou, não ouvimos falar do pequeno passaro manso. Dizem que voou e foi posar, quem sabe, no ramo florido de um verso romântico de Vinícius de Moraes, e ali ficou se balançando no alto de um primeiro terceto". A prosa poética pode ser constatada neste trecho: "Ah, caminhos de vosso corpo, distante amada. Pensar que neles passearam em tempo antigo minhas mãos, estas mesmas mãos que estão aqui; há, queridos caminhos, inesquecíveis e divinos, quem diria que me haveríeis de conduzir a esta ilha de silenciosa tortura e atroz solidão. Enluta, Enluta, Enluta!".

A maneira pessoalíssima de dizer indiretamente as coisas, que marca estilisticamente o cronista de Cochoeira do Tapenirim — em função da qual todo o seu remanejo de escritor se construiu —, tem expressiva mostra neste pequeno trecho de "O Funileiro": "A mulher bela que amaste com as tuas mãos e tua boca e teus músculos e todo o fervor de teu sangue e todo o desvario de teus olhos e tua respiração e teu desespero — que valem, perto dela, as mais esplêndidas belezas de show?".

Poucos poetas de língua portuguesa cantaram a mulher e seus misteriosos poderes com tamanha força de expressão como o grande cronista. Não uma descrição, não uma simples louvação de encantos femininos, mas uma repercussão desses poderes e encantos na sensibilidade do homem. Reflexos de espelho, eco de impactos interiores por ele produzidos no erigar da pele, no des-

compassar da respiração, nunca um írio relato, quase sempre a revivificação de uma lembrança: "Quantas vezes vi esses olhos se rindo em plena luz ou brilhando suavemente, na penumbra, olhando os meus. Agora olham por cima de mim ou através de mim, brancos, regredidos com ela à sua substância de deusa. / Agora ninguém mais a poderá ferir; e todos nós, desta cidade, que a conhecemos um dia; e mais que todos, aquele que mais obstinadamente, mais angustiosamente soube amá-la, aquele que hoje a contempla assim, prisioneira do imóvel gesso, mas libertada de toda a dor e toda a paixão tumultuária da vida. — todos nós enormes um pouco na sua ausência. / Muitas vezes encontro sua lembrança em alguma esquina da cidade; subitamente me sinto viver uma tarde antiga, como se a vida tivesse voltado um instante — ouço aquela voz dizer o meu nome, o bater dos saltos na calçada, ao meu lado. Mas são lembranças vivas, carregadas de prazer e de angústia. Para um momento na rua, como se fosse para deixar a tarde antiga passar pelos meus ombros, levada pela brisa; para um momento e regresso ao dia de hoje, com todos os jogos do destino já idos e jogados".

Longe do Brasil, em Atenas, a mulher é que lhe habita a nostalgia: "Como o Brasil está longe, além das mares, das gerações! (Mas, mesmo na minha loucura mansa, perdida toda a memória, talvez eu guardasse um certo nome de mulher — e o repetisse baixinho, comigo mesmo, quando, perante um desses mármore lavados pelas chuvas, dourados pelos sóis, eu me lembrasse vagamente da pele de seu corpo e sentisse, talvez, uma confusa, violenta vontade de chorar)".

Muitas das crônicas do volume enquadram-se melhor como contos, com suas tramas elaboradas em função de sugestões e de alusões. Crônicas ou contos, os trabalhos de Rubem Braga incluídos em 200 Crônicas Escolhidas fogem sempre à construção linear.

NOTA:

1. Rubem Braga — 200 Crônicas Escolhidas — Rio de Janeiro, Editora Record, 1978.

Article du critique littéraire, Almeida Fischer, publié le 3 mars 1979 dans le journal *Correio do Povo*, sur la chronique de Braga. Article repéré lors de la consultation aux archives de la « Fundação Casa de Rui Barbosa », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.

Paulo Mendes Campos

Emplacado o sabiá

A final numa livraria Saraiva do Morumbi foi merecidamente emplacado, como padrinho, Rubem Braga. Ele costuma dizer que sou eu a coisa mais antiga que conhece; deixa isso pra lá.

Moramos juntos em Copacabana, e nossa esquina vivia cheia de jornalistas que iam entrevistar diariamente o general Góis Montelro. Nesses tempos, em que bicicleteávamos fagueiros pelos bairros, fomos alunos de um professor de inglês, que ignorava a existência de Bernard Shaw, ainda vivo, e muito vivo. O mestre depois calu na risada ao traduzir, a nosso pedido, um poema de Ezra Pound, no qual o poeta se dizia uma árvore na mata. (Dispensamos seus serviços e contratamos um professor de russo; o Oleg, era mesmo um gelo de trás pra diante). Às vezes o Rubem me pedia para dizer ao professor inglês que ele tinha saído; o gringo me empurrava com certo vigor disciplinar, subia os degraus da escada e comandava: "Desce, preguiçazinha, não acreditar em mentira de vagabundo." Mr. Braga descia a esfregar os olhos e começava sonolentemente a dar sua lição de verbos irregulares.

Deitado na rede, armada no gabinete de trabalho, falava de mulheres, da raridade de um cotovelo bonito, de paixões, arrasadoras ou frívolas, mas a conversa acabava quase sempre no mato, onde ele gostaria de viver, caçando, pescando, bestando e dormindo. Uma vez, entrando numa loja pra comprar gravata, senti súbita vergonha de estar escolhendo um pano colorido para amarrar no pescoço; nenhuma boate lhe deu prazer parecido ao que senti na choupana de um velho caboclo do Acre, onde compartilhou da cachaça e do peixe moqueado do seringueiro, entre vozes distantes de bichos noturnos.

Já antecipadamente cheio das obri-

velho samba — mas razoavelmente". Até hoje só não se acostumou com uma coisa: cadeira.

Vinicius de Moraes esboçou seus traços num poema: *Terno em seus olhos de pescador de fundo/Feroz em seu focinho de lobo solitário/Delicado em suas mãos e no seu modo de falar ao telefone.*

Manuel Bandeira, seguramente o mais fervoroso de seus fãs, falava muito sobre "a inefável poesia que é só do Braga, sempre bom e, quando não tem assunto, então é ótimo".

Sempre o vi leitor da Bíblia, do Padre Antônio Vieira, de Diogo do Couto, do excelente Francisco Manuel de Melo, de livros esquisitos sobre emas, elefantes, colibris, da lista telefônica e sobretudo de jornais e revistas. Não muito mais do que isso, mas José Lins do Rego, entusiasmado com uma crônica do Braga sobre um pé de milho, uma vez me pegou pelo braço e exclamou bem à parábola: "Esse homem diz que não lê quase nada mas sabe de tudo!"

Muito releu também *Os Sertões*, *A Pesca na Amazônia* de José Veríssimo e *Caçando e Pescando por todo o Brasil* de Francisco de Barros Júnior.

Em matéria de poemas, o que mais o tocou foi o *Cântico dos Cânticos*, cujos versículos costuma recitar com ênfase entre os íntimos. Não é bom leitor de romances, e o que mais o impressionou foi *As Aventuras de Júlio Jurenito* de Ilia Ehreburg, tendo se decepcionado, para indignação de Joel Silveira, com *O Vermelho e o Negro* de Stendhal. Não é de teatro, por horror aos entreatos, e contribui pouco para a bilheteria do cinema, lembrando-se com emoção de Bali, *A Ilha das Virgens Nuas*, *Luzes da Cidade*, *O Encouraçado Potemkin*...

.../...

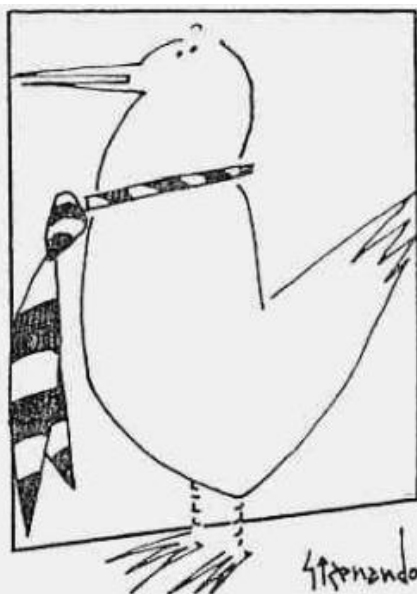
gações urbanas, ele suspirava um evasi-vo verso colombiano: **Trabajar era bueno en el Sur!** Fechava os olhos e dormia com facilidade, embora às vezes saltasse da rede em transe sonambúlco e começasse a "matar" com os pés as "saúvas" da sala. Nunca deu inteiramente certo seu casamento com a cidade grande.

Nasceu, modestia à parte, em Cachoeiro do Itapemirim, um ano antes de estourar a primeira guerra; cinco anos depois, estava no caramanchão quando alguém falou que o Brasil tinha ganho a guerra contra a Alemanha. No ano do Centenário da independência assiste a um desfile de archotes e conhece a glória literária, com uma composição sobre a lágrima, publicada no jornalzinho do colégio. Termina o ginásio no Rio, onde inicia o curso de Direito, recebendo o diploma de bacharel em Belo Horizonte. É aí que se revela o jornalista, transformando um assunto sem repercussão — um desfile de cães — numa página graciosa, até hoje lembrada por velhos colegas. Faz a cobertura da revolução de 1932 pelo "Diário da Tarde", e chega a ser preso, suspeito de espionagem, na região do Túnel da Mantiqueira.

Dá por diante, a profissão de jornalista encarrega-se de tanger a vocação cigana de RB: "Como Quinca Cigano (seu tio), eu também só tenho caçado brisas e tristezas. Mas tenho outros pesos na massa do meu sangue."

Foi como jornalista que chegou a São Paulo com 20 anos e 30 mil réis; como jornalista fundou a "Folha do Povo" em Recife; como jornalista assistiu à rendição de uma divisão alemã na Itália, acompanhou a queda de Vargas em 1945, dentro do Ministério da Guerra, fez a cobertura da primeira eleição de Perón e da segunda de Eisenhower; como jornalista entrevistou Picasso e outros grandes, ou transfigurou acontecimentos humildes por todos os cantos do mundo, Brasil, Argentina, Chile, Paraguai, Colômbia, Cuba, México, Estados Unidos, Inglaterra, Índia. Quincas Cigano!

