

---

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

12-9-2013 12:00 AM

## Le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)

Fanny Mahy, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Dominique Viart, *The University of Western Ontario*

Joint Supervisor: Karin Schwerdtner, *The University of Western Ontario*

Joint Supervisor: Anthony Purdy, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree  
in French

© Fanny Mahy 2013

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Mahy, Fanny, "Le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)" (2013).  
*Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 1856.  
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/1856>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

**LE FAIT DIVERS CRIMINEL DANS LA LITTÉRATURE  
CONTEMPORAINE FRANÇAISE (1990-2012)**

**(Thesis format: Monograph)**

**by**

**Fanny MAHY**

**Graduate Program in French**

**A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy**

**The School of Graduate and Postdoctoral Studies  
The University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada  
&  
Université Lille 3 Charles de Gaulle**

**© Fanny Mahy 2013**

## Résumé et mots-clés

Notre représentation collective du fait divers a considérablement évolué au tournant des années 80; ainsi que le signale Marine M'sili, « si unanimement décrié, fustigé, condamné, [il] voit son statut se modifier jusqu'à prendre une valeur positive », y compris chez l'élite intellectuelle. Dans ce même tournant des années 80, la littérature évolue, selon Dominique Viart, vers la « transitivité », c'est-à-dire qu'elle ne se suffit plus à elle-même et nécessite un complément d'objet direct, le monde. Ce double « tournant » favorise la fréquence et le renouvellement des modalités de rencontres entre littérature et fait divers.

Cette thèse se situe dans le prolongement de ces travaux mais vise plus spécifiquement à manifester l'importance des métamorphoses du fait divers criminel tel que recyclé dans la littérature contemporaine. Le corpus sélectionné comprend vingt-cinq œuvres à valeur d'échantillonnage, publié dans la période 1990-2012. Par une analyse des influences et des modalités de l'enquête et une exploration relevant à la fois de la criminologie littéraire et du mémorial aux victimes, la thèse démontre la richesse et la diversité des écritures du fait divers aujourd'hui.

En effet, le renouveau du traitement de cette matière, ouvert aux avancées des sciences humaines, a majoritairement rompu avec les esthétiques réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle aussi bien qu'avec les usages plus ludiques et expérimentaux du XX<sup>e</sup> siècle. De même, bon nombre d'écrivains se refusent à perpétuer la tradition paralittéraire et médiatique du monstrueux archaïque au profit de mises en questions socio-historiques et d'interrogations plus posées quant à la monstruosité, logée au vif de notre humanité.

**Mots-clés :** fait divers, réalité, vérité, fiction, crime, violence, enquête, histoire, roman policier, non fiction novel, transtextualité, archive, parole, monologue, entretien, rumeur, juridiction, criminel, criminologie littéraire, monstre, mémorial, médias, journalisme, victime, impressif, ironie, collectif.

## Abstract and keywords

Our collective representation of the « fait divers » underwent considerable revision in the early 1980s, as Marine M'Sili points out : « from being universally decried, denounced and censured, [it] sees its status change to the point of taking on a positive value », even among the intellectual elite. At the same time, according to Dominique Viart, literature takes on a new « transitivity »; it is no longer self-sufficient but requires a direct object, the world. These two developments provide a meeting ground where new and more frequent interactions between literature and the « fait divers » can take place.

This thesis builds on these insights but aims more specifically to demonstrate the significance of the changes that the criminal « fait divers » undergoes as it is recycled in contemporary French literature. The sample corpus includes twenty-five representative works, all published in the period from 1990 to 2012. Through an analysis of investigation procedures and their influence, and an exploration that is part literary criminology and part commemoration of the victims, the thesis demonstrates the richness and diversity of the literary « fait divers » today.

Indeed, the revival of interest in the topic, in tune with advances in the humanities, has for the most part broken both with the realist aesthetics of the nineteenth century and with the twentieth century's more playful and experimental approaches. Many writers have also abandoned the traditional paraliterary and media representations of an archaic monstrosity in favour of a broader socio-historical reflection and more pointed questioning of the monstrousness that lies at the very heart of our humanity.

**Keywords** : *fait divers*, reality, truth, fiction, murder, violence, investigation, history, detective fiction, non-fiction novel, transtextuality, archive, speech, monologue, talk, rumor, court, criminal, literary criminology, monster, memorial, media, journalism, victim, impressive, irony, collective.

À Pierre Bayard, qui m'a appris à mieux lire...  
Feu Jean Guilton, pour le mieux écrire...  
Et à Dominique Viart, pour le mieux réfléchir...

## Remerciements

Chers (co-)directeurs de thèse Dominique Viart, Karin Schwerdtner et Anthony Purdy, mes remerciements sont à la mesure de votre accompagnement dans mes recherches, de votre disponibilité, de votre investissement et de votre soutien à la fois heuristique –merci pour les pistes suggérées-, humain –merci pour tant d’encouragements- et financier –merci pour les offres d’assistantat à la recherche-.

Cher Dominique Viart, je tiens à vous remercier très chaleureusement pour votre retour final quant à la structure d’ensemble des développements de ma thèse. Vos questions, suggestions, conseils et remarques ont permis une véritable refonte du travail.

Aux autres professeurs, pour leur amicalité, leur soutien, et leur générosité intellectuelle durant les premières années de ce parcours doctoral, merci Marilyn Randall, merci Mariana Ionescu.

Merci à ma mère, Isabelle, pour son apport vivrier et sa patience dans la hâte d’une thèse finalisée... Un grand merci à mon père, Pierre Mahy paysagiste, pour son important viatique moral et financier ; ses analogies entre l’art d’agencer un texte et un jardin m’ont beaucoup inspirée... Merci !

À mon grand-frère Benoît, pour m’avoir mentionné, prêté et offert un certain nombre de parutions liées à mes recherches mais aussi pour l’inaltérable bonne humeur, l’écoute attentive, la complicité, les encouragements et la dérision constante... Merci !

Enfin, à mon dobermann Coffee de Rouge-Sang, dont le gouffre Noir des petites oreilles pointues a su accueillir les joies, les peines, les secrets et les avancées de cette thèse ! Merci...

## Table des matières

	Page
<b>Résumé et mots-clé</b>	II
<b>Abstract and keywords</b>	III
<b>Dédicace</b>	IV
<b>Remerciements</b>	V
<b>Table des matières</b>	VI
<b>Résumés des ouvrages du corpus</b>	X
<b>Abréviations des ouvrages du corpus</b>	XV
<b>Épigraphe</b>	XVI
<b>Introduction générale</b>	1
Le fait divers, quelle importance ?	2
Problématique et portée	3
Définition du projet	5
L'objet d'étude ; qu'est-ce qu'un fait divers ?	7
Une Histoire du fait divers médiatique	9
Une Histoire du fait divers littéraire	12
Le choix du corpus	21
Plan et ouvertures critiques	26
<b>Partie I. Enquête, une confrontation avec le réel</b>	32
<b>Chapitre I. Des lieux d'influence à la transposition des lieux</b>	35
I. Des lieux d'influence...	35
I.1. Passages entre la petite histoire et la plus grande	35
I.2. Un cousin du roman policier	40
I.3. L'influence « non fiction novel »	46
II. ... à la transposition des lieux	56
II.1. Des lieux du crime...	56
II.2. ... aux lieux du texte : transtextualité	61
a. intertextualité	61
b. intermédialité	64
c. inter fait diversialité	67
<b>Chapitre II. Pièces et paroles, l'hétéroclite d'une fondue dans le texte</b>	75
I. La fondue des pièces	75
I.1. Fonctions des pièces	77
I.2. Regards sur les pièces	83
I.3. Problèmes liés aux pièces	89

II. La fondue de la parole	94
II.1. Un don de la parole	95
a. à l'écoute des voix	95
b. entrer à l'intérieur, le monologue	98
c. le texte en interaction, la conversation	101
II.2. La question du point de vue et de ses perspectives	106
II.3. Rencontres d'enquête	109
II.4. La rumeur, les ramifications d'un réseau	115
<b>Chapitre III. Imaginations et liberté, censures et réalité</b>	122
I. Libertés de l'imagination	122
I.1. Tisser la fiction, imaginaire et fantasme	122
I.2. Apprivoiser l'écheveau réalité-fiction	128
a. structures d'ensemble	128
b. anachronies	130
c. hétérogénéité énonciative et textuelle	133
d. métanarrativité	134
II. Censure et réalités	137
a. cadre juridique	137
b. déontologie, la légitimité en questions	145
<b>Partie II. Le criminel, une saisie au cœur du Rouge</b>	152
<b>Chapitre IV. Le criminel sang dessus, représentations, motifs et attributs</b>	160
I. Représentations du criminel	160
I.1. Qu'est-ce qu'un monstre ?	160
I.2. Physionomies du criminel	165
a. reflets du crime	165
b. l'incroyable banal	170
c. les criminelles et leurs attraits	172
d. de l'insignifiance au bouleversement	175
I.3. Un objet de fascination	177
a. aux limites de l'observation et de l'imaginaire	178
b. fantasmes et sexualité	180
c. exploitation économique	182
d. à rebours, ordinaire et répulsion	185
II. Motifs et attributs	187
II.1. Quelles armes pour quels crimes ?	187
a. crimes familiaux	188
b. crimes sexuels	191
c. crimes d'argent	192



d. crimes de groupe	194
e. crimes de masse	195
f. crimes racistes	195
g. crimes en série	196
II.2. Le rapport à l'animal	197
a. violences	198
b. affectivité	201
<b>Chapitre V. Le criminel sang dessous, cognitif, social et psyché</b>	<b>207</b>
I. Cognitif et social, lectures du présent, lueurs du passé	207
I.1. Ressources cognitives et situations sociales	207
a. crimes et bêtise	208
b. crimes et misère sociale	215
c. crimes et ressources cognitives	216
d. la division du crime	219
I.2. L'enfant du crime	222
II. Passage à l'acte, le criminel en questions	231
II.1. Le criminel et son crime, du proximal au distal	231
a. en-deçà du crime, ordinaire, civisme et délits	232
b. la responsabilité du crime	234
c. l'altérité du crime	238
d. mutation du bourreau en victime	240
II.2. Les rouages du crime, mécanismes et échappées	242
a. empathie et mauvaise foi	242
b. déshumanisation et clivage	246
c. aux cœurs des discours, la faille	247
<b>Partie III. La victime, un mémorial au vif du Noir</b>	<b>254</b>
<b>Chapitre VI. Critiquer, résister, un mémorial réactif</b>	<b>257</b>
I. Réagir aux modalités journalistiques	257
I.1. Excès	257
a. surenchère émotionnelle	257
b. déformations de la réalité	259
I.2. Simplismes	262
a. manichéisme	262
b. single story	263
I.3. Utilitarismes	265
a. « croqué » par les médias	265
b. renouvellement et oubli	266
II. Réagir aux discours alternatifs	268
a. discours judiciaire et juridique	268
b. discours médical	270
c. discours religieux	271
III. Qu'en pensent les journalistes ?	273

a. enthousiasme	273
b. contraintes	273
c. modulations du constat	274
<b>Chapitre VII. Toucher, frapper, un mémorial impressif</b>	<b>277</b>
I. Symphonie du frisson	277
I.1. Saisissements du dit, frémissements du ressenti	277
a. au vif de la parole	277
b. les quatre sens de l'effroi	280
I.2. Cruauté de contrastes	281
a. femmes, à fleur de massacre	281
b. enfants, pompon de l'horreur	282
II. Avants au frayage d'un après	283
II.1. Le futur d'un passé	283
a. affectivités passées	283
b. futurs avortés	286
II.2. Mémoires	287
a. mémoires à la vie	287
b. mémoires à la mort	290
III. Éboulement des mots, cristallisation des maux	292
III.1. Silences et distance	292
a. indicibles et silence	292
b. un pathos distancié	296
III.2. Repartir du souffrir	299
a. chocs et trauma	299
b. « coping » et résilience	307
<b>Chapitre VIII. Stupéfier, impliquer : un mémorial collectif</b>	<b>313</b>
I. Syndrome de l'autruche	314
I.1. Complicités tressées	314
I.2. Ironies, le comique du tragique	318
I.3. Le Je(u) du déni	328
II. Se crucifier à la vérité	335
II.1. Les exécutés de la vérité	335
II.2. Le lecteur en suspens	338
<b>Conclusion générale</b>	<b>344</b>
<b>Sources bibliographiques</b>	<b>353</b>
<b>Curriculum vitae</b>	<b>384</b>

## Résumés des ouvrages du corpus

BESSION Philippe. *L'enfant d'octobre*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2006.

Le 16 octobre 1984, le corps de Grégory Villemin, quatre ans, est découvert dans la Vologne. Ses mains et ses jambes sont liées. Le criminel n'a pas été identifié et les Villemin poursuivent aujourd'hui encore leur lutte pour la vérité.

---

BON François. *Un fait divers*. Paris: Minuit, 1993.

Arne F, 26 ans, a fait la route en vélomoteur de Marseille au Mans pour entrer chez l'amie hébergeant sa femme. Armé d'un tournevis, il poignarde à cinq reprises le jeune homme qui accompagnait les deux femmes, puis retient trois otages devant le cadavre.

---

CARRÈRE Emmanuel. *L'adversaire*. Paris: P.O.L, 2000.

Le samedi 9 janvier 1993, Jean-Claude Romand assassine sa femme, ses enfants, ses parents et son chien, puis tente vainement de se suicider. Pendant 18 ans, il a fait croire à sa famille qu'il était médecin à l'OMS, tandis qu'il vivait d'escroqueries et d'oisiveté quotidiennes.

---

CARRÈRE Emmanuel. *La Classe de neige*. Paris: P.O.L, 1995.

Ce roman ne s'inspire pas d'un fait divers réel. Un jeune garçon prénommé Nicolas ressent peurs et malaises tout au long de son séjour à la montagne. Ses craintes vont progressivement gagner l'ensemble de la communauté scolaire une fois découvert le cadavre de René, un petit enfant du village. À l'issue du récit, l'identité de l'assassin est dévoilée, il s'agit du père de Nicolas.

---

CASTILLON Claire. *Les Merveilles*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2011.

L'affaire Liliane Paolone. Évelyne a un compagnon, Luigi, à qui elle ment, prétendant être femme de ménage quand elle est en réalité escort-girl. Un jour, l'un de ses clients devient son amant. Parce qu'il est de plus en plus envahissant, un autre jour, Évelyne le tue.

---

CENDREY Jean-Yves. *Corps enseignant*. Paris: Gallimard, « NRF », 2007.

Suite à la parution des *Jouets vivants*, J.-Y Cendrey reçut beaucoup de courriers, dont une lettre rédigée par la mère de Céline, une jeune fille qui a eu à connaître un instituteur semblable à Marcel Lechien. L'auteur raconte ici l'histoire de Céline, et de son suicide.

---

CENDREY Jean-Yves. *Les Jouets vivants*. Paris : L'Olivier, « Points », 2005.

J. Y. Cendrey revient sur la réalité des années d'exercice de Marcel Lechien, un instituteur pédophile de Normandie que l'écrivain a lui-même confondu devant la justice.

---

CHESSEX Jacques. *Un Juif pour l'exemple*. Paris : Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2009.

En 1942, la Suisse vit une période sombre de l'Histoire. Fascinés par la virilité germanique et frustrés par le chômage, les villageois ont soif de sang. Arthur Bloch sera la victime expiatoire, le Juif à éliminer.

---

CHESSEX Jacques. *Le vampire de Ropraz*. Paris : Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2007.

En 1903, à Ropraz, une jeune fille meurt des suites d'une méningite. Un matin, on trouve le couvercle du cercueil soulevé, le corps de la virginale Rosa profané, les membres en partie dévorés. Les rumeurs courent en tous sens pour finalement converger sur Favez, un garçon de ferme surpris à sodomiser des vaches.

---

DECOIN Didier. *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*. Paris : Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2009.

Un soir de mars 1964, Kitty Genovese sort du bar new yorkais situé dans le quartier de Queens où elle travaille chaque soir. Elle est poignardée devant chez elle au cours d'une scène qui aurait duré une-demie heure et à laquelle auraient assisté trente-huit témoins.

---

DUTEURTRE Benoît. *Ballets roses*. Paris : Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2009.

L'auteur, arrière petit-fils de René Coty, enquête sur André Le Troquer, Président de l'Assemblée nationale de 1954 à 1958, et protagoniste principal de l'affaire des Ballets roses. L'homme aurait participé en compagnie de sa maîtresse à des orgies impliquant des jeunes filles mineures.

---

FONTENAILLE Élise. *L'homme qui haïssait les femmes*. Paris : Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2011.

Montréal, décembre 1989. Un matin, à l'école Polytechnique, un jeune homme fait irruption en plein cours et sort de son sac un fusil. Il abat quatorze filles avant de

retourner l'arme contre lui. Dans une lettre retrouvée sur sa dépouille, il explique avoir agi par haine du féminisme.

---

FONTENAILLE Élise. *Les disparues de Vancouver*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2010.

À Vancouver, les prostituées du *downtown eastside* disparaissent. Soixante-neuf déjà... Les institutions sont préoccupées par l'organisation des Jeux olympiques et relèguent à l'oubli ces femmes, ces Indiennes, ces droguées...

---

GAIGNAULT Fabrice. *Aspen Terminus*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2010.

Claudine Longet est une danseuse française devenue chanteuse américaine à la fin des années 60. Elle connaît la célébrité, la gloire et l'argent. Le 21 mars 1976, elle tue son amant. Accident selon les uns, crime selon les autres...

---

JAUFFRET Régis. *Claustria*. Paris: Seuil, 2012.

Une Autrichienne de 42 ans prénommée Élisabeth (Angelika dans le roman) déclare avoir été emprisonnée pendant 24 ans dans une cave où elle fut violée et physiquement agressée par son père, Josef Fritzl. De ces viols incestueux sont nés sept enfants, dont trois n'ont quitté la cave qu'en avril 2008.

---

JAUFFRET Régis. *Sévère*. Paris: Seuil, « Points », 2010.

Édouard Stern est un banquier très riche. Il entretient des relations sexuelles de nature sado-masochiste avec sa secrétaire. Il lui offre de l'argent, le reprend, lui offre une arme, et un jour, elle lui tire une balle entre les deux yeux. La jeune femme fuit vers l'Australie puis revient affronter la justice.

---

LECLAIR Bertrand. *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*. Paris: Flammarion, 2010.

Contre toute apparence, ce roman n'est pas inspiré d'un fait divers réel. Le narrateur raconte qu'il est tombé sur un vieux numéro de *Paris Match* datant de 1962 et qu'un article y racontait le procès de Georges Pessant, l'« assassin à la Simca 1 000 » qui terrifia le Nord de la France. Mu par l'obsession de rendre justice à cet homme, le narrateur raconte sa propre enquête...

---

LINDON Mathieu. *Le procès de Jean-Marie Le Pen*. Paris: Gallimard, « Folio », 2000.

Ronald Blistier, jeune membre du Front national, tue en pleine rue et pour des motifs racistes, un adolescent français d'origine comorienne appelé Hadi Benfartouk dans le roman, Ibrahim Ali dans la réalité. L'écrivain invente son procès, mais surtout celui de Jean-Marie Le Pen en tant qu'il dirige le parti politique d'extrême droite.

---

MALINCONI Nicole. *Vous vous appelez Michelle Martin*. Paris: Denoël, 2008.

Nicole Malinconi s'entretient régulièrement avec Michelle Martin durant les années 2006 et 2007, dans la prison où elle purge sa peine pour complicité des viols, de la séquestration et des crimes commis par son époux Marc Dutroux. An et Eefje ont été violées, droguées et enterrées vivantes par Dutroux. Julie et Mélissa sont mortes de faim; Michelle Martin ne les a pas nourries... Sabine Dardenne et Laetitia Delhez sont les seules survivantes.

---

MAUVIGNIER Laurent. *Ce que j'appelle oubli*. Paris: Minuit, 2011.

Lyon, décembre 2009. Un homme entre dans un supermarché. Assoiffé, il se dirige vers les bières, ouvre une canette et la boit. Plusieurs vigiles le saisissent et l'emmènent. Les coups pleuvent. Stupeur de la mort. Les coups s'arrêtent.

---

MAUVIGNIER Laurent. *Dans la foule*. Paris: Minuit, 2006.

29 mai 1985, finale de la coupe d'Europe des champions de football au stade du Heysel. Quelques supporters armés, survient le carnage. 39 morts et plus de 600 blessés.

---

SALLENAVE Danièle. *Viol*. Paris: Gallimard, « Folio », 1999.

Ce roman n'est pas inspiré d'un fait divers réel. Une femme-écrivain, Sophie Dauthry, rend visite à Mado et la questionne. Mado lui raconte sa famille, l'alcool, la misère sociale et son amour pour Lucien. Lucien est en prison pour inceste sur sa fille et sa belle-fille.

---

SPORTÈS Morgan. *Tout, tout de suite*. Paris: Fayard, 2011.

Janvier 2006, Ilan Halimi est enlevé, séquestré et tué sous la torture par une bande de jeunes en provenance de la Cité. Ils ont choisi la victime pour son appartenance à la communauté juive, censée selon eux être riche. Les parents de Ilan ne sont pas en mesure de payer la rançon et la police recommande de ne point céder.

---

SPORTÈS Morgan. *L'appât*. Paris: Seuil, 1990.

Valérie Subra, Laurent Hattab et Jean-Rémy Sarraud rêvent de fortune en Amérique. Pour s'envoler vers les contrées convoitées, les trois adolescents doivent s'enrichir, et vite. Valérie séduit les hommes ; elle est l'appât. Les autres tuent.

---

WEITZMANN Marc. *Mariage mixte*. Paris : Stock, 2000.

En 1991, disparaît Marc-Édouard alors âgé de huit ans. Son père, Jean-Louis Turquin (dénommé Cottard dans le roman), contacte la police et signale la disparition. Les enquêteurs s'orientent très vite vers la thèse de l'enlèvement familial. Au cours d'une relation sexuelle ambiguë, l'épouse Turquin obtient les aveux de son mari qui prétend avoir assassiné et enterré Marc-Édouard. Elle porte aussitôt l'enregistrement de la conversation à la police. Turquin se défendra en déclarant avoir menti pour répondre aux attentes de sa femme manipulatrice et ainsi se voir gratifié de rapports sexuels qu'il désirait toujours tandis qu'elle n'en voulait plus. Véridiques ou non, ces aveux pèseront lourd dans la balance : Turquin est condamné à vingt ans de réclusion criminelle. Libéré en juillet 2006, il n'a cessé de clamer son innocence.

---

## **Abréviations des ouvrages du corpus**

*Ad: L'adversaire*

*Ap: L'appât*

*AT: Aspen Terminus*

*BR: Ballets roses*

*C : Claustria*

*CAO: Ce que j'appelle oubli*

*CE : Corps enseignant*

*CN: La Classe de neige*

*DF: Dans la foule*

*DV: Les disparues de Vancouver*

*EFM: Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*

*EO : L'enfant d'octobre*

*FD: Un fait divers*

*HHF: L'homme qui haïssait les femmes*

*IHP: L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*

*JE: Un Juif pour l'exemple*

*JV: Les Jouets vivants*

*M: Les Merveilles*

*MM: Mariage mixte*

*PLP: Le procès de Jean-Marie Le Pen*

*S: Sévère*

*TTS: Tout, tout de suite*

*V: Viol*

*VMM: Vous vous appelez Michelle Martin*

*VR: Le vampire de Ropraz*



*La vérité est nombreuse comme une portée de chiots.  
Il faut choisir la sienne.  
Régis Jauffret*

## Introduction générale

13h38, 11 septembre 2013. « Une semaine après son mariage, elle jette son époux du haut d'une falaise<sup>1</sup> ».

Une information comme il s'en publie chaque jour sur le site Internet « faitsdivers.org », structuré en huit rubriques distinctes : accident, agression, meurtre, disparition, viol, insolite, enlèvement et braquage. Il s'agit ici d'un meurtre, défini comme « l'action de tuer délibérément un être humain avec violence<sup>2</sup> ».

Demain, il s'en produira d'autres. Ainsi que le signale Bernard Oudin,

Il se commet chaque jour dans le monde des centaines d'homicides, des dizaines de milliers par an. Les statistiques annuelles tournent autour d'un millier en France, de 15 000 aux États-Unis. [...] Même si les homicides sont infiniment plus rares que les suicides ou les morts d'accident de circulation routière, cela fait beaucoup d'assassinats, de Caïn et Abel à nos jours<sup>3</sup>.

Dix lignes pour un crime. Une brève effacée demain par le renouvellement incessant des actualités. La réalité se fracasse. Glace. Puis lasse. Et passe.

À moins, peut-être...

Oui, et Régis Jauffret, comme bon nombre d'écrivains du fait divers aujourd'hui, s'interroge et s'étonne : « il y a six mois, une femme s'est jetée par la fenêtre avec ses trois enfants. Il y a eu une brève là-dessus. Ça signifie quelque chose quand même de se jeter par la fenêtre avec ses trois enfants, et on en fait juste un fait divers ?<sup>4</sup> ». Juste. Autrement dit pas grand-chose. L'insignifiance. Pourtant, nous dit Jauffret, le fait divers signifie. Il manifeste, il indique, il veut dire quelque chose. C'est un signe. Il a du sens. Il fait sens. Il dit l'homme. La société des hommes. Ses failles. Ses limites.

À qui l'écoute. Fracas du scandale. Et derrière, doucement, languissants, des chuchotements de secrets rouges ombres. Fragments acérés de sens, timides vifs d'éclats émergeant dans le sang.

---

<sup>1</sup> Article paru le 11 septembre 2013.

<http://www.faitsdivers.org/14783-Une-semaine-apres-son-mariage-elle-jette-son-epoux-du-haut-d-une-falaise.html>

<sup>2</sup> <http://www.faitsdivers.org/meurtre>

<sup>3</sup> Bernard OUDIN. *Le crime, entre horreur et fascination*. Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard », 2010, p. 16.

<sup>4</sup> Régis JAUFFRET. Entretien par Thierry GUICHARD. « Régis Jauffret – il est tous les autres », *Le Matricule des Anges*, n° 79, janvier 2007, p. 19.

## Le fait divers, quelle importance ?

L'importance prise par le fait divers dans la culture contemporaine est fortement médiatique. Pour signifier pleinement son insignifiance au regard des autres informations, qu'elles soient politiques, économiques, internationales, sociales, scientifiques ou culturelles, le fait divers est traditionnellement désigné par la périphrase « rubrique des chiens écrasés ». Cette dénomination, outre qu'elle manifeste un manque de compassion à l'égard des chiens, provient de ce que la critique médiatique situa longtemps le fait divers sur l'échelon le plus bas de l'échelle de l'information. Toutefois, il semble aujourd'hui être monté d'un grade avec l'arrivée de l'« info-people », auparavant cantonnée dans une presse spécialisée, mais aujourd'hui largement diffusée dans les journaux d'informations générales<sup>5</sup>.

Pour Pierre Bourdieu, l'importance du fait divers vient précisément de sa non-importance : « Le fait divers, c'est cette sorte de denrée élémentaire, rudimentaire, de l'information qui est très importante parce qu'elle intéresse tout le monde sans tirer à conséquence et qu'elle prend du temps, du temps qui pourrait être employé pour dire autre chose<sup>6</sup> ». Le sociologue relève la nature consensuelle du fait divers et l'oppose à d'autres types d'informations qui permettent de se forger une opinion sur le monde et d'exercer notre devoir civique. La critique de Bourdieu nous semble à la fois légitime et discutable. Les faits divers ne nous apparaissent ni inutiles ni néfastes, à condition d'être traités et restitués sur un mode esthétique et réflexif plutôt qu'émotif et sensationnel, mais il est vrai que c'est encore trop rarement le cas dans la presse.

Qu'en est-il dans les productions artistiques ? Le fait divers les aura inspirées en tous lieux et tous temps, donnant notamment naissance à des chansons d'Edith Piaf<sup>7</sup> et de Renaud<sup>8</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, à des peintures telles que *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (1819)<sup>9</sup>, à des sculptures comme « Partis sans laisser d'adresse »

---

<sup>5</sup> Il n'y a qu'à ouvrir la page web du site d'informations généralistes du figaro.fr pour remarquer (et déplorer ?) la présence de plus en plus marquée des « info-people ».

<sup>6</sup> Pierre BOURDIEU. *Sur la télévision*. Paris : Liber, « Raisons d'agir », 1996, p. 16.

<sup>7</sup> Je pense ici à *L'homme à la moto* (1956), une chanson s'inspirant du film *L'équipée sauvage*, lequel film s'inspire de la réalité d'affrontements entre motards à Hollister en 1947. Et l'on se réjouit ici, des passages fructueux du fait divers, transposé d'un art à un autre...

<sup>8</sup> Voir la chanson *Miss Maggie* de Renaud (1985), écrite à la suite du drame du Heysel.

<sup>9</sup> Ce tableau représente le naufrage de la frégate « Méduse », durant lequel cent cinquante personnes se hissèrent sur le même radeau. Beaucoup moururent, et côtoyèrent la folie et le cannibalisme. Le capitaine français a été jugé responsable et incompétent.

de Fotoula Georgiou<sup>10</sup>, à des photographies avec notamment *Last seen*<sup>11</sup> de Sophie Calle (1991), à des arts plastiques et nous pensons ici à *Danses du scalp* d'Annette Messager (2012)<sup>12</sup> sans oublier les bandes-dessinées dont *Cœurs sanglants et autres fait divers* (1989) de Enki Bilal ou encore *Gens de France* (1988) de Jean Teulé.

Aujourd'hui, le regain d'importance du fait divers médiatique influence considérablement la littérature et le cinéma<sup>13</sup>. Certes, il y eut hier *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Madame Bovary* de Flaubert, les contes et nouvelles de Maupassant, *In Cold Blood* de Truman Capote, pour ne citer que quelques cas célèbres parmi bien d'autres encore. Aujourd'hui, le phénomène de recyclage du fait divers dans la littérature est moins ponctuel. Il est même si quantitativement important que des collections ont été créées à cet effet. On pourrait mentionner « Les Sentiers du crime » chez Biro & Cohen ou la collection « Ceci n'est pas un fait divers » fondée au printemps 2006 par Jérôme Béglé, éditeur de la maison Grasset. Le clin d'œil au « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte manifeste pleinement l'inexorable frontière entre le fait divers et sa saisie, tant dans les médias que dans la littérature et ailleurs.