A eventualidade do Escritório Comercial do Brasil em Santiago do Chile não apagou o homem de jornal, e ainda como embaixador no Marrocos continuou a mandar crônicas, confessando: "Toda a minha vida enfrentei mais ou menos bem as tarefas que me tocaram, das mais humildes às mais honrosas. Sem brilho e sem fulgor, como diz um



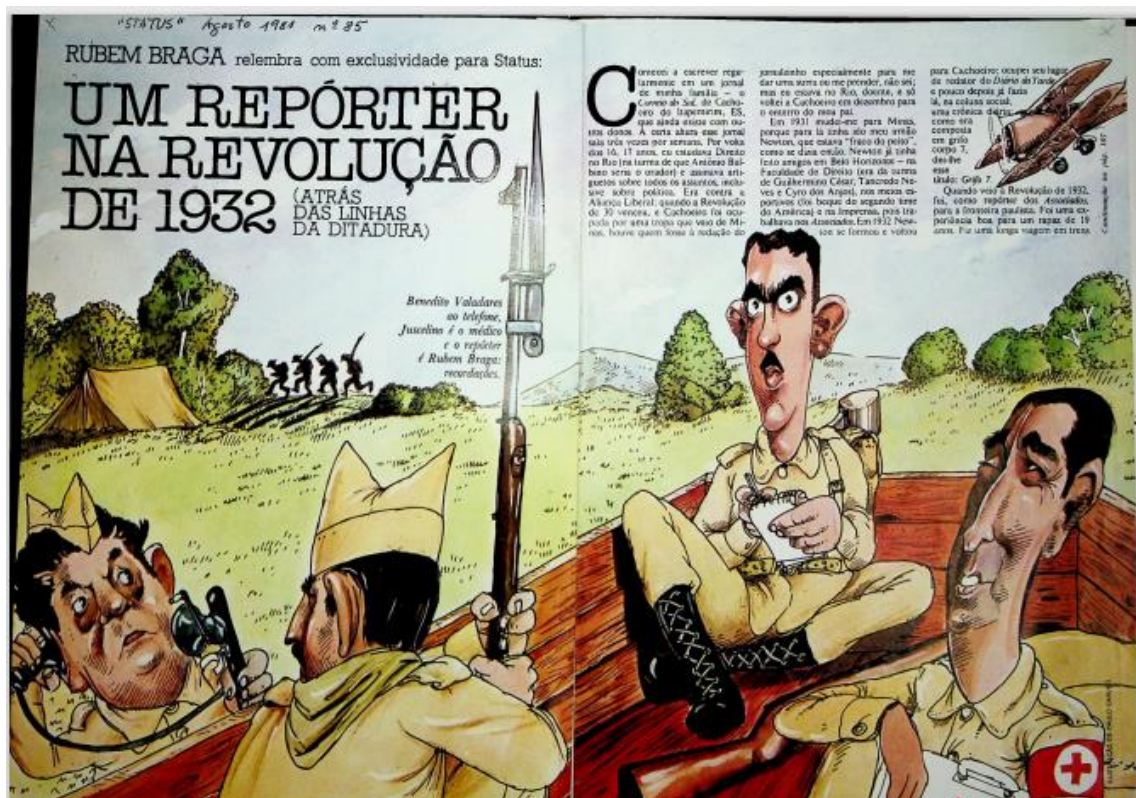
Não fosse cronista ou poeta-cronista, creio que o velho Braga seria desenhista, uma espécie talvez de Tiepolo de Cachoeiro do Itapemirim, de traços apenas sugestivos e líricos. Mas não quis fazer parte da recente exposição de escritores que pintam o sete, na Casa de Rui Barbosa.

Falando num grupo de estranhos, é uma lástima, quase ininteligível, e já foi seu intérprete num bar do Pina, em Recife, até o quinto uísque, quando ele passou a ser entendido somente por Deus.

Mas é uma flor, precisamente uma orquídea que atende pelo nome de *Physoiphon Bragae Ruschi*, classificada e nomeada pelo naturalista Augusto Ruschi.

Grande escritor. Capaz de transmitir até o lirismo do paladar, um sentido sem maior prestígio poético: "O lombo era o essencial, e a sua essência era sublime. A faca penetrava nele tão docemente como a alma de uma virgem pura entra no céu. A polpa se abria, levemente enfiada, muito branquinha, desse branco leitoso e doce que têm certas nuvens à quatro e meio da tarde na primavera."

Ao inimitável sabiá da crônica, agora em bronze, envio deste galho seco o meu saudoso e invejoso pio de coruja.



UM REPÓRTER NA REVOLUÇÃO DE 1932

os cavalos para seguir a pé as posições do flanco direito.

Comecei a reparar que havia certa hostilidade entre o povo, Força Pública e do Exército. Os mineiros de não se empenhavam muito, porque do lado paulista não havia tropa federal — o 5º Lorena, por exemplo. Na véspera, acostumado às trincheiras da Força Pública, muito rasas e próximo do inimigo, tive uma boa surpresa ao ver as do Exército, bem calçadas, tranquilas, a centenas de metros.

Um dia fui a Passa Quatro fazer umas compras e tomar um banho de verdade; quando pegava na estação uma locomotiva escoteira para voltar a Manacá, fui interrompido por um tenente do Exército, que pediu meus documentos. Mostrei-lhe a identidade, e uma carta assinada pelo secretário do Interior de Minas, Gustavo Capanema, dizendo que eu estava autorizado a visitar a zona de operações em território mineiro, a serviço do Estado de Minas. O tenente me fez saber que aquilo ali era a 4ª Região Militar, e não apenas Minas Gerais; que o jornal para o qual eu trabalhava era da cadeia dos *Assinados* e estava a favor de São Paulo; e que eu estava preso como es-

pião ou, pelo menos, suspeito. Um sargento e um praça foram incumbidos de me recolher à prisão.

Quando atravessávamos a rua de Passa Quatro que separa a estação do hotelzinho, onde funcionava o QG, apareceu um caminhão da Força Pública que ia para a frente da bu-

ndância; mas houve um que disse: rua Guacurus número tal, com a Helena e uma cerveja Cascatinha. Era uma casa de mulheres de Belo Horizonte. O censor riscou isso, dizendo que era "contra o moral da tropa". Ponderei que "o moral" era uma coisa e "a moral" era outra. Ele não

trária. Tomei o partido, assim, de mandar apenas matérias mais ou menos neutras e, sobretudo, de escrever crônicas de impressões sobre a paisagem e a vida da região, conversas de soldados, etc.

deixava dar nenhuma notícia contrária. Tomei o partido, assim, de mandar apenas matérias mais ou menos neutras e, sobretudo, de escrever crônicas de impressões sobre a paisagem e a vida da região, conversas de soldados, etc.

Meu censor era o chefe de polícia do teatro de operações, Benedito Valadares, prefeito de Pará de Minas, com quem eu discutia pacientemente. Uma vez ele quis cortar o trecho de uma crônica-reportagem em que um soldado perguntava aos outros, que com ele se aqueciam junto a uma fogueira, de madrugada, onde eles queriam estar naquela hora. Um queria estar em casa com a família; outro queria estar assistindo a uma boa fita com a namorada em um cinema de Bom

uma só manta, muito fina. Um dia um importante oficial se apiedou de mim e me convidou para ir dormir no vagão em que se instalara. Disse que havia comprado colchões e cobertores esplêndidos em Passa Quatro; eu podia ir dormir lá, mas era melhor não dizer nada a ninguém... O homem era bicha, e depois de minha recusa não me dirigiu mais a palavra.

Chegavam batalhões improvisados com retirantes da seca alistados em Manga, no sertão de Minas; a maioria nunca tinha pego em um fuzil. Confesso que, tendo feito linha de tiro no ano anterior, dei instruções a alguns. Um desses notistas me pediu para redigir um telegrama para a mãe dele, mas bem curto, porque ele tinha pouco dinheiro. Assim mesmo não

Reportage publié par le magazine *Status*, en août 1981, sur le travail de Braga dans la couverture de la révolution de 1932. Article repéré lors de la consultation aux archives de la « Fundação Casa de Rui Barbosa », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.

[illegible]

Tais contrastes, ao mesmo tempo que tocam o real mais real, que lhe dão dimensão e perspectiva, ou seja, o contexto, os marcos de um mesmo edifício de acontecimentos, que acenam o leitor surteado, da existência da espiagem, do indivíduo que se faz indelével, que resiste à fadiga, que resiste à morte, ao mesmo tempo sua antítese, sua frustração, sua perda, sua ternura ou sua dor, na passagem diuturna, nos compassos da pobreza do real, transformam o lugar comum e o são em si mesmos, e os tornam em si. E a poder desta crônica, como o de toda literatura, vem justamente desta combinação de dois mundos, desta descrição do indelével no familiar ou vice-versa, desta identificação de uma sensibilidade particular no anônimo da descrição, desta universalização do particular, desta identificação do indivíduo com a realidade individual.

Mais: esse jogo consistente de contrastes, esse desdobrar autêntico de uma realidade, esse autismo por outro lado, esse interpretação do colírio, esse cruzar uma crítica e um julgamento de estético e condicional, esse jogo de uma verdadeira filosofia de vida e de felicidade. Vimos acima que a plêntia artificial da crônica pessoal, o longo e o curto, o pessoal e o universal, o comum e o singular, o completo e o incompleto, o amarelo e o

... de língua e das an-
tura brasileira e litera-



“Intenso Duelo de Artilharia” em Pleno
Distrito Federal

Demonstrada a Eficiência da Artilharia Divisionária no Brasil

O DIÁRIO CARIOCA Na Força Expedicionária

Um correspondente do DIÁRIO CARIOCA acompanhará a Força Expedicionária Brasileira aos campos de batalha da Europa. Rubem Braga, o brilhante cronista que diariamente aparece em nossas colunas, foi o escolhido para essa importante missão. Incorporado às forças nacionais que partem para a luta, ele dará aos nossos leitores, em sucessivas reportagens, as suas impressões sobre a participação que couber aos nossos valorosos soldados na grande batalha final contra o poderio nazista. Já ontem, nos exercícios de Gerichinó, Rubem Braga exerceu as suas novas funções, escrevendo a crônica que se segue:

O intenso duelo de artilharia que se está desenvolvendo no sul da Itália, a uma distância de cem quilômetros da fronteira italiana, é o primeiro grande duelo de artilharia que se registra nos annos de guerra. A artilharia alemã, que até agora se limitava a bombardear as posições italianas, agora se lança contra as posições brasileiras. A artilharia brasileira, por sua vez, responde com a mesma eficiência. O duelo é muito intenso e dura desde as primeiras horas da manhã até o fim da tarde. As baterias de artilharia brasileira estão bem servidas e bem treinadas. A artilharia alemã, por sua vez, também está bem servida e bem treinada. O duelo é muito intenso e dura desde as primeiras horas da manhã até o fim da tarde. As baterias de artilharia brasileira estão bem servidas e bem treinadas. A artilharia alemã, por sua vez, também está bem servida e bem treinada.

Annonce publiée le 21 mai 1944 par le *Diário Carioca* sur l'envoi du correspondant de guerre, Rubem Braga, en Italie. Source : Hémérothèque de la Bibliothèque Nationale / Brésil.



Le *Diário Carioca* communique le 15 octobre 1944 l'arrivée de Rubem Braga sur le front italien. Source : Hémérothèque de la Bibliothèque Nationale / Brésil.

Como Correspondente do DIÁRIO CARIOCA

RUBEM BRAGA NO FRONT DA ITALIA

EM UM PORTO DA ITALIA.
14 (A. P.) — Acompanhando



Rubem
Braga

o segundo
contingente
das Forças
Expediciona-
rias Brasilei-
ras que aqui
chegou hoje.
vieram os
correspon-
des de guerra
Rubem Bra-
ga, do DIA-
RIO CARIO-
CA e Egydio
Squeff, do "O

Globo", ambos do Rio de Ja-
neiro.

NOTA DA REDAÇÃO: — A
chegada do nosso companheiro
(Conclue na 2ª pag.)

Rubem Braga No Front da Italia

(Conclusão da 1ª pag.)