## Problématique et portée

Pourquoi s'intéresser à la transposition du fait divers dans la littérature aujourd'hui ? Parce qu'il s'agit d'un phénomène d'ampleur dont l'analyse permettrait d'éclairer tout un champ de la littérature contemporaine. Dans leur ouvrage intitulé *La*

---

<sup>10</sup>. « Le fait divers s'incline devant nous, pour laisser place à une image arrêtée. Telle une scène de cinéma où l'intrigue se meut dans l'esprit de chacun des spectateurs. Tout est possible ». <http://acascalpture.blogspot.fr/2010/06/la-dolce-vita-le-catalogue.html>

<sup>11</sup>. Plusieurs œuvres sont dérobées en 1990 au Musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Sophie Calle photographie les espaces restés vides et demande au personnel du Musée de décrire leur souvenir des objets absents.

<sup>12</sup>. Technique mixte. Des chevelures suspendues volettent au rythme des ventilateurs. Elles symbolisent la beauté, l'attraction des femmes, mais aussi les souffrances qu'elles subissent (femmes rasées à la Libération par exemple ; esquisses de faits divers passionnels liés aux amours interdits dans un contexte socio-politique très fort).

<sup>13</sup>. Le cinéma s'inspire des faits divers mais aussi, dans une mesure non négligeable, de la littérature inspirée de faits divers. *L'Adversaire*, *L'Appât*, *La Classe de neige*, *Sévère*, *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?* et *Tout, tout de suite* ont donné lieu à des adaptations cinématographiques. *Viol* a été adapté à la scène théâtrale. À l'inverse, la novellisation est sans doute beaucoup plus rare.

À cet égard, les propos de Nicole Garcia, réalisateur du film *L'Adversaire*, sont très intéressants ; il dit avoir été rebuté par les faits révélés dans les médias et avoir dû passer par un intermédiaire pour trouver l'inspiration : « Sans donner les clés de la fiction, c'est le livre d'Emmanuel Carrère qui m'a ouvert une brèche dans l'opacité du fait divers. Il me le rendait accessible, proche... Il m'a permis d'identifier, au creux de cet incroyable cauchemar, une histoire simple ». *Studio Magazine*, mai 2002, p. 146. Cité dans Annik DUBIED. « S'inspirer du fait divers : comment et pourquoi ? », dans MIGOZZI Jacques et Philippe LE GUERN (dir.), *Production(s) du populaire*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, « Médiatextes », 2004, p. 382.

*Littérature contemporaine au présent: Héritage, modernité, mutations*, Dominique Viart et Bruno Vercier s'intéressent dans un premier temps au renouvellement des questions. Leur développement est tripartite: les écritures de soi, écrire l'Histoire, écrire le monde. Cette troisième partie, qui nous a séduits pour son ouverture sur le monde, se divise en cinq chapitres dont le second s'intitule « Fiction et faits divers ». Dans cette littérature au présent, le fait divers trouve place. Le fait divers compte et nous avons dès lors choisi d'en rendre compte.

Éclairer un pan de la littérature mais pas seulement. Notre projet s'inscrit dans une volonté de mieux saisir les regards alternatifs posés sur un monde en point d'interrogation. Un monde appréhendé avec une profonde insatisfaction par le biais de brèves journalières. Dans l'espace médiatique, les informations sont le plus souvent succinctes, creuses, convenues, parfois outrancières. Jocelyne Hubert, qui a travaillé sur une production de faits divers médiatiques sans aucune visée comparative avec la littérature, corrobore cette opinion quand elle

[...] constate chez les journalistes de toutes les époques un recours fréquent aux figures rhétoriques de l'emphase (insistance et répétition) mises au service de la création de stéréotypes langagiers (clichés), narratifs (théâtralisation) et moraux (orthodoxie morale). Stéréotypes évoluant, bien entendu, au rythme des civilisations<sup>14</sup>.

Il ne s'agit pas d'une critique absolue mais bien de la manifestation de certaines tendances. La frontière entre écrivains et journalistes est parfois ténue et Doug Underwood observe à cet égard qu'un certain nombre de journalistes, frustrés par l'usage des formules conventionnelles, ont décidé d'écrire de la fiction<sup>15</sup>. Néanmoins, si l'on s'accorde à penser, avec Robert Ménard<sup>16</sup>, que globalement, « la façon dont les médias traitent l'information aujourd'hui est révoltante »; « une soupe tiède et inodore qu'on vous sert au journal télévisé ou lorsque vous ouvrez un journal<sup>17</sup> », quel espace, si ce n'est celui de la littérature, serait le plus propice à l'élargissement du sens, le renouveau des motifs, l'inédit d'une poétique, le chatolement et la vivacité des couleurs ?

---

<sup>14</sup>. Jocelyne HUBERT. *Histoires vraies, Le Fait divers dans la presse du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Magnard, « Classiques & Contemporains », 2007, p. 185.

<sup>15</sup>. Doug UNDERWOOD. *Journalism and the Novel : Truth and fiction, 1700-2000*, Cambridge : Cambridge University Press, 2008, p. 5. C'est le cas d'Ernest Hemingway, qu'il cite à la page 7.

<sup>16</sup>. Robert MÉNARD est fondateur de l'association *Reporters sans frontières* et de *Boulevard Voltaire*, un site d'informations conçu comme un contre-pouvoir médiatique et consultable en ligne: <http://www.bvoltaire.fr/>

<sup>17</sup>. Extrait d'un communiqué de quatre pages reçu par courrier au mois de juillet 2013.

## Définition du projet

Comment écrit-on le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française ? (1990-2012). L'objet d'étude ne s'étend donc pas à l'ensemble des faits divers mais à ceux qui relèvent de la criminalité. Il convient dès lors de préciser ce que nous entendons derrière le terme de « criminel ». En effet, le dictionnaire *Larousse* répertorie quatre acceptions au terme de « crime ». La première, juridique, s'oppose à la contravention et au délit, elle est une « infraction que la loi punit d'une peine de réclusion ou de détention comprise entre 10 ans et la perpétuité ». La seconde, plus humaine, est une « infraction très grave à la loi ou à la morale, aux lois humaines: forfait, attentat ». La troisième, dans son absolu, désigne « l'homicide volontaire, le meurtre ». Enfin, de façon plus générale, le crime est un « acte fâcheux, une erreur, une faute grave<sup>18</sup> ». Au départ, c'est la troisième acception, celle du meurtre, que nous avons choisi de considérer. L'atteinte à la vie d'un semblable dans sa forme la plus violente, la plus irrémédiable, la plus absolue. L'incompréhensible du mal dans ses atours les plus excessifs. Toutefois, bien que dans une moindre mesure, nous avons un tant soit peu élargi la portée de l'adjectif « criminel » à la seconde acception, celle de l'altération à l'intégrité et à la vie humaine.

« Littérature ». Nous retenons ici l'acception du *Larousse*: « ensemble des œuvres écrites auxquelles on reconnaît une finalité esthétique<sup>19</sup> ». Tous les genres littéraires ne sont toutefois pas représentés dans cette thèse. Nous n'y trouverons pas trace de productions théâtrales<sup>20</sup> ou poétiques. Seize œuvres de littérature parmi celles qui ont retenu notre attention sont éditorialement qualifiées de roman, trois de récit, une d'entretien, une autre de tombeau et quatre ne comportent aucune mention de genre. Nous n'aurions pu rendre compte d'une telle diversité dans un titre et l'avons pour cette raison englobée dans le terme générique de « littérature ».

« Contemporaines ». Notre analyse ne porte pas sur l'ensemble des productions littéraires mais sur celles dont Dominique Viart interroge l'appartenance à « une

---

<sup>18</sup>. *Larousse*, entrée « crime ».

Disponible sur: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/crime/20499?q=crime#20388>

<sup>19</sup>. *Larousse*, entrée « littérature », *op. cit.*

<sup>20</sup>. À cet égard, je renvoie à : Diana PAKREVAN. *Représentations du fait divers dans le théâtre français (1969-2004)* [position de thèse]. Thèse dirigée par Jean-François LOUETTE. Université Paris IV-Sorbonne. Soutenue le 18 décembre 2009. Consultée le 9 septembre 2013. Disponible sur: [http://www.crht.paris-sorbonne.fr/matrice/wp-content/uploads/2009/12/position\\_de\\_these\\_-\\_pakrevan\\_diana.pdf](http://www.crht.paris-sorbonne.fr/matrice/wp-content/uploads/2009/12/position_de_these_-_pakrevan_diana.pdf)

nouvelle ère littéraire<sup>21</sup> ». Celle-ci se situerait au tournant des années 1980 et se prolongerait jusqu'à aujourd'hui. Viart fait état d'une « inflexion très nette, presque surprenante<sup>22</sup> ». Aux jeux formels des années 60-70, succèderaient des livres dont les intérêts étaient jusque là ceux des sciences humaines. Il s'agirait d'un retour au roman et au plaisir narratif, mais aussi au réel et à l'Histoire. Pour le critique, « une page de l'histoire littéraire est vraiment en train de se tourner<sup>23</sup> ». Les textes retenus à notre compte ont été publiés entre 1990 et 2012. L'absence de texte paru dans les années 80 ne relève pas d'un choix préalable ou d'un à priori personnel et nous l'avons d'ailleurs constatée au cours de notre étude. Il y a lieu, ici, de penser que le fait divers s'est épanoui depuis la décennie des 90 mais beaucoup plus encore depuis les années 2000. Nous avons repertorié une centaine de romans du fait divers publiés après les années 80 et environ 85% d'entre eux sont parus dans les années 2000 et s'approchent davantage de la décennie des 2010 que des 2000. Sans doute le fait divers n'était-il pas encore considéré comme un objet digne et légitime dans les années 80-90. Laissé pour le compte de la paralittérature et de ses usages du monstrueux, laissé aux dramatisations de la presse et accessoirement, aux « écrivains reporters » comme Gilles Perrault, qui fit paraître *Le Pull-over rouge* en 1978.

« Françaises ». Notre étude n'englobe pas les productions francophones parce qu'elles sont, ainsi que le signale Dominique Viart, plurielles et « très différentes entre elles<sup>24</sup> ». À juste titre, le critique se demande ce qui distingue la littérature française de la littérature francophone. Les critères géographiques et d'histoire politique sont labiles et c'est pourquoi des paramètres littéraires ont été considérés en vue d'établir la distinction entre l'une et l'autre catégorie. D'abord la publication. Les textes retenus auront d'abord été publiés dans une édition française. Mais aussi la réception, « car le lectorat français reçoit [certains] écrivains [géographiquement non-français] sans faire aucune différence entre eux et les autres<sup>25</sup> ». Ces deux critères distinctifs auront été retenus à l'usage de la présente étude.

---

<sup>21</sup>. Dominique VIART et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, « La Bibliothèque Bordas », 2008, p. 7.

<sup>22</sup>. *Idem*.

<sup>23</sup>. *Ibid*, p. 8.

<sup>24</sup>. *Ibid*, p. 9.

<sup>25</sup>. *Ibid*, p. 10.

## L'objet d'étude ; qu'est-ce qu'un fait divers ?

L'objet de notre étude reste à définir. Notons, à ce sujet, que la plupart des contributions scientifiques portant sur le fait divers entament la réflexion par une tentative définitoire, laquelle nous apparaît généralement trop succincte ou discutable à bien des égards. Les préliminaires définitoires sont régulièrement avortés afin de s'engager au plus vite dans l'analyse d'un fait dont on ne sait pourtant pas bien ce qu'il est<sup>26</sup>. Cette carence définitionnelle est couramment justifiée par la difficulté à donner des caractéristiques qui rejoignent alors même que le terme « fait divers » implique étymologiquement la diversité. Georges Auclair avait déjà noté le caractère paradoxal de l'emploi du terme « fait divers » au singulier qui efface la diversité pour ne retenir qu'un concept<sup>27</sup>. Meta Lah rend compte de cette profusion dans un article au sous-titre éloquent : « Le fait divers : un genre, une rubrique, un type de texte ou un concept ?<sup>28</sup> » Bien sûr, il est tout cela à la fois, mais il est surtout d'une exceptionnelle malléabilité puisque les critères définitoires des critiques s'accordent ou s'annulent entre eux, rendant la notion des plus confuses.

Comme le remarque Annik Dubied, « il fallut dès lors en passer par une (re-) définition de l'objet<sup>29</sup> ». En collaboration avec Marc Lits, elle retient des critères de définition qui permettent de cerner le fait divers exemplaire et d'éviter d'en rester à une simple définition énumérative (type meurtres, suicides, tremblements de terre, etc.) ou uniquement structurelle et fondée sur les travaux de Barthes<sup>30</sup>. Ainsi, Dubied définit le fait divers comme :

- une histoire parue dans les médias, une mise en scène médiatique
- une histoire, un récit (avec des personnages, des péripéties, un dénouement...)
- une histoire extraordinaire arrivée à des gens ordinaires, et donc quelque chose de surprenant
- une dérogation aux normes (sociales, morales, légales, naturelles...) (Auclair)

---

<sup>26</sup>. En guise d'exemple parmi bien d'autres, citons l'ouverture de l'article de Pierre Sorlin : « Les films d'Antonioni [...] sont construits autour d'un fait divers. On me reprochera à juste titre de lancer cette affirmation sans expliquer ce que j'entends par fait divers. La raison est que je fais état d'une impression sans parvenir à la fonder ni sur la thématique, ni sur le style, ni sur les personnages de ses œuvres [...]. Pierre SORLIN. « Penser le fait divers: Michelangelo Antonioni », dans ANDRÉ Emmanuelle, Martine BOYER-WEINMANN et Hélène KUNTZ (dir.). *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma*. Paris: Le Manuscrit, « L'Esprit des Lettres », 2008, p. 161-172.

<sup>27</sup>. Georges AUCLAIR. *Le mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers*. Paris: Anthropos, 1970, p. 12.

<sup>28</sup>. Meta LAH. « Le fait divers: une narration défaillante ? », *Linguistica*, vol. XLVIII, 2008, p. 59.

<sup>29</sup>. Annik DUBIED. « Les récits de fait divers et les récits people: norme, intimité, identités », dans GARCIN-MARROU Isabelle et Claude JAMET (dir.). *Médias & Culture*, hors-série n°2, *Récit et dispositifs du fait divers*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 34-35.

<sup>30</sup>. Roland BARTHES. « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*. Paris: Seuil, « Points », 1981. [1964]



- deux éléments reliés entre eux par un lien inhabituel, étrange, troublé... (Barthes)
- une information « omnibus », à la portée de tous, sans connaissances préalables nécessaires (Bourdieu)<sup>31</sup>

Cette définition nous apparaît, parmi toutes celles dont nous avons connaissance, comme la plus scientifiquement pertinente et solide; elle est ainsi celle qui souffrira le moins des oppositions de critères évoquées au préalable<sup>32</sup>.

Si la notion semble éclaircie, elle s'obscurcira vite lorsqu'il s'agira de définir le fait divers à des récepteurs non-francophones. En effet, ce dernier relèverait de ce que Marc Lits appelle « une notion intraduisible<sup>33</sup> », c'est-à-dire que son existence est universelle mais pas le sens que nous lui attribuons. Ainsi, les autres langues en donnent une définition, laquelle, dans une perspective de connaissance spécifiquement française, peut être contestable à des degrés plus ou moins importants et qui s'étendent de l'état d'insuffisance jusqu'à celui de l'erreur. À propos de cette difficulté de transmission du terme de « fait divers », l'approche interculturelle de Lits nourrit trois constats. Le premier porte sur l'événement et la narration qui en est faite : dans les autres langues, le terme « fait divers » serait davantage employé pour son traitement médiatique que pour l'événement lui-même. Le second constat concerne la classification du fait divers : dans la presse francophone, celui-ci est facilement identifiable parce que rubriqué, il n'en est pas de même dans la presse non francophone dont la rubrique est différente ou même inexistante. Dans le cas de rubriques différentes, le journal non francophone pourrait par exemple choisir de regrouper les crimes ensemble. Un journal francophone rassemblerait certes les crimes, mais ne s'y limiterait pas ; les événements de sang cohabiteraient notamment avec les catastrophes météorologiques, les suicides collectifs, et tout autre événement inédit répondant à la définition de fait divers. Lits ajoute que « si le fait divers est attesté comme rubrique journalistique par *Le Trésor de la langue française* dès 1859, il ne s'impose jamais comme tel dans d'autres langues, même dans le groupe des

---

<sup>31</sup>. Annik DUBIED. « Les récits de fait divers et les récits people : norme, intimité, identités », *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>32</sup>. Toutefois, le troisième critère apparaît discutable. Le « people » est bien à l'opposé du fait divers puisqu'il s'agit d'ordinaire arrivant à des personnes extraordinaires (de par leur célébrité médiatique), par exemple : « Angelina Jolie (extraordinaire) est enceinte (ordinaire) ». Annik Dubied le précise elle-même à la page 37. Certains faits se trouvent ainsi à la croisée des deux genres car il s'agit d'extraordinaire arrivant à ces mêmes gens extraordinaires, et je pense notamment au récent cas d'Oscar Pistorius, cet athlète paralympique ayant assassiné sa femme le jour de la Saint Valentin.

<sup>33</sup>. Marc LITS. « Le fait divers : une notion intraduisible », *Hermès* n°49, 2007, p. 107.

langues romanes<sup>34</sup> », il s'agit donc d'une rubrique spécifiquement francophone. Le troisième constat porte sur les différences à surmonter, qui sont à la fois d'ordre linguistique et culturel. Chaque langue découpe le monde différemment, elle décompose les couleurs, les sons et les sensations de façon plus ou moins subtile selon qu'elle attribue plus ou moins de nuances et de termes spécifiques pour nommer ce qu'elle désigne. Lits révèle ainsi que le dictionnaire anglais inclut les mariages dans la rubrique des faits divers alors que dans la presse francophone, ils sont des éléments de la chronique, laquelle comporte notamment les mariages, les décès et les faits divers.

## Une Histoire du fait divers médiatique

La définition du fait divers de Annik Dubied retient des éléments généralistes issus de la pensée de Barthes<sup>35</sup> et de Auclair<sup>36</sup>. Bourdieu<sup>37</sup>, Gide<sup>38</sup>, Jouhandeau<sup>39</sup>, Paulhan<sup>40</sup>, Bataille<sup>41</sup>, Giono<sup>42</sup>, Foucault<sup>43</sup>, Merleau-Ponty<sup>44</sup> auront eux aussi contribué à cette extension. L'Histoire du fait divers commence toutefois bien avant les réflexions théoriques de ces écrivains et penseurs. Il s'avère en fait assez malaisé de distinguer si les éléments façonnant l'histoire du fait divers relèvent des dimensions journalistique ou littéraire, tant les rapports d'influence s'exercent de l'une à l'autre sphère. Gaston Lillo confirme qu'« au-delà de l'espace journalistique, les origines du fait divers se confondent avec celles de la littérature et de la culture dite populaire<sup>45</sup> ». La frontière est d'autant plus trouble que certains écrivains sont d'anciens journalistes

---

<sup>34</sup> Marc LITS. « Le fait divers : un genre strictement francophone ? », Semen n°13, 2001, non paginé, consulté le 8 juillet 2010. Disponible sur : <http://semen.revues.org/2628>.

<sup>35</sup> Roland BARTHES. « L'effet de réel », *op. cit.*

<sup>36</sup> Georges AUCLAIR. *Le mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers*, *op. cit.*

<sup>37</sup> Pierre BOURDIEU. *Sur la télévision*. *op. cit.*

<sup>38</sup> André GIDE. *La séquestrée de Poitiers suivi de l'affaire Redureau*. Paris: Gallimard, « Folio », 2009. [1930]

<sup>39</sup> Marcel JOUHANDEAU. *Trois crimes rituels*. Paris: Gallimard, NRF, 1962.

<sup>40</sup> Jean PAULHAN. *Entretien sur des faits divers*. Gallimard, NRF, 1945. [1930]

<sup>41</sup> Georges BATAILLE. *Le procès de Gilles de Rais*. Paris: Pauvert, 1977. [1965]

<sup>42</sup> Jean GIONO. *Notes sur l'affaire Dominici*, suivi d'*Essai sur les caractères personnages*. Paris: Gallimard, « Collection Blanche », 1955.

<sup>43</sup> Michel FOUCAULT. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère: un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard, « Folio Histoire », 1973.

<sup>44</sup> Maurice MERLEAU-PONTY. « Sur les faits divers », dans *Signes*, Paris: Gallimard, 1954, p. 388-391.

<sup>45</sup> Gaston LILLO. « De quelques modulations et usages du fait divers », dans DION Sylvie (dir.). *Tangence, Autopsie du fait divers*, n°37, 1992, p. 16-28.

Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/tce/1992/v/n37/>

et que certains journalistes font acte littéraire. Tel est le cas de Félix Fénéon<sup>46</sup> qui a su, selon Jean-Pierre Bertrand, « capter dans la télégraphie, la possibilité de faire de la littérature sans avoir l'air de creuser le fossé entre la fiction et la réalité<sup>47</sup> ». Nous privilégierons le pôle médiatique dans un premier temps et nous attacherons au développement de la dimension littéraire subséquentement.

Ainsi que le précise Jocelyne Hubert, la circulation des nouvelles du jour existait dès la préhistoire des papyrus égyptiens (II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C), contenant échos mondains et scandales de cour. Elle ajoute que les historiens romains du I<sup>er</sup> siècle font état d'affiches qui rendent compte des séances du Sénat, les *Acta publica*, ou relatent de curieuses anecdotes, les *Acta diurna*<sup>48</sup>.

Au Moyen Age, le fait divers était conté par les trouvères et les troubadours sous la forme de lais s'ingéniant à mêler en musique la dimension du merveilleux avec d'extraordinaires et sordides événements réels qui toujours, s'achevaient par un retour à la morale et à la foi. Leur fonction était essentiellement d'alarmer l'opinion publique et de frapper l'auditoire dans une visée édifiante. Leurs formes manuscrites deviennent les *Mémoires* de Joinville ou les *Chroniques* de Froissart<sup>49</sup>. Parallèlement, et dès le XV<sup>e</sup> siècle, s'écrivent les premiers occasionnels, relatant l'information sur un mode plus journalistique. Jean-Pierre Seguin en dénombre deux cents, imprimés entre 1488 et 1529, date du premier canard<sup>50</sup>.

Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, l'imprimerie a progressé et le désir de connaître les nouvelles s'est accru. Maurice Lever rapporte qu'à cette époque, le fait divers faisait déjà « fureur », suscitant un intérêt passionné des foules. Les « canards » se multiplient et peuvent être le fruit du journalisme ou relever de l'imagination d'un canardier amateur<sup>51</sup>. Pierre de L'Estoile, par exemple, en plus d'acheter et de lire avec délectation l'ensemble des canards publiés, retranscrivait les accidents quotidiens dans son journal tenu entre 1574 et 1610. Nous pourrions ainsi lire à la date du 10 mai 1606 : « Ce jour, la femme d'un boulanger, se voyant surprise en adultère, se

---

<sup>46</sup> Voir Félix FENEON. *Nouvelles en trois lignes*. Paris: Cent Pages, « Cosaques », 2009. À titre exemplaire, l'une de ces petites histoires tragi-comiques : « Emilienne Moreau, de la Plaine-Saint-Denis, s'était jetée à l'eau. Hier elle sauta du quatrième étage. Elle vit encore, mais elle avisera ».

<sup>47</sup> Jean-Pierre BERTRAND. « Par fil spécial: à propos de Félix Fénéon », dans HAMON Philippe et Isabelle TOURNIER (dir.). *Romantisme, Le fait divers*, Paris: S.E.D.E.S., n°97, 1997, p. 103-112.

<sup>48</sup> Jocelyne HUBERT. *Histoires vraies, Le Fait divers dans la presse du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. op. cit.*, p. 5.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> Maurice LEVER. *Canards sanglants. Naissance du fait divers*. Paris: Fayard, « Grandes études historiques », 1993, p. 9.

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 17.

précipita du haut d'une fenêtre en bas et se tua<sup>52</sup> ». Les auteurs de canards nous sont pour la plupart inconnus, mais Lever note leur niveau culturel très disparate. Les plus ignorants seraient des imprimeurs ou des colporteurs tandis que les érudits seraient représentés par le cercle des clercs, des jésuites, des curés de campagne ou des évêques, seuls à savoir lire, écrire et raconter à cette époque.

Concurrentes du canard, apparaissent au XVII<sup>e</sup> siècle les premières gazettes périodiques avec des illustrations sous la forme de gravures et d'estampes. Au départ, les tirages se font de façon sporadique, jusqu'à la création de *La Gazette de France* de Théophraste Renaudot, la première dont les publications sont régulières. Maurice Lever précise que le développement de la gazette répond « à une nécessité : frapper l'imagination, communiquer le frisson de la peur<sup>53</sup> ». Dans le prolongement du Moyen Age, les thématiques privilégiées des fait divers de cette époque sont les aberrations de la nature (femmes à barbe, siamois, difformités, etc).

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'enthousiasme pour les êtres malformés et disgracieux faiblit, tandis que celui des actes d'héroïsme grandit<sup>54</sup>. Il y a exaltation pour les vies romancées des grands malfrats, phénomène favorisant le commerce des « artistes étrangers [qui] gravaient pour les marchands de France les exploits des bandits fameux<sup>55</sup> ». Par ailleurs, c'est à la fin de ce siècle que la presse quotidienne émerge, notamment avec *Le Journal de Paris* en 1777<sup>56</sup>.

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que le genre connaîtra son plus grand succès auprès des foules. Il devient nécessaire de poser des mots sur ce phénomène multiforme et d'après le lexicographe Alain Rey, le terme « fait divers » apparaîtrait vers 1838 pour qualifier les menus incidents et les trivialités du quotidien<sup>57</sup>. Les thématiques se sont renouvelées et s'attachent désormais aux crimes et aux catastrophes naturelles. Il en est de même en littérature, et Franck Évrard précise à ce sujet qu'aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le tueur est glorifié alors qu'au siècle suivant, il devient l'ennemi des classes pauvres<sup>58</sup>. En 1863, naît *Le Petit Journal*, « la presse à un sou » accessible au peuple. Son initiateur, Moïse Polydore Millaud fournit à sa clientèle des romans-feuilletons et

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>54</sup> Emmanuelle ANDRÉ. « Diversité des formes et invention des faits », dans *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma. op. cit.*, p. 413-440.

<sup>55</sup> Jean-Claude BAILLON (dir.). *Faits-divers, Annales des passions excessives*. Paris: Autrement, n°98, avril 1988, p. 11.

<sup>56</sup> Bernard OUDIN. *Le crime, entre horreur et fascination. op.cit.*, p. 52.

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> Franck ÉVRARD. *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan, « 128 », 1997, p. 24.

des faits divers insolites et sanglants. Les tirages atteignent rapidement les 200 000 exemplaires et frôlent le million avec les affaires les plus sujettes aux passions. À partir de 1889, le fait divers se pare d'autres atours, avec l'invention et la généralisation de suppléments illustrés en couleurs. Dans ce contexte, la complainte d'usage depuis des siècles va en s'étiolant. Celle-ci consistait à réciter le drame versifié, la condamnation du criminel et la leçon de morale d'usage. Jean-Claude Baillon spécifie que « les colporteurs montraient à l'aide d'une baguette les différents épisodes des faits divers peints sur une toile<sup>59</sup> ». Les colporteurs disparaîtront progressivement au XX<sup>e</sup> siècle qui recherche moins de fantaisie, davantage de sincérité et de vérité<sup>60</sup>.

En 1934, la parricide Violette Nozières inspira une chanson qui reprenait pour la dernière fois le ton des anciennes complaintes<sup>61</sup>. Après la Première Guerre mondiale, le dessin fait place à la photo<sup>62</sup> et la presse continue à se diversifier. Joseph Kessel, membre de l'Académie française, s'inspire du mensuel américain *True Detective* pour fonder en 1928 le fameux hebdomadaire français des faits divers sous l'appellation *Détective*. Après confrontation à des problèmes éthiques de grande envergure, l'hebdomadaire dut disparaître... pour très vite réapparaître sous le nom de *Nouveau Détective*, encore prospère aujourd'hui. Le fait divers occupe également une large place dans les magazines généralistes. Enfin, avec l'avènement d'Internet aujourd'hui, la presse du fait divers prend des formes plus diversifiées, notamment audiovisuelles, qu'elles soient formelles (émissions) ou informelles (mise en ligne et propagation d'images issues des caméras de contrôle<sup>63</sup>).

## Une Histoire du fait divers littéraire

Qu'en est-il de l'histoire du fait divers dans la littérature? Ainsi que le signale Bernard Oudin, les tragiques grecs procédaient déjà du fait divers et de sombres événements réels ont inspiré Sophocle et Euripide. Ce théâtre était loin de la réalité quotidienne. C'est à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que le théâtre et le roman vont s'intéresser

---

<sup>59</sup> Jean-Claude BAILLON (dir.). *Faits-divers, Annales des passions excessives. op. cit.*, p. 11.

<sup>60</sup> Franck ÉVRARD. *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan, « 128 », 1997, p. 27.

<sup>61</sup> Bernard OUDIN. *Le crime, entre horreur et fascination. op. cit.*, p. 50.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 57.

<sup>63</sup> Je pense notamment au fait divers criminel s'étant déroulé le 13 octobre 2011 en Chine. La petite Wang Ye, âgée de deux ans, se voit écrasée par deux camions successifs. Le choc provient surtout de l'indifférence des dix-huit passants. La vidéo de ces images, accessible en ligne, a fait le tour du monde.

à des sujets plus triviaux. Cet engouement va croissant et le roman-feuilleton se développe au XIX<sup>e</sup> siècle ; crimes et brigands y trouvent leur place<sup>64</sup>. De ce rapport progressivement fusionnel entre roman et fait divers, Maurice Merleau-Ponty dira :

Le roman est plus vrai, parce qu'il donne une totalité et qu'avec des détails tous vrais on peut faire un mensonge. Le fait divers est plus vrai parce qu'il blesse et qu'il n'est pas beau. Ils ne se rejoignent que chez les plus grands, qui trouvent, comme on l'a dit, la « poésie du vrai »<sup>65</sup>.