As linhas de frente italiana
causou o maior jubilo nesta ca-
sa e autoriza a todos os nossos
leitores a aguardarem crônicas
da maior importância como de-
poimento da participação dos
nossos rapazes na guerra. Cro-
nista que conquistou uma posi-
ção acima de qualquer confron-
to em nossa literatura, Rubem
Braga vai, certamente, nesta
nova e rica experiência que a
guerra nos oferece criar pagi-
nas que ficarão como das maio-
res e mais belas jamais escri-
tas em nosso jornalismo.

430

De Rubem Braga, para o DIÁRIO CARIOCA

'...E A COBRA FUMOU'



Rubem Braga

COM o 2º Escalão da FEB, em viagem para a Itália, de Rubem Braga, correspondente do DIÁRIO CARIOCA. — Escrevo do Rio, em uma tarde de setembro de 1944. Não, isto não é mais o Rio. Depois que subimos a escada de bordo, vergados ao peso das malas, não mais estamos no Rio. O Rio está ali bem perto, atrás do feio armazem sujo; e está definitivamente longe. Os americanos da tripulação entram em forma: pela última vez antes da partida têm licença para sair: irão à praça Mauá, à Glória, ao Beach

o Rio — No entanto, o Na via Não Saía — Um Gorro de Marinheiro Boiava Há Quantos Anos Estamos a Bordo ? — Hoje é Segunda-Feira, ou Março, ou inocentes do Leblon", Colegas do Onibus 66 — O Que Casára Com Jussara, ra da Minha Terra — O Com boio e o Barco de Pesca Antes do Pão de Açucar

Club. Um oficial passa-os em revista, lentamente. Um deles leva uma caixa debaixo do braço. 'E', certamente, um presen-

ntro, o elemento humano que as no- tasto nas crônicas de Rubem Braga.

Club. Um oficial passa-os em revista, lentamente. Um deles

te. Lelo o rótulo: "Ilusão" — Meias de Seda". Ele desce tres degraus, volta-se para a pôpa, faz uma continência à bandeira americana e dispara escada abaixo. Outros homens, centenas, milhares de homens sobem por varias escadas para os navios. Vistos do alto parecem estranhos bichos verdes, formigas humanas, cada um carregando um grande saco verde às costas, subindo lentamente. Vã-mos para o outro lado, olhamos a agua suja e quase imovcl. A

rotulo: "Ilusão" — Meias de Seda". Ele desce tres degraus, volta-se para a pôpa, faz uma continência à bandeira americana e dispara escada abaixo. Outros homens, centenas, milhares de homens sobem por varias escadas para os navios. Vistos do alto parecem estranhos bichos verdes, formigas humanas, cada um carregando um grande saco verde às costas, subindo lentamente. Vã-mos para o outro lado, olhamos a agua suja e quase imovcl. A

tarde cá. Vejo, boiando na agua, um gorro de marinheiro. E' triste, esse gorro branco perdido na agua suja do cais: faz pensar em abandono, em afogamento.

Os homens sobem para os navios. Sobem por varias escadas, em fila indiana; sobem lentamente. Passam-se os minutos, as horas, os dias, os anos, os seculos, e o navio não sai. Os homens sobem. No salão ha ordens, organização da rotina de bordo, leitura de regulamentos, e conversa. A esta hora, eu... A esta hora, lá em casa... A esta hora, eja... Mas é absurdo: estamos falando do Rio como estivessemos longe. E estamos aqui, estamos no Rio. Na verdade, estamos presos. Nem mesmo os oficiais podem ir ao convés que dá para a terra. Ninguém deve ficar ali,

Publication de la première chronique de guerre de Rubem Braga dans le journal *Diário Carioca*, le 24 octobre 1944, presque un mois après son départ en Italie, le 22 septembre 1944. Le titre de la chronique publiée dans le journal « E a cobra fumou » diffère de celui reçu dans la version livre « A partida ». Source : Hémérothèque de la Bibliothèque Nationale / Brésil.

A PARTIDA *

Setembro, 1944.

Escrevo do Rio, em uma tarde de setembro de 1944. Não, isto não é mais o Rio. Depois que subimos a escada de bordo, vergados ao peso das malas, não mais estamos no Rio. O Rio está ali bem perto, atrás do feio armazem sujo; e está definitivamente longe. Os americanos da tripulação entram em forma: pela última vez antes da partida têm licença para sair: irão à praça Mauá, à Glória, ao Beach Club. Um oficial passa-os em revista, lentamente.

Première chronique rédigée par Braga en tant que correspondant de guerre et publiée dans le livre *Crônicas de Guerra* (Braga, 1964, p. 9) sous le titre « A partida ».

Dois batalhões da oitava divisão

Podia ser pior...

• JOEL SILVEIRA •

O homem quotidiano toma o bonde e abre o matutino entulhado de telegramas. Os telegramas, então, começam a contar os sucessos da noite anterior: mais bombas, mais mortes. Paris sofreu o primeiro ataque, os alemães recuam em qualquer parte, Dunkerque está a néris. Pto. n.º 12 discursa dizendo que não é nada disso, que os homens estão totalmente grogues. O homem quotidiano lê tudo isso, torce pelo seu timb, entristece-se, se entusiasma e vai assinar o seu ponto, também quotidiano, na burocracia amiga e velha. No entanto este homem nunca poderá apor as origens desta guerra e de outros desastres acontecidos no mundo. De dia 23 de setembro de 1918 para cá. Se ele é um homem culto ou lido terá suas opiniões acerca dos imperialismos e dos fazedores da guerra. E dirá para o colega da mesa vizinha, comentando o último desenvolvimento, na Flandres:

— A guerra é estúpida e irracional! Os pequenos não a querem.

Se ele é um torcedor do Flamengo, terá uma explicação prática para a mais recente insucesso dos ingleses:

— Assim não fazem nada! E chutar em "goal"!

Eis, porém, que estes dois homens quotidianos são dois homens errados. Porque a origem dos fracassos e dos sucessos da guerra e da paz, a origem está em mim — parvo cidadão de Aracaju, desconhecido em cartas ilustres e proprietário de alguns cruzeiros no sanque. A afirmação parece cética e insustentável. Infelizmente, no momento, só disponho de provas sobrias para ilustrar o necedão. Nem quero eu aqui, humilde cronista, convencer o mundo de que sou bússola e bússola ináutentica.

Ora, faz algum tempo, eu era menino, os jornais começaram a falar de um grande monstro que estava a caminho do Rio, trazendo os lerando Santos Dumand, uma coisa assim. Pois bem, eu me sentava na sala de jantar,

com o jornal na mão, começava a imaginar o avião em graciosas acrobacias sobre o Rio, subindo e descendo, o povo em baixo dando palmas. Vejo o avião, não faço acrobacias, ou, por outra, só faço uma: desabou e matou todo o gênero humano que vinha dentro. Mais tarde houve o caso de Hauptman. Não sei porque, deve ser dos nervos, eu tendo uma especial predileção por "gangsters" e "kidnappers". Torci o mais possível para que Hauptman fosse absolvido e, como já não sabia nenhuma regra de gentileza, fui até a assaltar, com grande fé, a Ave Maria de Gounod. Eis que Hauptman atravessou todos os meus sonhos e foi lindamente executado numa madrugada comum.

Agora, nesta guerra, a minha influência nos negócios internacionais tem sido quase que diária. Sou o culpado, meus senhores, como torcedor francófilo, de todos os desastres dos aliados na Flandres, na Somme, na Noruega e na Dinamarca. A minha bruta admiração a esperança em Gamelin estragou completamente a vida do rapaz. Já estou com pena deste jovem Prioux que com suas ousadias e bravuras, está

despertando dentro de mim um entusiasmo sem limites.

Sim, sei que o remédio existe: eu devo torcer pelo outro lado. Mas, não sei, me parece que há comigo quaisquer restantes grammas de escrúpulos. Eu nunca torceria contra a França, nem por brincadeira. É a digna pátria de Racine e de Jean Sahlon tem que me aguentar, como já aguentou, através das suas séculos ilustres, decenas de Luses imbecis e alguns cardéis desonestos.

Jamais torçerei pela "Luz" raça dos germanos. Não se trata de um Fla-Flu, meus senhores. Nem do Cacuto da Górea. Domingo para eu atáchar em mil e quinhentos do Jarral Camargo e do Silvio Petrola, tire que torcer pelo Fluminense. Mas a França não é o Flamengo, nem o general Prioux é Leônidas. Estou certo plenamente certo, que a falta de caráter de um esquecido cidadão de Aracaju não tornará o mundo pior do que ele é. Mas que será de mim quando me fugir este caráter? Que farei mais neste mundo, homem sem outras qualidades, sem seguro de vida nem caderneta da Caixa Econômica? Sinto, pois, ch' a França, que culpa não tenha eu de haver nascido

Gastão Pereira da Silva

Vícios da imaginação

Estudos de psicanálise enriquecidos com observações próprias e dados colhidos em investigações pessoais

UM VERDADEIRO SUCESSO!

Livraria JOSE' OLYMPIO EDITORA

Rubrique de critique littéraire « Podia ser pior », écrite par Joel Silveira, publiée le 8 juin 1938 par le journal *Dom Casmurro*. Article repéré lors de la consultation aux archives de la « Fundação Casa de Rui Barbosa », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.

A PRIMEIRA CRÔNICA DE RUBEM BRAGA

LEVY ROCHA

(Especial para o "Diário de Notícias")

CAIU-ME às mãos o número doze do jornalzinho "O Itapemirim", órgão oficial do grêmio «Domingos Martins», do Colégio «Pedro Palácios», de Cachoeiro de Itapemirim, dezembro de 1926, com importante achado — a colaboração do terceiro-anista ginásial Rubem Braga: «A Lágrima».

Essa crônica é considerada como a primeira estampada em letra de forma, do intelectual capixaba. Ocupa metade superior da segunda coluna, na folha de rosto do jornalzinho estudantil.

O redator, por medida de cautela, estranhando provavelmente a precocidade do seu colega, teria acrescentado as notas, nas quais a colaboração está fechada.

Não pretendo alongar comentário com a intenção de mostrar uma precocidade. O estudante era meio malandro. Mesmo em português, conforme os resultados finais dos exames efetuados perante as juntas examinadoras nomeadas pela Departamento Nacional de Ensino, publicadas noutra parte do mesmo jornalzinho, fora aprovado com as notas seis e cinco, havendo alcançado sete em francês e, por um claro significativo, deixando de figurar o seu nome ao lado dos seis colegas aprovados, parece que ficou, em álgebra, para a segunda época.

O insucesso não seria motivo inspirador da «pérola de amargura», «própria ausência do sofrimento», «gota de água ardente», (onde es-

O ITAPEMIRIM

Publicado em 1926. Número 12. Ano 12. Cachoeiro de Itapemirim, 2 de Fevereiro de 1958.

FÉRIAS...	A Lágrima	ROS
As férias são dias de descanso e de estudo. O estudante deve aproveitar este tempo para estudar e para descansar. Não deve esquecer de estudar e de descansar.	A Lágrima é uma coisa muito bonita. É a lágrima que nos dá a vida. É a lágrima que nos dá a morte. É a lágrima que nos dá a vida e a morte.	ROS é uma coisa muito bonita. É a ROS que nos dá a vida. É a ROS que nos dá a morte. É a ROS que nos dá a vida e a morte.

tu, que não faço um trocadilho!).

Abaixo da famosa crônica, o diretor do Colégio, Prof. Aristeu Portugal Neves, publicou a carta que dirigiu ao Embaixador da Itália junto ao nosso governo. Vale a pena transcrever o início da mesma: «No momento em que a alma italiana vibrando de comovedora emoção genuína perante o altar da Pátria de Dante agradecia a Deus ter livrado Mussolini do atentado anarquista do trespouco Anteo Zamponi, a sociedade mais culta desta cidade, reunida no seu principal teatro, ouvia de pé a coral do hino fascista cantado pelos alunos do ginásio «Pedro Palácios», filhos da ilustre e laboriosa colônia italiana aqui domiciliada e no meio da mais entusiástica demonstração de alegria».

É também publicada a resposta de agradecimento do Embaixador, a «tutta la popolazione di Itapemirim per

la manifestazione entusiastica di giubilo fatta».

Imagino os dissabores da vida desse pedagogo que viu, anos depois, alunos do seu colégio publicarem outro jornalzinho, «A Flama», quase anarquista, que assistiu à cidade repelir heroicamente a visita do chefe nacional do Integralismo e que teve notícia da vitória das tropas da Democracia, de cujo contingente brasileiro fazia parte o cronista de «A Lágrima», como correspondente de guerra na Itália.

Mas, justiça se faça ao grande educador, de saudosa memória, (toda uma vida em holocausto ao ensino); se alguma convicção política ele pôde despertar nos seus alunos, a mais patentada em público, foi bem diversa e contrária da que conservou através das suas vicissitudes. O maior atestado dessa afirmativa é Rubem Braga, o cronista que Cachoeiro de Itapemirim deu ao Brasil.



Texte de Levy Rocha, publié le 2 février 1958 par le journal *Diário de Notícias*, faisant référence à la publication de la première chronique de Rubem Braga, intitulée « A lágrima » (La larme, en français), dans un journal de Cachoeiro de Itapemirim, ville natale du chroniqueur. Article repéré lors de la consultation aux archives de la « Fundação Casa de Rui Barbosa », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.

WAR DEPARTMENT Bureau of Public Relations WARNING This card is loaned by the War Department for the official use of the authorized holder designated herein. The finder of a lost card should promptly place it in the nearest post office or mail box. No envelope or stamp is required.		WAR DEPARTMENT Bureau of Public Relations Washington, D. C. CORRESPONDENT'S IDENTIFICATION CARD NO 1962		WAR DEPARTMENT BUREAU OF PUBLIC RELATIONS WASHINGTON, D. C.	
WAR DEPARTMENT BUREAU OF PUBLIC RELATIONS WASHINGTON This is to identify <u>RUBEM BRAGA</u> (Name) whose signature, photograph, and fingerprints appear hereon as an accredited <u>WAR</u> correspondent representing <u>DIARIO CARIOCA</u> (Organization) <u>RIO DE JANEIRO, BRAZIL</u> (Location) <u>hugo braga</u> (Signature of correspondent) Loss of this card will be reported to the Director, Bureau of Public Relations, Washington, D. C., without delay, by the correspondent heron, together with a statement of the circumstances attending its loss.		Date issued <u>11 SEPT. 1944</u>  Date of birth <u>12 JAN. 1913</u> Color of eyes <u>BROWN</u> Color of hair <u>BLACK</u> Weight <u>162</u> lb. Height <u>5</u> ft. <u>9</u> in. gpo 557293		FINGERPRINTS—RIGHT HAND  THUMB  1  3  2  4	

Carte de correspondant de guerre de Rubem Braga.

Document repéré lors de la consultation aux archives de la « Fundação Casa de Rui Barbosa », dans le cadre d'un séjour de recherche au Brésil.

Index

Index onomastique

A

AARE Cecilia, 10, 210, 212, 289, 290
 ADORNO Theodor, 52
 AGNÈS Yves, 129
 AJI Hélène, 59
 ALBERT Pierre, 65, 75, 77, 78, 79, 112, 153, 201, 264, 265
 ALBERTOS Martínez, 99
 ALENCAR José de, 45, 54, 57, 69, 87, 148, 154
 ALMEIDA FISCHER Oswaldo, 165, 166, 420
 ALMEIDA Manuel Antônio de, 87
 ALSINA Miquel, 204
 AMADO Gilberto, 169
 AMADO Jorge, 125
 AMARAL Azevedo, 262
 AMOROSO LIMA Alceu, 127, 128
 AMRAOUI Abdelaziz, 67
 ANDRADE Mário de, 146
 ANJOS Augusto dos, 5
 ANKAOUA Fabienne, 305, 306
 ANTOINE Philippe, 126, 217, 270, 271
 APOLLINAIRE Guillaume, 18
 ARISTOTE, 59, 65, 95, 103, 122, 251
 ARON Paul, 14, 69, 138, 199, 208, 210, 268
 ARRIGUCCI Davi, 22, 48, 100, 101, 143, 144, 149
 ARRUDA Sylvia de, 266
 ARZOUUMANOV Anna, 95, 96, 126
 ASSIS Francisco de, 20, 21, 126, 128, 129, 130, 252, 263
 ATWOOD Roy, 245, 249
 AUCLAIR Georges, 249
 AUGUSTO Sérgio, 150, 161, 162, 169, 419
 AUSTIN John, 195, 250

B

BAK John, 18, 34, 35, 37, 38, 114, 116, 118, 119, 249, 250, 252, 253, 307, 343
 BAKHTINE Mikhaïl, 9, 104, 105, 108, 109, 110, 121, 126, 173
 BALZAC Honoré de, 26, 43, 54, 80, 90, 96
 BANDEIRA Manuel, 17, 125, 157, 162, 167, 195
 BARANEK Patricia, 207
 BARONI Raphaël, 118
 BARRETO Lima, 57, 148, 151
 BARRETO Paulo, 82
 BARTHES Roland, 15, 76, 95, 96, 97, 169, 177, 249, 299, 301
 BATTEUX Charles, 103
 BEER Arnold, 245, 249
 BELLANGER Claude, 33, 68, 77, 78
 BELTRÃO Luiz, 127
 BENDER Flora, 147, 151, 152, 308
 BENJAMIN Walter, 43, 92, 103, 156, 212, 305, 306, 307
 BENOIT Denis, 98
 BENVENISTE Émile, 9, 343
 BERSANI Leo, 95, 294, 299
 BERTHIAUME Pierre, 271
 BERTIN Louis-François, 51
 BESSIÈRE Jean, 10
 BEVILÁQUA Clóvis, 83
 BIAL Pedro, 266
 BILAC Olavo, 83, 84, 151, 159
 BIZIMANA Aimé-Jules, 267, 331
 BLANC Maurice, 106
 BOECHAT Yan, 266
 BOMENY Helena, 36
 BORGES Rogério, 10, 11, 13, 15, 37, 75, 91, 92, 94, 205, 206, 207, 212, 248, 350
 BOSI Alfredo, 57, 58, 59, 85, 141, 150, 270, 322
 BOTREL Jean-François, 33, 34

BOUCHARENC Myriam, 106
BOUCHER Phillippe, 51, 200, 201, 203, 209, 291
BOUVERESSE Jacques, 58
BRAGA Rubem, 3, 7, 9, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 26, 27, 28, 57, 63, 66, 70, 76, 81, 100,
116, 120, 123, 124, 125, 137, 142, 144, 145, 146,
147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158,
159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179,
180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189,
190, 191, 192, 193, 194, 200, 201, 203, 205, 208,
215, 228, 231, 234, 237, 241, 246, 247, 248, 252,
253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262,
263, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274,
275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285,
286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295,
296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,
307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317,
318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 330,
331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341,
342, 344, 346, 347, 349, 353, 354, 355, 356, 357,
359, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397,
398, 399, 400, 401, 403, 416, 418, 419, 420, 422,
423, 426, 427, 428, 429, 432, 433, 434
BRANDÃO Raul, 266
BRAYNER Sonia, 56
BROCA Brito, 100, 101
BROOKE Rupert, 18
BRUNETIÈRE Ferdinand, 135, 136
BUCKELEY Samuel, 127
BUDOR Dominique, 108, 111, 112, 119
BULHÕES Marcelo, 42, 53, 54, 67, 78

C

CABRINI Roberto, 266
CALLADO, 241
CAMARGOS Marcia, 41
CANCLINI Nestor, 109, 110, 111, 113
CANDIDO Antonio, 23, 43, 51, 84, 85, 90, 91, 92, 93,
94, 95, 144, 147, 148, 149, 151, 159, 161, 170,
308
CAPOTE Truman, 115, 329

CARDOSO Marilia, 149, 150, 233
CARVALHO Marco Antonio de, 155, 161, 169
CASTELLO José, 57, 123, 124, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163, 223, 224, 235, 238,
299, 316, 318, 327, 339, 391, 396, 397, 405, 406
CASTRO ROCHA João Cezar de, 44, 52
CAVALCANTI Klester, 266
CHAN Janet, 207
CHARON Jean-Marie, 12
CHARTIER Roger, 70, 71
CHATEAUBRIAND Assis, 20, 21, 252, 263
CHATEAUBRIAND François-René, 270
CHEVALIER Louis, 94
CHILLÓN Albert, 52, 65, 75, 112, 114, 115, 116, 117,
118, 153, 199, 200, 201
CHURCHILL Winston, 123
CICUREL Francine, 12, 75
CLARK Roy, 207, 210
COELHO Marcelo, 37, 41, 57
COHN Dorrit, 212
COMPAGNON Antoine, 126, 127
CONNERY Thomas, 118
COOPER-RICHET Diana, 33, 43
CORNEJO-POLAR Antonio, 109, 113
CORRÊA Vitor, 265
COSSON Rildo, 75, 105, 106, 120
COSTA Cristiane, 55, 70, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 91, 125
COUÉGNAS Daniel, 64, 66, 87, 89
COURTINE-DENAMY Sylvie, 171
COUTINHO Afrânio, 17, 137, 139, 147, 156, 158, 159,
161, 308, 354, 416
COUTINHO Eduardo, 137, 139, 147, 158, 159, 161,
308, 354
CULIOLI Antoine, 217
CUNHA Euclides da, 18, 70, 199, 265

D

DA CUNHA Euclides, 18, 70, 199, 265
DANIUS Sara, 289
DAVALLON Jean, 45
DE LA TORRE Laura, 43

DEFOE Daniel, 40, 74
 DELEUZE Gilles, 59
 DES GRANGES Charles-Marc, 101
 DESCARTES René, 171, 292
 DIAS Gonçalves, 22
 DIAZ Delphine, 50
 DOS SANTOS Joaquim, 140
 DRUMMOND DE ANDRADE Carlos, 17, 146, 161, 418, 419
 DUBIED Annik, 62
 DUBOIS Jacques, 59, 95, 96
 DUCH Lluís, 115
 DUMAS Alexandre, 26, 54, 69, 90
 DUPONT-ROC Roselyne, 103
 DURÃO Santa Rita, 51
 DUTACQ Armand, 51
 DUTRA Eliana, 41, 50

E

ECO Umberto, 19, 141, 314
 EDMUNDO Luís, 83, 179
 EMEDIATO Wander, 179
 ERICSON Richard, 207
 ESCOBAR Pepe, 266
 ESPAGNE Michel, 26, 44, 45, 47, 48, 49, 99, 181, 389
 EYRIÈS Alexandre, 15, 112, 115