La « poésie du vrai » s'est largement développée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et ses modalités d'écriture ont considérablement évolué durant les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Nous déterminerons quelques usages et traitements du fait divers au cours de ces trois siècles ; le XIX<sup>e</sup> siècle sera survolé afin de privilégier le développement des usages contemporains, terreau du développement de notre propre travail.

Avant de procéder à cette distinction d'usages selon les époques, nous rappellerons quelques éléments généraux et rendrons compte des différents types de relations entre littérature et fait divers, lesquelles sont répertoriées sous forme de tableau par Sylvie Jopeak. Ainsi, le fait divers peut être revendiqué ou traité implicitement. Il est mentionné de manière nominative ou pas, traité partiellement ou en totalité, étudié historiquement ou transposé. Son traitement peut être social et historique, ou universel et mythique. Il est parfois perçu du point de vue du bourreau, d'autres fois de la victime. Le fait divers est dans certains cas abordé pour lui, dans d'autres cas pour l'effet qu'il produit sur le public. Il peut être objet d'étude historique, sociologique ou judiciaire, ou se trouver enraciné dans un combat. Parfois, il s'agit de faits vrais personnels, de témoignages mixtes, de faits divers identifiables et transposés, mais il peut aussi s'agir de faits divers implicites, d'embrayeurs littéraires, d'arguments philosophiques, de pures inventions, ou encore de matériau de jeu littéraire<sup>66</sup>. Le fait divers présente ainsi de riches alternatives qui susciteront la créativité de nombreux écrivains au fil des siècles...

Le dossier « fait divers et littérature » de la revue *Romantisme* 97 rend compte de la grande richesse de l'entreprise fait diversière à laquelle se sont attelés quelques grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Isabelle Tournier met en évidence la fécondité du genre en déclarant dans l'avant-propos au dossier que le fait divers « offre la chance

---

<sup>64</sup> Bernard OUDIN. *Le crime, entre horreur et fascination. op. cit.*, p. 65.

<sup>65</sup> Maurice MERLEAU-PONTY. « Sur les faits divers », *op. cit.*, p. 391.

<sup>66</sup> Sylvie JOPECK. *Le fait divers dans la littérature*. Paris: Gallimard, « Gallimard éducation », 2009, p. 36-39.

d'un lieu commun, d'un terrain un peu vague, mais où se croisent sémiotique, sociologie, anthropologie, analyse du discours et histoire<sup>67</sup> ».

Philippe Hamon rappelle qu'existait au XIX<sup>e</sup> siècle une concurrence entre le fait divers et le roman. Intégrer le premier dans le second posait à l'écrivain d'importantes difficultés qui se mesurent à l'aune du « livre sur rien » de Flaubert. Hamon observe que le roman réaliste naturaliste aurait à priori été le genre qui accueillait le plus volontiers le fait divers. Cet emprunt était mal assumé. Hamon en conclut que le fait divers est pour l'écrivain réaliste « à la fois matériau brut, "donnée", "fait de société" incontournable et repoussoir esthétique<sup>68</sup> ». Certains écrivains y ont malgré tout abondamment recouru. Ainsi que le signale Noelle Benhamou, le fait divers constitue l'ouverture et la structure d'une cinquantaine de contes et de nouvelles de Maupassant, à la fois témoin de son temps et considéré comme le plus fécond écrivain d'un fait divers toujours résolu par un narrateur surplombant<sup>69</sup>.

L'idéal de réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle s'estompe progressivement au profit, chez les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle, d'une évolution des procédés d'intégration et de narration du fait divers. À l'appui des réflexions de David Walker -tirées de son ouvrage sur les écrivains français modernes du fait divers- ainsi que d'une poignée d'études extraites des ouvrages collectifs *Tout contre le réel, miroir du fait divers* et *Écrire l'insignifiant, Dix études sur le fait divers contemporain*, nous dégagerons les aspects les plus marquants de ces procédés.

Sartre considérait le fait divers comme un prodigieux révélateur de la nature d'une société, au point qu'il en dirait plus long qu'un commentaire sur un changement de gouvernement<sup>70</sup>. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'aspect critique et réflexif se développe, corroborant ce constat. Comme le rappelle Olivier Bravard, Gide a beaucoup écrit sur les faits divers et sur l'opacité de la rhétorique judiciaire, ses injustices et ses abus, dans des écrits tels que *Souvenirs de la cour d'Assises* et des romans dont le plus célèbre est *Les faux monnayeurs*. Gide doutait de la frontière qui sépare les malfrats des bonnes gens. Pour lui, la machine judiciaire et les médias sanctionneraient la

---

<sup>67</sup> Isabelle TOURNIER, « Avant-propos », *Romantisme*, op. cit., p. 3-6.

<sup>68</sup> Philippe HAMON, « Introduction, fait divers et littérature », *Romantisme*, op. cit., p. 7-16.

<sup>69</sup> Noelle BENHAMOU, « De l'influence du fait divers: les Chroniques et Contes de Maupassant », *Romantisme*, op. cit., p. 47-58.

<sup>70</sup> David WALKER. *Outrage and Insight. Modern French Writers and the "Fait Divers"*. Oxford-Washington: Berg, « Berg French Studies », 1995, p. 175.

compétence linguistique, -souvent défaillante chez l'accusé<sup>71</sup> - plutôt que les mobiles d'accusation. David Walker soulève par ailleurs les problèmes esthétiques auxquels s'est confronté l'écrivain du fait qu'il cherchait à préserver dans sa narration l'effet authentique du fait divers et dans un même temps, à éviter de le forcer dans des modèles d'intelligibilité conventionnels et réducteurs. Sa volonté de préserver l'authenticité de l'effet impliquait toutefois de nécessaires modifications de la trame afin de produire des effets de suspense et de conserver l'intérêt du lecteur<sup>72</sup>.

Ainsi, le fait divers est en prises directes avec la société et ce rapport est à la source d'esthétiques variées. Les surréalistes et les nouveaux romanciers ont traduit le fait divers tout à fait différemment. Les premiers renoncent aux explications rationnelles et s'enfoncent dans les ténèbres du rêve qui permet selon eux d'entrer dans la relation inconsciente que le récit suggère au lecteur. Selon Sjeff Houppermans, Roussel et Queneau écrivent le fait divers dans sa dimension onirique parce qu'elle serait la plus à même de saisir la vérité: « le rêve a une ressemblance essentielle avec le fait divers : il ne paraît pas avoir comme visée une représentation adéquate, mais une révélation de la vérité<sup>73</sup> ». Pour Bernard Lamizet, « on pourrait qualifier le rêve de "fait divers imaginaire" car peuvent y avoir lieu toutes sortes de scènes et d'événements qui ne pourraient se dérouler dans le réel de l'espace social<sup>74</sup> ». Certains rêves en effet ont l'allure de faits divers, mais peut-on généraliser et qualifier tout rêve de « fait divers imaginaire » ? L'inverse nous apparaît plus probable, certains faits divers apparaissant comme l'expression de fantasmes que l'homme aurait malencontreusement omis d'assouvir au cours de son sommeil...

Les surréalistes ont agi sur d'autres ressorts que celui du rêve, notamment lorsqu'ils se sont emparés du cas fort médiatisé d'une jeune fille parricide à laquelle ils donnent voix. Anne-Emmanuelle Demartini et Agnès Fontvieille analysent la production du recueil *Violette Nozières* (1933) qui est pour les dix-sept surréalistes qui y ont contribué l'expression d'une action collective de révolte face à un jugement et à

---

<sup>71</sup>. Olivier BRAVARD, « Le fait divers ou l'école de la rhétorique chez André Gide », dans *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma. op. cit.*, p. 198.

<sup>72</sup>. David WALKER. *Outrage and Insight. Modern French Writers and the "Fait Divers"*. Oxford-Washington: Berg, « Berg French Studies », 1995, p. 58.

<sup>73</sup>. Sjeff HOUPPERMANS, "D'un Raymond l'autre, Faits divers chez Roussel et Queneau", dans PELCKMANS Paul et Bruno TRITSMANS (dir.) *Écrire l'insignifiant. Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, « Faux Titre », 2000, p. 21.

<sup>74</sup>. Bernard LAMIZET, « Sémiotique du fait divers », dans DESSINGES Catherine et Martine VILARA-RAIMONDI (dir.). *Médias & Culture*, n° spécial, mars 2008, *Fictions et figures du monstre*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 94-95.



un discours de presse perçu comme injuste, en regard de la situation de Violette qui déclare notamment avoir été sexuellement abusée par son père. Ce recueil est aussi, précisent les deux critiques, une juxtaposition d'expressions individuelles et esthétiques sous forme de poèmes, dessins, photographies qui « déconstruisent les paramètres narratifs, énonciatifs et lexicaux<sup>75</sup> ».

Les nouveaux romanciers ont quant à eux pris le parti du jeu, comme Alain Robbe-Grillet qui s'aventure dans les connexions intertextuelles afin de produire une confusion entre le texte *L'Étranger* de Camus et son propre texte, *Un régicide* (1978), portant sur la puissance du fait divers. Chez Marguerite Duras, le jeu porte sur les modalités du discours et il faudrait selon elle « [...] qu'une fois pour toutes on renonce à interpréter ces ténèbres [ceux des faits divers] puisqu'on ne peut pas les connaître à partir du jour<sup>76</sup> ». Dans son article intitulé « Marguerite Duras et l'affaire Villemin », Alexandra Saemmer précise que « *L'Amante anglaise* se lit en partie comme une satire sur le discours stéréotypé du fait divers, sur la violence du langage courant<sup>77</sup> ». Selon Saemmer, Duras se donne la fonction d'offrir sa voix à ceux qui en sont dépourvus. Elle use de pratiques d'écriture allant à l'encontre du discours journalistique dominant. Aux antipodes de l'esthétique des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle, elle admire et promeut l'écriture qui nous fait « savoir qu'on ne connaît pas » et qui « rétablit [ainsi] les termes dans leur splendeur première<sup>78</sup> ».

Cette écriture de la non-connaissance peut épouser diverses modalités, y compris hors des sphères du Nouveau Roman. David Walker précise à ce sujet que Le Clézio aurait fait bon usage de la structure polyphonique et signalé, au besoin, son incompetence à combler les connaissances lacunaires du fait divers<sup>79</sup>. Dans son chapitre « la nouvelle et le fait divers<sup>80</sup> », Bruno Thibault ajoute que Le Clézio respecte les grands principes qui régissent le genre du fait divers, à savoir la violence, l'immanence, la dualité, et l'ambiguïté concernant la morale. En outre, l'écrivain

---

<sup>75</sup> Anne-Emmanuelle DEMARTINI et Agnès FONTVIEILLE, « Violette Nozières ou le fait divers médiatique au miroir surréaliste », dans *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma. op. cit.*, 2008, p. 105.

<sup>76</sup> David WALKER. *Outrage and Insight. Modern French Writers and the "Fait Divers"*. *op. cit.*, p. 189.

<sup>77</sup> Alexandra SAEMMER, « Marguerite Duras et l'affaire Villemin », dans *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma. op. cit.*, p. 68.

<sup>78</sup> David WALKER. *Outrage and Insight. Modern French Writers and the "Fait Divers"*. *op. cit.*, p. 187.

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 252.

<sup>80</sup> Bruno THIBAUT, « Du stéréotype au mythe: l'écriture du fait divers dans les nouvelles de J.M.G. Le Clézio », *The French Review*, vol. LXVIII, n°6, 1995, p. 121-134.

recourt fréquemment au mythe afin de donner plus de profondeur à sa narration. Mais surtout, Le Clézio donne voix aux marginaux et aux exclus de la France d'aujourd'hui, semblant s'inscrire à l'encontre

d'un pouvoir de clichés dans la presse qui aide à construire l'Autre comme déviant, criminel, passif et déshumanisé à travers des pratiques discursives qui dessinent de puissants fantasmes inconscients, des biais cognitifs, le plus large climat socio-politique, les politiques locales de migration et la création concomitante d'une zone de confort publique, qui en fin de compte contribue totalement à reléguer l'objet qu'est l'Autre au champ de « notre » point de vue dominant<sup>81</sup>.

À l'issue de ses multiples études d'écritures du fait divers au XX<sup>e</sup> siècle, Walker conclut que pour aucune d'entre elles, le langage de la raison n'est approprié. Le langage de l'émotion ne l'est pas davantage, c'est pourquoi les écrivains ont tous choisi de faire dialoguer les deux dimensions. Certains auteurs du XX<sup>e</sup> siècle se seront inscrits dans une approche assez rationnelle du fait divers, centrée sur la société et ses dysfonctionnements tandis que d'autres lui auront préféré le mode ludique ou encore la relation à l'inconscient, parfois aussi le mythe. La grande majorité de ces écrivains aura rompu avec la tradition omnisciente du XIX<sup>e</sup> siècle en laissant apparaître la non-connaissance de certaines facettes et zones d'ombre du fait divers.

Afin d'appréhender les caractéristiques de la littérature du fait divers au XXI<sup>e</sup> siècle, nous rassemblerons quelques éléments issus d'études ponctuelles portant notamment sur *L'Adversaire* de Carrère (2000). Ce récit de fait divers a connu un important succès de presse doublé des faveurs de la critique. Nous poursuivrons, à l'appui de Dominique Viart, par une recension des théories plus générales sur le sujet, laquelle s'accompagnera des résultats d'une analyse de trois cas menée par Émilie Brière.

Le roman *L'Adversaire* met en œuvre des pratiques d'écriture qui ont notamment été analysées par Franck Wagner et Émilie Brière. Le premier s'intéresse, à partir de l'article « récit fictionnel, récit factuel » de Gérard Genette, à la fictionnalisation des « données » factuelles. Les tensions entre les deux pôles –réalité et fiction- sont patentes dans le récit de Carrère qui s'interroge sur sa propre pratique d'écriture. Selon Wagner, le rôle du métatextuel serait « d'assurer une graduelle propédeutique à la lecture des spécificités atypiques du texte qu'en apparence

---

<sup>81</sup>. Carolyn LEE et Dominique HECQ, « Real life-packaged for consumers : the fait divers as heuristic for scrutinizing the construction of moral panics in the press », dans *Récit et dispositifs du fait divers*, op. cit., p. 99.

seulement il morcelle, mais dont il tend en réalité à assurer la continuité<sup>82</sup> ». Le roman *Un an* de Jean Echenoz, écriture d'un fait divers fictif, constitue un autre cas de récit où factuel et fiction sont mis en relation de façon tout à fait ostentatoire puisque l'écrivain, ainsi que le remarque Fieke Schoots, attire l'attention sur la construction et par conséquent sur la facticité de son histoire<sup>83</sup>.

Outre ses passages métatextuels, *L'Adversaire* nous intéresse dans une perspective que Brière a mise au jour dans un article portant sur le laminage de l'événement et du quotidien au sein du récit. Elle démontre que ce qui importe véritablement à Carrère dans l'écriture de l'histoire Romand, ce n'est pas tant la narration et la description du fait divers en soi, mais le quotidien dans lequel il s'inscrit, et qui en permet une compréhension accrue<sup>84</sup>.

Le saisissement du quotidien de l'événement va souvent de pair avec un discours critique de la société. Nous avons évoqué le cas de Gide dont les écrits visaient la justice. Chez François Bon, dont l'écriture est qualifiée de « spéléologique » par Luc Rassin, le discours critique se déplace vers les médias. Dans *Un fait divers*, un homme a tué et ne se reconnaît pas dans le récit qui est fait de cet acte. C'est, constate Rassin, à ce moment que nous sortons du fait divers et entrons dans l'espace de la littérature. Le critique s'interroge sur les modalités d'une abolition dans un roman qui « tend à annuler son propre titre<sup>85</sup> ». La réécriture du fait divers fait ici, toujours selon Rassin, implorer le fait divers lui-même et exhiber l'inconvenance du discours médiatique qui réduit une personne à un acte unique qu'elle s'applique à rendre univoque. Bon écrit dans un même temps à partir du fait divers dont il s'inspire, pour le fait divers par une réécriture qui le transfigure, et contre le fait divers dont il ne supporte pas les modalités.

Afin d'appréhender la réécriture du fait divers contemporain dans une perspective plus vaste, il convient de répertorier les théories et les éléments généraux mis au jour par Dominique Viart. Selon le critique, le fait divers est aujourd'hui abordé pour l'effet qu'il produit sur le public, et non plus simplement pour lui-même.

---

<sup>82</sup> Frank WAGNER. « Le "roman" de Romand (à propos de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère), *Roman 20/50*, n°34, 2002, p. 119.

<sup>83</sup> Fieke SCHOOTS, « "Signe particulier néant" *Un An*, Jean Echenoz et le fait divers », dans *Écrire l'insignifiant. op. cit.*, p. 102.

<sup>84</sup> Émilie BRIÈRE. « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », *Temps Zéro*, n°1, 2007, consulté le 8 juillet 2010. Disponible sur : <http://tempszero.contemporain.info/document78>

<sup>85</sup> Luc RASSON, « L'écriture spéléologique de François Bon », dans *Écrire l'insignifiant. op. cit.*, p. 156.

Dans *La Littérature française au présent*, il précise que la question n'est plus seulement de réflexion, mais aussi et surtout de réception. Viart explique qu'il y a double enjeu chez Carrère et Bon, d'une part la tentative de restituer l'événement réel, de l'autre, celle d'interroger les pratiques et les formes d'écriture qu'ils sont poussés à inventer. La conscience du narrateur s'écrit et vient perturber les fonctions narrative et idéologique plurivoques. Viart ajoute que ce questionnement débouche naturellement sur des questions d'ordre éthique et d'engagement ; l'écrivain s'interroge sur ce qu'il peut dire et sur les conséquences de ce dire<sup>86</sup>.

Dans une seconde étude sur la question du fait divers dans la littérature contemporaine, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », Dominique Viart adresse d'autres éléments d'analyse. Il commence par un historique du fait divers avec l'intérêt et le désamour qu'il a suscité selon les époques et les courants de pensée. Il situe le XIX<sup>e</sup> siècle comme le temps de l'avènement du genre, dès lors, sa réflexion s'organise sur une comparaison entre les modalités du fait divers à cette époque et celles d'aujourd'hui.

Il rappelle qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la mise en récit romanesque occultait l'affaire originale alors qu'elle est aujourd'hui signalée, jusqu'à parfois contenir des extraits de l'affaire médiatique. Par ailleurs, les textes linéaires et narrativisés du XIX<sup>e</sup> siècle laissent aujourd'hui place à des modalités d'écriture discursives diffractées où la matière du récit est appréhendée par petites touches. Contrastent également les récits du XIX<sup>e</sup> siècle à narrateur surplombant avec ceux d'un narrateur aujourd'hui impliqué et en proie au doute. La recherche d'objectivité des esthétiques réalistes est loin derrière la subjectivité manifeste des écrivains d'aujourd'hui.

Pour Dominique Viart, le fait divers se heurte désormais à une parole impossible, à « un défaut de la parole<sup>87</sup> », laquelle cherche tant bien que mal à s'exprimer, sans prétention d'atteindre une quelconque vérité. Viart désigne du terme « fiction critique » les fictions du fait divers contemporain caractérisées par des réflexions méta-fictives, des tentatives subjectives de restitution de l'événement, et un intérêt pour la réception. Il signale en outre, se référant notamment à la juxtaposition des monologues de François Bon, que le fait divers renvoie fréquemment à la solitude

---

<sup>86</sup>. Dominique VIART. « Fiction et fait divers » dans *La Littérature française au présent. op. cit.*, p. 235-251.

<sup>87</sup>. Dominique VIART. « Défections de la parole: écrire à l'épreuve des faits », dans *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. op. cit.*, p. 275.

de chacun ; l'effet d' « agrégation sociale » théorisé par Michel Maffessoli n'est ainsi que de surface.

Parallèlement à l'évolution des modalités d'écriture, Dominique Viart remarque que les procès résultaient au XIX<sup>e</sup> siècle de l'atteinte à la morale alors qu'ils portent aujourd'hui sur la « réalité » à partir de laquelle la fiction s'élabore. Nous développerons cet aspect juridique ultérieurement dans notre travail. Viart ajoute que l'écriture du fait divers contemporain évite théâtralisation, tragique, mythologie parce qu'ils seraient des écrans empêchant d'interroger le fait divers. La littérature contemporaine s'accorderait davantage dans une valorisation des dimensions historique et sociale. Ainsi, pour Viart, entre le caractère exceptionnel du fait divers ou la manifestation de l'état commun de la société, les textes actuels se tournent vers la seconde option. L'écrivain est amené à chercher de nouvelles formes de raconter afin d'éviter les écueils du discours de recouvrement ou de la pure exploitation esthétisante<sup>88</sup>.

Émilie Brière s'est précisément interrogée sur le discours critique des écrivains du fait divers, notamment à l'égard du discours journalistique<sup>89</sup>. Selon elle, la critique qu'adressent les écrivains aux journalistes vise à légitimer leur propre exploitation du fait divers. Brière se propose, à l'appui de trois récits contemporains du fait divers, de déterminer la nature des critiques à l'encontre du corps journalistique et les procédés mis en place par les écrivains pour efficacement capter le réel. Elle relève notamment la métalepse chez Carrère, l'alternance de narrations et de discours chez Besson et Jonquet. Les critiques à l'encontre des médias concernent leur goût prononcé pour le spectaculaire et le pathos, la subjectivité de leur point de vue –parfois biaisé par la justice-, la place accordée à la fiction et la stimulation délibérée des affects du lecteur. Brière remarque que « les romanciers semblent reprocher aux journalistes l'emploi de moyens de mise en texte qui caractérisent précisément ceux de la littérature<sup>90</sup> ». Elle poursuit, notant que les différences se situent néanmoins dans une subjectivité assumée chez les écrivains, beaucoup moins par les journalistes. Le traitement des journalistes est aussi à tendance factuelle alors que celui des romanciers se veut

---

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 267-295.

<sup>89</sup> Émilie BRIÈRE. « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. XL, n°3, 2009, p. 157-171.

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 166.

interprétatif, tourné vers l'homme et la société, et ne trouve pas nécessairement de réponse. D'un côté l'élucidation, de l'autre l'ambiguïté.

Les caractéristiques les plus essentielles du récit du fait divers aujourd'hui semblent donc tourner autour d'une pratique récurrente de la métatextualité et de la discursivité manifestant le doute, les lacunes, la subjectivité et l'ambiguïté. Les préoccupations à l'œuvre relèvent davantage du quotidien qui a mené à l'événement exceptionnel qu'à l'événement lui-même. Enfin, le fait divers contemporain tente de pallier un défaut de la parole et tend vers un discours critique à l'égard des médias, de l'homme et de la société dans laquelle il vit.

## **Le choix du corpus**

Mon travail s'inscrit essentiellement dans le prolongement des recherches assez généralistes menées par Dominique Viart ainsi que de celles, plus ponctuelles, d'Émilie Brière et autres contributeurs d'ouvrages collectifs portant sur la question. La poétique du fait divers dans la littérature aujourd'hui ne pouvait, selon moi, se satisfaire des quelques contributions hétéroclites à son sujet. Elle méritait d'être explorée plus en avant et embrassée dans un travail de plus grande ampleur. Pour mener à bien ce projet, il convenait de retenir un vaste corpus représentatif de la diversité des pratiques sans se limiter à celles que Viart rangerait parmi les *déconcertantes*<sup>91</sup>. Ces notions de littérature *consentante*<sup>92</sup>, *concertante*<sup>93</sup> et *déconcertante* ne sont pas au fondement du choix de notre corpus ou plutôt si, elles le sont, mais pas d'un point de vue discriminatoire. Nous en avons tenu compte dans le sens où nous visions cette pluralité de régimes. Ces textes, d'un point de vue littéraire, ne se valent pas. Les examiner sur un même plan permet justement de faire ressortir leur spécificité et nous nous y attachons particulièrement dans la seconde partie de notre étude, portant sur la représentation du criminel. Toutefois, dans son ensemble, la thèse vise à explorer la diversité des approches de la transposition du fait divers dans

---

<sup>91</sup>. Dominique VIART et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, op. cit.*, p. 12. Littérature déconcertante : « Elle ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer. Ces livres-là sont plus caractéristiques de la période, plus propres à en exprimer la spécificité ».

<sup>92</sup>. *Ibid*, p. 10. Littérature consentante, c'est-à-dire « une littérature qui consent à occuper la place que la société préfère généralement lui accorder, celle d'un art d'agrément voué à l'exercice de l'imaginaire romanesque et aux délices de la fiction ».

<sup>93</sup>. *Ibid*, p. 11. Littérature concertante « en ce qu'elle fait chorus sur les clichés du moment et se porte à grand bruit sur le devant de la scène culturelle ».

la littérature sans toujours juger de leur valeur, et même si quelques remarques ici ou là laisseront probablement paraître notre opinion à cet égard.

L'ouverture et la représentativité de mon corpus s'est construit en fonction de divers paramètres et critères. En premier lieu, j'ai considéré la tripartie des enjeux de mon corpus, lesquels sont liés aux raisons du choix d'un fait divers donné. La première section comprenait ainsi les textes donnant la part belle à l'enquête: *Le vampire de Ropraz* (2007) de Jacques Chessex, *Ballets roses* (2009) de Benoît Duteurtre, *L'invraisemblable histoire de Georges Pessant* (2010) de Bertrand Leclair, *Aspen Terminus* (2010) de Fabrice Gagnault, *L'Appât* (1990) de Morgan Sportès, *Mariage mixte* (2000) de Marc Weitzmann et *L'Enfant d'octobre* (2006) de Philippe Besson. La seconde à la figure du criminel: *Sévère* (2010) de Régis Jauffret, *Le procès de Jean-Marie Le Pen* (2000) de Mathieu Lindon, *L'homme qui haïssait les femmes* (2011) de Élise Fontenaille, *Vous vous appelez Michelle Martin* (2008) de Nicole Malinconi, *L'Adversaire* (2000) de Emmanuel Carrère, *Un fait divers* (1993) de François Bon et *Viol* (1999) de Danièle Sallenave. Et la troisième, à la victime: *Les disparues de Vancouver* (2010) de Élise Fontenaille, *Est-ce ainsi que les femmes meurent?* (2009) de Didier Decoin, *Un Juif pour l'exemple* (2009) de Jacques Chessex, *Corps enseignant* (2007) et *Les jouets vivants* (2005) de Jean-Yves Cendrey, *Dans la foule* (2006) et *Ce que j'appelle oubli* (2011) de Laurent Mauvignier. Cette catégorisation a été maintenue dans les premiers temps de l'écriture, puis déconstruite. Il nous a semblé plus riche de garder à l'esprit la prévalence des enjeux sans toutefois s'y restreindre, d'autant que certains textes à l'instar d'*Un fait divers* se prêtaient tout autant à l'une ou à l'autre de ces catégories.

Nous avons dès lors considéré l'ensemble des textes dans toutes leurs dimensions et cette liberté nous invitait en outre à inclure quelques autres titres. Au fil de nos découvertes, se sont ajoutés *Tout, tout de suite* (2011) de Morgan Sportès, *Claustria* (2012) de Régis Jauffret et *Les Merveilles* (2011) de Claire Castillon. Certains textes, comme *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, font presque figure de classique du genre. Son succès auprès du public, redoublé des faveurs de la critique, n'aurait pas autorisé l'impasse. De même, il aurait été difficile d'ignorer les textes de Régis Jauffret ou de Morgan Sportès. En revanche, *Aspen Terminus* de Fabrice Gagnault est certainement beaucoup moins connu des critiques comme du grand public, d'autant que l'auteur apparaît davantage impliqué dans une carrière de journaliste que d'écrivain. Il s'agit aussi, en filigrane, de la question de la place du

texte dans l'économie générale de l'œuvre de l'auteur car si l'univers des faits divers est très familier à Jauffret, ce n'est pas le cas avec Gaignault. Rédacteur en chef Culture et Célébrités de *Marie-Claire*, cet auteur est manifestement plus animé d'une passion pour les vedettes des années 60<sup>94</sup> que pour les faits divers.

Cette disparité entre les textes qui s'imposent et ceux qui auraient pu être laissés de côté a été voulue et choisie. En outre, nous avons considéré des textes relevant de faits divers très célèbres (*Claustria*, *Dans la foule*, *L'enfant d'octobre*) ou méconnus, oubliés (*Un Juif pour l'exemple*, *Aspen Terminus*, *Ce que j'appelle oubli*) parce que cette hétérogénéité entre les types de faits divers traités a des conséquences en terme de traitement dans nos œuvres. On n'écrit pas de la même façon la très médiatisée affaire Dutroux et l'histoire méconnue du vampire de Ropraz ; la première implique le vif d'une confrontation avec le réel tandis que la seconde autorisera davantage de fantaisie dans le traitement.

Notre thèse porte sur les recyclages de faits divers criminels réels. Par conséquent, nous avons exclu, ou presque, les textes relevant de fait divers imaginaires. *La classe de neige*, *Viol* et *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant* font exception. En ce qui concerne *La Classe de neige*, sa place ne se justifie qu'en tant qu'il constitue un alter-texte complémentaire de *L'Adversaire*. Au cours d'un entretien, Emmanuel Carrère dira que « *L'Adversaire* est à la fois une espèce de pré- et de post-scriptum à *La Classe de neige* ». Il ajoute : « Pour moi, ce sont des livres jumeaux<sup>95</sup>. » Les deux autres titres ont été retenus en raison d'une facture semblable à bien des égards à celle des autres textes de notre corpus. Il nous a semblé important de rendre compte de ce phénomène car si chacun conçoit le recyclage de faits divers réels dans des formes relevant de la fiction, il ne faudrait pas omettre la mention de la possibilité inverse, le cas de faits divers fictifs investissant les moyens de la fiction pour mieux se donner à voir comme des faits divers réels.

Notre sélection souhaitait également s'établir d'un point de vue générique. Nous comptons ainsi seize textes éditorialement rattachés au roman (*Dans la foule*, *Un fait divers*, *Tout, tout de suite*, parmi bien d'autres). Trois relèvent du récit (*Vous vous appelez Michelle Martin*, *La Classe de neige* et *L'Appât*). On compte aussi un

---

<sup>94</sup>. Il est aussi l'auteur de *Égéries sixties*, 2008 (document) et son dernier roman, *L'eau noire* (2012) met également en scène la planète « people ».