F

FACQUES Bénédicte, 15, 217, 219, 220, 221, 287
 FALCÃO João, 256
 FARIA Nídia, 98, 114, 122, 123
 FÉNELON François, 245
 FENESTRIER Charles, 194
 FERENCZI Thomas, 80
 FERNANDES Millôr, 21
 FERNANDES PINHEIRO J.C., 92
 FERRARI Danilo, 24
 FILHA Elza, 156, 169, 175
 FLUDERNIK Monika, 116, 118, 156, 212, 290, 292
 FOLLIET Joseph, 127
 FONTAINE David, 73, 76

FONTCUBERTA Marc de, 207, 251
 FRANCHETTI Paulo, 7
 FRANKLIN Jon, 177, 256, 323, 405
 FREGE Gottlob, 58
 FROISSART Jean, 101
 FUSER Igor, 196, 201, 202, 351

G

GABET Dominique, 12, 75, 76
 GAILLARD Philippe, 247
 GALINDO Juan, 288, 289
 GALLET Bastien, 306
 GALTUNG Johan, 204, 207
 GALTUNG John, 70
 GANS Herbert, 171, 207
 GAUTHIER Benoît, 267
 GAUTHIER Gilles, 10, 97, 98
 GAVET Daniel, 51
 GEERTS Walter, 108, 111, 112, 119, 128, 129
 GENETTE Gérard, 64, 65, 67, 126, 153, 212, 311, 343
 GEOFFROY Julien-Louis, 101
 GERSEN Bernardo, 258, 425
 GILLET Michel, 60
 GILZ Sergio, 266
 GIMENEZ Priscila, 43, 44, 50, 78, 80
 GIRARDIN Delphine de, 101
 GIRARDIN Émile de, 51, 90, 101
 GLAUDES Pierre, 177
 GODECHOT Jacques, 33
 GOMES Danilo, 159, 161, 166, 168, 172, 235, 308
 GOMEZ-GÉRAUD Michèle, 270
 GOMIS Lorenzo, 204, 207, 251
 GONNE Maud, 35, 43, 47, 107
 GONZAGA Tomás Antônio, 36
 GRAMSCI Antonio, 39
 GREVISSE Benoît, 99, 126, 140, 326
 GUILLAUME Gustave, 343
 GUIMARÃES Manuel, 41
 GUIMARÃES Valéria, 39, 46, 249
 GUIRAL Pierre, 33

H

HAAG Carlos, 256
HALL Stuart, 173
HALLEWELL Laurence, 36, 43
HAMBURGER Kate, 13, 126, 212, 290
HAMILTON RIBEIRO José, 266
HAMMAN Philippe, 106
HAMON Philippe, 56, 95
HARAZIM Dorrit, 266
HAUSER Arnold, 52
HEIDEGGER Martin, 104
HEINICH Nathalie, 307
HELSEY Édouard, 265
HERSEY John, 37, 329
HEURET Jules, 82
HINTERMEYER Pascal, 106
HOMÈRE, 18
HORKHEIMER Max, 52
HUGO Victor, 39

I

INACIO Rita, 263
ISER Wolfgang, 13, 59, 64, 222
ISHERWOOD Christopher, 294, 295

J

JAMES Alison, 12, 295
JEANNERET Yves, 45
JOHNSTON David, 195
JOSÉ DA ROCHA Justiniano, 50, 54, 61, 90
JOSEPH May, 110
JOUY Victor-Joseph, 101
JOYEUX-PRUNEL Béatrice, 47
JUNGSTRAND Anna, 210

K

KAYSER Jacques, 127
KEEBLE Richard, 49, 103
KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 179

KOCK Paul de, 90, 413
KRAMER Mark, 10, 115
KRYNSKI Wladimir, 27, 104, 107, 110, 112

L

LA HAYE Yves de, 198
LACOUTURE Jean, 141
LAGE Nilson, 70, 179, 180, 241
LAGEIRA Jacinto, 13
LALLOT Jean, 103
LAMOTHE Henri de, 264
LANSON Gustave, 51
LAURITO Ilka, 147, 151, 152
LE HUENEN Roland, 269, 270, 271
LE MÉNAHÈZE Sophie, 105
LE ROUX Hervé, 210
LEHMANN Dallila, 256
LÉMONTEY Pierre-Édouard, 226, 227
LENE Hérica, 195
LEONI Raul de, 266
LEROUX Pierre, 291, 292
LEVINAS Emmanuel, 171
LIMA Edvaldo, 11, 16, 57, 98, 99, 112, 116, 122, 130,
140, 148, 151, 162, 193, 200, 280, 291
LINS Osman, 151
LISPECTOR Clarice, 21
LITS Marc, 175, 177
LOLIÉE Frédéric, 101
LONDRES Albert, 265
LOPES Fernão, 101
LOPES Paula, 247
LUNDQUIST Lita, 75
LUSSAULT Michel, 104
LUSTOSA Isabel, 9
LYON-CAEN Judith, 304

M

MACÉ Éric, 45
MACEDO Joaquim Manuel de, 87
MACHADO DE ASSIS Joaquim Maria, 23, 25, 54, 56,
57, 68, 73, 87, 91, 100, 148, 150, 415

MAINGUENEAU Dominique, 11, 104, 105, 120
 MARINETTI Filippo, 287, 305, 306, 335
 MARQUES DE MELO José, 27, 36, 98, 99, 100, 115, 126, 127, 128, 129, 130, 136, 148, 150, 152
 MARTIN Marc, 104, 198, 199, 208, 210, 252, 264, 265, 268
 MARTÍN-BARBERO Jesús, 45, 91
 MARTINEZ Monica, 35, 115, 116, 118, 119, 266
 MARTINI Stella, 207
 MARTIN-LAGARDETTE Jean-Luc, 129
 MATINIÈRE Nathalie, 105
 MAURIN Marie-Rose, 67
 MEDINA Cremilda, 211
 MELLO Patricia Campos, 266
 MELO NETO João Cabral de, 338
 MENDES CAMPOS Paulo, 17, 162, 422
 MESA Rafael, 195, 198, 218, 219
 MEURET Isabelle, 63
 MEYER Marlyse, 39, 45, 61, 88, 89, 90, 91, 94
 MEYER Philip, 214
 MIRANDA Fernando, 174, 175, 184, 215, 224, 225, 252, 397
 MITKE Thassilo, 7, 266
 MOIRAND Sophie, 12, 75
 MOISÉS Massaud, 11, 14, 100, 101, 126, 127, 137, 139, 147, 310, 311
 MONMOUTH Geoffrey of, 101
 MONTGLAVE Eugène Garay de, 51
 MONVILLE-BURSTON Monique, 230, 231
 MORAES GONÇALVES Elisabeth, 19, 142, 199, 202, 214
 MORAES NETO Geneton, 24, 195, 200, 208, 222, 223
 MORAES Rubens, 36
 MORAES Vinícius de, 146
 MOREIRA Fabiane, 207, 211, 251
 MOTTA Luiz, 10, 15, 65, 75, 139, 140, 141, 211, 227, 228, 231, 234, 241, 308, 326, 328
 MOURIQUAND Jacques, 129, 198, 202
 MOUROUX Anne, 117
 MUSARRA-SHROEDER Ulla, 13

N

NEIVA Saulo, 3, 103, 120, 136, 344
 NEVES Margarida, 143, 145, 149
 NEVEU Érik, 173, 197, 198, 202, 291, 292

O

OLIVIERI-GODET Rita, 9
 OSORIO Raul, 199, 202, 208, 211, 212, 251
 OTAVIANO Francisco, 54, 148

P

PAIXÃO Fernando, 36
 PAQUOT Thierry, 104
 PARRATT Sonia, 117, 122
 PASSARINHO Sandra, 266
 PASSOS Mateus Yuri, 171, 173, 177
 PAVEL Thomas, 93
 PECORA Antônio, 7
 PÉLISSIER Nicolas, 15, 112, 115
 PENA Felipe, 24, 82, 115
 PEREIRA Wellington, 102
 PEUCER Tobias, 245, 249, 250
 PIEDRAHITA Manuel, 114
 PLANCHER Pierre, 50
 PLATON, 59, 95
 POPPER Karl, 196
 PORTO Sérgio, 21, 22
 PROENÇA FILHO Domicio, 10, 175
 PROTEAU Laurence, 177, 291

Q

QUEFFÉLEC Lise, 53, 61, 62, 84, 87, 91, 92
 QUEIROZ Eça de, 94

R

RABATEL Alain, 15
 RAMOS Nabantino, 146
 RAMOS Graciliano, 124, 125, 215

REIG Christophe, 12
 RENAUDOT Théophraste, 77
 RENOUVIN Pierre, 33
 RESENDE Otto Lara, 21
 REUTER Yves, 177
 REYNOLDS Bill, 34, 35, 37, 38, 114, 118, 119
 RIBEIRO Carlos, 260, 265
 RICCEUR Paul, 171, 177, 310
 RIFFATERRE Michael, 64, 66, 67, 75, 95, 122, 123
 RIMBAUD Arthur, 171, 277
 RINGOOT Roselyne, 300, 301
 RIO João do, 17, 23, 24, 46, 57, 81, 82, 83, 84, 88,
 137, 146, 148, 150, 160, 165, 173, 174, 181, 205,
 206, 255, 256, 258, 262, 284, 336, 395, 405
 RIVAS Pierre, 43, 44, 122
 ROCHA Levy, 432
 ROCHA Paula, 68, 71, 251
 ROCHARD Yvon, 300, 301
 RODRIGUES Adriano, 196
 ROLLAND Denis, 50
 ROMERO Sylvio, 52, 79, 82
 ROOSEVELT Franklin, 256
 ROSA Flávia, 36, 68
 ROSSHOLM Göran, 212
 RUEDA Amanda, 45, 91
 RUGE Mari, 70, 204, 207
 RUSCHI Augusto, 161, 162, 419
 RUSSELL William, 264

183, 195, 200, 201, 203, 205, 206, 208, 209, 211,
 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231,
 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
 246, 247, 248, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261,
 262, 263, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273,
 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283,
 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307,
 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 318, 319,
 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330,
 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341,
 342, 344, 345, 346, 347, 349, 353, 354, 356, 357,
 359, 389, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 430,
 431
 SIMARD-HOUDE Mélodie, 292
 SOARES Marcus Vinicius, 46, 70, 100, 101, 179
 SOARES Marcus Vinicius, 46, 70
 SOBRINHO Ailton, 37, 76, 169, 330
 SODRÉ Nelson Werneck, 41, 42, 52, 53, 81, 85, 86,
 265
 SOUSA Jorge, 245
 SPONHOLZ Liriam, 195, 196
 SQUEFF Egydio, 266
 STADLER Ernst, 18
 STISTRUP JENSEN Merete, 123
 SUE Eugène, 26, 54
 SÜSSEKIND Flora, 145

S

SÁ Jorge de, 3, 139, 144, 146, 147, 166, 180, 308
 SABINO Fernando, 21, 23
 SALEM Helena, 266
 SARTRE Jean-Paul, 304, 334
 SASSOON Siegfried, 18
 SCHAEFFER Jean-Marie, 126
 SCHNAIDERMAN Boris, 169
 SEARLE John, 97
 SHOEMAKER Pamela, 207
 SILVEIRA Joel, 3, 7, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24,
 25, 26, 27, 28, 46, 57, 58, 66, 76, 116, 120, 123,
 124, 125, 137, 142, 146, 148, 152, 155, 176, 182,