<sup>95</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien par Jean-Pierre TISON, « Entretien d'Emmanuel Carrère », *Lire*, février 2000, non paginé, consulté le 16 novembre 2011.  
Disponible sur : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere\\_803526.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere_803526.html)



entretien (*Viol*) et un tombeau (*Corps enseignant*). Enfin, quatre textes ne comportent pas de mention éditoriale générique (*Ballets roses*, *L'Adversaire*, *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* et *Ce que j'appelle oublié*). Qu'est-ce qu'un roman ? Qu'est-ce qu'un récit ? Un tombeau ? Un entretien ? Nous avons vérifié les acceptions de ces termes dans *Le Trésor de la langue française* aussi bien que dans *Le Larousse* et avons pu constater la similarité des définitions données. Ainsi, le roman est « une œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur [...] » tandis que le récit est « un développement oral ou écrit rapportant des faits vrais ou imaginaires ». Il n'y aurait donc pas de différence de nature mais plutôt d'ambition entre les deux catégories, d'un côté le « développement », de l'autre « l'œuvre ». Un entretien est « une conversation suivie avec une ou plusieurs personnes » et un tombeau est « écrit à la mémoire de personnages illustres<sup>96</sup> ».

Il semble que ces mentions éditoriales ne soient pas tellement à même de nous informer quant aux genres des textes et sur cette question, je renvoie à l'ouvrage *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*<sup>97</sup> de Jean-Marie Schaeffer, dans lequel l'auteur montre la pluralité de la logique générique (exemplification d'une propriété, application d'une règle établie, relation généalogique ou analogique) et l'importance de la prise en compte du contexte, de l'intention de l'auteur et de la réception par le lecteur. Dans sa critique journalistique de *Tout, tout de suite*, Jérôme Dupuis écrit qu' : « on pourra aussi contester le mot un peu agaçant de "roman" apposé sur la couverture, comme s'il fallait à tout prix accoler ce label magique à toute oeuvre (en vue d'un éventuel prix d'automne ?)<sup>98</sup> ». Mais Sportès justifie le mot « roman » dans les entretiens et par ailleurs, il contre-double la mention éditoriale par l'inédit de la sienne : « conte de faits ». Carrère ne considère pas non plus les genres existants comme étant susceptibles de traduire la facture de *L'Adversaire* et lui préfère le terme de « rapport<sup>99</sup> ». Ainsi, bien que nous ayons voulu construire une certaine diversité générique à dominante « roman », il nous semble que cette vaste question générique doit être traitée avec davantage de rigueur et nous ne sommes pas, dans les limites de cette introduction, en mesure d'y remédier.

---

<sup>96</sup>. Toutes ces définitions sont extraites du dictionnaire *Larousse*, *op. cit.*

<sup>97</sup>. Jean-Marie SCHAEFFER. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris : Seuil, « Poétique », 1989.

<sup>98</sup>. Jérôme DUPUIS. « Le chant des barbares », *L'Express*, 17 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur : [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=149](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=149)

<sup>99</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien par Jean-Pierre TISON, *op. cit.*

La diversité du choix s'est aussi établie du point de vue des éditions et des collections. Grasset, Minuit, POL, Gallimard, L'Olivier, Seuil, Denoël, Fayard et Stock. Nous avons privilégié les textes parus chez Grasset du fait qu'ils appartiennent à la collection « Ceci n'est pas un fait divers » mais nous nous sommes refusés à sélectionner l'ensemble de cette collection au détriment des textes parus chez d'autres éditeurs, dans des collections non spécialisées. La maison d'édition implique une tendance en terme de facture, des plus traditionnelles (*Un Juif pour l'exemple* chez Grasset) aux plus expérimentales (*Les Merveilles* de Claire Castillon, également chez Grasset, mais aussi *Un fait divers* chez Minuit), et c'est pourquoi il était important d'ouvrir les vues éditoriales.

Chaque texte devait mettre en scène un crime et c'est presque toujours le cas. Dans *Mariage mixte*, il s'agit d'une disparition et jamais le corps ne fut retrouvé. Dans *Claustria*, la mort du petit enfant qui ne reçut pas de soin est presque anecdotique en comparaison avec les crimes moins absolus mais plus prégnants, exercés pendant vingt-quatre ans. Dans *Les jouets vivants* et *Corps enseignant*, les actes pédophiles ne tuent pas directement les victimes. Le plus souvent, ces crimes prennent la forme de suicides différés dans le temps. *Ballets roses* est certainement le texte le moins criminel de notre corpus mais il aurait été dommage de l'exclure étant donné son intérêt du point de vue de l'enquête mais aussi du fait qu'il relativise justement cette notion de crime, considéré et jugé différemment selon les époques. Ainsi que le déclare Benoît Duteurtre lors d'un entretien avec Jacques Pradel, « il y a des modes dans les infractions<sup>100</sup> ».

Afin de conserver une relative unité narrative du point de vue de l'étoffeement, nous avons exclu les textes relevant de la nouvelle. *Le Petit éloge des faits divers* de Didier Daeninckx n'y a donc pas trouvé sa place, ni non plus *Les lumières fossiles* de Éric Faye ou *La ronde et autres faits divers* de Le Clézio. Nous avons également exclu ce qui relève du témoignage, ainsi du texte de Sabine Dardenne, *J'avais douze ans, j'ai pris mon vélo et je suis partie à l'école* ou encore *Souvenirs obscurs d'un Juif polonais né en France* de Pierre Goldman, par ailleurs édité en 1975. Certes, Jean-Yves Cendrey est acteur du fait divers Lechien dans la réalité des faits, mais il aurait

---

<sup>100</sup>. Benoît DUTEURTRE. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire des ballets roses », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 15 septembre 2011. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/1-heure-du-crime/ecouter/1-heure-du-crime-du-15-sept-2011-1-affaire-des-ballets-roses-7718459967>

tout aussi bien été écrivain s'il n'y avait pas été confronté. *Les Jouets vivants* n'est donc que partiellement le produit de circonstances. Il est avant tout le produit d'une écriture qui trouve à se nourrir au-dedans aussi bien qu'au dehors de la sphère du fait divers.

N'ont pas été retenus les textes, à l'instar de *Le Cri du sablier* de Chloé Delaume, du fait qu'un fait divers survenu chez soi (chez l'auteur et non le narrateur) n'est plus un fait divers mais une tragédie familiale frayant avec l'autobiographie. *Le Cimetière américain* de Thierry Hesse n'a pas été inclus à cause de sa poétique relevant davantage des éclatements de l'avant-garde que de la contemporanéité. *Un roman russe* d'Emmanuel Carrère ne faisait qu'esquisser le fait divers. *L'Invention du monde* d'Olivier Rolin n'écrivait pas un fait divers mais des centaines. De même, après hésitations, nous avons laissé le *Moloch* de Thierry Jonquet à la sphère du policier auquel il est éditorialement rattaché. Enfin, nous aurions pu inclure le *Dora Bruder* de Patrick Modiano mais outre qu'il relevait d'un crime plus historique que « diversifié », l'intérêt qu'il présentait du point de vue de l'enquête a déjà été analysé dans nombre d'études à son sujet et nous lui avons dès lors préféré des textes moins exploités et tout aussi opérants du point de vue de l'archive, comme *Ballets roses* de Benoît Duteurtre. D'autres textes enfin, n'auront su trouver leur place ici parce qu'il aura bien fallu nous imposer une limite de nombre et que les vingt-cinq retenus trouvent ici valeur d'échantillonnage. Bien des textes, et c'est heureux ! demeurent encore à découvrir...

## **Plan et ouvertures critiques**

La première partie s'intéresse à l'enquête telle que mise en pages dans nos textes. Dans un premier chapitre, nous interrogeons les lieux d'influence que sont d'abord les éventuels passages entre la petite histoire du fait divers et la grande Histoire collective. Parce que l'enquête en littérature n'est certainement pas sans évoquer le roman policier, il convient en outre d'analyser ses parentés et ses divergences génériques avec le fait divers. Nous aurons recours à des théories classiques, celles de Todorov, afin de rendre compte des critères traditionnels du policier et nous appuierons sur le dossier « le polar aujourd'hui » du *Magazine littéraire* paru en mai 2012, afin de rendre compte de l'évolution et de la mutation de ces caractéristiques. De même, l'influence « non-fiction novel », qui nous vient de

l'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle, bien que moins universellement connue, est tout aussi importante dans ses apports quant à une certaine production contemporaine. Afin d'en comprendre les enjeux et la poétique, nous explorerons articles et thèses américaines portant sur le classique du genre, *In Cold Blood* de Truman Capote. Des lieux d'influence, nous passons à la transposition des lieux. En effet, les écrivains de l'enquête, à l'instar de Capote, sont le plus souvent amenés à se rendre sur place. Des lieux qu'il faut investiguer à la loupe du crime et dont il faut ensuite rendre compte au lieu-même du texte. Ce sont alors les stratégies transtextuelles qui se voient interrogées, celles, bien connues, de l'intertextualité et de l'intermédialité telles que théorisées par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), mais aussi celle, plus inédite et novatrice, de l'inter fait diversialité.

Le second chapitre s'intéresse plus spécifiquement à l'intégration de la matière dans le texte. Celle-ci se compose essentiellement de pièces et de paroles. Le terme de « pièces » désigne ainsi la composante matérielle que sont les documents, les objets, les imprimés, les archives. Nous analysons les fonctions de leur intégration dans l'économie générale des textes, les effets produits, avec une attention spécifique aux perspectives, dans le sens de la narratologie du terme, ainsi qu'aux problématiques engendrées par cette fondue hétéroclite dans le texte. À cette fin, nous recourons aux théories de Arlette Farge sur l'archive mais aussi à des contributions plus spécifiques à la contemporanéité, entre autres, celles de Marie-Pascale Huglo. La parole est quant à elle abordée dans le prisme du don de la parole ou plutôt des paroles car celle-ci est plurielle et émane d'instances narratives très diversifiées et foncièrement différentes selon qu'elles relèvent du monologue et invitent à « entrer à l'intérieur », ou alors de la conversation s'ingéniant à déployer un texte en constante interaction. Elle passe par le canal formel de la rencontre d'enquête ou moins informel et plus insidieux, de la rumeur. Le monologue sera essentiellement abordé à l'appui de propos tenus par Laurent Mauvignier lors de divers entretiens tandis que la rumeur se verra analysée dans le prisme des théories de Edgar Morin et de Michel Mafessoli.

Le troisième chapitre vise à rendre compte des espaces de liberté et de restriction au sein desquels évolue l'écrivain du fait divers criminel réel. Un espace de liberté, d'abord, du seul fait que les trames recyclées sont propices au déploiement de fictions empreintes d'imaginaire et de fantasme. Ces univers ne sont pas le réel mais bien un écheveau complexe de fils réels et fictifs entrelacés. Si nous nous efforçons d'en saisir les structures d'ensemble, avec des anachronies théorisées par Gérard

Genette dans *Figures III*, son hétérogénéité énonciative et textuelle telle que mise au jour par André Petitjean, sa dimension de métanarrativité déjà abordée par Dominique Viart et Émilie Brière, nous nous refusons en revanche à l'identification systématique de la nature de chacun de ces fils. Démêler ce qui relève du fictif et du réel est une opération aussi impossible à mener du point de vue des moyens que vaine du point de vue de ses fins. Dans un entretien à propos de *Claustria*, Régis Jauffret explique à cet égard qu'« un roman ne se lit pas, quand il évoque des faits d'actualité en se disant "qu'est-ce qui est réel ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ?". Le livre est réel, il pose des questions réelles »<sup>101</sup>. Paul Valéry disait ainsi que « le seul réel, dans l'art, c'est l'art<sup>102</sup>. » D'ailleurs, dans cet écheveau de réalités et de fiction mêlés, Jauffret lui-même s'embrouille ! À propos de la protagoniste de *Sévère*, il s'exclame : « C'était assez drôle, son mari l'avait épousée à Las Vegas. Je crois. Vous voyez, je me perds, je me demande si c'est dans mon roman ou si c'est la réalité<sup>103</sup> »...

En outre, les manipulations de toute cette matière, fictive et réelle, dépendent aussi d'un cadre extra-littéraire et qu'il s'agisse de censure ou d'autocensure, l'écrivain ne peut écrire le réel contemporain et ses acteurs sans conscientiser le cadre juridique auquel tout texte, y compris ceux de la littérature, sont nécessairement asservis. Nous traitons essentiellement de cet aspect à partir des contributions d'avocats spécialisés dans l'édition littéraire et la liberté de création, Emmanuel Pierrat et Agnès Tricoire. À ce cadre collectif se superpose parfois, plus intime et relatif, celui de la déontologie personnelle de l'écrivain. La liberté n'est donc pas sans pré-découpés tout comme les contraintes du tronqué ne vont pas sans appels à imaginer...

La seconde partie relève de la criminologie littéraire, c'est-à-dire qu'elle s'attache à saisir l'image du criminel telle qu'élaborée dans nos textes. Le chapitre IV porte sur les représentations du criminel, ses motifs et ses attributs. Extérieures et superficielles, ces données relèvent du « sang dessus ». Parce que le criminel est

---

<sup>101</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Fritzl », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 25 janvier 2012. Disponible sur : <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/billet/mercredi-25-janvier-l-affaire-fritzl-selon-regis-jauffret-7742386842>

<sup>102</sup>. Cité dans Shereen KAKISH. *L'écriture « indécidable » de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme*. Thèse soumise à l'université de Laval, 2010, consultée le 10 décembre 2010, p. 137. Disponible sur : [www.theses.ulaval.ca/2010/27304/27304.pdf](http://www.theses.ulaval.ca/2010/27304/27304.pdf)

<sup>103</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Edouard Stern, un crime passionnel ? », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 18 avril 2012. Disponible sur : <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-18-avril-2012-l-affaire-edouard-stern-un-crime-passionnel-7746857042>

volontiers associé au vocable-cliché de monstre, nous avons d'abord interrogé cette question de la monstruosité à l'appui des théories de Marc Lits et d'autres chercheurs en sociologie des médias. La physionomie du criminel, ainsi que l'a démontré Sylvie Châles-Courtine, chercheur au centre interdisciplinaire de recherche appliquée au champ pénitentiaire, est à cet égard des plus déterminantes et son exploitation sert différentes fonctions, de celle de miroir à celle de séduction, en passant par la plus banale. Quel qu'il soit, le corps du criminel attire l'œil. Cette pulsion scopique se mue parfois en fascination, laquelle se matérialise sous la forme de fantasmes sexuels et d'une exploitation économique outrancière. La représentation du criminel se construit aussi à travers les attributs qui sont siens, les armes. Quelles armes pour quels crimes ? et dans une moindre mesure, en quels lieux ? Du crime familial au crime en série, en passant par le crime sexuel, le crime d'argent, le crime de groupe, le crime de masse et le crime raciste, les armes employées et les lieux d'exercice des crimes diffèrent et ces différenciations ne relèvent pas seulement de l'aléatoire. Outre les attributs, le motif récurrent de l'animal et de ses rapports au criminel viendra nourrir une représentation faite de violences et d'affectivité. Les sources théoriques seront essentiellement extraites du *Dictionnaire de la violence* dirigé par Michela Marzano, mais aussi, entre autres, de l'essai *Un jour, le crime* du psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis, ou encore des réflexions issues de Foucault, avec *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère : un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*.

Le chapitre V est l'envers du chapitre IV, et du « sang dessus », nous glissons dans les profondeurs du « sang dessous », le cognitif, le social et la psyché. L'objectif consiste à sonder l'éventualité des liens pressentis par Laurent Mucchielli et Bernard Oudin, entre l'exercice du crime et les ressources cognitives du criminel. Association de la bêtise et du mal ? Intelligence machiavélique ? Situation sociale défavorisée ? ou privilégiée ? Des profils aussi diversifiés que les crimes ? Qu'en est-il lorsque le crime s'exerce à plusieurs ? Ces lectures du présent ne vont jamais sans lueurs du passé et dans le crime, ainsi que l'a signalé la journaliste Agnès Grossmann, se lit le plus souvent l'enfant du crime. Le criminel est-il un « monsieur tout le monde » ? ou trouve-t-on ici et là des traces de délit comme autant de présages d'une criminalité plus grave en devenir ? Est-il responsable de ses actes ? Est-il apte et enclin au repentir ? Quels processus psychiques favorisent le passage à l'acte ? Que peut-on en saisir ? Autant de questions éclairées par les interventions du psychiatre Daniel Zagury et autres spécialistes du tueur en série.

La troisième et dernière partie s'intéresse davantage à la figure de la victime et aux procédés mis en place afin de favoriser le souvenir et la mémoire. Notons que le mémorial, ainsi que le manifeste Didier Daeninckx dans les trois premières lignes de son *Petit éloge du fait divers*, ne va pas de soi lorsqu'il s'agit de victimes écrasées sous le rouleau compresseur de l'actualité. Dès lors, elles ne s'inscrivent pas dans le collectif d'une Histoire mais dans la fait diversialité de l'individuel. Le chapitre VI porte sur les notions de critique et de résistance. Critique du traitement de la victime tel qu'opéré par les médias, ses excès, ses simplismes, ses utilitarismes. Critique du traitement de la victime tel qu'exercé dans les discours alternatifs, qu'ils soient judiciaire, juridique, médical ou religieux. Cette résistance aux modalités journalistiques prolonge, grâce à quelques concepts opérants à l'instar de la « single story » de Chimamanda Adichie, les résultats de Émilie Brière sur la question. Elle est en outre, grâce aux entretiens et aux travaux de Annik Dubied, confrontée au point de vue des journalistes afin de moduler et de préciser le lourd bilan critique adressé.

Le chapitre VII s'attache à dégager les stratégies au service de la fonction impressive en tant qu'il s'agit de toucher et de frapper. Comment saisir par le dire? Vif de la parole brute, émoi au frémir des sens, ouïe, vue, odorat et toucher. Il s'agira d'explorer la notion de contraste selon qu'elle s'applique aux femmes et relève alors de la fleur du massacre ou bien des enfants, jouant alors du pompon de l'horreur. La temporalité est par ailleurs pleinement investie et le présent du crime n'émeut jamais tant que lorsqu'il est relié aux affectivités passées et aux futurs avortés. Dès lors, toutes sortes de mémoriaux sont textualisés et manifestent la nécessité du prolongement symbolique d'une vie tronquée ou la douleur d'une absence cruellement présente. Comment dire la souffrance sans mot dire? Quelle place pour l'indicible et le silence? Comment allier *pathos* et distance? Et après? Comment repart-on du souffrir? Cette volonté d'un allant n'est-elle pas la plus susceptible de confronter aux bleus du choc et aux cicatrices encore vives du « trauma » tel que défini par Anne-Martine Parent? « Coping » et résilience, notions théorisées par le psychanalyste Boris Cyrulnik ; quels effets impressifs?

Le huitième et dernier chapitre vise à manifester la dimension collective du mémorial que constitue le texte de l'écrivain. Stupéfier et impliquer le lecteur. Le stupéfier, d'abord, par l'image d'une société où bon nombre d'individus se comportent comme autant d'autruches prompts à se cacher la tête sous terre plutôt que de voir, conscientiser et alerter d'abus et d'injustices à leur portée. Le tragique de

ces complicités tressées se donne surtout à lire par le biais d'un comique analysé à la lueur des travaux sur l'ironie de Pierre Schoentjes. Quelques autruches se montrent toutefois indociles et insoumises aux lois du « ni vu, ni su, ni connu ». La mise à mort sociale de ces quelques exécutés de la vérité n'est pas sans attiser la virulence de la stupéfaction. Et nous, dans tout cela? Nous, vous et moi? Car il s'agit aussi, comme l'a bien signalé la journaliste Raphaëlle Leyris, de nous impliquer. Et le lecteur se trouve parfois en suspens face à la vérité des failles d'une humanité collective à laquelle il ne peut, toujours, être extériorisé...



## **Première partie**

# **ENQUÊTE, UNE CONFRONTATION AVEC LE RÉEL**



**Le roman est une méthode d'investigation du réel. Régis Jauffret.**

## Introduction

Écrire le fait divers criminel réel nécessite une préparation excédant la sphère de l'imagination et de la structuration. L'écrivain se mue en enquêteur, c'est-à-dire qu'il s'adonne à « une recherche systématique de la vérité par l'interrogation de témoins [vrai pour une partie du corpus] et la réunion d'éléments d'information<sup>104</sup> [vrai pour l'ensemble du corpus] ». Ce processus est préalable à l'écriture du fait divers mais pas seulement. Il procède de l'élaboration du récit en cours et le dépasse en ce que des zones d'ombre et de mystère demeurent...

Pourquoi donc l'enquête tient-elle une place aussi importante au sein de nos récits ? Motrice de bien des narrations de notre corpus, ses modalités textuelles nous posent questions. Est-ce que l'enquête se limite à la petite histoire ou tend-elle à inscrire les informations dans un contexte plus large ? Dans l'un ou l'autre de ces cas, à quelles fins ? Emprunte t-elle aux modalités du roman policier en tant qu'il est le genre-même de l'enquête ? ou au genre « non fiction novel » américain ? Que retire t-elle de ces possibles accointances ?

Outre les influences, nous nous interrogeons sur les procédés de transposition des éléments issus de l'enquête, notamment les lieux (ceux du crime aussi bien que ceux relevant de la transtextualité), les pièces (documents, archives, imprimés, objets) et les paroles. Comment sont-ils intégrés dans les textes ? Quelles fonctions y jouent-ils ? Dans ce processus de restitution du réel, quelle place pour le non-réel, tels la fiction, la fantaisie, l'onirisme, l'imaginaire ? Pourquoi y recourir dans l'écriture de récits en prise sur le réel ? Et dès lors, comment structurer le fil hybride de telles narrations ? L'écrivain du fait divers, suit-il une « recette » pré-établie en vue d'agencer l'hétérogénéité d'une matière foncièrement tératologique ? Ou bien, en-dehors d'un convenu qui ne manquerait pas de le rattacher aux marges de la paralittérature, s'enhardit-il à des agencements plus variés et inédits ?

Comment appréhende t-il cette mixture entre imaginaire et réel ? À quels risques déontologiques s'expose-t-il ? Quelle considération pour ces textes dans la société contemporaine, et plus précisément, à quels dangers juridiques s'expose l'écrivain du fait divers aujourd'hui ? Quelles conséquences sur la réception de ces textes ? Autant de questions auxquelles notre analyse s'attachera en vue de démontrer et de manifester

---

<sup>104</sup>. Dictionnaire *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « enquête ». Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/enqu%C3%AAt>

les raisons, les modalités et les dangers de la prééminence de l'enquête dans les recyclages contemporains du fait divers criminel.

# Chapitre I

## Des lieux d'influence à la transposition des lieux

Quels sont les lieux d'influence de l'enquête au sein du fait divers criminel recyclé par la littérature aujourd'hui ? D'abord en terme de portée, se limite t-elle à l'histoire singulière ou tend-elle à s'inscrire dans une Histoire plus vaste ? À quelles fins ? Tire t-elle profit d'une accointance avec les genres du policier et du « non fiction novel » américain et en poursuit-elle la lignée ? Afin de donner corps et consistance à l'enquête, comment transposer et remodeler les lieux du crime ? Quels rôles y jouent les différentes stratégies transtextuelles appliquées, et pourquoi venir ainsi déplacer l'intérêt des lieux du crime, aux lieux du texte ?

### I. Des lieux d'influence...

#### *1.1. Passages entre la petite histoire et la plus grande*

Le fait divers est communément perçu comme étant une petite histoire particulière, insignifiante et sans importance, par opposition à l'Histoire, en tant que reconstruction d'un passé collectif dans son aspect général. Selon Sylvie Jopeck, « le fait divers et le fait historique s'opposent, il semble impossible d'appartenir à ces deux types de récits à la fois<sup>105</sup> ». Impossible ? Derrière cette opposition tranchée se cachent bien des liens et des jonctions entre petites et grandes histoires, d'autant que chacune d'entre elles trouve, nous semble t-il, à s'enrichir au contact de l'autre. L'Histoire, pour ne pas agoniser dans la sécheresse d'une prétendue objectivité, a besoin de se nourrir de la vie et des couleurs des faits particuliers, et c'est là tout le sens du travail sur les archives de l'historienne Arlette Farge. Quant à la petite histoire, elle gagne, par son accointance avec l'Histoire, une portée plus large et un sens du collectif. Quels sont, dans notre corpus, les liens opérés entre la petite histoire et la grande ? L'intégration de la grande Histoire est-elle une pratique fréquente ? Si oui, à quelles fins ? Comment les deux histoires cohabitent-elles au sein d'un récit ? Quels sont les rapport d'influence de l'une à l'autre ?

---

<sup>105</sup>. Sylvie JOPECK. *Le fait divers dans la littérature. op. cit.*, p. 82.

Nous évaluons à un peu plus d'un quart la part d'ouvrages de notre corpus qui accueille la grande Histoire au cœur de la petite<sup>106</sup>. Quelles Histoires ? La Seconde guerre mondiale prédomine sous forme de relents de nazisme. Toutefois, la place de cette grande Histoire est assez minime et peu développée. Dans *Tout, tout de suite*, l'enlèvement et l'assassinat d'un Juif – censé être riche – renvoie à des clichés anciens à la source du génocide des années 39-45. Morgan Sportès ne développe pas ce rapport à la grande Histoire<sup>107</sup>, et c'est au lecteur d'opérer, ou non, le lien entre les deux histoires. Sportès, pour sa part, ne semble pas considérer ce crime comme relevant d'un acte antisémite mais bien comme une manifestation paroxystique de la bêtise ambiante, un aspect qu'il privilégiera tout au long du roman. Cette prise de position particulière a pour effet d'inverser les portées traditionnelles de la grande et de la petite histoire dans le sens où le fait divers généralise une image de notre société contemporaine alors que l'Histoire du Troisième Reich est reléguée à l'incertain et l'anecdotique.

Dans *Mariage mixte*, la conversion au judaïsme de Claude et l'antisémitisme latent de Jean-Christophe sont très présents le long du texte mais si la grande Histoire de l'antisémitisme ne fait pas, ici, figure d'accessoire, son rôle semble toutefois se cantonner à servir la petite histoire de l'enlèvement de Charles-Édouard, fils du couple Cottard. L'un des enjeux essentiels du roman est de manifester la complexité des liens d'un couple mal assorti et destructeur. Si le père Turquin impose le port du brassard antisémite à son fils et le soumet à des activités physiques outrancières, n'est-ce pas par opposition à sa femme Claude, qui ne le désire plus et sort régulièrement coucher avec des sans-abris et des Juifs à l'instar de Gluckstein ? À moins qu'elle n'agisse ainsi par opposition à son mari dont elle abhorre l'antisémitisme ? Et qui pourtant, se circonscrit en vue de plaire à sa femme ? Ainsi, les relents de nazisme sont diffus et prennent une place importante dans le texte mais leur fonction demeure subsidiaire

---

<sup>106</sup>. Si soixante pour cent de notre corpus est dénué de toute dimension historique, c'est parce que les faits divers recyclés ne comportent aucun rapport à la grande Histoire.

<sup>107</sup>. Ce non-développement lui est d'ailleurs reproché par certains critiques, comme Adrien Barrot : « Ce dispositif n'évacue certes pas la dimension antisémite de l'affaire, mais il lui confère un caractère quasi anecdotique qui en dilue la portée. Cela aurait pu arriver à n'importe qui, mais ce n'est pas arrivé à n'importe qui. La victime est choisie parce qu'elle est juive, parce que, dans l'imaginaire des acteurs, les juifs ont de l'argent et parce qu'ils sont solidaires ». Adrien BARROT. « Un procès indifférencié » [critique de *Tout, tout de suite* de Morgan Sportès], *Le Monde des livres*, 26 août 2011, non paginé, consulté le 21 novembre 2011.

Disponible sur : [http://www.morgansportes.net/article.php?id\\_article=147](http://www.morgansportes.net/article.php?id_article=147)

dans le sens où elle ne vise à rien d'autre qu'à complexifier et dramatiser les rapports pervers du couple de la petite histoire.

La présence de la Seconde guerre mondiale est beaucoup plus marquée dans le récit *Un Juif pour l'exemple* de Jacques Chessex. L'enjeu est ici en lien véritable avec le nazisme car nous assistons au déploiement des sombres influences pesant sur la ville de Payerne en Suisse. Cette année de 1942, le chômage affûte la lame de la haine du Juif, dont on jalouse l'accomplissement social. Cette réussite, qu'elle soit imaginaire ou véritable, concentre un faisceau de convoitises armées sur Arthur Bloch. Après l'avoir abattu, les quatre assassins doivent se débarrasser du corps. L'un d'eux s'exclame: « Ça va pas être simple avec tout ce poids. Regardez cette panse. Le salaud. Tout ça engraisé sur notre dos. » (VR, 52). Une fois leur crime abouti, ils s'écrient « L'ordre de mort est accompli. Le règne vient. Heil Hitler! » (57). Le récit de Chessex entrelace ainsi l'histoire du crime particulier d'Arthur Bloch à l'Histoire de l'expansion du nazisme en Suisse en tant que la petite histoire est exemplaire et illustrative de la plus grande. On retrouve le même principe, bien que moins explicite, dans *Les Disparues de Vancouver*; les crimes perpétrés sur les prostituées s'inscrivent dans l'Histoire plus vaste de l'extermination des Indiens (72 et 175). L'intégration de la grande Histoire ne nuit pas à la singularité de la petite mais vise à la dramatiser par l'idée de la quantité ; le crime perpétré sur Arthur Bloch est abominable, et cet abominable a pour coefficient multiplicateur le nombre, impressionnant, de cinq ou de six millions de victimes.