T

TALESE Gay, 15, 115, 329
 TAUNAY Alfredo, 265
 TEIXEIRA E SOUSA Antônio Gonçalves, 87
 THÉRENTY Marie-Ève, 24, 33, 46, 51, 53, 55, 56, 60,
 61, 62, 64, 66, 67, 69, 74, 78, 79, 80, 81, 89, 101,
 135, 138, 193, 194, 246, 264, 278, 292
 THIESSE Anne-Marie, 33, 51
 THIQUIN Marie-Odile, 123
 THOMPSON Hunter S., 329
 THORNDYKE Perry, 309
 TODOROV Tzevtan, 13, 67, 96, 126
 TOURNAI Thérèse de, 111

TRAÏNI Christophe, 291

TRAQUINA Nelson, 70, 196, 204, 207, 250, 251

TRINDADE Alice, 263

TULLOCH John, 103

U

UMBRAL Francisco, 114

V

VAILLANT Alain, 40, 46, 68, 69, 75, 78, 79, 80, 88

VALÉRY Paul, 73

VAN DIJK Teun, 207

VAN GORP Hendrik, 13

VANOOST Marie, 10, 111, 118, 141, 177, 194, 292

VARGAS Getúlio, 20, 21, 155, 213, 255, 256, 257, 405

VASCONCELLOS Eliane, 151

VIVALDI Gonzalo, 123

VOGELEER Svetlana, 217

VOYENNE Bernard, 122

W

WAINER Samuel, 262

WATT Ian, 94, 95

WERNECK Humberto, 146, 147

WHITE David Manning, 204

WOLF Mauro, 70, 173, 207

WOLFE Tom, 37, 49, 118, 120, 177, 179, 186, 322,
329

WOLFF Albert, 264

WOLFS Kirsten, 117

WOOD James, 294, 295, 298

WULLSCHLEGER Fleury, 15, 67, 96, 97

X

XAVIER Cintia, 68, 71, 251

XÉNOPHON, 269

Z

ZANELLA Daniel, 156, 169, 175

Index des chroniques

A

Ainda em Montese, 290, 319, 400
A menina Silvana, 175, 176, 193, 324, 395
A noite proibida, 168, 188, 189, 192, 389
A partida, 171, 172, 189, 255, 257, 260, 283, 389, 429
A patrulha sai, 191, 397
A procissão de guerra, 183, 246, 275, 278, 286, 296, 332, 390
Água, 189, 190, 394
Artilharia, 247, 290, 312, 393
Artilheiros da infantaria, 395
Árvores, 297, 399
Ataque a Montese, 186, 319, 400
Ataque ao Castelo, 155, 318, 391
Aventuras de rotina, 192, 267, 395

B

Bateria de 105, 393

C

Cartas, 391
Comidas, 190, 317, 393
Confusões, 393
Correspondência, 188, 396
Cristo Morto, 399

D

De Nápoles a Livorno, 318, 390
Despojos, 393

E

Em Barga, 155, 184, 318, 390
Em Bolonha, 188, 319, 400

Em Castellazo, 318, 396

Em Florença, 181, 191, 318, 391
Em Tarquínia, 318, 390
Enfermeiras, 174, 187, 324, 392

F

Fim de ano, 392
Fim de Guerra, 260, 349, 401
Fins de março, 359, 398
Fotografias, 389
Frente Calma, 394

G

Gente de Cachoeiro, 324, 394
Gibraltar, 180, 181, 192, 272, 318, 389

I

Imprensa de trincheira, 392
Impressões de Moça, 174, 184, 397
Infantes inimigos, 392

L

Linguagem, 392
Luminárias, 390
Luzes, 167, 168, 396

M

Mestre pracinha e a neve, 157, 274, 313, 324, 392
Minas, 181, 191, 240, 390

N

Na engenharia, 395
Neve, 185, 277, 393

No 2° do 11, 303, 400
No batalhão Ramagem, 398
No batalhão Sizeno, 398
No Belvedere, 188, 318, 397
No Palazzo Venezia, 193, 318, 391
Nossa gente, 320, 323, 392

O

O cabo Clarindo, 324, 398
O Castelo caiu, 318, 396
O cemitério, 397
O chão, 315, 318, 396
O inimigo some, 324, 400
O inverno para os italianos, 260, 261, 275, 394
O pracinha Juan, 323, 389
O Sampaio, 324, 395
O teco-teco, 391
O tenente Amaro, 324, 399
O tenente Trota, 324, 397
Os alemães em Cá Berna, 185, 319, 324, 399
Os alemães em Vidiciatic, 293, 319, 324, 399
Os moleques de Nápoles, 183, 318, 323, 389

P

Partigiani, 323, 324, 391
Passeio aéreo, 187, 313, 315, 394

Passeio na montanha, 318, 397
Patrulha de ligação, 395
Pedras, 393
Plantações, 318, 395
Primavera, 163, 164, 181, 192, 246, 281, 398
Primeiras impressões, 332, 390
Prisioneiros, 323, 397
Prisioneiros fáceis, 191, 324, 392

R

Refugiados, 324, 398

T

Torre de Nerone, 277, 318, 396

U

Um boiadeiro, 153, 157, 178, 179, 324, 394
Um caso, 186, 394
Um espião, 323, 391
Um mal-entendido, 396
Uma aldeia esquecida, 285, 319, 399

V

Viagem do pracinha, 323, 389
Visita a posições, 318, 396

Index des reportages

A

A fera, 236, 323, 405
A guerra dos telefones, 216, 229, 232, 246, 402
A Itália desgraçada, 239, 240, 318, 408
A morte de Montese, 216, 318, 333, 407
A morte do Partigiano, 230, 324, 406
A morte do sargento, 214, 324, 407
A primavera, 285, 349, 406
A sala dos segredos, 223, 225, 318, 403
Abetaia é nome feio, 235, 272, 318, 405
Aquilo lá é Bolonha, 318, 405

C

Conversa com Fritz, 323, 403

D

Dora, o teco-teco, 303, 323, 405

E

Encontro com Pistóia, 205, 232, 274, 318, 402

F

Fim de guerra, 187, 236, 349, 408
Fumaça e nevoeiro, 233, 404

M

Monte Castelo é nosso, 223, 289, 290, 318, 405

N

Não foi um passeio, 216, 267, 276, 277, 279, 347,
402

Não silenciaram as baterias no natal, 285, 403
Não vá além daquele poste, 318, 329, 403
Nós temos razão e eles não têm, 406

O

O anjo postal, 233, 323, 403
O ano-novo, 235, 275, 407
O camarim de Mussolini, 324, 408
O coronel Franklin, 311, 323, 405
O golpe de mão, 234, 240, 404
O hospital 16, 238, 278, 406
O primeiro dia, 214, 218, 252, 284, 402
O tempo retrocede, 230, 407

P

Presente da quinta-coluna, 402
Prisioneiros, 406

R

Roma faminta, 318, 407

S

Sim, aqui é Castelnuovo, 219, 222, 318, 322, 406
Sozinho no mundo, 216, 218, 255, 273, 285, 323, 402

U

Um canhão que não sossega, 224, 281, 404
Ursadas e telegramas, 233, 404

V

Venha. A coisa está divertida, 220, 247, 318, 404

Index des notions

A

Altérité, 171, 174, 178, 231, 253, 277, 301

C

Chronique, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 36, 37, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 57, 58, 62, 64, 66, 70, 77, 79, 81, 82, 91, 93, 94, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 111, 117, 123, 124, 127, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 194, 198, 199, 201, 203, 208, 214, 224, 246, 252, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 269, 270, 271, 273, 275, 277, 282, 283, 285, 287, 288, 293, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 310, 314, 316, 317, 321, 328, 330, 347, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 416, 420, 425, 428, 429, 432

D

Découverte, 28, 123, 149, 161, 202, 210, 241, 254, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 279, 285, 301, 332, 342, 345, 390, 396, 419
Dénotation, 58, 67, 356

E

Éphémère, 21, 49, 55, 60, 68, 69, 71, 81, 106, 129, 137, 151, 154, 221, 222, 237, 249, 250, 251, 344
Espace, 25, 35, 36, 38, 44, 52, 55, 56, 60, 68, 71, 80, 81, 84, 89, 90, 93, 96, 99, 104, 105, 107, 110, 138, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 152, 155, 159, 179, 204, 208, 211, 218, 223, 232, 234, 258, 264, 269,

270, 290, 309, 314, 315, 316, 317, 319, 326, 333, 334, 336, 353, 358, 403

Esthétique, 13, 28, 53, 61, 62, 64, 65, 73, 76, 100, 106, 107, 108, 109, 114, 116, 119, 129, 130, 131, 150, 151, 154, 157, 180, 212, 228, 250, 253, 287, 289, 290, 291, 294, 298, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 330, 342, 350, 352, 353, 354, 355, 356
Expérientialité, 156, 291, 292, 294, 301, 313, 322

F

Factualité, 64, 106, 107, 128, 215, 225
Faits, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 23, 34, 36, 40, 44, 53, 54, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 68, 80, 81, 82, 97, 98, 101, 102, 112, 115, 123, 130, 131, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 147, 154, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 166, 169, 170, 171, 173, 175, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 237, 241, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 253, 268, 279, 280, 282, 290, 292, 293, 294, 295, 299, 300, 304, 305, 307, 308, 315, 326, 328, 330, 338, 339, 343, 344, 350, 354, 355, 356, 357, 396, 397, 405, 406
Feuilleton, 33, 35, 36, 39, 40, 42, 45, 48, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 60, 61, 62, 69, 74, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 99, 101, 102, 107, 111, 117, 136, 137, 148, 154, 409, 413
Fiction, 13, 14, 75, 220, 221
Fictionnalisation, 11, 12, 13, 14, 26, 27, 33, 56, 62, 63, 64, 66, 67, 74, 76, 81, 135, 146, 166, 167, 201, 228, 254, 301, 302, 309, 352, 353

G

Genre, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 35, 36, 37, 39, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 53, 54, 56, 57, 58, 61, 62, 66, 70, 75, 77, 86, 87,

88, 89, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 167, 169, 170, 173, 179, 182, 184, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 209, 210, 212, 215, 226, 230, 240, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 266, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 278, 280, 288, 296, 300, 301, 310, 314, 316, 327, 330, 334, 344, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 402, 425

Guerre, 7, 9, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 38, 43, 66, 116, 123, 124, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 193, 194, 198, 200, 201, 203, 205, 208, 209, 211, 214, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 319, 320, 321, 322, 323, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 426, 428, 429, 433, 434

H

Humanisation, 27, 147, 170, 171, 175, 178, 180, 189, 231, 330, 333, 355

Hybridation, 12, 26, 27, 33, 34, 38, 41, 57, 66, 67, 74, 89, 99, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 125, 127, 128, 131, 144, 308, 325

Hybride, 16, 27, 34, 60, 98, 102, 104, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 116, 117, 119, 121, 126, 127, 129, 136, 142, 214, 327, 343, 344, 350

I

Illusion référentielle, 66, 96

Immersion, 28, 76, 99, 115, 142, 166, 209, 212, 220, 274, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 316, 332, 337, 342, 352