Ailleurs, dans *Le Vampire de Ropraz*, Jacques Chessex aborde la première guerre mondiale sur un mode tout à fait distinct et qui est celui de la chute, autrement dit de la surprise finale. En effet, toute l'histoire repose sur le crime exercé à l'encontre de Rosa, une belle jeune fille morte des suites d'une méningite, et dont le chaste corps a été retrouvé profané, partiellement dévoré. Les rumeurs et l'enquête vont bon train et en tous sens, pour finalement converger sur Charles-Augustin Favez, un jeune homme surpris à sodomiser quelques malheureux animaux de la ferme. On accède alors aux éléments biographiques passés du garçon et on en suit les mouvements décrits le long de la narration. On apprend notamment, dans les dernières pages, qu'il s'évade en février 1915 et gagne la France. Il s'engage alors comme volontaire étranger dans l'armée française. De fil en aiguille, Chessex nous amène à la surprise de la conclusion: « Ainsi, sommes-nous peu à nous en douter: au glorieux Arc de triomphe, sous la flamme du soldat inconnu repose Favez, le vampire de

Ropraz, qui dort d'un œil en attendant de nouvelles nuits où courir » (VR, 108). Chessex soumet ici la grande Histoire à la petite dans le sens où la petite, réelle, éclaire la plus grande, fantaisiste. De réel et de fiction mêlé, le récit salit incontestablement la réalité de notre mémoire collective. Ce jeu de réunion abrupte et finale de la petite et de la grande Histoire manifeste le cynisme de l'auteur envers l'officialité et les Institutions de la mémoire. Chessex choisit de donner à la petite histoire une portée supérieure à la grande afin de mieux rire du caractère fallacieux et trompeur de cette dernière.

*Ballets roses* de Benoît Duteurtre constitue un autre exemple de tressage de la petite et de la grande histoire mais leur rapport est tout autre. Tandis que dans *Un Juif pour l'exemple*, la petite histoire venait préciser les violences commises dans une Histoire à feu et à sang, ici, la petite représente en quelque sorte l'envers du décor de la plus grande. La plus grande est d'ailleurs vue sous le prisme de la plus petite ; l'écrivain plonge dans les années cinquante d'une France disparue tout en cheminant sur les pas d'André le Troquer, le politicien grivois au cœur du scandale politico-sexuel dit « des ballets roses ». Duteurtre écrit la petite histoire de Le Troquer en l'intégrant dans la grande Histoire afin de réhabiliter et de complexifier le portrait de cet homme qui ne peut être réduit à un vieux monsieur libidineux. Il a certes été ce monsieur-là mais pas seulement, et l'entrelacement avec l'Histoire, et notamment la naissance de la Ve République, invite à l'appréhender comme un homme politique au cœur d'enjeux décisifs pour le pays. Du fait que ni la petite ni la grande histoire ne peuvent se suffire à elle-même dans l'appréhension de la figure de Le Troquer, Duteurtre les réunit dans un rapport d'interaction et de complémentarité.

Un dernier exemple<sup>108</sup> tiré de notre corpus vise à mettre en exergue un rapport alternatif entre petite et grande histoires. *L'Homme qui haïssait les femmes* de Élise Fontenaille relate la tuerie survenue en décembre 1989 dans l'établissement Polytechnique de Montréal. Cette petite histoire s'inscrit dans la grande dans le sens

---

<sup>108</sup>. L'analyse n'est pas exhaustive et s'arrête ici sur les cas les plus significatifs.

Dans *Dans la foule*, le rapport à l'Histoire apparaît moindre et pourtant, Laurent Mauvignier déclare dans un entretien: « Et d'un seul coup quand on voit ces corps, cette dévastation, on est obligé de penser à la guerre. Ça renvoie à l'histoire... Il y a toute l'histoire de l'Europe derrière... Avec en même temps cette hypermodernité du spectacle qu'offre la vision médiatique de l'événement. Il faut regarder les choses à partir du plus petit dénominateur commun, à hauteur d'homme, à travers les personnages ». Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Jean LAURENTI. « Capter la surface des choses : *Dans la foule* de Laurent Mauvignier », *Le Matricule des anges*, octobre 2006, non paginé, consulté le 17 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/dans-la-foule/capter-lasurfacedes-choses.html>

D'autres exemples transparaîtront plus loin dans le déroulement de notre thèse.

où elle va la modifier. Le tueur, Marc Lépine, a uniquement tiré sur les femmes et laissé un mot dans lequel il se plaint des féministes qui lui auraient gâché la vie. Le féminisme avait une ampleur politique importante à cette époque et dans un entretien, Fontenaille explique que : « la tuerie a marqué un point de recul du féminisme. On les a accusées d'être responsables de la tuerie et d'être allées trop loin et qu'en fait, ce coup de folie avait été une réaction à la trop grande puissance des féministes au Québec<sup>109</sup> ». Outre cette modification sociale d'ampleur, on notera également, du point de vue de l'histoire juridique, qu'une loi fut votée à propos du registre des armes dans tout le Canada (HHF, 149). L'Histoire est donc appréhendée sous forme de touches de causalité et de conséquentialité qui ont pour effet d'élargir la portée du fait divers. Cet élargissement est toutefois accessoire. Fontenaille s'intéresse bien davantage à la dimension humaine et singulière de l'événement qu'à son inscription socio-historique.

Ainsi, les récits des petites histoires que constitue notre corpus ouvrent, pour un certain nombre d'entre eux, la porte sur la grande Histoire. Encore vive dans la psyché contemporaine, la Seconde Guerre mondiale et ses millions de victimes se voit favorisée par nos écrivains. La place que l'Histoire occupe peut être inexistante, minime, accessoire, ou constituer un véritable et continu entrelacement avec la petite histoire. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de considérer la place qu'elle tient dans nos récits. Le rôle qu'elle y joue est tout aussi important dès lors qu'elle peut être très présente mais à seule fin de soutenir les rebondissements de l'histoire singulière ou au contraire, discrète et pourtant capitale à la progression du récit.

Les rapports d'influence entre les petites et les grandes histoires sont diversifiés mais dans l'ensemble, on note une volonté manifeste d'inversion des portées traditionnelles de la petite et de la grande histoire; le fait divers permet d'intégrer une dimension généralisante alors que l'Histoire a parfois valeur anecdotique. La grande Histoire est le plus souvent asservie à la petite histoire, soit qu'elle serve à la dramatiser, soit qu'elle apporte des éléments accessoires. Au mieux, elle est complémentaire de la petite histoire. Au pire, sujette à sa dérision. Cet asservissement

---

<sup>109</sup>. Élise FONTENAILLE. Entretien par Jacques PRADEL. « L'homme qui haïssait les femmes », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 8 juin 2011. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/1-heure-du-crime/ecouter/1-heure-du-crime-du-08-juin-2011-l-homme-qui-haïssait-les-femmes-7693408552>



de la grande histoire à la petite valorise la primauté du fait divers et sa légitimité à « raconter l'homme avant le fait historique<sup>110</sup> » s'en voit renforcée.

Si bien qu'on ne sait plus bien, à présent, lesquelles de nos histoires nommer les petites et les grandes...

## ***1.2. Un cousin du roman policier***

L'ouverture sur l'Histoire n'est pas le propre du fait divers dans la littérature aujourd'hui. Bien d'autres genres en sont irrigués, et particulièrement le roman policier. Ce point commun au fait divers et au policier en est un parmi bien d'autres et leur proximité n'est pas pour nous surprendre. En effet, les deux genres sont de la même famille, celle de l'enquête, et c'est pourquoi nous nous proposons ici de les examiner, de les comparer, de les rapprocher et de les distinguer. La saisie des rapports d'influence entre les écritures du fait divers criminel et du policier permettra de cerner la nature des caractéristiques communes et différentielles afin, d'une part, de bien les distinguer l'un de l'autre et peut-être aussi, d'autre part, de sonder les apports réciproques de l'un envers l'autre.

Commençons, avec Franck Évrard, par la recension des points communs et des différences entre le roman policier et le fait divers médiatique ; les thématiques et les personnages (univers de la police, de la justice, figures de l'assassin, de la victime et de l'enquêteur), la tonalité (un mixte de tension et de gratuité) et la stratégie de rendement (qui met en jeu mystère et secret)<sup>111</sup>. Les divergences se situeraient essentiellement sur le plan structural, le fait divers journalistique étant chronologique, linéaire, centré sur le criminel,<sup>112</sup> tandis que le policier fonctionnerait à rebours et serait axé sur la figure du policier. Ainsi, selon Évrard, le fait divers médiatique se limiterait le plus souvent à l'histoire du crime tandis que le roman policier élargirait sa perspective à l'histoire du crime et plus encore de l'enquête quant à l'histoire du crime. Sans doute faudrait-il nuancer le constat car dans bien des cas, le fait divers journalistique mentionne les premiers éléments de l'enquête, y compris, parfois, sous forme d'interrogations et d'hypothèses<sup>113</sup>. Où situer le récit de fait divers criminel

---

<sup>110</sup>. Sylvie JOPECK. *Le fait divers dans la littérature. op. cit.*, p. 85.

<sup>111</sup>. Franck ÉVRARD. *Fait divers et littérature. op. cit.*, p. 37. Il s'appuie sur Jacques DUBOIS. *Le roman policier et la modernité*. Paris: Nathan, 1992, p. 17.

<sup>112</sup>. Pas toujours ; il est parfois centré sur la victime.

<sup>113</sup>. À propos du crime perpétré sur la jeune Ludmilla: « Il y a trois hypothèses. La première, c'est le crime d'un voleur surpris. [...] La seconde hypothèse [...] est celle d'un meurtre de déséquilibré. [...] La troisième hypothèse, la plus terrible, est la vengeance. » Thomas SCHURCH. « Un rideau fermé sur le chagrin », *Le Nouveau Détective*, n°1 457, 18 août 2010, p. 10-11.

dans cet état de similarités et de divergences entre fait divers médiatique et policier ? Les points communs des thématiques, de la tonalité et de la stratégie de rendement sont indiscutablement les siens. En revanche, la structure du récit et la place accordée à l'histoire de l'enquête ne suivent pas le modèle pré-établi du « rebours » mais sont très variables d'un récit à l'autre du fait divers<sup>114</sup>.

Ces similarités dans les thèmes, le ton et les stratégies expliquent pourquoi, selon Sophie Beaulé, « c'est dans le genre policier que le fait divers s'intègre le plus facilement<sup>115</sup> ». Lié à la trame principale, il contribue aisément à l'avancement de l'histoire et lorsqu'il est lu ou entendu par des personnages internes au roman, il peut servir trois fonctions narratives : condenser une séquence, projeter une lumière différente sur les événements ou reproduire en miniature l'histoire principale. Mis en abyme, il ancre la tonalité, les fonctions et le thème du récit. Dès ses premiers pas en effet, le policier puisa sa matière dans les faits divers, alors en plein essor dans la presse de l'époque. Pour Sylvie Jopeak, le recours au fait divers, avoué ou revendiqué, est une source intarissable pour le roman policier, mise à profit dans les écrits de grands écrivains tels que Georges Simenon, Jean-Patrick Manchette, Didier Daeninckx et bien d'autres. Cette inclusion des faits divers participe de la noirceur du roman policier, et pourtant...

Selon Raymond Chandler, « le roman policier est une tragédie qui se termine bien<sup>116</sup> ». En effet, le coupable est toujours retrouvé et puni au terme du roman. Ainsi, l'ordre social se rétablit presque toujours avec l'annonce de la sanction du coupable. À l'inverse, le récit de fait divers nous apparaît telle une tragédie qui commence déjà mal. En général, le crime et le coupable sont précocement connus du lecteur, soit qu'il les connaisse d'avance, soit que la quatrième de couverture l'en informe. Le cheminement ne vise pas une issue favorable (la résolution d'une enquête) mais explore plus en avant les racines et les fondements du mal. L'ordre social n'est pas rétabli mais bousculé, interrogé et critiqué. Ici réside sans doute l'une des différences les plus essentielles entre fait divers et policier traditionnel.

---

<sup>114</sup>. Nous rendons compte de la variété de ces compositions dans la partie de notre travail intitulée « Libertés de l'imagination ».

<sup>115</sup>. Sophie BEAULE. « Function and meaning of the fait divers in French detective fiction » dans MULLEN Anne et Emer O'BEIRNE (dir.), *Crime Scenes : Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2000, p. 149.

<sup>116</sup>. Sylvie JOPECK. *Le fait divers dans la littérature. op. cit.*, p. 72.

Le policier croque à la chair du fait divers criminel depuis toujours et leur parenté n'est plus à démontrer. Il convient plutôt de comprendre dans quel univers vient se greffer le fait divers et nous recourons à cette fin aux codes d'écriture précis et identifiables du roman policier. Tzvetan Todorov les a résumés en huit points, lesquels correspondent sans doute aux ingrédients de la fameuse « recette » évoquée par Dominique Viart et Bruno Vercier<sup>117</sup>:

Le roman doit avoir au plus un détective et un coupable, et au moins une victime (un cadavre).

Le coupable ne doit pas être un criminel professionnel; ne doit pas être le détective; doit tuer pour des raisons personnelles.

L'amour n'a pas de place dans le roman policier.

Le coupable doit jouir d'une certaine importance: dans la vie, ne pas être un valet ou une femme de chambre, dans le livre: être un des personnages principaux.

Tout doit s'expliquer de façon rationnelle; le fantastique n'y est pas admis.

Il n'y a pas de place pour des descriptions ni pour des analyses psychologiques.

Il faut se conformer à l'homologie suivante, quant aux renseignements de l'histoire: auteur/lecteur = des observateurs indépendants, coupable/détective = tous deux impliqués fortement dans l'histoire du crime.

Il faut éviter les situations et solutions banales<sup>118</sup>.

Si nous prenons en considération ces conventions établies à l'usage du roman policier, il apparaît très clairement que le fait divers tel qu'il s'écrit aujourd'hui n'a pas grand-chose à voir avec le policier traditionnel. Le fait divers réel recyclé dans la littérature ne peut évidemment pas répondre à de tels codes. Il ne peut se soumettre aveuglément à des lois d'élaboration de fiction parce qu'il a avant tout à répondre du réel. Les coupables peuvent donc être pluriels (*Dans la foule*), professionnels (le criminel en série des *Disparues de Vancouver*) et ne pas être socialement importants (*Tout, tout de suite*). Les victimes peuvent ne pas mourir (*Les jouets vivants*) et chacun des protagonistes pourra vivre à son gré des histoires d'amour (*Sévère*).

D'autre part, les descriptions et les analyses psychologiques sont fréquentes dans notre corpus (*Le Vampire de Ropraz*) et l'auteur n'est pas toujours indépendant de l'histoire qu'il raconte (Jean-Yves Cendrey en est un des acteurs dans *Les jouets vivants*). Quant au détective, on se passe le plus souvent de sa présence, et c'est le narrateur écrivain qui en arbore la figure et les outils. Enfin, pour ce qui est d'éviter les situations ou les solutions banales, le fait divers tel qu'il est écrit aujourd'hui tend plutôt à privilégier la saisie du quotidien et de l'ordinaire (*L'Adversaire*). En fin de compte, seul le cinquième critère, l'absence de fantastique, conviendrait

---

<sup>117</sup>. Dominique VIART et Bruno VERCIER. Introduction à la partie V, « Séductions du récit », *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 364.

<sup>118</sup>. Sylvie JOPECK. *Le fait divers dans la littérature*. op. cit., p. 68. Elle cite Tzvetan TODOROV dans *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.

éventuellement à notre corpus. À aucun moment en effet, nous n'hésitons entre le surnaturel et le naturel, termes de la célèbre définition posée par Tzvetan Todorov. Toutefois, cette acception ne fait pas l'unanimité et si l'on conçoit le fantastique comme une impression de rêve au sein d'un récit réaliste, alors on en trouverait quelques exemples dans notre corpus (*Mariage mixte*).

Nos premiers constats quant aux similitudes et aux divergences entre policiers et faits divers reposent sur la conception traditionnelle du roman policier depuis sa naissance, au XIX<sup>e</sup> siècle, sous la plume d'Edgar Allan Poe. La période romantique, qui valorisait les marginaux, a contribué à son développement et au XX<sup>e</sup> siècle, il « occupe, précise Dominique Kalifa, une sorte d'espace intermédiaire entre production populaire et production littéraire<sup>119</sup>. Franck Évrard signale à cet égard que le genre a longtemps été « considéré comme un divertissement, marginalisé dans le ghetto de l'infra-littérature<sup>120</sup> » même si, souligne Kalifa, « la bourgeoisie s'y intéresse, les surréalistes y seront sensibles dès la veille de la guerre de 1914<sup>121</sup> ». Depuis les années 80, le policier a beaucoup évolué et s'est pluralisé. Le cheminement, les mutations et la scission en sous-genres lui ont permis d'accéder à « une véritable légitimité culturelle<sup>122</sup> ». Afin de compléter notre constat initial, il s'agira d'examiner cette évolution et son rapport d'influence sur l'écriture du fait divers aujourd'hui.

Alexis Brocas distingue le roman noir qui examine les raisons du crime, du thriller qui montre le criminel en action, et du roman policier qui relate l'arrestation du criminel. Il ajoute qu'aujourd'hui, les temps sont aux ouvrages qui incorporent plusieurs dimensions<sup>123</sup>. Le policier ne renierait pas pour autant son héritage et notamment sa maîtrise du suspense (à l'inverse du fait divers, sans espoir), mais il tendrait à l'enrichissement par l'assimilation d'autres caractéristiques, ce qui revient à dire qu'il se veut plus créatif. L'enquête reste par ailleurs un pilier fondamental du policier mais elle se veut plus ambitieuse, ne visant plus simplement à répondre au « qui a tué ? » mais à explorer et à critiquer la folie et la noirceur du monde contemporain. La critique du monde et de ses institutions sociales est un enjeu partagé

---

<sup>119</sup>. Jacques BOURQUIN. « Dominique Kalifa, "L'encre et le sang", *Revue d'histoire de l'enfance "irrégulière"*, n°4, 2002, p. 237-239.

<sup>120</sup>. Franck ÉVRARD. Chapitre « Les réinventions du roman policier », dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 365.

<sup>121</sup>. Jacques BOURQUIN. « Dominique Kalifa, "L'encre et le sang", op. cit., p. 237-239.

<sup>122</sup>. Franck ÉVRARD. Chapitre « Les réinventions du roman policier », dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 364-365.

<sup>123</sup>. Alexis BROCAS. (coordinateur dossier) « Un genre qui irrigue toute la littérature, razzia sur le polar », dans le dossier « Le polar aujourd'hui », *Le Magazine Littéraire*, n°519, mai 2012, p. 48.

par les textes relevant du policier aussi bien que par ceux du fait divers, pour ne citer que *Les Jouets vivants* ou encore *Les Disparues de Vancouver*, sur lesquels nous reviendrons plus en détail du point de vue de cette critique sociale.

L'enquêteur du récit policier s'est considérablement modifié en vue de répondre au renouvellement des objectifs et des problématiques. Il n'est plus la figure du raisonnement et du savoir sans faille mais une conscience qui s'interroge sur la vérité et sa narration: « quelle est la position idéale pour observer, à distance ou impliqué? Quelle place donner à la relation intersubjective dans la quête de la vérité? Comment construire un discours savant sur un objet absent?<sup>124</sup> » Le défi lancé à l'enquêteur est donc, ainsi que l'énonce Dominique Meyer-Bolzinger, à la fois cognitif (comment savoir) et narratif (comment raconter)<sup>125</sup>. La mémoire est faillible, l'identité en mouvance, et le récit se construit entre prolongement de la narration et fragmentations.

Ainsi, distinguer les faits de leurs fictions devient problématique dans le policier d'aujourd'hui, ce qui fait dire à Hervé Aubron que si « le roman à énigme classique participait du positivisme, le roman noir évolue lui dans l'ère du soupçon<sup>126</sup> ». Le fait divers est à cet égard proche du policier, et bien que la figure de l'enquêteur lui soit moins familière, elle se manifeste aujourd'hui chez un narrateur-enquêteur faisant écho à la véritable enquête effectuée par l'auteur. Lui aussi posera ces problèmes de point de vue, de discours, de réalité, de mémoire, de vérité, de savoir et de raconter<sup>127</sup>, lesquels engendrent des tensions d'ordre factuel et fictionnel, conscientisés dans des fragments métatextuels. L'écriture génère des problématiques, lesquelles génèrent l'écriture, dans un mouvement de va et vient fructueux dirigé vers l'avant.

Le policier tel qu'il s'écrit depuis les années 80 ne peut plus se contenter du terme vague de « policier » qui recouvre beaucoup de formes différentes, des plus traditionnelles aux plus novatrices. Les formes anciennes conservent le terme originel tandis que les plus récentes sont désignées par le terme de « néo-polar », dont Jean-Patrick Manchette est à l'origine. La politologue Annie Colovald en donne une définition adéquate lorsqu'elle rassemble les éléments qui constituent le polar en miroir du social:

---

<sup>124</sup>. Dominique MEYER-BOLZINGER, « Le savoir en suspens », dans *Le Magazine Littéraire*, n°519, *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>125</sup>. *Idem.*

<sup>126</sup>. Hervé AUBRON. « Écrire au revers des faits divers », dans *Le Magazine Littéraire*, n°519, *op. cit.*, p. 53-55.

<sup>127</sup>. Parmi les textes concernés, celui de *L'Adversaire* ou de *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant*. Ces problématiques seront traitées plus en détails dans des développements subséquents.

Savoirs et savoir-faire issus du gauchisme (goût de l'enquête et démontage de l'histoire officielle, dénonciation des compromissions, attention vigilante aux événements révélateurs d'une société à la dérive, humeur anti-institutionnelle) sous-tendent leur représentation littéraire du monde social et politique<sup>128</sup>.

Un certain nombre de titres inclus dans mon corpus correspondent à l'état d'esprit du néo-polar (ceux de Jacques Chessex, de Jean-Yves Cendrey, de Élise Fontenaille<sup>129</sup>) et renforcent l'établissement des analogies entre les deux genres.

Au terme de l'établissement des points communs entre récits de faits divers, policiers et néo-polars, nous sommes en mesure de restituer les rapports d'influence entre les uns et les autres. Le récit de fait divers et le policier trouvent un écho dans leurs thématiques, personnages, tonalités et stratégies de rendement, ce qui explique la fréquence de l'intégration du premier dans le second. En revanche, leurs structures diffèrent et le fait divers ne répond pas à la « recette » policière en huit points telle qu'établie par Todorov. Le récit de fait divers apparaît plus proche du néo-polar du fait qu'ils ont en commun la critique de la noirceur du monde, l'incorporation de plusieurs dimensions, la conscience qui s'interroge sur sa narration et l'état d'esprit « gauchiste ». La différence majeure réside dans le suspense, toujours présent dans le policier réactualisé et bien absent des « tragédies » mal commencées parce qu'inexorablement vouées à mal finir. Les influences entre néo-polar et fait divers sont manifestes sans que l'on puisse finalement déterminer avec précision lequel influence l'autre quant à une caractéristique donnée. Toujours est-il que cette proximité rend parfois difficile le tranchant générique.

En effet, à cause de cette absorption réciproque il peut être difficile de dissocier les deux genres<sup>130</sup> et ainsi que l'expose Jean-Pierre Esquenazi, « nombre de faits divers sont adaptés pour devenir récits policiers au point que dans de nombreux cas, seul le contexte énonciatif nous permet de faire la différence<sup>131</sup> entre un texte relevant

---

<sup>128</sup>. Patrick PÉCHEROT. « Le polar, miroir du social », *Sciences Humaines* n°134, « La littérature, une science humaine? », janvier 2003, non paginé, article consulté le 4 avril 2012. Citation extraite de : Annie COLLOVALD, « L'enchantement dans la désillusion politique », dans « Le polar, entre critique sociale et désenchantement », *Mouvements*, n° 15/16, La Découverte, 2001. Disponible sur: [http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafindeshostilites\\_fr\\_2834.html](http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafindeshostilites_fr_2834.html)

<sup>129</sup>. Ici encore, nous ne développons pas notre constat afin de ne pas dupliquer une analyse étayée plus loin dans notre développement.

<sup>130</sup>. À titre d'exemple, voir *Moloch* de Thierry Jonquet. L'ouvrage a été édité dans la collection « folio policier » chez Gallimard et pourtant, il apparaît dans un certain nombre d'études à propos du récit de fait divers criminel telles que: Émilie BRIÈRE. « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *op. cit.*, p. 157-171.

<sup>131</sup>. Dans le cas de *Moloch*, la prise en compte de l'énonciation ne m'aide pas à trancher en faveur du fait divers ou du néo-polar. Éditorialement, il s'agit d'un thriller (il montre le criminel en action) et l'enquête en cours me semble procéder du suspense et de l'espoir, donc du polar.

de l'un ou de l'autre genre<sup>132</sup> ». Par ailleurs, *Tout, tout de suite* de Morgan Sportès est évoqué à de nombreuses reprises comme le récit d'un fait divers, ce qui n'empêche pas l'écrivain d'être interviewé en vue du dossier sur le polar du *Magazine Littéraire*. L'écrivain déclare à cette occasion: « J'ai fait un polar anthropologique<sup>133</sup> », autrement dit un polar centré sur l'homme au cœur de la société, un polar qui vise à comprendre aussi bien qu'à critiquer. Un polar ? Mais alors où, le long de ces trois cent soixante dix neuf pages anthropologiques, s'est donc tapi l'espoir ?

### ***1.3. L'influence « non fiction novel »***

Dans un article portant sur les noces du fait divers et de la littérature, Catherine Boyer-Weinmann signale les sources d'influence pour les écrivains du fait divers aujourd'hui: « plus qu'aux oeuvres de Genet ou Duras qui sont marquées par le déterminisme tragique, la présence d'un fatum, c'est à une autre lignée, venue de Gide et remodelée par le "roman vrai" à la Truman Capote, que les auteurs contemporains semblent le plus redevables<sup>134</sup> ». Certaines enquêtes en effet, telle que celle menée par le narrateur de *L'Appât* de Morgan Sportès, nous apparaissent, tant dans leur construction que dans leur poétique, proches du genre dit de « non fiction novel » dont Capote revendique la paternité. Il s'agira donc pour nous de sonder la nature de l'influence de la « non-fiction novel » américaine sur l'écriture du fait divers criminel dans la littérature française actuelle.

Le terme « non fiction novel » désigne un récit hybride dans lequel se mêlent les discours traditionnellement opposés du journalisme et de la littérature. *In Cold Blood* (1965) demeure encore aujourd'hui le plus célèbre récit de fait divers américain et incarne la réussite du genre. Dans son récit du quadruple meurtre s'étant déroulé dans les années soixante au Kansas, Capote cherche à rassembler chacune des formes d'écriture qu'il connaît, tout en conservant une rigueur d'écriture minimaliste :

[...] by restricting myself to the techniques of whatever form I was working in, I was not using everything I knew about writing – all I'd learnt from film scripts, reportage, poetry, the short story, novellas, the novel. A writer ought to have all his colours, all his abilities

---

<sup>132</sup>. Jean-Pierre ESQUENAZI. « Éléments de sociologie du mal », dans *Fictions et figures du monstre*. *op. cit.*, p. 13-23.

<sup>133</sup>. Morgan SPORTÈS. Entretien par Hubert PROLONGEAU, dans *Le Magazine Littéraire*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>134</sup>. Martine BOYER-WEINMANN. « Les noces renouvelées du fait divers et de la littérature », *Le Monde des livres*, n°20 827, 6 janvier 2012, p. 2.

available on the same palette for mingling (and, in suitable instances, simultaneous application<sup>135</sup>).

Le « non fiction novel » n'est pas la seule forme de « roman vrai » et bien d'autres étiquettes ont vu le jour, telles que la « Creative Nonfiction », le « New Journalism » ou encore le « Literary Journalism ». La critique s'accorde à penser que ces différents termes correspondent davantage à des querelles de chapelle qu'à de véritables divergences de fond. Nous ne les distinguerons pas dans cette étude car il s'agit pour nous de saisir la portée de l'influence du « roman vrai » américain sur l'écriture du fait divers aujourd'hui, et non pas de saisir les subtilités qui distinguent une appellation d'une autre, à peu de choses près semblables. À l'appui de quelques contributions portant sur le genre du « non fiction novel » et de ses dérivés, et plus encore d'analyses portant sur le fameux *In Cold Blood*, nous chercherons à dégager quelques caractéristiques essentielles du genre et à vérifier l'hypothèse selon laquelle certains écrivains français du fait divers criminel d'aujourd'hui s'inscriraient dans cette lignée.

Comme le rappelle Christophe Chambost, le site Internet de *Creative Nonfiction*, riche de réflexions théoriques, valorise cinq critères essentiels d'appartenance au genre: la nécessité de l'immersion du journaliste dans le milieu décrit, la subjectivité de l'auteur, l'importance de la documentation en vue de s'informer, la lecture d'œuvres se rapportant au sujet et une écriture artistique<sup>136</sup>. Il n'est évidemment plus besoin de démontrer qu'*In Cold Blood* procède de ces cinq critères, en revanche, il conviendrait de s'arrêter sur le processus d'écriture de Morgan Sportès, à l'œuvre dans *L'Appât* et *Tout, tout de suite*. Au cours d'un entretien, l'auteur confie avoir entrepris son travail d'écriture en trois étapes :

J'ai d'abord lu les dossiers : plus de 8000 pages. Ensuite, je suis allé sur les lieux : j'ai mis les pieds là où je ne m'étais jamais rendu. C'était à la fois passionnant et terrifiant, ces bois de Sainte-Geneviève-des-Bois, ces grillages, ces lieux sans lumière. C'est une jungle aux portes de Paris. J'étais très mal à l'aise. J'ai marché. Il y avait des tas d'objets abandonnés, et j'ai pensé qu'Ilan a été jeté là comme une boîte de Coca. À un moment, je me suis demandé : « Qu'est-ce que je fais là ? » J'ai parlé aux policiers, aux avocats, j'ai eu accès aux comptes rendus des communications entre Fofana et la famille d'Ilan. J'ai rencontré des témoins, correspondu avec certains des détenus. J'ai repris leur façon de parler. J'ai enfin mis en scène ces faits, et il m'a semblé que tout jugement ou tout commentaire de ma part eût été inutile. Mais je ne tends pas à l'objectivité, elle n'existe pas. C'est

---

<sup>135</sup>. Robert SIEGLE. « Capote's "Handcarved Coffins" and the Nonfiction Novel », *Contemporary Literature*, Vol. XXV, n°4, winter 1984, p. 441.

<sup>136</sup>. Christophe CHAMBOST. « Journalisme et littérature : *In Cold Blood* ou l'association paradoxale du fait divers et du « Nonfiction Novel », *E-rea*, 2006, non paginé, consulté le 12 juillet 2012. Disponible sur : <http://erea.revues.org/263>



l'accumulation de détails qui crée le réel. Et la réalité est bien plus fascinante que la fiction<sup>137</sup>.

L'immersion de Sportès dans le milieu, sa revendication de subjectivité et son investissement dans la documentation accessible ne laissent pas de doutes quant à la conformité avec les trois premiers critères.

Quant à la lecture d'œuvres se rapportant au sujet, elle se manifeste par ce que l'auteur désigne comme « un contrepoint musical<sup>138</sup> », et qui constitue l'ensemble des citations précédant chacun des chapitres de *Tout, tout de suite*. Le sujet de ce livre, c'est d'abord le vide et la bêtise d'une jeunesse nourrie par une sous-culture affligeante dont la citation du rappeur Booba donne la mesure : « Je veux tout et tout de suite, la street m'a toujours coaché J'suis toujours chaud, eh, négro, j'suis jamais fauché... [...] le rap, la drogue, les courses poursuite, j'ai pas le temps pour le Smic [...] » (*TTS*, 39) ! ... mais aussi la violence exercée sur son prochain, choisi pour son appartenance juive et qui devient, dans la bouche des bourreaux, « l'autre ». Dans cette perspective, Morgan Sportès cite Guy Debord : « L'étranger entoure partout l'homme devenu étranger à son monde. Le barbare n'est plus au bout de la terre, il est là... » (*TTS*, 139) ». L'insertion de citations, variées dans les formes et les genres, se fait écho des problématiques en jeu dans le texte. Le procédé a déplu à une certaine critique qui voyait en lui la traduction des insuffisances du texte. Il témoigne néanmoins de lectures hétérogènes sur les thématiques à l'œuvre dans le texte, soit la quatrième des caractéristiques du « roman vrai ».

La cinquième condition, celle de l'écriture artistique, est de loin la plus délicate à évaluer, ce que Didier Decoin manifeste lorsqu'il écrit :

Et puis, littérairement parlant, *Tout, tout de suite* est un grand texte parce que, justement, il n'est pas un texte littéraire : au diapason très exact de ce qu'il narre, c'est un texte hémorragique qui décrit, par la fuite précipitée des mots et la trépidance du rythme, les convulsions d'une jeunesse qui se vide de son humanité comme on perd son sang<sup>139</sup>.

Pour Decoin, la valeur de l'ouvrage tiendrait à sa non-appartenance à la littérature. Si l'on convient de ce que la littérature est un art, l'ouvrage n'en relève donc pas. Or, si

---

<sup>137</sup> Morgan SPORTÈS. Entretien par Mohammed AISSAOUI, *Le Figaro littéraire*, 25 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012.

Disponible sur : [http://www.morgansportes.net/article.php?id\\_article=146](http://www.morgansportes.net/article.php?id_article=146)

<sup>138</sup> Morgan SPORTÈS. Entretien par Christian AUTHIER, *L'Opinion indépendante*, 19 août 2011, p. 8, consulté le 6 août 2012.

Disponible sur : <http://www.morgansportes.net/IMG/pdf/fofanaPRESSEauthierchristian.pdf>

<sup>139</sup> Didier DECOIN. « Le miroir de nous-mêmes » [critique de *Tout, tout de suite* de Morgan Sportès], *Le Monde* du 26 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur : [http://www.morgansportes.net/article.php?id\\_article=145](http://www.morgansportes.net/article.php?id_article=145)

l'ouvrage n'est pas artistique, il ne satisfait pas à la cinquième condition de l'écriture du « roman vrai ». Et pourtant, il s'agit, nous dit Decoin, d'un « grand texte », ce qui n'est pas sans nous interroger quant à sa conception de la littérature dans ce contexte. Parce que la question de ce qu'est la littérature est hors des limites de notre thèse, nous nous sommes contentés de consulter les acceptions du terme dans *Le Trésor de la Langue française*, et il nous apparaît fort probable que Decoin ne désignait pas ici la littérature au sens large d'« usage esthétique du langage écrit » mais dans le sens péjoratif de « ce qui possède un caractère peu authentique, artificiel, superficiel<sup>140</sup> ». Ainsi, Decoin exprimerait ici son admiration pour un texte qu'il juge pur, vrai, profond et conforme à la réalité.

Les composantes de cet éloge nous semblent en opposition avec l'idée d'usage esthétique du langage écrit. Soit j'écris « le vrai du réel », soit j'écris « le beau », à moins que dans le meilleur des cas, le « vrai du réel » ne soit aussi le beau. Mais il serait de toute façon bien naïf de penser que Sportès a traduit le réel tel quel, d'autant qu'il revendique lui-même cette subjectivité. *L'Appât* et *Tout, tout de suite* ne sont donc pas conformes à la réalité toute nue, mais bien à la réalité de la perception de Sportès. Les « non fiction novel » ne sont pas des textes hors de la sphère littéraire comme le paradoxe de Decoin le donne à penser. Sportès recourt à des procédés rhétoriques manifestant pleinement sa vision subjective: « On découpe la calotte crânienne. Telle une moitié de noix de coco elle est déposée à côté du cœur [...] » (*Ap*, 25). Outre cette comparaison alliant singulièrement l'univers du crime acidulé à celui des tropiques ensanglantés, on notera par ailleurs une référence à la culture littéraire populaire: « Ses cartes, donc, Antoine X. les semait à l'envi, comme le Petit Poucet ses cailloux blancs. Un peu imprudemment peut-être » (*Ap*, 40). On pourrait encore citer le très beau passage du transport du cadavre dans les rues noires et animées par les fêtes de Noël (*Ap*, 21) mais le caractère littéraire des deux textes de Sportès nous semble suffisamment illustré par ces quelques citations exemplaires d'une certaine littérarité.

Le « non fiction novel » ne se réduit pas aux cinq critères préalablement mentionnés. S'ajoute l'unité de thèmes touchant aux aspects de la société américaine. À notre avis, Sportès ne faillit pas à dire la France dans ce qu'elle comporte de clivage

---

<sup>140</sup>. Dictionnaire *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « littérature », *op. cit.*

et de misère. Il dévoile la « face cachée<sup>141</sup> » de la société et sonde le déploiement du mal au cœur des cités. D'ailleurs, à propos de *L'Appât*, Claude Levi-Strauss parle d'une véritable enquête ethnographique<sup>142</sup>. En enquêtant au cœur d'un fait divers extraordinaire, Sportès révèle l'ordinaire de bien des misères sociales, et nous pensons notamment au consumérisme interpersonnel.

Serge. V. a téléphoné à Maître X le soir de son assassinat, et quand il est interrogé à ce sujet, il déclare: « 7 heures du soir, c'est l'heure des coups de fil dans le monde de la drague. On téléphone à l'un, à l'autre, on laisse plusieurs rendez-vous en suspens, et à la fin on choisit. Des milliers de coups de téléphone rose se donnent entre 19 heures et 20 heures à Paris... » (*Ap*, 35).

Ce consumérisme se traduit plus explicitement encore avec la mésaventure de Véronique et Florence, deux jeunes femmes ayant passé une soirée chez Étienne Bosk. Elles lui téléphonent et lui proposent une seconde rencontre qu'il accepte, mais l'y attendent... trois inspecteurs de police! Ledit Bosk n'avait aucun souvenir des deux femmes... (*Ap*, 45). Ainsi, chacun dans cet univers connaît une foultitude de personnes dont l'accroissement du nombre est à la mesure même de l'inconsistance des relations. Ce vide relationnel entre hommes et femmes est symptomatique d'une France hypermoderne et plus généralement d'un Occident fasciné par les nouvelles technologies de communication virtuelle (téléphone rose, i. phone, réseaux sociaux en tous genres), lesquelles incitent à maximiser la quantité d'interactions « zapping » au détriment de l'acte d'attention et d'écoute nécessaire au véritable échange avec l'Autre.

Si l'auscultation de la société française est prédominante au « roman vrai », elle doit néanmoins se garder de tout didactisme moral. Toutefois, on note qu'elle n'est pas entièrement absente des ouvrages de Capote et de Sportès. D'abord, la double-signification du titre choisi par Capote ne fait plus mystère; les crimes exécutés « de sang froid » ne désignent pas seulement le carnage de Perry et de Dick mais aussi la loi du talion assassine que la société américaine applique aux deux coupables. La morale n'est en aucun cas énoncée de façon lourde, rébarbative et explicite, mais présente en filigrane du texte et uniquement accessible au lecteur attentif et critique. Chez Sportès, la morale est présente sous forme de petites touches ironiques, traversant çà et là le texte de *L'Appât*. Le narrateur ironise sur la bêtise dans l'exercice du mal (ce qui relativise l'association commune entre le mal et l'intelligence) ainsi

---

<sup>141</sup>. Ce terme est employé dans *L'Appât* à la page 264.

<sup>142</sup>. Cité dans Philippe MELLET. «*Tout, tout de suite*», *Union de Reims*, 28 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur : [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=150](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=150)

que sur le ridicule des institutions officielles. Un inspecteur est décrit comme étant « plutôt petit, lunettes, jean, blouson, chaussures de sport (les flics s'habillent aujourd'hui comme les voyous) [...] » (*Ap*, 254). Le commentaire placé entre parenthèses joue allégrement de l'ambiguïté des valeurs que la police est censée incarner...

Dans *Tout, tout de suite*, la morale est plus que ponctuellement ironique et se lit de façon très explicite dans les citations en exergue de chaque chapitre, qui en orientent incontestablement la lecture :

Chacun doit se rendre souple et maniable aux intérêts d'autrui, qui ne renversent pas les siens propres et nécessaires. Celui qui enfreint cette loi est barbare, ou, pour m'expliquer plus doucement, fâcheux et incommode à la société civile.

Thomas Hobbes, *Éléments du citoyen*. (TTS, 303)

Sans doute l'insertion de ces citations pourrait-elle être considérée comme une entorse aux conventions du « récit vrai »<sup>143</sup>, dont Sportès se revendique ouvertement : « Comme pour mon livre *L'appât* (porté à l'écran par Bertrand Tavernier en 1995), mon maître en écriture, pour *Tout, tout de suite* est bien sûr le Truman Capote de *De Sang froid* : un des inventeurs de la « non fiction novel »<sup>144</sup> mais Sportès n'évoque jamais la problématique de la morale dans ses interviews et ne définit pas lui-même le « non fiction novel », il est dès lors difficile de savoir quels critères d'écriture il a voulu retenir de son « maître ».

Toujours est-il que si l'on explore un peu plus en profondeur les fondements de l'écriture du genre « non fiction novel », on apprend qu'il revendique la subjectivité plutôt que la neutralité, un gommage de la présence du narrateur et une présentation des données factuelles objectives, pourtant aux antipodes d'un effet « degré zéro de l'écriture ». De même, l'histoire doit montrer le monde plutôt qu'elle ne le dit<sup>145</sup>, et doit manifester une véritable saisie du détail. Enfin, l'accumulation de témoignages

---

<sup>143</sup> En outre, cette insertion systématique des citations en début de chapitre a été assez mal accueillie par la critique ; pour Julie Clarini, « étrangement, le roman ne semble pas croire en sa propre force pour faire affleurer le sens "implicite". Empruntées au philosophe Adorno, au situationniste Debord ou à l'écrivain Semprun, les citations s'accumulent en tête de chapitre : le message doit passer ». Julie CLARINI. « Un conte rendu de Morgan Sportès », *Le Monde des Livres* du 26 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur : [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=144](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=144)

<sup>144</sup> Morgan SPORTÈS. Entretien par Philippe COHEN. *Marianne* 2, 13 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur : [http://www.livredepoche.com/sites/default/files/m\\_sportes2.pdf](http://www.livredepoche.com/sites/default/files/m_sportes2.pdf)

<sup>145</sup> Jungsik PARK. « Storytelling and truth-telling: discursive practices of news-storytelling in Truman Capote, Norman Mailer, and John Hersey », Thesis submitted to the Office of Graduate Studies of Texas, A&M University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of philosophy, may 2006, p. 24.

accréditant ou confrontant les points de vue est nécessaire, le tout savamment architecturé sur le modèle du panopticon<sup>146</sup>.

La subjectivité et l'effacement du narrateur sont, nous l'avons déjà vu, explicitement visés par Sportès qui déclare à ce sujet :

Je ne crois pas à la possibilité d'un récit « objectif ». Même les historiens, à mon avis, sont des romanciers. En exergue du premier chapitre de *Tout, tout de suite*, j'ai cité Nietzsche: « Il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations ». Dès lors que j'ai mis en scène les faits (faits que j'ai essayés de suivre au plus près), dès lors que j'ai créé des dialogues (même si j'ai trouvé la matière et le vocabulaire de ces dialogues dans des documents judiciaires), j'entrais dans la dimension du roman. Pourtant, la subjectivité de l'auteur n'intervient pour ainsi dire pas dans le cours du récit, sauf çà et là un fin filet d'ironie noire qui révèle mon regard<sup>147</sup>.

En revanche, nous ne nous sommes pas encore arrêtés sur le privilège qu'accorderait Sportès à la *mimésis* plutôt qu'à la *diégésis*. L'écriture de *L'Appât* s'ancre dans le présent afin de saisir sur le vif les discours, les dialogues et les actions des personnages: « Valérie finit son jus d'orange. Soudain, les deux battants de la porte miroir s'ouvrent. Jaillissent les deux types masqués. Ils brandissent leur arme. L'un a un pétard énorme, l'autre, un plus petit: le 7,65 » (*Ap*, 187). Ce passage est représentatif du texte en ce qu'il nous donne à voir les faits du passé travestis en scènes du présent. Ce passage d'un mode et d'un temps à un autre a pour effet d'accroître la dramatisation du récit. On notera en outre la précision de détail à propos du type d'armes employées. Le modèle du pistolet apparaît comme une information insignifiante, or, pour Barthes, la signification d'une telle insignifiance résiderait dans l'assertion « Je suis le réel »; « La carence du signifié au profit du seul référent devient le signifiant du réalisme: il se produit un *effet de réel*<sup>148</sup> » que le roman « vrai » cherchera nécessairement à provoquer et à exploiter. Capote dira à ce propos que « all art is composed of selected detail<sup>149</sup> ».

Enfin, pour en venir à l'architecture panoptique<sup>150</sup>, Sportès dispose d'un point de vue privilégié parce que central et surplombant, favorisant l'appréhension, la

---

<sup>146</sup> Trenton HICKMAN. « "The last to see them alive": panopticism, the supervisory gaze, and catharsis », *Studies in the Novel*, 37, 4, winter 2005, p. 475.

<sup>147</sup> Morgan SPORTÈS. Entretien par Bernard QUIRINI, *Evene*, 18 juillet 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-morgan-sportes-3355.php>

<sup>148</sup> Roland BARTHES. « L'effet de réel », *op. cit.*, p. 32.

<sup>149</sup> Christophe CHAMBOST. « Journalisme et littérature: *In Cold Blood* ou l'association paradoxale du fait divers et du « Nonfiction Novel », *op. cit.*

<sup>150</sup> Michel FOUCAULT. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975, p. 233. « Le Panopticon de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe: à la périphérie un bâtiment en anneau; au centre, une tour; [...] Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule, d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un

compréhension, la saisie et la restitution du fait divers. C'est en résidant au cœur des faits et de ses protagonistes que l'écrivain se place paradoxalement dans une plus grande distance perceptive avec eux. Ne prenant aucun parti si ce n'est celui de la vérité, l'écrivain du « roman vrai » ne manifeste pas ses intuitions et ses croyances mais reproduit les discours avec la plus grande neutralité. Sportès rapporte les discours des uns qui viennent se confronter à ceux des autres et bâtissent ainsi une approche du réel plus objective et plus riche. Lorsqu'il relate le procès, Sportès écrit que « le président va maintenant enfermer les accusés dans leurs déclarations contradictoires » et nous accédons alors à la parole directe des trois complices (Ap, 293). Le même procédé se retrouve dans *Tout, tout de suite*, et Philippe Lançon en analyse l'effet dans la prose de Sportès. Dans une métaphore un brin sarcastique, il écrit à propos de la distanciation opérée par l'usage des guillemets, qu' « on dirait des pincettes à sucre retirant une mouche d'une tasse de thé<sup>151</sup> » ! ... Toujours est-il que dans chacun des deux textes, le même crime est objet de discours pluriels dont la teneur varie et diverge au gré des perceptions et des intérêts que servent les uns et les autres. Se pose toutefois la question de l'autorité de l'auteur à approprier de tels points de vue. Selon Franklin Grant Whittle, le point de vue demeure un pouvoir dont l'écrivain peut abuser pour conduire son lecteur dans certaines directions, et sous couvert d'une création puissante de vérité<sup>152</sup>.

Par l'écriture de *In Cold Blood*, Capote affirme avoir cherché à produire un roman journalistique « that would have the credibility of fact, the immediacy of film, the depth and freedom of prose, and the precision of poetry »<sup>153</sup>. L'écrivain a atteint son objectif grâce au déploiement d'une écriture créative et procédant de la mobilisation des techniques fictionnelles au service de données factuelles plus intemporelles qu'anecdotiques, dans une visée artistique<sup>154</sup>. Une telle mixture ne va pas sans engendrer un certain soupçon, que manifeste Robert Siegle lorsqu'il écrit à propos de *In Cold Blood* : « its factual accuracy is questionable and apparently

---

écologiste. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. »

<sup>151</sup>. Philippe LANÇON. « Sportès s'empare du gang des barbares ; les mots de Fofana retravaillés par la fiction », *Libération*, 15 septembre 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur : <http://www.morgansportes.net/IMG/pdf/FofanaPRESSEliberation15septembre2011.pdf>

<sup>152</sup>. Franklin Grant WHITTLE. « In the mind's eye : A consideration of point of view in creative non fiction », Thesis submitted to the Florida State University College of Arts and Sciences, 2000, p. 218.

<sup>153</sup>. Christophe CHAMBOST. « Journalisme et littérature : *In Cold Blood* ou l'association paradoxale du fait divers et du « Nonfiction Novel », *op. cit.*

<sup>154</sup>. *Idem.*

subordinated to the subliminal goal of working out, novelistically<sup>155</sup> »; d'autant que le roman, de sa forme feuilletonesque à sa forme publiable, aurait été l'objet de 5 000 révisions... Ce soupçon se posera naturellement sur toute production littéraire se revendiquant du « roman vrai » à l'américaine mais il est légitime et n'entache de toute façon pas la valeur artistique de ces textes. Le romancier, qu'il s'attache à l'écriture du « vrai » ou du « faux », demeurera toujours et avant toute autre chose romancier... n'est-ce pas ce qu'on attend de lui ? ...

Selon Jesse Brady, le genre du « non fiction novel » est né dans un contexte très particulier de crise du roman et du journalisme. Son succès était lié aux attentes spécifiques du public de l'époque et une fois que ces forces culturelles s'en sont sorties, le genre aurait perdu de son intérêt pour les écrivains autant que pour leurs lecteurs<sup>156</sup>. En sondant les écritures du faits divers criminels chez les écrivains français d'aujourd'hui, on constate que le « roman vrai » à l'américaine, loin d'être relégué aux oubliettes, fascine et inspire un certain nombre d'auteurs, et non des moindres. Nous avons choisi de centrer l'étude sur Morgan Sportès parce qu'il est celui qui se revendique le plus ouvertement de l'héritage de Capote<sup>157</sup> mais il n'est pas le seul à le mentionner.

Régis Jauffret voulait s'emparer de la réalité pour faire un livre depuis sa lecture de *De sang froid* de Truman Capote et précise « la différence avec Capote, c'est que je voulais écrire un roman<sup>158</sup> ». Pour Jauffret, en effet, « la réalité est sans importance. Il en use pour imposer les droits les plus sauvages de l'imagination. Si le fait divers est un miroir, le sien est déformant. C'est la prolifération du fantasme qui l'anime<sup>159</sup> ». Emmanuel Carrère mentionne également l'influence du genre « non fiction novel » sur son recyclage de l'affaire Romand : « *L'Adversaire* n'est pas un roman. C'est une

---

<sup>155</sup>. Robert SIEGLE. « Capote's "Handcarved Coffins" and the Nonfiction Novel », *op. cit.*, p. 437.

<sup>156</sup>. Jesse BRADY. *Literally reality : Defining the nonfiction novel through Truman Capote's In Cold Blood and Norman Mailer's The Armies of the Night*, a Master Thesis presented to the Department of English at Concordia University, Montreal, Quebec, 2006, consulté le 12 juillet 2012, p. 114.

Disponible sur : <http://spectrum.library.concordia.ca/9111/1/MR20663.pdf>.

<sup>157</sup>. Il ajoute Primo Levi dans ses influences, pour son style impersonnel lorsqu'il raconte Auschwitz. "Une question d'éthique et de morale pour décrire l'horreur". ANONYME. « Morgan Sportès, prix Interallié pour une autopsie du Gang des barbares », *Le nouvel Observateur*, 16 novembre 2011, non paginé, consulté le 21 novembre 2011.

Disponible sur : <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20111116.AFP8894/morgan-sportes-prix-interallie-pour-une-autopsie-du-gang-des-barbares.html>

<sup>158</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Thomas STÉLANDRE. « Régis Jauffret, "On ne vit pas impunément, on n'écrit pas impunément" », *Le Magazine Littéraire*, janvier 2012, p. 90-94.

<sup>159</sup>. Philippe LANCON. « Livres : la fiction déplace la réalité », *Libération*, n° 9 535, 7-8 janvier 2012, p. 2.

*non fiction novel*, le terme est juste. L'agencement, la construction, l'écriture font appel aux techniques romanesques, mais ce n'est pas une fiction. Mon enjeu, c'est la fidélité au réel<sup>160</sup> ». La justesse du terme est on ne peut plus discutable... bien des critères du genre ne s'accordent pas du tout avec le texte de Carrère, ne serait-ce que par la très forte présence du narrateur et la place secondaire accordée à la documentation. En élargissant les recherches, on apprend à d'autres sources qu'en fin de compte, Carrère s'était d'abord proposé de suivre le modèle à la Capote mais il s'est rendu compte que le « roman-document » ne l'enthousiasmait que dans une moindre mesure et que

ce qui vraiment l'intéressait, c'était de se situer lui-même en relation avec l'enquête sur la vie et le comportement de Romand et d'envisager l'histoire énigmatique de celui-ci en fonction de ce que cette histoire signifiait pour lui comme sujet concret qui la racontait et l'évaluait<sup>161</sup>.

Une fois l'approche de la première personne adoptée, il aurait renoncé au modèle *cold bloodien*.

D'autres auteurs parmi notre corpus ne mentionnent pas l'influence de Capote sur leur écriture du fait divers criminel, ce qui ne signifie pas qu'elle est inexistante. L'écrivain peut ne pas en avoir conscience, ou encore être influencé par l'écriture d'un de ses contemporains, lui-même influencé par Capote, à moins qu'il n'envisage l'écriture de son fait divers à mille lieues de celle du « non fiction novel ». Comment par exemple, rapprocher un texte à l'instar d'*Un fait divers* de François Bon avec le « roman vrai » américain? Le projet d'écriture est bien trop éloigné pour qu'on ne juge sans incongruité de l'influence du premier sur le second<sup>162</sup>. Le genre du « non fiction novel » détermine ainsi la facture de toute une lignée d'écritures émergentes du fait divers criminel<sup>163</sup>, qu'il s'agisse d'une influence forte (comme chez Sportès) à

---

<sup>160</sup>. Nathalie DENIZOT et Catherine MERCIER. « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère », *Recherches* n°45, *Écritures de soi*, 2006, p. 135-149, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur: [http://www.weblettres.net/ar/articles/15\\_143\\_381\\_denizot-mercier.pdf](http://www.weblettres.net/ar/articles/15_143_381_denizot-mercier.pdf)

<sup>161</sup>. Juan HERRERO CECILIA. « Sur la figure du double et l'énigme du mal dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, une histoire d'imposture criminelle », *Cédille*, revista de estudios franceses, Monografias 2, 2001, p. 307-336, consulté le 28 mai 2010. Disponible sur: <http://cedille.webs.ull.es/M2/13herrero3.pdf>. 307-336.

<sup>162</sup>. « C'est Faulkner, plus que Truman Capote, qu'il faut ici invoquer, et pas du tout quelque avatar d'un naturalisme ou d'un réalisme saisi par la modernité ». Patrick KECHICHIAN. « *Un fait divers* de François Bon » [Critique], Les Éditions de Minuit, consulté le 2 juillet 2013. Disponible sur: [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1544](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1544)

<sup>163</sup>. Et pas seulement ! « David Shields, dans *Reality Hunger: A Manifesto*, va plus loin encore, et place la *nonfiction* au centre d'une transformation des pratiques artistiques actuelles, en affirmant d'ailleurs qu'"une bonne part de la meilleure fiction est aujourd'hui présentée comme étant non-fictionnelle". Ainsi, à en croire Shields, si la *nonfiction* a toujours existé, elle serait néanmoins appelée à prendre une place de plus en plus grande dans notre culture, en répondant à la "soif de réalité" d'un public lassé des formes



une influence plus minime ou transitive vers un ailleurs d'écriture possible (comme chez Carrère). Les autres œuvres relevant d'enquêtes alternatives, à l'instar d'*Un fait divers*, seront certainement plus redevables à l'usage des focalisations internes, des narrations et des points de vue multiples de Faulkner mais parce que la nature de cette influence n'est pas spécifique à l'enquête, nous analyserons ces procédés ultérieurement, dans des développements relevant davantage de la prise de parole particulière que de la globalité de l'enquête.

## II. ... à la transposition des lieux

### II.1. Des lieux du crime...

Quelles que soient ses influences, l'écrivain du fait divers se confronte à la transposition d'un événement réel recyclé une première fois dans les journaux, une seconde fois sous sa plume. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à sa restitution du contexte, du décor, de l'environnement afin d'évaluer la place accordée aux lieux dans le récit d'enquête. Dans la presse, cette question du « où » est primordiale ; mentionner la localité renforce considérablement l'effet de réel et accroît les émotions engendrées chez le lecteur. Ainsi que le souligne Carine Corajoud, l'indication spatiale exacerbe la peur des habitants d'une même communauté, ceux-ci étant plus facilement amenés à s'identifier à la victime :

L'effet de réel est renforcé par la proximité géographique. Le sentiment de risque est d'autant plus prégnant que les événements relatés se sont déroulés à côté de chez soi : tel incendie criminel débouté à quelques rues aurait pu avoir lieu dans mon immeuble et le malheur de ces gens aurait pu être le mien<sup>164</sup>.

Les articles de presse valorisent l'information relative au terrain du crime, soit en la juxtaposant à l'émotion : « À la cité de La Savine, où habitait Ibrahim Ali, l'émotion est grande<sup>165</sup> », soit en étant très précis d'un point de vue topographique, si bien que le lecteur local ne pourra manquer de visualiser des lieux appartenant à son environnement quotidien : « Un homme de 46 ans, chauffeur aux Ets Vigneron à

---

de fiction traditionnelles ». Laurence COTÉ-FOURNIER. « Journalisme littéraire : l'écrivain sur le terrain » [appel à contributions], *Salon Double*, 15 avril 2013, consulté le 12 mai 2013. Disponible sur : <http://figura.uqam.ca/actualite/appel-contribution-dossier-salon-double-journalisme-litt-raire-l-crivain-sur-le-terrain>

<sup>164</sup>. Carine CORAJOUD. « Dossier pédagogique : Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès », publié en ligne en automne 2009, consulté le 17 novembre 2011, p. 8. Désormais indisponible.

<sup>165</sup>. Jean-Marie GUILLON. « Un jeune Comorien assassiné par des militants du Front National », *Repère méditerranéens*, INA, 23 février 1995, non paginé, consulté le 30 mars 2013. Disponible sur : <http://fresques.ina.fr/reperes-mediterraneens/fiche-media/Repmed00516/un-jeune-comorien-assassine-par-des-militants-du-front-national.html>

Montreuil, a été retrouvé mort mercredi matin aux entrepôts de la société, qui jouxtent la gare de Montreuil<sup>166</sup> ». En outre, une ville peut ressentir la culpabilité d'un crime, comme dans *Un Juif pour l'exemple*<sup>167</sup>, ou commémorer le drame qui la soude, comme la tuerie de Polytechnique au Québec<sup>168</sup>.

Dans la littérature, le recours aux indications géographiques est privilégié dans une mesure aussi importante que celle du journalisme. Quatre récits parmi notre corpus mentionnent ainsi le nom du lieu dans le titre même de l'ouvrage: *Aspen Terminus*, *Le vampire de Ropraz*, *Les Disparues de Vancouver* et *Claustria* (mot-valise assemblant « claustration » et « Austria », soit Autriche en français), ce qui ne nous semble pas négligeable, au vu de l'infinie possibilité des intitulés<sup>169</sup>... Dans la littérature, l'exploitation des lieux, du décor et de l'atmosphère diffère dans son expansivité et dans la variété des fonctions, celles-ci ne se limitant pas à l'effet de réel. Ne pas s'y limiter ne revient pas à s'en priver, loin s'en faut. L'exemple le plus significatif de cet effet dans mon corpus se situe dans *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant*, un récit de fait divers criminel fictif construit sur le mode d'un fait divers réel. Ayant lu le roman sans même avoir jeté un œil sur la quatrième de couverture ni m'être renseignée au préalable de quoi que ce soit le concernant, j'ai pensé, tout au long de ma lecture, suivre le palpitant récit d'un fait divers réel<sup>170</sup> et il me semble que les indications de lieux y ont contribué d'autant plus que l'action se situe dans le Nord de la France. Le narrateur rend ainsi visite à l'avocat de Pessant, M<sup>e</sup> Treillou, et écrit leur « rencontre de juin dernier, dans son joli pavillon du Touquet » (*IHP*, 108). La scène, se déroulant dans une commune située à dix kilomètres de la mienne, était dès lors vivifiée par la familiarité de lieux que je pouvais très facilement m'approprier...

Outre l'effet de réel, le lieu du crime peut constituer, bien que plus rarement, un enjeu majeur du récit. C'est le cas par exemple dans le récit de fiction composé par

---

<sup>166</sup> Pierre LEDUC. « Qui a tué Bruno Deligny à l'aube, sur son lieu de travail ? » *Le Réveil de Berck*, n°52, mercredi 26 décembre 2012, p. 4.

<sup>167</sup> Un sentiment qui relèverait uniquement de la fiction de Jacques Chessex ? Lire à ce sujet : Norman RAVVIN. « Guilt over murder becomes part of author's imagination », *The Canadian Jewish News*, 25 mars 2010, p. 59.