J

Journalisme, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 153, 154, 159, 162, 163, 167, 169, 170, 171, 173, 175, 177, 179, 186, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 219, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 237, 241, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 259, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 277, 280, 282, 288, 289, 291, 292, 295, 298, 299, 302, 304, 307, 308, 309, 310, 316, 319, 321, 325, 327, 328, 329, 331, 334, 339, 342, 343, 344, 345, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 403

Journalisme littéraire, 3, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 46, 48, 49, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 70, 71, 74, 76, 80, 81, 89, 91, 94, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 147, 148, 154, 162, 167, 170, 171, 175, 177, 186, 194, 196, 199, 200, 201,

206, 207, 209, 212, 214, 224, 230, 241, 248, 249,
250, 251, 253, 263, 266, 268, 269, 277, 280, 288,
291, 292, 298, 304, 307, 308, 309, 310, 316, 319,
325, 327, 328, 329, 342, 343, 344, 349, 350, 351,
352, 353, 354, 357, 358, 359

L

Lead, 37, 130, 214, 235, 248, 332
Littérature, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21,
22, 23, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 43, 44,
47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 73, 74, 75,
76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 102, 104, 105, 106, 107,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121,
122, 126, 127, 128, 129, 135, 136, 137, 138, 139,
141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 152,
153, 158, 159, 165, 166, 167, 171, 173, 175, 189,
200, 201, 212, 213, 215, 226, 250, 259, 265, 269,
295, 299, 302, 304, 305, 307, 322, 326, 328, 334,
343, 344, 346, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357,
359

M

Monotonie, 246, 247, 248, 278, 279, 280, 286, 354,
390
Mouvement, 14, 20, 37, 38, 39, 45, 49, 55, 70, 84,
94, 104, 110, 122, 150, 152, 154, 156, 159, 199,
227, 246, 254, 266, 271, 280, 281, 282, 283, 284,
285, 286, 287, 305, 306, 312, 331, 332, 350, 358

N

Narration, 20, 141, 209, 266
News Values, 18, 70, 135, 204, 205, 207, 208, 245,
249
Non-fiction, 10, 11, 12, 13, 14, 21, 60, 61, 62, 63, 75,
80, 115, 116, 117, 123, 155, 207, 265, 289, 294,
299, 303, 307, 308, 359

O

Objectivisation, 14, 200, 214, 217, 225, 227, 228,
229, 232, 234, 238, 241, 308, 309, 310, 325, 327,
356, 357

P

Pérenne, 49, 93, 95, 343, 352, 357
Pérennisation, 13, 102, 150, 152, 351, 352, 353, 354,
359
Personnage, 11, 13, 45, 59, 63, 66, 77, 96, 108, 115,
126, 130, 142, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179,
180, 194, 200, 211, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
233, 234, 258, 274, 292, 310, 314, 319, 321, 322,
323, 324, 326, 329, 330, 332, 333, 336, 351, 390
Poétique, 15, 25, 26, 31, 33, 38, 44, 63, 66, 73, 74,
75, 76, 77, 80, 84, 95, 99, 100, 102, 103, 128, 144,
145, 155, 160, 161, 163, 164, 168, 192, 207, 214,
215, 270, 271, 296, 304, 305, 309, 328, 330, 336,
342, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356
Poétique du quotidien, 15, 25, 26, 31, 33, 38, 73, 74,
76, 77, 80, 84, 102, 304, 305, 351, 354
Précision, 18, 27, 63, 98, 124, 130, 214, 217, 219,
224, 225, 226, 227, 228, 232, 234, 236, 238, 240,
241, 249, 272, 273, 275, 308, 309, 311, 328, 337,
339, 356, 358
Présent de reportage, 217, 220, 221, 222, 287, 290,
311, 339, 342, 356
Pyramide inversée, 71, 115, 141, 248

R

Réalité, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 27, 28, 29, 37, 40,
53, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 67, 76, 81, 86, 92,
93, 94, 95, 97, 98, 99, 106, 109, 112, 114, 115,
116, 117, 121, 122, 123, 128, 130, 138, 139, 140,
141, 146, 150, 152, 153, 154, 158, 159, 164, 165,
170, 173, 177, 185, 188, 196, 203, 207, 210, 213,
238, 239, 241, 246, 248, 268, 271, 272, 273, 285,
288, 289, 291, 292, 295, 300, 301, 303, 304, 313,
322, 323, 329, 333, 342, 349, 350, 352, 353, 354,
355, 356, 358, 359, 389, 402, 404, 407

Récit, 10, 11, 12, 15, 17, 19, 21, 28, 54, 58, 62, 63,
65, 66, 67, 71, 76, 81, 94, 96, 100, 102, 103, 106,
112, 115, 123, 124, 126, 129, 138, 139, 140, 141,
142, 147, 148, 154, 156, 157, 158, 162, 163, 164,
165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 189,
193, 194, 197, 200, 201, 202, 203, 206, 209, 210,
211, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222,
224, 226, 227, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 241,
248, 249, 253, 254, 263, 264, 268, 269, 270, 271,
272, 274, 282, 283, 284, 288, 289, 292, 293, 294,
295, 296, 298, 299, 302, 305, 307, 308, 309, 310,
311, 312, 314, 315, 319, 320, 321, 322, 323, 324,
325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 336, 339, 342,
349, 354, 355, 356, 357, 358, 390, 391, 392, 394,
395

Récit de voyage, 28, 201, 214, 254, 268, 269, 270,
271

Réel, 9, 10, 12, 15, 43, 55, 58, 59, 62, 63, 66, 67, 89,
91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 115, 135, 140, 146,
159, 160, 165, 167, 177, 219, 220, 227, 228, 231,
270, 286, 292, 294, 307, 321, 322, 350

Référentialité, 15, 16, 58, 97, 106, 206, 235, 338

Référentiel, 61, 66, 96, 97, 212, 253, 271, 319

Reportage, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28,
36, 37, 49, 55, 58, 63, 64, 66, 70, 71, 77, 94, 97,
99, 105, 106, 111, 115, 116, 117, 127, 129, 130,
131, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
146, 150, 153, 154, 174, 176, 177, 179, 194, 195,
196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 209,
210, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223,
225, 231, 235, 238, 239, 250, 251, 252, 253, 254,
262, 264, 267, 269, 270, 285, 287, 289, 290, 291,
292, 293, 295, 299, 300, 301, 302, 308, 310, 311,
314, 316, 321, 326, 329, 338, 339, 342, 351, 352,
353, 354, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 430

S

Style, 11, 16, 17, 20, 22, 27, 57, 65, 68, 70, 76, 117,
120, 122, 123, 124, 125, 130, 135, 140, 144, 150,
154, 155, 156, 158, 161, 162, 165, 168, 170, 173,
180, 181, 182, 186, 189, 195, 200, 214, 219, 225,
226, 227, 228, 241, 246, 247, 248, 258, 266, 271,
272, 283, 297, 304, 308, 309, 311, 328, 331, 332,
341, 347, 353, 354, 355, 356, 422

Subjectivisation, 14, 200, 227, 228, 241, 308, 309,
310, 325, 327, 328, 357

T

Témoin oculaire, 28, 172, 212, 287, 289, 290, 352

Temps, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 24, 28, 34, 36, 42, 43,
58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 71, 73, 74, 79,
92, 93, 95, 102, 111, 112, 120, 126, 128, 136, 137,
138, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149,
154, 155, 164, 175, 181, 182, 188, 192, 198, 200,
204, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 224, 225, 227, 229, 232, 236, 237, 247, 249,
252, 253, 261, 266, 269, 280, 282, 283, 284, 286,
287, 290, 292, 295, 297, 300, 301, 309, 310, 311,
312, 313, 314, 315, 326, 327, 328, 336, 338, 339,
341, 342, 343, 351, 352, 354, 358, 396, 398, 405,
406, 407

Transferts, 22, 25, 26, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41,
43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 61, 67,
68, 69, 70, 71, 74, 86, 89, 99, 102, 105, 137, 142,
154, 245, 250, 304, 343, 350, 351, 352, 354

V

Vérité, 10, 11, 12, 13, 23, 54, 58, 59, 62, 63, 64, 75,
97, 98, 106, 116, 117, 135, 140, 170, 196, 214,
225, 226, 241, 248, 249, 250, 264, 270, 284, 288,
289, 302, 307, 349, 352, 356, 358

Vrai, 13, 40, 88, 95, 107, 115, 138, 146, 220, 270,
304, 330, 343

Index des journaux

A

A Gazeta, 161, 419

A Noite, 23

A Tribuna, 165, 418

C

Comício, 21

Correio Brasiliense, 41

Correio da Manhã, 125, 266

Correio do Povo, 165, 420

Correio do Sul, 21

Correio Mercantil, 68, 73, 415

D

Diário Carioca, 70, 124, 153, 155, 171, 205, 258, 259, 266, 426, 427, 428, 429

Diário da Noite, 262, 430

Diário de Notícias, 145, 258, 425, 432

Diários Associados, 21, 23, 205, 218, 237, 262, 263, 266

Diretrizes, 23, 25, 262, 430

Dom Casmurro, 23, 46, 431

F

Folha da Manhã, 162

G

Gazeta de Notícias, 82

Gazeta do Rio de Janeiro, 41

J

Jornal do Brasil, 161, 162, 422

Jornal do Commercio, 50, 90, 158, 409, 412, 413, 416

Journal des Débats, 50, 51, 90, 101

L

La Gazette, 42, 77

La Presse, 51, 90, 101

Le Journal de Paris, 77

Le Siècle, 51

N

Nitheroy. Revista Brasiliense. Ciencias, Letras e Artes, 50

O

O Chronista, 50, 54, 90, 411

O Globo, 266

P

Press, 25, 266

S

Status, 257, 423

T

The New Yorker, 37, 329

V

Vamos Ler, 24

From journalistic chronicle to war reporting: fiction and non-fiction in the literary journalism of Rubem Braga and Joel Silveira

Abstract

From the perspective of a notion of “transfer”, this article proposes the analysis of the process of fictionalization of journalistic writing from the adoption of literary techniques. This process, which highlights the porosity of fiction and reality, is claimed by literary journalism, a hybrid modality situated between journalism and literature. Relying on factual and literariness, journalistic-literary writing is characterized, on the one hand, by its adherence to the truth and its search for reality and, on the other hand, by its vital need to narrate. In order to show how fiction and non-fiction are related within the text linked to this journalistic category, we are interested in the work of two journalist-writers who devoted their careers to the production of chronicle and reportage, representative genres of journalism literature in the context of the 20th century Brazilian press. Rubem Braga and Joel Silveira were not only the precursors of literary journalism in Brazil, they were also guarantors of this modality – especially during their work as war correspondents in the service of the newspapers *Diário Carioca* and *Diários Associados*. With their writing skills, they inscribed in the pages of these newspapers a poetics of everyday life based on a journalistic and literary approach. During the coverage of the Second World War, the chronicler Braga and the reporter Silveira showed, in their perspective, the ugliness of the war without neglecting the poetry of the facts. Practicing trench journalism, they witnessed the strength of literary journalism on the front and defended, in the writing and publication of their texts as books, the fight for perpetuity claimed by this journalistic aspect. In this research, we adopted as a corpus analysis the collections of chronicles and reports published in the books *Crônicas de Guerra* (Braga, 1964) and *O Inverno da Guerra* (Silveira, 2005), which are manifestations of the perennial writing of both authors.