<sup>168</sup> C'est au cours de l'une de ces commémorations -où je me suis trouvée par hasard- que j'ai eu vent pour la première fois du carnage.

<sup>169</sup> Hors corpus, on pourrait aussi mentionner Laurent OBERTONE. *Utoya*. Paris: Ring, 2013. « Utoya » est le nom de l'île norvégienne où Anders Breivik, le 22 juillet 2011, massacra soixante dix-sept personnes.

<sup>170</sup> Ce mode de lecture à vif est très heureux puisqu'il m'a permis de juger -outre de ma naïveté !-, du pouvoir de la fiction de Bertrand Leclair à se faire passer pour un récit du réel.

l'avocat Emmanuel Pierrat, intitulé *Une maîtresse de trop*<sup>171</sup>. Il s'agit de l'histoire d'un crime s'étant déroulé dans les années 60-70 à La Rochelle. Ce qui a surtout intéressé Pierrat, c'est le changement de décor du lieu. Il décrit le La Rochelle de Simenon, la ville ouvrière maritime, sa misère sociale, ses bars interlopes, et cet enjeu est si important pour Pierrat qu'il juge nécessaire d'intercaler des photos au fil de son texte: « Le tableau de l'époque de La Rochelle, il faut le donner à voir, personne ne peut imaginer en voyant La Rochelle aujourd'hui à quoi ça pouvait ressembler un chantier naval<sup>172</sup> ». En outre, situer le fait divers dans son contexte, avec la mention des noms des personnages, du lieu et de l'époque ouvre la voie, pour des lecteurs passionnés par l'affaire, à une exploration subséquente extra-textuelle. Quand il a écrit son livre, Pierrat ignorait ce qu'était devenu son protagoniste Pierre Bouchet, accusé d'un crime qu'il n'a possiblement pas perpétré. Suite à la parution de son texte, il a appris, par l'entremise d'un lecteur du journal local *Le Petit Bleu des Côtes D'armor*<sup>173</sup>, la triste fortune de son personnage; Bouchet a hérité de biens, joué l'argent et mis fin à ses jours dans une caravane où il provoqua un incendie un soir de beuverie<sup>174</sup>. Dans notre corpus, on pourrait aussi mentionner *Ballets roses* pour la place prépondérante accordée aux lieux. En effet, s'y déploie un véritable amour du Paris des années cinquante. Nous y reviendrons plus longuement dans notre développement quant à la fondue des pièces.

Le plus souvent, la place accordée à la description des lieux n'est pas si prééminente et vise plutôt à peindre le décor tragique et annonciateur de la gangrène locale. Dès l'ouverture du roman *L'enfant d'octobre*, nous sommes imprégnés de la « nature tragique de l'environnement où se déroule le drame<sup>175</sup> : « la Vologne, envahie de feuilles pourries par l'automne, cernée par des bois sombres et des brumes rasantes, au pied d'une montagne hostile. On y a jeté un enfant. On peut donc jeter des enfants dans les rivières » (*EO*, 10). À la description des lieux succèdent immédiatement les faits du crime. Cette succession n'est que de surface puisque Philippe Besson use

---

<sup>171</sup>. Emmanuel PIERRAT. *Une maîtresse de trop*. Paris: Biro & Cohen, « Les Sentiers du Crime », 2010.

<sup>172</sup>. Emmanuel PIERRAT. Interview par Alain VEINSTEIN, émission *Du jour au lendemain*, radio *France Culture*, podcast du 30 septembre 2010, consulté le 3 mai 2012.  
Disponible sur:

<http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-emmanuel-pierrat-2010-09-30.html>

<sup>173</sup>. Une journaliste s'est intéressée au roman de Emmanuel Pierrat et a fait paraître un article à son sujet dans l'édition du journal à Dinan, la commune où est né Pierre Bouchet.

<sup>174</sup>. Emmanuel PIERRAT. Interview par Alain VEINSTEIN, *op. cit.*

<sup>175</sup>. Joëlle CAUVILLE. « L'affaire Villemin: quand la littérature s'empare du fait divers », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XXV, n°2, 2010, p. 122.

d'une hyppallage venant intriquer les lieux du crime au crime. Les adjectifs « pourries », « sombres », « rasantes », « hostile » qualifient les feuilles, les bois, la brume et la montagne quand la logique du contexte invitait à les attribuer au mal en exercice dans la localité. Ailleurs, dans *Le vampire de Ropraz*, on retrouve cette étroite proximité entre la topographie du village et le mal qui s'y déploie :

Ropraz, dans le Haut-Jorat vaudois, 1903. C'est un pays de loups et d'abandon au début du vingtième siècle, mal desservi par les transports publics à deux heures de Lausanne, perché sur une haute côte au-dessus de la route de Berne bordée d'opaques forêts de sapins. Habitations souvent disséminées dans des déserts cernés d'arbres sombres, villages étroits aux maisons basses. Les idées ne circulent pas, la tradition pèse, l'hygiène moderne est inconnue. Avarice, cruauté, superstition, on n'est pas loin de la frontière de Fribourg où foisonne la sorcellerie. (VR, 11)

L'opaque des forêts, le sombre des arbres, l'étroitesse des villages et la basseté des maisons sont autant d'adjectifs qualifiant explicitement l'environnement, et au second degré, le désert villageois des esprits noirs, douteux et mesquins. Ainsi, les communautés locales sont volontiers données à appréhender dans leur contexte, et c'est bien à cet aphorisme du « dis-moi où tu vis, je te dirai qui tu es » que nous convient la plupart des descriptions environnementales.

Plus rarement, le lieu prendra une dimension allégorique, et c'est le cas dans *Claustria*. Pour Régis Jauffret, la cave claustrienne incarne le mythe de la caverne de Platon :

Platon, le mythe de la caverne. Des prisonniers qui ne verront jamais de la réalité que des ombres d'humains projetées sur la paroi de la grotte où ils sont enchaînés. Dans le souterrain les enfants n'ont vu de l'extérieur que les images tombées du ciel qui leur parvenaient par le câble de l'antenne. Le mythe a traversé vingt-quatre siècles avant de s'incarner dans cette petite ville d'Autriche avec la complicité d'un ingénieur en béton et celle involontaire de l'Écossais John Baird qui inventa le premier téléviseur en 1926. *Claustria* est le roman de cette incarnation. (C, quatrième de couverture)

La référence explicite à la caverne de Platon a pour effet d'inscrire la singularité de l'histoire Fritzl dans l'universalité d'une Histoire philosophique. Enchaînée par un père tout-puissant, la famille Fritzl tourne le dos à l'entrée de la grotte. Elle ne connaît des choses et d'elle-même, que la facticité des ombres audiovisuelles rétroprojetées sur les murs. Les Fritzl n'accèdent pas à la réalité mais à son succédané télévisé ; l'allégorie de l'homme et de sa difficulté à accéder à une véritable connaissance du monde voit dès lors sa portée universelle décuplée par la singularité du fait particulier.

À l'inverse, chez Morgan Sportès, la description des lieux parcourus le long de l'enquête contribue à la saisie des éléments de cette connaissance du monde, et plus particulièrement dans ses implications sociales. Sous sa plume, les lieux prennent la consistance historique d'une agglomération de détails diachroniques :

Au XVII<sup>e</sup> siècle, elle [la morgue] était installée dans les caves du Châtelet où les cadavres anonymes par dizaines étaient entassés. [...] C'est ensuite à la pointe de l'île Saint-Louis que fut établie la morgue. Les corps y étaient exposés à la curiosité publique [...] Depuis 1923, elle se trouve sur le quai de la Rapée [...] (Ap, 23).

Cette histoire d'un lieu macabre nous entraîne progressivement et transitivement vers le café de l'Institut, d'où émanent des considérations sociales actuelles :

Les aide-légistes *alias* « identificateurs » en ont « ras le bol » de faire tout le « sale boulot », laver, découper la bidoche pendant que les médecins font de savants discours sur les corps. Et après l'*opération*, pendant que ces messieurs touchent leur fric, nous on recoud et on nettoie."

Les tarifs varient d'une ville de France à l'autre autour de 250 francs pour l'autopsie d'un nourrisson, 625 francs pour un cadavre adulte propre et plus de 1 125 francs pour un cadavre un peu "avancé". L'aide-légiste encaisse, lui, moins de 10% de ces sommes.

Le steak a du mal à passer (Ap, 26).

À l'issue de ce passage, nous assistons à un retour de l'Histoire des lieux, lequel aboutit au constat final de ce que l'événement le plus absolu, le plus intemporel et le plus universel qui soit, est pourtant soumis, lui aussi, à la mouvance sociale :

Autrefois, dit la patronne, qui tient l'établissement [le café de l'Institut médico-légal] depuis quarante ans, c'étaient des corbillards à cheval qui venaient chercher les cercueils. Les gens suivaient à pied. Ils prenaient la rue Traversière, remontaient jusqu'à l'église Saint-Antoine. La mort aussi change de visage (Ap, 27).

Ainsi, chacun des lieux investis par la narration de Sportès vise la construction du décor spatio-temporel, en même temps qu'il cherche à saisir, par touches et morcellements, les caractéristiques et mutations de l'environnement social contemporain. On trouverait bien d'autres exemples dans *L'Appât*, avec notamment la description des ravages du RER sur le cadre des Champs-Élysées (Ap, 44) ou encore celle, alimentée par la référence aux *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss (Ap, 49), qui souligne la division des quartiers riches situés à l'ouest des villes tandis que les plus pauvres s'agglomèrent à l'Est.

Si l'exploitation des lieux du crime sert des effets de réel à valeur impressive dans les articles de faits divers journalistiques, elle est beaucoup plus développée et variée dans ses fonctions en littérature. Afin de donner matière, corps et consistance à l'enquête, l'effet de réel est une constante privilégiée à laquelle s'ajoute, dans les cas les plus marquants, le désir d'une représentation très précise de la géographie des lieux, avec l'éventuel appui d'une intégration de photographies. Fort de ces précisions, le lecteur pourra, s'il le souhaite, prolonger son périple fait diversier en menant sa propre enquête. Le plus souvent, le décor est construit en écho à la propagation de la noirceur du mal, dans une récurrence du procédé d'hypallage. Il pourra aussi jouer de

la dimension allégorique ou au contraire, très ancré dans le réel, façonner la consistance socio-historique diachronique du récit.

## II.2. ... aux lieux du texte : transtextualité

Les lieux parcourus le long des narrations du fait divers sont évidemment tributaires de la réalité, celle de la place où a été commis le crime d'une part, celle des endroits fréquentés par le narrateur-enquêteur d'autre part. D'autres lieux procèdent davantage du choix délibéré de l'auteur, et relèvent le plus souvent des phénomènes très pratiqués de l'intertextualité<sup>176</sup>, l'intermédialité<sup>177</sup> et l'« inter fait diversialité<sup>178</sup> », ce dernier consistant à mentionner un ou des faits divers dans le récit d'un fait divers particulier. Ces pratiques ne relèvent pas de l'hypertextualité telle que définie et théorisée par Genette dans *Palimpsestes* : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>179</sup> ». Celles qui « parlent » d'un texte, les plus usitées dans notre corpus, relèvent du « métatexte<sup>180</sup> ». Au terme de son essai, Genette dit de l'hypertextualité qu'« elle a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens<sup>181</sup> ». Il nous semble que la métatextualité, et ses corollaires, dans les médias, aussi bien que dans les faits divers, transportent le lecteur dans des espaces lieux-temps en rupture avec l'environnement et le décor en cours d'élaboration, ce qui n'est pas non plus sans favoriser quelque effet inédit de sens, dont il s'agira de sonder la teneur.

### a. intertextualité

L'intertextualité, par des biais diversifiés, achemine le lecteur vers l'espace-temps de la littérature. Certains ouvrages de notre corpus recourent à la citation intertextuelle placée en exergue de leur texte, c'est le cas par exemple dans *Les*

---

<sup>176</sup> Genette définit l'intertextualité « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Gérard GENETTE. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, « Points », 1982, p. 8.

<sup>177</sup> Le principe est pareil à celui de l'intertextualité mais appliqué, non plus aux textes, mais aux médias, dans son acception la plus large (moyen de diffusion).

<sup>178</sup> Ce néologisme trouve sa justification en ce que le phénomène d'exploitation d'autres récits de faits divers au sein d'un récit de fait divers particulier est une pratique récurrente dans la littérature aujourd'hui. On relève une trentaine d'occurrences pour l'ensemble de notre corpus. Certains ouvrages n'ont pas du tout recours au procédé, d'autres au contraire, lui offrent une place de choix.

<sup>179</sup> Gérard GENETTE. *Palimpsestes*, op. cit., p. 13.

<sup>180</sup> *Idem*.

<sup>181</sup> *Ibid*, p. 558.

*Disparues de Vancouver*: « Toutes les putains devraient avoir des funérailles de reine. Grisélidis Réal », ou encore dans *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant*: « Innocent que j'étais, de n'avoir pas compris que les monstres servent d'exutoire au sadisme larvé des honnêtes gens! Jean Meckert, *La Tragédie de Lurs* », suivi d'une seconde citation: « Sans aveux on n'obtiendra jamais de condamnation, dit-il. Voilà mon opinion. Et c'est pourquoi on ne saurait être trop prudents. Truman Capote, *De sang-froid* ». Ces citations permettent d'ancrer le texte dans une lignée; le texte d'Élise Fontenaille est en quelque sorte placé sous l'égide de l'œuvre reconnue de Grisélidis Réal et la mention de sa phrase la plus célèbre donne le ton et l'enjeu: la défense de prostituées victimes des pires abus. Les deux citations du roman de Bertrand Leclair servent quant à elles une stratégie de tromperie puisqu'elles ancrent dans le réel un fait divers de fiction. On notera en passant que la problématique des aveux est illustrée par une citation de Capote, qui marque là encore son influence sur l'un de nos auteurs contemporains du fait divers criminel –fût-il de fiction-.

L'intertextualité ne se cantonne pas au paratexte des exergues et se déploie dans le corps même des textes. Souvent, les mentions de textes littéraires visent à situer le contexte de l'époque du point de vue de ses mœurs. Benoît Duteurtre indique ainsi à l'ouverture du chapitre 11 :

Le 25 mars 1960, la cour d'appel de New York juge obscène *L'Amant de Lady Chatterley*, roman de David Herbert Lawrence, et son usage excessif du verbe *to fuck*. Pour échapper à l'emprise d'une Amérique encore passablement raciste et puritaine, nombre d'artistes, écrivains ou jazzmen préférèrent les mœurs plus détendues de Paris. (*BR*, 175)

Des mœurs, Duteurtre transite vers la politique et de la politique, au fait divers Le Troquer, une affaire de mœurs... dans une chaîne circulaire qui laisse apparaître toute l'utilité contextuelle et transitoire du maillon intertextuel. Morgan Sportès use du même procédé dans *L'Appât* afin de préciser le contexte social dans lequel évoluera Valérie, mais il recourt davantage aux films, notamment *La Religieuse*, et plus loin, *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard (*Ap*, 269).

Valérie Subra est née le 8 avril 1966. Sept jours avant sa naissance, le 1<sup>er</sup> avril, *La Religieuse* de Jacques Rivette, tirée du roman de Diderot, était interdite sur pressions de l'Église. Mai 68 était tout proche: le visage de la France et de ses mœurs allait être changé. (*Ap*, 81)

La littérature et le cinéma ne servent pas seulement à situer la déontologie d'une époque, ni non plus, à assurer la transition du contexte général au fait particulier mais constituent aussi une ressource vivrière dans laquelle vient occasionnellement puiser le filet ironique de Sportès. À propos des jeunes criminels de *L'Appât* qui entrent par

effraction dans les domiciles en vue de trouver les coffre-forts, Sportès donne à voir le point de vue de l'écrivain Jean Cau, présent lors du procès : « "Ils ne sont vraiment pas dans le coup ces trois-là [...] Ils ne connaissent pas encore les cartes de crédit. Ils croient au trésor" et ajoute : « C'est *L'Ile au trésor* revue à travers *Mr Hyde*. On ne quitte pas Stevenson il est vrai » (*Ap*, 152). Le rapprochement entre les aventures de Jim Hawkins et la ridicule affaire criminelle provoque un effet de décalage que Sportès feint d'ajuster par la mention de *Mr Hyde* pour en fait mieux renforcer l'ironie antithétique à l'œuvre dans le passage, ce second texte offrant le point commun d'une même plume. Quelques pages plus loin, Sportès évoque, dans une même visée ironique, les univers d'un écrivain et d'un cinéaste :

"Laurent voulait que je devienne la petite amie de Jean-Rémy, explique Sonia, mais j'ai refusé. Jean-Rémy me faisait plutôt pitié. Je suis simplement devenue sa confidente. Il me racontait sa jeunesse misérable d'enfant abandonné."

Mais dans l'atelier, l'heure n'est pas désormais à Dickens, c'est dans Hitchcock que l'on donne. (*Ap*, 155-156)

Façon abrupte et expéditive de signifier qu'on n'a cure des malheurs de Jean-Rémy enfant ; le rapprochement avec les développements de Dickens sur l'enfance maltraitée à l'époque victorienne se situe aux antipodes des préoccupations de la cour, provoquant ainsi l'effet humoristique. L'antithèse est renforcée par la mention de l'univers hitchcockien, dans lequel on ne s'appesantit guère sur le sort des personnages, l'idée étant de susciter un degré optimal de suspense aboutissant à la surprise du fin mot de l'histoire criminelle.

L'intertextualité telle qu'explorée jusqu'ici relève de stratégies et d'effets délibérément mobilisés et provoqués. Elle peut aussi relever de circonstances réelles, et notamment des lectures mentionnées par les personnages issus de la réalité. C'est le cas dans *L'Adversaire* où se trouve reproduit un extrait de *La Chute* de Camus. Romand avait entretenu durant son incarcération une liaison amoureuse avec Mme Milo, ancienne institutrice de son fils Antoine. Dans un courrier, il avait fait figurer huit pages de la prose de Camus « qui exprimaient bien, disait-il, ses réflexions » (*Ad*, 197). Nous reproduisons ici la phrase initiale du texte cité de Camus en ce qu'elle est représentative de l'idée essentielle : « Si j'avais pu me suicider et ensuite voir leur tête, alors oui, le jeu en eût valu la chandelle ». Le recours au texte d'un écrivain reconnu et admiré plante l'affaire Romand dans le paysage littéraire, ce qu'aurait pu envisager Carrère s'il était maître de sa création, mais il n'a pas eu ici à solliciter son imagination créative, la réalité lui ayant tout bonnement dicté le procédé.



## b. intermédialité

L'intermédialité déplace quant à elle l'espace-temps du récit dans une sphère non textuelle où le cinéma prédomine largement. Ainsi de *L'homme qui haïssait les femmes*, clin d'œil antithétique au film *L'homme qui aimait les femmes* (1977) de François Truffaut. Ce type d'intermédialité paratextuelle est peu fréquent, celle-ci se déployant davantage sur le terrain du texte. Carrère recourt délibérément à l'intermédialité textuelle dans une visée de parallélisme anecdotique, c'est-à-dire que le synopsis cinématographique rapporté illustre en quelques lignes la trame du fait principal objet de sa narration, dès lors enrichi de la substance narrative et visuelle d'un élément extérieur assimilé. Ainsi, Carrère écrit le temps du suspens, ces trois semaines durant lesquelles Romand aurait pu avouer à ses parents qu'il avait menti quant au passage de son examen, mais

à ce jeune homme sérieux, il devait coûter plus que tout de reconnaître une grosse bêtise d'enfant, une bêtise comme celle d'Antoine Doinel qui, dans *Les Quatre Cents coups*, se tire d'un mauvais pas scolaire en racontant que sa mère vient de mourir et doit ensuite se dépêtrer des conséquences inévitables de son mensonge [...] Ce genre de mensonge jaillit sans calcul. Sitôt lâché, on le regrette, on rêve de pouvoir revenir une minute en arrière, annuler la folie qu'on vient de commettre. (*Ad*, 75)

Outre l'enrichissement audiovisuel du schéma actanciel d'un récit, les références cinématographiques convoquées peuvent servir à l'alimentation de la description d'un décor et de ses personnages. On trouvera exemple de cet usage chez Sportès et plus encore chez Duteurtre :

Ce rassemblement qui se tient devant moi dans la pénombre, autour de quelques assiettes chaudes, me rappelle furieusement la légendaire scène de la cuisine dans *Les Tontons flingueurs*. Le plus grand est osseux et bancal, avec un air de majordome à la Robert Dalban ; le gros a la lèvre pendante et la mine patibulaire d'un Bernard Blier. (*BR*, 198)

La référence aux *Tontons flingueurs* est très économique du point de vue narratif puisqu'elle permet la création précise, immédiate et en mouvement, de l'image de la scène conviée. Elle favorise également le sentiment de nostalgie pour les années 60 ; la saveur de cette scène est restée dans les mémoires de beaucoup d'entre nous<sup>182</sup> et la dimension affective collective se déploie dans le développement de Duteurtre quant à la fin des « vraies gueules tordues, bizarres, disgracieuses » (*BR*, 198) de l'époque, d'autant plus tragique qu'elle est le support des commentaires de Duteurtre sur l'évolution conformiste de notre société contemporaine :

---

<sup>182</sup>. Mal reçu par la critique lors de sa sortie en salle, le film a obtenu un succès croissant au fil des années. À sa sortie en DVD, il s'est vendu à 250 000 exemplaires.

Le culte du corps vise la perfection lisse. Les femmes rêvent de ressembler à des mannequins; les hommes ont pris l'habitude d'entretenir leur peau, leurs rides, leur coiffure [...] Dans le monde ancien, la population visait moins ce genre d'esthétique assez vaine dans sa prétention à masquer les atteintes du temps. Résignée, elle laissait libre cours à ses rondeurs, ses moustaches, ses calvities, ses grimaces... Même observation pour les voix. (BR, 198)

Les références intermédiales relevaient jusqu'ici d'une mobilisation entièrement délibérée. Ce n'est pas toujours le cas. La référence au cinéma peut aussi provenir de circonstances réelles. Dans *L'homme qui haïssait les femmes*, Céline, l'une des victimes de la tuerie dont elle est rescapée, « a participé comme consultante à l'écriture du scénario du film *Polytechnique*, sorti en 2009 » (HHF, 151). Cette mention cinématographique, à valeur de circonstance, vise à indiquer une production alternative s'inspirant du fait divers traité dans l'ouvrage. Les deux productions ne sont manifestement pas liées par un régime concurrentiel mais bien complémentaire et circonstancié. C'est parce que l'auteur donne à lire le combat de Céline qu'elle est amenée à mentionner le film, à en relater le synopsis, pour finir sur une précision d'ordre esthétique (usage du noir et blanc pour éviter le rouge sang). Si Céline n'avait pas joué de rôle actif au sein du film, nul doute que celui-ci n'aurait pas trouvé la raison d'une mention.

Ailleurs dans nos textes, on trouve des références cinématographiques variées, le plus souvent populaires, et qui visent, comme dans *L'Adversaire*, à faire état d'une culture commune entre les personnages d'une part, les personnages et les lecteurs d'autre part. Ainsi, Les Ladmiral, amis de la famille Romand, « se rappellent avoir vu avec les Romand *Le Grand Bleu*, *Le père Noël est une ordure* (qu'ils ont acheté par la suite en vidéo et dont ils connaissaient par cœur les répliques: "C'est cela, oui..." disait-on en imitant Thierry Lhermytte) » (Ad, 92). Ces références inscrivent la famille Romand dans le quotidien assez communément partagé des soirées télévision en famille. Elles manifestent l'ordinaire et le collectif, renforcés par l'analogie du lecteur aux personnages, mais plus encore, soulignent le caractère extraordinaire et singulier de l'événement dramatique à venir.

La référence au dessin animé convoquée dans la scène suivant le crime de Florence et précédant celui des enfants sert la même fonction. Elle se veut toutefois plus frappante dès lors qu'elle s'imprègne de la tension de crimes sur le point d'advenir et frémissants d'un potentiel intermédiaire particulièrement propice à l'élaboration de sens:

Ils sont descendus tous les trois au salon. Il a mis la cassette des *Trois Petits Cochons* dans le magnétoscope, préparé des bols de choco pops avec du lait. Ils se sont installés sur le canapé pour regarder le dessin animé en mangeant leurs céréales, et lui entre eux (*Ad*, 162).

Dans leur maison de briques construite et à la chaleur sécurisante du salon quotidien, les deux petits enfants devaient se sentir confortablement installés sans se douter un instant de ce qu'il existe des travestissements d'identité bien plus subtils et trompeurs que celui du grand méchant loup<sup>183</sup> en agneau ou en vendeur porte à porte...

Si nos trois petits cochons fictifs s'en tirent bien, le sort des deux enfants est réellement tragique, et l'inversion des rôles manifeste. En effet, si l'on regarde le court-métrage d'animation avec attention, on notera que sur les murs de la maison de paille du cochon le plus insouciant, se trouvent des tableaux le représentant joyeux, entraîné dans une danse tropicale. Dans la maison de bois du second cochon, les photographies suspendues sont celles d'un cochon-boxeur en plein combat. Enfin, dans la maison de briques du troisième cochon, le plus prévoyant de tous, se trouvent deux cadres. Celui de gauche représente une guirlande de saucisses. Au-dessous, on peut lire l'inscription un tantinet sarcastique: « father ». Celui de droite expose une truie allaitant ses petits ; « mother » précise la légende. Ainsi, le père des petits cochons est l'objet de la tragédie familiale tandis que chez les Romand, il en est le sujet. D'un côté le père assassiné, de l'autre, le père responsable du massacre de toute sa famille.

Les procédés d'exploitation de références introduites dans un texte en cours d'élaboration produisent toujours un effet, généralement recherché par l'écrivain, et qu'il convient dès lors d'analyser. Toutefois, lorsqu'il s'agit de références dictées par la réalité, et c'est le cas des *Trois petits cochons* dans *L'Adversaire*, on pourrait éluder l'analyse sous prétexte que l'effet impliqué n'est que le produit d'un hasard non significatif. Les interprétations antérieures pourraient paraître à cet égard abusives. Or, il nous semble que ces références doivent être traitées avec le même égard que les autres dès lors qu'on y trouve matière à la construction d'un sens. Comme le rappelle Carrère, si *L'Adversaire* avait été un texte de fiction, personne n'y aurait cru, d'où l'aphorisme « la réalité dépasse la fiction », qui vaut autant pour l'histoire globale du

---

<sup>183</sup>. Cette référence aux *Trois petits cochons* ne manquera pas de provoquer l'association de Romand à la figure du loup, ici domestiqué. Le parallèle s'y prête d'autant plus que le loup est une image très convoquée dans les faits divers criminels. Pour de plus amples informations à cet égard, je renvoie à : Marc LITS. « Le retour du loup dans les médias », dans WATINE Thierry (rédacteur en chef). *Les Cahiers du journalisme* n°14, dossier « Faits divers », Lille & Québec : ESJ Lille et Université Laval, 2005, p. 230-239. Disponible sur : <http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/14.htm>

fait divers que pour ses composantes, sous forme occasionnelle de croisements de références. D'ailleurs, d'autres mentions aux dessins animés sont convoquées de façon tout à fait délibérée, comme *Cendrillon* dans *L'Appât* (98), *La Belle et la Bête* dans *L'Adversaire* (118), *Blanche-neige et les sept nains* dans *Aspen Terminus* (125) mais elles y jouent un rôle si mineur qu'elles passent facilement inaperçues, ce qui n'est pas du tout le cas des *Trois petits cochons*...

L'intermédialité à l'œuvre dans notre corpus privilégie les références cinématographiques mais on trouve à l'occasion des traces de médium relevant de l'art pictural. Ces références peuvent être, là aussi, dérivées de circonstances réelles, comme c'est le cas dans *L'Adversaire*. Romand témoigne ainsi de la foi qui l'envahit alors qu'il contemple un tableau religieux:

Des événements de nature mystique, difficilement communicables, m'ont profondément bouleversé et ont été fondateurs de ma foi nouvelle. Parmi les plus marquants: au cours d'une nuit d'insomnie et d'angoisse où je me sentais plus que jamais coupable de vivre, cette irruption inespérée de Dieu en contemplant dans la ténèbre la Sainte Face peinte par Rouault. Après l'accablement le plus terrible, mes larmes n'étaient plus de tristesse, mais l'effet d'un feu intérieur et de la Paix profonde que donne la certitude d'être aimé. (*Ad*, 220)

La mention du nom du tableau produit un effet de réel, là aussi efficace et économe en terme narratif. La peinture du visage christique de Rouault, épurée, s'imprimera en un instant sur la rétine du lecteur. D'autres mentions de tableaux, comme dans *Aspen Terminus*, ne procèdent pas de circonstances réelles mais d'un choix délibéré de motif auquel l'auteur recourt dans une visée de picturalisation de son décor: « Paris ressemblait cet été-là à un tableau de Chirico, avec ses paysages de façades vides, comme sortis du rêve d'un rêve. Si les pierres étaient tièdes au toucher, les lourdes portes cochères, d'un noir brillant, brûlaient les doigts » (*AT*, 23). La référence à l'univers de Chirico permet ici de préciser l'image du Paris onirique. En effet, le rêve est une notion floue qui renvoie communément au brouillé, au fumeux, au nuageux, alors que les tableaux de Chirico manifestent un onirisme singulier et incongru de par sa géométrie et son association d'éléments de dimension hors norme appartenant à des univers tout à fait distincts.

### c. inter fait diversialité

Les références à d'autres faits divers au sein du développement d'un récit de fait divers particulier déplacent quant à elles l'espace-temps de la narration vers des ailleurs de rouge et de noir obéissant à des fins multiples. Certaines références jouent le rôle de parallélisme condensé du fait divers principal. On en trouvera quelques exemples dans *Les jouets vivants*: « en effet, un village plus loin, à seulement

quelques kilomètres de X, venait d'éclater le scandale Vadeboncoeur, du nom de ce prêtre d'origine québécoise écroué depuis le premier décembre 2000 pour des viols sur mineurs » (*JV*, 109). Ce fait divers condense le fait divers principal en ce que la problématique est très similaire. Lechien est instituteur et Vadeboncoeur prêtre, ils incarnent donc chacun une Institution officielle, l'École et L'Église, et sont engagés dans une mission sociale altruiste, la transmission des savoirs, de la religion et des valeurs qui lui sont associées. Or, ils sont coupables de détournement de mineurs.