Keywords: Rubem Braga, Joel Silveira, literary journalism, fictionalization, transfers

Table des matières

INTRODUCTION	9

PREMIÈRE PARTIE - Entre transferts et hybridations : la genèse du journalisme littéraire et l'intronisation d'une poétique du quotidien dans la presse écrite 31

1. Tous les transferts mènent à la presse	39
1.1. Les débuts d'une nouvelle ère	41
1.2. Une affaire de transfert	43
1.2.1. Le transfert par la presse franco-brésilien	50
1.2.2. Le transfert entre écritures.....	52
a. Séduits par le fait et par la fiction	57
b. Feuilletonisation de l'information et le romanesque allusif.....	60
c. Fictionnalisation de la presse et défictionnalisation de la littérature..	63
1.2.3. Le transfert de support.....	68
2. Pour une poétique du quotidien	73
2.1. La presse française : un modèle de référence culturelle et critique	77
2.2. La presse littéraire brésilienne	81
2.2.1. La République des hommes de lettres	84
2.2.2. Feuilleton : un modèle naissant du journalisme littéraire	89
2.3. La presse comme incitatrice du roman national et miroir de la réalité ..	92
2.3.1. Littérature et réalité	95
2.3.2. Journalisme et réalité.....	97
2.4. La <i>poétique du transfert</i> : le passage du feuilleton à la chronique	99
3. Des frontières disputées par des mouvements d'hybridation	103
3.1. L'hybridation comme norme	108
3.1.1. Le journalisme littéraire est-il fécond ?.....	113
3.1.2. Le journalisme littéraire est-il un genre ?.....	118
3.2. Les genres : une affaire d'hybridation, de langage et de style.....	120
3.3. Les genres littéraires et journalistiques.....	126

DEUXIÈME PARTIE - La chronique et le reportage comme éléments textuels d'expression du journalisme littéraire.....133

4. Tribut à Chronos.....	143
4.1. Un coup de modernité.....	149
4.2. Braga, le chroniqueur-reporter.....	152
4.2.1. Un écrivain à voix haute.....	156
4.2.2. Un artisan du mot.....	158
a. Chronica Bragae Lyrica.....	162
b. Scribere humanum est.....	169
b.1. L'humanisation discursive.....	171
b.2. L'humanisation stylistique.....	180
5. L'aura du fait.....	195
5.1. Sous l'influence du fait.....	197
5.1.1. L'approfondissement du fait.....	198
5.1.2. <i>News values</i>	204
a. Reporter, le maître du reportage.....	208
b. La narration du fait.....	211
5.2. Silveira, le reporter-chroniqueur.....	213
5.2.1. Profession gardien du temps.....	216
5.2.2. Le paraïfoudre de faits.....	222
5.3. La précision stylistique.....	226
5.3.1. Stratégies d'objectivisation.....	228

TROISIÈME PARTIE – Entre la zone de combat et le front narratif 243

6. <i>A cobra fumou</i>	255
6.1. La guerre des correspondants.....	263
6.1.1. Écriture de découverte.....	268
a. La mise en scène d'une découverte.....	268
b. Voyage de découvertes.....	271
c. La découverte de la monotonie.....	278
6.1.2. Écriture en mouvement.....	280
6.2. Journalisme de tranchée.....	288
6.2.1. Esthétique du témoin oculaire.....	289
d. L'immersion au service de l' <i>expérientialité</i>	291
e. L'immersion comme invitation à l'observation des détails.....	294

f. L’immersion et la mise en scène du corps et du corpus	299
7. L’esthétique de la guerre	303
7.1. Stratégie <i>journalistico-littéraire</i>	308
7.1.1. Le temps sur le front.....	310
7.1.2. L’espace de la guerre.....	314
7.1.3. Les personnages du conflit	319
7.2. Sur le front du journalisme littéraire	325
7.2.1. Personnification de la « Guerre »	331
7.2.2. La face lexicale de la guerre.....	333
7.3. Le combat ultime	343
CONCLUSION	349
RÉFÉRENCES	361
Corpus	363
Autres textes et ouvrages de Braga et de Silveira consultés	363
Sur les auteurs étudiés	364
Littérature et Linguistique	366
Journalisme et Histoire	374
Journalisme littéraire	381
Périodiques Divers	386
ANNEXES.....	389
Annexe I – Résumé des chroniques et reportages de Braga et de Silveira ..	391
Annexe II – Journaux consultés lors de la réalisation de notre recherche....	411
INDEX	437
Index onomastique	439
Index des chroniques	446
Index des reportages	448
Index des notions	449
Index des journaux	453
TABLE DES MATIÈRES	455
LISTE DES TABLEAUX, GRAPHIQUES ET FIGURES	459
RÉSUMÉ	461
RESUMO	462
ABSTRACT	463

Liste des tableaux, graphiques et figures

Tableau I.....	186
Tableau II	188
Tableau III.....	189
Tableau IV.....	191
Tableau V	192
Tableau VI.....	229
Tableau VII	232
Tableau VIII	234
Tableau IX.....	238
Tableau X	318
Tableau XI.....	323
Tableau XII	341
 Figure I	 257
 Graphique I.....	 335
Graphique II	337
Graphique III.....	340

De la chronique journalistique au reportage de guerre : fiction et non-fiction dans le journalisme littéraire de Rubem Braga et Joel Silveira

Résumé

Ce travail se propose d'analyser le processus de fictionnalisation de l'écriture journalistique à partir de l'adoption de procédés littéraires sous couvert de la notion de transferts. Ce processus, qui met en exergue la porosité de la fiction et de la réalité, est revendiqué par le journalisme littéraire, modalité hybride à mi-chemin entre le journalisme et la littérature. Tantôt ancrée dans le factuel, tantôt teintée de littérarité, l'écriture *journalistico-littéraire* se caractérise, d'un côté, par son attachement à la vérité et par sa quête de réalité et, d'un autre, par son besoin vital de narrer. Afin de montrer comment la fiction et la non-fiction se côtoient au sein du récit relevant de cette catégorie journalistique, nous nous sommes penchés sur le travail de deux journalistes-écrivains ayant consacré leur carrière à la production de la chronique et du reportage, deux genres porteurs du journalisme littéraire dans le contexte de la presse écrite brésilienne au XX^e siècle. Rubem Braga et Joel Silveira n'ont pas seulement compté parmi les précurseurs du journalisme littéraire au Brésil, ils se sont aussi portés garants de cette modalité – surtout lors de leur travail de correspondant de guerre au service des journaux *Diário Carioca* et *Diários Associados*. Avec leur plume, ils ont inscrit dans les pages de ces journaux une poétique du quotidien fondée sur une approche à la fois journalistique et littéraire. Dans la couverture de la Seconde Guerre mondiale, le chroniqueur Braga et le reporter Silveira ont ainsi donné à voir, à leur façon, la laideur de la guerre sans négliger la poésie des faits. Pratiquant un journalisme littéraire de tranchée, ils ont témoigné de la force du journalisme littéraire – y compris sur le front de guerre – et ont porté dans leur écriture et dans la publication de leurs textes sous forme de livre le combat de pérennisation mené par cette branche journalistique. C'est d'ailleurs leur écriture pérenne, le recueil de leurs chroniques et reportages, *Crônicas de Guerra* (Braga, 1964) et *O Inverno da Guerra* (Silveira, 2005), qui a servi de corpus pour notre analyse.

Mots clés : Rubem Braga, Joel Silveira, journalisme littéraire, fictionnalisation, transferts

Da crônica jornalística à reportagem de guerra: ficção e não-ficção no jornalismo literário de Rubem Braga e Joel Silveira

Resumo

Sob a ótica de uma noção de “transferências”, este trabalho propõe a análise do processo de ficcionalização da escrita jornalística a partir da adoção de técnicas literárias. Esse processo, que coloca em evidência a porosidade da ficção e da realidade, é reivindicado pelo jornalismo literário, modalidade híbrida situada entre o jornalismo e a literatura. Apoiando-se no factual e na literariedade, a escrita jornalístico-literária se caracteriza, de um lado, pela sua aderência à verdade e sua busca de realidade e, de um outro, pela sua necessidade vital de narrar. A fim de mostrar como a ficção e a não-ficção se relacionam no seio do texto ligado a essa categoria jornalística, nós nos interessamos pelo trabalho de dois jornalistas-escritores que consagraram suas carreiras à produção da crônica e da reportagem, gêneros representativos do jornalismo literário no contexto da imprensa brasileira do século XX. Rubem Braga e Joel Silveira não foram somente os precursores do jornalismo literário no Brasil como também foram fiadores dessa modalidade – sobretudo durante a atuação como correspondentes de guerra a serviço dos jornais *Diário Carioca* e *Diários Associados*. Com suas habilidades de escrita, eles inscreveram nas páginas desses jornais uma poética do cotidiano baseada numa abordagem jornalística e literária. Durante a cobertura da Segunda Guerra mundial, o cronista Braga e o repórter Silveira mostraram, na perspectiva deles, a feiura da guerra sem negligenciar a poesia dos fatos. Praticando um jornalismo de trincheira, eles testemunharam a força do jornalismo literário no fronte e defenderam na escrita e na publicação de seus textos em formato livro o combate de perenização reivindicado por essa vertente jornalística. Nesta pesquisa, adotamos como corpus de análise as coletâneas de crônicas e reportagens publicadas nos livros *Crônicas de Guerra* (Braga, 1964) e *O Inverno da Guerra* (Silveira, 2005), que constituem manifestações da escrita perene dos dois autores.

Palavras-chaves : Rubem Braga, Joel Silveira, jornalismo literário, ficcionalização, transferências

From journalistic chronicle to war reporting: fiction and non-fiction in the literary journalism of Rubem Braga and Joel Silveira

Abstract

From the perspective of a notion of “transfer”, this article proposes the analysis of the process of fictionalization of journalistic writing from the adoption of literary techniques. This process, which highlights the porosity of fiction and reality, is claimed by literary journalism, a hybrid modality situated between journalism and literature. Relying on factual and literariness, journalistic-literary writing is characterized, on the one hand, by its adherence to the truth and its search for reality and, on the other hand, by its vital need to narrate. In order to show how fiction and non-fiction are related within the text linked to this journalistic category, we are interested in the work of two journalist-writers who devoted their careers to the production of chronicle and reportage, representative genres of journalism literature in the context of the 20th century Brazilian press. Rubem Braga and Joel Silveira were not only the precursors of literary journalism in Brazil, they were also guarantors of this modality – especially during their work as war correspondents in the service of the newspapers *Diário Carioca* and *Diários Associados*. With their writing skills, they inscribed in the pages of these newspapers a poetics of everyday life based on a journalistic and literary approach. During the coverage of the Second World War, the chronicler Braga and the reporter Silveira showed, in their perspective, the ugliness of the war without neglecting the poetry of the facts. Practicing trench journalism, they witnessed the strength of literary journalism on the front and defended, in the writing and publication of their texts as books, the fight for perpetuity claimed by this journalistic aspect. In this research, we adopted as a corpus analysis the collections of chronicles and reports published in the books *Crônicas de Guerra* (Braga, 1964) and *O Inverno da Guerra* (Silveira, 2005), which are manifestations of the perennial writing of both authors.

Keywords: Rubem Braga, Joel Silveira, literary journalism, fictionalization, transfers