Dans les deux cas, ils sont protégés par les Institutions pour qui le scandale ne réside pas dans les faits mais dans le fait que ces agissements soient rendus publics. Cendrey traite les deux faits divers sur le même ton de colère et d'ironie. À propos de l'affaire Vadeboncoeur, il recourt notamment à l'usage d'une belle hypotypose : « Bon Dieu ! Il devenait urgent pour le monseigneur d'empoigner sa robe à deux mains, de la relever jusqu'aux genoux, et de trotter au-devant de la vérité » (*JV*, 110). Deux pages plus loin, le « bon Dieu » trouve comme un écho antithétique un brin sarcastique :

Gaillot, de très bonne *foi*, avait donc jugé opportun à l'époque de confier à Vadeboncoeur une mission qui le mettait au contact de jeunes gens, initiative qu'évidemment il regrettait désormais, d'autant que çà lui valait de voir la commune de L. se porter partie civile contre lui.

*Diable !* Les temps changeaient-ils un peu ? (*JV*, 112, je souligne)

Au sein de ces deux faits divers, on note également l'inclusion des témoignages directs des victimes. La similarité du traitement des deux affaires par Cendrey (dans le ton et dans la forme) double ainsi les similitudes de fond et l'effet impressif de consternation s'en voit redoublé. En outre, le fait divers enchâssé sert de transition vers le fait divers enchâssant puisqu'à la question de savoir si les temps auraient changé, suit une réponse dérivative : « Il comprit que Joëlle avait envie de le penser, lorsqu'elle lui lança soudain : "Il y en a un autre qui devrait être en prison..." Et elle désigna l'Enseignant » (112).

Ces fonctions de parallélisme condensatoire et de transition, -également à l'œuvre chez Duteurtre avec l'évocation de l'affaire des ballets bleus (*BR*, 132-133)- visent chez Cendrey, l'effet d'agglomération de faits divers de même facture afin de généraliser et ainsi amplifier la critique des travers à l'œuvre dans la société, en l'occurrence, la loi du silence : « On aura noté des parentés entre l'affaire de X et celle de B., on fera de même avec celle qui venait d'éclater non loin de X, à Q » (*JV*, 194). Cendrey relate alors le fait divers intitulé « la ferme de l'horreur. Le terme n'est pas hyperbolique quand on sait que s'y trouvaient un taureau, des brebis et des moutons,

la plupart en l'état de cadavres et les autres, faméliques, « hurlant leur faim et leur désespoir » (JV, 195). Beaucoup savaient et n'ont rien dit, estimant qu'il ne s'agissait pas de leurs affaires ; « les animaux des autres, les enfants des autres... et personne n'a rien dit... Q et X se devraient très sérieusement d'envisager leur jumelage » (195)...

L'ironie des propos tenus par le narrateur laisse place, dans *L'Appât*, à une ironie de situation. Un fait divers journalistique est mentionné pour son lien direct avec le fait divers objet du récit, en effet, l'un des protagonistes du fait divers enchâssant s'intéresse à un fait divers qui se trouve dès lors enchâssé. Le matin de son dernier jour, Maître Antoine X est ainsi attiré par un titre du *Parisien* :

TUEUR DU XVIII<sup>e</sup>, RAFLE À LA GOUTTE-D'OR, c'est l'anonyme assassin de vieilles dames qui défraie la chronique. (J'avais plaisanté avec lui là-dessus, juste quelques jours avant le meurtre, raconte sa secrétaire, Mme Denise. J'habite en effet le XVIII<sup>e</sup>. Je lui avais dit: Si vous ne me voyez pas venir un jour, vous saurez pourquoi!) L'affaire l'intéresse. Il a d'ailleurs gardé un vieil exemplaire du *Matin de Paris*, datant du 16 novembre, où un long reportage est consacré à ces assassinats. On retrouvera le journal le lendemain soir: taché de sang, à côté du corps sans vie de l'avocat. (Ap, 33)

La mention du fait divers des grand-mères assassinées au sein du fait divers objet du récit crée deux instances narratives dont l'une est plus éloignée parce qu'enchâssée dans l'autre. Dès lors, l'assassinat de l'avocat trouve dans la narration une place de choix tandis que le carnage des vieilles dames est relégué à un arrière-plan anecdotique et exemplaire d'un climat social où événements et faits divers rythment et perturbent la vie quotidienne du Paris de nos jours. Cette valorisation du fait divers principal se voit vivifiée par l'ironie de situation ; l'avocat s'intéresse à un fait divers criminel quelconque et se voit rattrapé par un second fait divers dont il n'est plus l'observateur distant mais l'infortunée victime. On pensait Mme Denise en danger, on trouve l'avocat assassiné, la chronique à ses côtés, dans laquelle il est désormais assuré de figurer...

L'inter fait diversialité dont nous avons traité jusqu'ici mobilisait des faits divers banals. D'autres textes choisissent de situer le fait divers dont ils traitent dans une lignée de faits divers plus illustres afin d'ancrer leur petite histoire dans une Histoire fait diversière riche<sup>184</sup> d'époques et de lieux étrangers au « ici et maintenant » de l'affaire du moment. C'est le cas dans *L'Appât*, avec le juge Versini qui confie avoir pensé au fait divers de la « malle à Gouffé » la première fois qu'il a eu vent des crimes

---

<sup>184</sup>. Cette matière est si riche qu'elle fait l'objet d'un certain nombre d'émissions au long cours, qu'elle soient radiophoniques à l'instar de *L'Heure du crime* sur RTL ou télévisées comme *Faites entrer l'accusé* sur France 2.

du jeune trio. En fait, ce n'est pas à un mais à deux faits divers qu'il fait allusion quand il explique :

Ce type de criminel endurci, le cynisme de ces meurtres à répétition, cela évoque Landru prenant un aller-retour en train, et un aller simple pour la femme qui l'accompagne. Ça m'a fait immédiatement penser à l'affaire de la « malle à Gouffé » : une petite cocotte, en 1889, avait emmené chez elle un riche huissier amateur de chair fraîche. Elle lui avait mis autour du cou, faisant semblant de jouer, une corde à rideau... Derrière le rideau, son complice, Eyraud, a étranglé la victime. Ils ont mis l'huissier dans une malle et l'ont envoyé je ne sais où, par le train... On a découvert le cadavre en décomposition. La malle à Gouffé et la tour Eiffel, ce furent les deux événements dont on a le plus parlé en cette année 1889... (Ap, 281-282).

La mention des affaires Landru et de la « malle à Gouffé » donne, en quelque sorte, et par analogie, ses lettres de noblesse à l'affaire objet du récit. L'endurcissement et le cynisme la rapprochent de l'affaire Landru tandis que la comédie établit sa proximité avec l'affaire de la « malle à Gouffé ». La petite « cocotte » « faisant semblant de jouer » est assimilable au personnage de Valérie. L'huissier se mue en l'avocat, et dans les deux cas, les complices masculins se chargent de tuer. Le parallèle vient renforcer l'importance et la portée du fait divers traité, d'autant que si la « malle à Gouffé » et la tour Eiffel « furent les deux événements dont on a le plus parlé en cette année 1889 », nous sommes implicitement invités, en vertu d'un syllogisme reposant sur l'analogie des deux affaires, à considérer que les crimes perpétrés par Valérie et ses deux complices sont d'une importance à la mesure de la référence à la tour Eiffel, rien de moins que le symbole de la capitale française.

Ce sont parfois les personnages criminels eux-mêmes – toujours dans une visée d'importance et de portée- qui placent leur histoire dans la lignée d'une autre, et *Claustria* en donne un bel exemple. L'avocat de Fritzl dirige la conversation vers les lieux de la cave où demeuraient enfermés la fille de son client et les enfants produits de l'inceste :

- Avouez que c'était quand même une drôle d'idée ?
- Je ne suis pas le seul Autrichien à l'avoir eue.

En 2006, Natascha Kampusch s'était enfuie de la cave de Gänserndorf où son ravisseur l'avait tenue sous cloche entre l'âge de dix et de dix-huit ans. Une ville située à une heure et demie de route d'Amstetten.

- Mais c'est moi qui l'ai eue le premier.

- Monsieur Fritzl, je vous supplie de ne pas vous en vanter à l'audience. D'ailleurs, le ravisseur n'était pas son père, il ne lui a pas fait d'enfant, et ce sous-sol d'où il la sortait chaque jour pour prendre l'air lui servait tout au plus de pied-à-terre. Il l'avait même emmenée au ski. Un drôle de geôlier que cet homme-là.

Fritzl s'étirait en grognant d'aise, satisfait de se sentir unique.

- Remarquez, il faudrait peut-être que la police songe à fouiller toutes les caves du pays. Qui sait si certains de nos concitoyens n'y sont pas enfermés depuis trente ou quarante ans ? (C, 93).

Fritzl semble d'abord concéder une certaine banalité de procédé lorsqu'il précise n'être pas le seul à avoir eu l'idée de la claustration dans une cave<sup>185</sup> ». Cette concession est fallacieuse ; en réalité, elle vise à mieux manifester sa singularité, et il s'empresse ainsi d'ajouter avoir été l'initiateur du stratagème. Il y a ici une sorte de revendication qui relève de l'histoire collective avec l'inscription manifeste dans une famille de dégénérés, (avérés, comme Priklopil et de l'ordre de la potentialité – d'autres concitoyens enfermés?-) et en même temps, se lit la fierté de la singularité, laquelle permet l'inscription dans une Histoire fait diversière. Cette dialectique entre l'Histoire, le collectif (donc le banal) et l'histoire fait diversière (le singulier, l'exceptionnel, le marquant) est intéressante parce qu'à première vue, les deux dimensions sont antithétiques mais on voit bien ici comme elles peuvent aussi s'imbriquer l'une avec l'autre. Fritzl a-t-il vraiment tenu ces propos ? S'il s'agit d'une invention de Jauffret, il est alors probable qu'il ait souhaité la mise en place de cette dialectique pour le compte, non de Fritzl, mais de l'ensemble de son texte.

On retrouve cette dialectique dans *L'Homme qui haïssait les femmes* ; Gabriel Lacroix se place dans la lignée du criminel Lortie et dit avoir essayé, comme lui, de s'engager dans les Forces en tant qu'élève-officier. Élise Fontenaille va exploiter le parallèle entre les deux tueurs. Elle raconte l'histoire de cet homme qui entre le 8 mai 1984 dans la Citadelle, le parlement du Québec : « une fois dans la place, il se met à mitrailler la standardiste, puis il tire sur toutes les personnes qu'il croise sur son chemin, en tuant trois, en blessant davantage » (124). Les points communs entre les deux tueurs résident essentiellement dans une enfance empreinte de violence [trait d'une Histoire collective]. Un peu plus loin, Fontenaille fait état de ce qui les différencie : « Lortie était considéré par son colonel comme un homme bon, extrêmement bon même, jusqu'au 8 mai 1984. Ce n'était pas le cas de Lacroix, qui trimbalait son mal de vivre depuis toujours, et n'avait jamais réussi à s'intégrer nulle part » (131) [trait d'une histoire singulière]. En outre, Gabriel désigne Lortie comme le père de ses crimes, et aujourd'hui, les activistes masculinistes se revendiquent de la

---

<sup>185</sup>. Notons ici que le parallèle avec l'affaire Kampusch s'effectue dans la perspective de la similarité des lieux, en l'occurrence l'habitat souterrain, et cette importance du lieu, dont nous avons traité ailleurs, n'est pas amoindrie dans la perspective de la victime. En effet, la lecture du récit de Natasha Kampusch intitulé *3096 jours* procède d'une autre inter fait diversialité souterraine, l'affaire Dutroux : « D'autres jours, je me cassais la tête à me demander comment on m'accueillerait après toutes ces années. Les images du procès de Dutroux étaient encore présentes à mon esprit. » Natascha KAMPUSCH. Avec la collaboration de Heike GRONEMEIER et Corinna MILBORN. Tr. fr. Olivier MANNONI et Leïla PELISSIER. *3096 jours*. Paris : JC Lattès, 2010, p. 286.



paternité de Gabriel. Dans un chapitre intitulé « Gabriel, rends-nous service: tue toutes ces salopes », Fontenaille détaille le contenu des apologies de Lacroix sur Internet: montages photo avec arme, Polytechnique, femme-cible, croix gammée dans le sigle féministe et autres menaces visant à « célébrer le vingtième anniversaire de la tuerie » (157)... Aux dires de l'un de ces activistes, la chaîne des crimes se poursuit et l'inter fait-diversialité se conjugue, non plus au conditionnel fritzlien, mais dans la prédiction du futur simple :

C'est sûr qu'il y aura un autre Gabriel Lacroix, et ce sera sans doute un Australien ou un Néo-Zélandais. Ou peut-être même qu'un groupe de terroristes tuera quelques dizaines ou centaines de femmes dans un endroit public, lors d'un attentat de style Septembre noir, en se réclamant publiquement de Lacroix (160-161).

Cette généalogie criminelle accroît l'importance de l'affaire et du criminel impliqué. « De l'assassinat considéré comme un des beaux arts<sup>186</sup> » ; le criminel se revendique de telle ou telle influence et féconde sa postérité et sa descendance.

D'autres fois, l'inter fait diversialité à l'œuvre a pour effet d'irriguer la carte du Mal d'un lieu donné. Au plus on avance dans l'enquête, au plus la noirceur des villages se ramifie d'anecdotes aussi peu reluisantes les unes que les autres. Ainsi, dans *Le vampire de Ropraz*,

Très tôt, l'enquête piétine et s'égaré. Elle se dirige d'abord à Vucherens, village voisin, du côté des deux frères Caillet, assez patibulaires personnes qui ont trempé dans des affaires de meurtre, d'extorsion de fonds, de vol et de brigandage. Six ans plus tôt Caillet père, un fils aîné et la mère, ont assassiné le laitier Budry, à Ecoteaux, le père et le fils ont été condamnés à perpétuité, la mère à trois ans pour complicité de meurtre. [...] Or, rappelle la Feuille d'Avis de Lausanne du 23 février, coïncidence pour le moins curieuse, Rosa Gilliéron est la fille de M. Emile Gilliéron, qui présidait le jury chargé de statuer sur le crime d'Ecoteaux. (VR, 29)

L'enquête « piétine », « s'égaré », « se dirige d'abord » et nous voilà, au moyen d'une analepse, sur les traces d'une sordide affaire s'étant déroulée six ans plus tôt. L'enquête se poursuit, et se fourvoie à plusieurs reprises ; quelques vingt-cinq pages plus loin, il est ainsi fait mention d'« une nouvelle histoire à Ferlens, *l'affaire du Café du Nord*, comme on la nomma aussitôt, put faire croire un instant qu'on tenait le coupable » (VR, 53). L'inter fait diversialité de ces passages participent de la construction d'un décor qui dépasse l'affaire présente et l'enrichit d'une dimension temporelle, en ce qu'elle inscrit la localité dans le noir de son Histoire.

---

<sup>186</sup>. La formule est un clin d'œil à Thomas de QUINCEY. *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, « L'Imaginaire », 2002. [1827]

Dans *Les Ballets roses*, les références à la célèbre affaire d'Outreau (p. 14 et 192) visent l'exemplarité en matière de bévues judiciaires et plus encore, d'emballement et de surenchère médiatique. La péremption et le renouvellement incessant des informations se manifestent surtout lorsque l'affaire Le Troquer, objet du récit, « est éclipsée par un autre fait divers: l'affaire Guillaume-Lacaze, qui met en jeu des sommes considérables, après la mort suspecte du collectionneur de tableaux Jean Walter » (BR, 124). Quelques dizaines d'années après les faits, les deux affaires sont délaissées par les vents changeants de l'opinion, sauf la première, que Duteurtre vient réanimer au-delà des éphémères actualités.

Enfin, le recours à l'inter fait diversialité peut servir à engranger de la matière à des fins de support d'opinions et d'idées, ou bien encore de jugement socio-historique. Dans *Les jouets vivants*, où il est aussi fait mention de l'affaire d'Outreau, -sans doute en trouverait-on une occurrence dans la grande majorité des récits de faits divers pédophiles tant il fait figure d'incontournable aujourd'hui-, Cendrey revient sur le sens construit autour de ce fait divers :

L'affaire d'Outreau, n'était-elle pas une affaire de pédophilie? Si, bien évidemment. Mais Justice et médias se sont si tragiquement fourvoyés à Outreau qu'il fallait qu'Outreau devînt le procès de la parole des enfants, soudainement frappée d'incrédibilité totale, et de nouveau traitée par la défiance quand elle devrait l'être, simplement mais systématiquement par la prudence. (JV, 219)

L'analogie opérée entre l'affaire d'Outreau et l'affaire Lechien prend la forme d'une leçon. Cendrey est un moraliste autant qu'un ironiste et un idéaliste<sup>187</sup>. Il enseigne l'importance de distinguer entre un comportement de défiance et de prudence, et si la leçon a sans doute peu de chance d'atteindre les narrataires du récit, elle devrait, indirectement, influencer sur la réception du lecteur quant aux multiples témoignages directs insérés dans le texte.

Chez Duteurtre, on trouve des occurrences de fait divers visant moins à prescrire qu'à juger des pratiques de l'époque. Retour sur la peine de mort et la grâce présidentielle annuelle avec l'affaire Jacques Fesch « qui a malencontreusement tué un policier, avant de devenir en prison un homme exemplaire. René Coty charge son avocat

d'assurer le condamné de son estime... tout en lui demandant d'accepter le sacrifice de sa vie, pour ne pas mettre en danger la vie d'autres policiers. Terrible naïveté qui lui sera

---

<sup>187</sup>. L'idée selon laquelle l'ironiste est un idéaliste qui condamne nécessairement ce qui est par rapport à ce qu'il juge devoir être me semble très juste et se trouve développée dans l'essai de Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, « Points », 2001, p. 87.

reprochée, mais qui rappelle l'attitude du général de Gaulle à Alger, assurant Pucheu de sa « sympathie », avant de le faire fusiller (*BR*, 86)...

Au terme de notre analyse quant à la transtextualité à l'œuvre dans nos textes, nous constatons que les déplacements spatio-temporels servent des fonctions variées (paternité littéraire, économie narrative, ancrage d'un contexte social ou littéraire, analogie du commun et du différentiel à des fins impressive ou transitive, mise en place de la dialectique collectivisation-resingularisation, réservoir d'histoires sur lequel s'appuyer en vue d'illustrer constats, idées et jugements) qui toutes, visent au renouveau d'effets de sens en vue de singulariser et d'accroître la consistance de l'enquête.

Quels sont les lieux d'influence de l'enquête au sein du fait divers criminel recyclé par la littérature aujourd'hui ? D'abord en terme de portée, elle ne se limite pas à l'histoire singulière, ce qui ne signifie pas qu'elle se place sous l'égide de la plus grande, mais qu'elle renouvelle et déstabilise les conceptions traditionnelles de l'une et de l'autre afin d'asseoir la primauté de l'écriture du fait divers. Une écriture qui aura évolué conjointement avec celle du genre du policier, et qui explique les difficultés à sonder les apports respectifs de l'un à l'autre et parfois même, leur dissociation. En revanche, les apports du « non fiction novel » américain sont plus assurément établis. Afin de donner corps et consistance à l'enquête, les lieux ont été transposés et remodelés dans une visée d'exploitation des effets de réel parfois très expansive, et qui s'inscrit en écho de la noirceur de l'univers dépeint, qu'il s'agisse d'une inscription allégorique ou beaucoup plus « terre à terre ». Enfin, les différentes stratégies transtextuelles appliquées servent des rôles variés qui viennent ainsi déplacer l'intérêt des lieux du crime... aux lieux du texte. Toutes visent au renouveau d'effets de sens en vue de singulariser et d'accroître la consistance de l'enquête.

## Chapitre II

### Pièces et paroles, l'hétéroclite d'une fondue dans le texte

Comment les pièces (documents, archives, imprimés, objets) et les paroles sont-ils intégrés dans les textes ? Quelles fonctions y jouent-ils ? Quel degré de proximité et de distance entretiennent-ils avec le narrateur et en quoi cela influe-t-il sur la réception du lecteur ? Quels problèmes engendre le recyclage des pièces ? Quant à la fondue de la parole, quelles en sont les modalités ? Quelles sont les perspectives adoptées ? Peut-on dégager des catégories de paroles ? Enfin, pourquoi donc accorder, dans des récits de faits divers criminels, une place privilégiée à l'inscription des pièces et des paroles ?

#### I. La fondue des pièces

Le recyclage du fait divers médiatique dans la littérature nécessite de transposer, voire de réinventer la réalité spatiale et contextuelle des lieux, décors et environnements. Cette restitution du réel repose en outre sur la textualisation d'imprimés ou de manuscrits, qu'il s'agisse de documents, d'archives et parfois même d'objets en tant qu'ils sont des éléments propices à l'alimentation et la reconstruction des faits. L'archive tiendra une plus grande place théorique dans notre étude du fait qu'elle demande davantage à être définie par rapport aux autres catégories. Les travaux de l'historienne Arlette Farge, théoricienne de l'archive, viendront étayer notre réflexion, laquelle vise à déterminer l'importance, les enjeux, les modalités, les problématiques et la nature des rôles joués par les pièces au sein de la transposition du fait divers dans la littérature.

Selon Pomian, l'archive est un document conservé dans un intérêt public, et qui résulte de tout type d'activité ayant engendré sa production ou sa réception<sup>188</sup>. Arlette Farge, historienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'y est beaucoup intéressée dans ses travaux et indique notamment, dans son ouvrage *Le goût de l'archive*, la fonction de déliement des langues qui lui est dévolue :

Elles livrent [les archives] ce qui n'aurait jamais été prononcé si un événement social perturbateur n'était survenu. En quelque sorte, elles livrent un non-dit. Dans la brièveté d'un incident provoquant du désordre, elles viennent expliquer, commenter, raconter comment

---

<sup>188</sup>. Cette définition condense celle de P. Pomian, officielle et consultable dans l'article de Marie-Pascale HUGLO. « Présentation : poétique de l'archive », *Protée*, vol. XXXV, n°3, 2007, p. 5-10, ou directement dans P. Pomian, « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran », dans Pierre NORA (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, Vol. III, 1992, p. 163-233.

« cela » a pu exister, dans leur vie, entre voisinage et travail, rue et escaliers. [...] L'archive est une brèche dans le tissu des jours, l'aperçu tendu d'un événement inattendu. En elle, tout se focalise sur quelques instants de vie de personnages ordinaires [...] <sup>189</sup>.

Selon Marie-Pascale Huglo, l'archive concerne aujourd'hui « tous ceux qui, à des titres divers, revisitent la mémoire et l'Histoire depuis les documents <sup>190</sup> ». Elle tient une place importante dans la littérature contemporaine, et particulièrement sous la forme de photographie. On l'associe le plus souvent aux écritures de soi <sup>191</sup> et de l'Histoire. Sa place est moindre mais non négligeable dans les récits de la petite histoire que sont les faits divers, où elle côtoie tous types d'imprimés, tels que lettres, articles de journaux ou autres documents authentiques reproduits.

Notre intérêt dépasse l'archive telle que définie par Pomian dans le sens où les imprimés conservés dans un intérêt public aussi bien que privé – à l'exclusion de toute dynamique de collection –, seront exploités. Ainsi, seront prises en considération les photographies d'une victime ou d'un criminel, qu'elles soient d'intérêt privé lorsque conservées par les proches, ou d'intérêt public lorsque classées dans les dossiers judiciaires. Ces photos, quelle que soit leur appropriation, ne peuvent être regardées sans que l'élément social perturbateur ne surgisse et ne les fasse systématiquement parler de lui et de ses non-dits, ce en quoi elles jouent le rôle d'archive, au sens de Farge.

Ainsi, les éléments convoqués dans notre étude relèvent de la pièce <sup>192</sup>, laquelle inclut les archives, les imprimés, les documents et les objets. Toutefois, si nous choisissons de les réunir sous un terme généralisant pour traiter avec plus d'aise de leurs effets, les divergences de définitions de ces sous-catégories n'en existent pas moins et doivent être préalablement spécifiées. Pour Arlette Farge,

L'imprimé est un texte, intentionnellement livré au public. Il est organisé pour être lu et compris de nombreuses personnes; il cherche à annoncer et créer une pensée, à modifier un état de choses par la mise en place d'une histoire ou d'une réflexion. Il s'ordonne et se structure, selon des systèmes plus ou moins aisément déchiffrables, et, quelque apparence qu'il revête, il existe pour convaincre et transformer l'ordre des connaissances. Officiel, fictionnel, polémique ou clandestin, il se répand à grande vitesse au siècle des Lumières, traversant les barrières sociales, souvent pourchassé par le pouvoir royal et son service de la

---

<sup>189</sup>. Arlette FARGE. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, « Points », 1989, p. 13.

<sup>190</sup>. Marie-Pascale HUGLO. « Présentation: poétique de l'archive », *Protée*, vol. XXXV, n°3, 2007, p. 5.

<sup>191</sup>. À ce sujet, lire les articles de Michael SHERINGHAM. « La figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain », *Lendemain*, n° 107-108, p. 25-41, 2002 et « Memory and the archive in contemporary life-writing », *French Studies*, Vol. LIX, n° 1, 2005, p. 47-53.

<sup>192</sup>. La « pièce » telle que nous la concevons désigne un écrit ou un objet attestant de la réalité d'un fait, en l'occurrence, d'un fait criminel.

librairie. Masqué ou non, il est chargé d'intention ; la plus simple et la plus évidente étant celle d'être lue par les autres<sup>193</sup>.

La textualisation de ce que nous nommerons « pièces » afin d'uniformiser le traitement des effets d'une matière faite d'imprimés, de documents, d'archives et d'objets, sert de multiples fonctions qu'il s'agira d'examiner afin de mieux saisir les enjeux de leur intégration. Nous observerons ensuite comment celles-ci nous sont données à voir, et quel regard l'écrivain lui-même porte sur elles, la question du point de vue mettant en jeu les notions de vérité, de crédibilité et d'objectivité. Enfin, nous aborderons les problèmes naturellement engendrés par l'usage des pièces et auxquels doit faire face l'écrivain du fait divers.

### ***1.1 Fonctions des pièces***

Quels rôles jouent les pièces dans la restitution du fait divers criminel par la littérature contemporaine ? Visent-elles à authentifier le récit par l'effet de réel que Marie-Pascale Huglo nomme plus spécifiquement « effet d'archive<sup>194</sup> » ou sont-elles une source où puise et se régénère la narration ? On parlera dans ce cas de fonction de fabulation. Peut-être sont-elles porteuses d'éléments fondamentaux à la compréhension et à l'éclaircissement du fait divers ? Les pièces pourraient aussi engendrer des émotions dès lors qu'elles matérialisent une réalité parfois choquante ou douloureuse, particulièrement dans l'univers de la criminalité, lié à l'excès et aux situations extrêmes. Comme le souligne Huglo, l'archive ne représente pas seulement un document unique mais aussi et surtout l'unicité d'un moment passé<sup>195</sup> soudain matérialisé.

La fonction la plus évidente et la plus courante de la pièce au sein du récit de fait divers est l'authentification. Le procédé renvoie à l'effet de réel théorisé par Barthes, c'est-à-dire que la pièce fait figure de détail d'importance parce qu'attestant d'une réalité, qu'elle soit factice ou réelle. Nous verrons, à l'appui d'exemples tirés de notre corpus, que l'effet de réel peut s'exercer sur l'un des personnages du récit, ce qui relève du champ purement textuel, ou bien sur le lecteur, dans le champ du hors-texte.

---

<sup>193</sup>. Arlette FARGE. *Le goût de l'archive. op. cit.*, p. 12.

<sup>194</sup>. Notre réflexion se nourrit essentiellement de contributions portant sur l'archive, que nous utilisons toutefois sans en restreindre la portée à l'archive. Au contraire, nous souhaitons l'élargir à ce que nous désignons du terme plus englobant de « pièce ». Cette généralisation se justifie par un intérêt accru pour le rôle et l'effet de l'archive au sens de Farge (lesquels dans une certaine mesure, nous semblent s'étendre à nombre d'imprimés ne relevant pas de l'archive) plutôt que pour la simple définition conventionnelle de Pomian.

<sup>195</sup>. Marie-Pascale HUGLO. « Présentation : poétique de l'archive », *op. cit.*, p. 7.

La pièce du récit de fait divers criminel se trouve fréquemment placée au sein d'un dossier judiciaire plus large et constitué aux fins de l'enquête en cours. Dans *L'Appât* de Sportès, les inspecteurs conservent des photos du premier cadavre, celui de Maître Antoine X. Aussitôt classées, les photos données par les proches de la victime changent de statut ; de représentation de souvenirs heureux à archive judiciaire, il n'y a qu'un pas, celui du crime, qui bouleverse la lecture et l'horizon de la pièce. Les photographies sont dans ce nouveau contexte telle une « trace brute de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi, et qui y sont obligées, parce qu'un jour confrontées aux réalités de la police et de la répression<sup>196</sup> ». L'archive ne relèverait donc pas nécessairement d'une essence prédéterminée mais comme ici, d'un « devenir-archive ». La mention de la photographie: « Ses traits physiques, on les connaît: les inspecteurs sur leur bureau ont des photos de lui, en couleurs, données par ses proches » invite à la description, sommaire et pourtant détaillée, du physique de Maître Antoine X :

Un homme, plutôt petit, avec un visage avenant, ouvert, dégageant à première vue de la sympathie. De beaux yeux bleus. Le front cependant, avec la cinquantaine, a commencé de se dégarnir. Il a essayé les implants, dit une de ses amies, et puis, faute de mieux, il a opté pour la perruque (*Ap*, 31).

La description n'a aucune fonction dans la trame narrative et pourrait être supprimée sans nuire aucunement à la cohérence du texte. Elle n'est toutefois pas gratuite et vise à l'authentification et à la personnalisation de la victime; en effet, chaque détail physique sera imaginé et perçu par le lecteur dans le cadre dramatique du crime qui en accroît nécessairement l'acuité. Il s'agit donc d'un effet de réel (produit par les détails), redoublé d'un effet d'archive (ces détails portent sur un document attestant la réalité de la présence physique de la victime).

L'effet de réel sur le lecteur se renforce davantage encore lorsque le document vise à authentifier le crime auprès d'un personnage au sein du texte. En effet, dans *L'Appât*, les personnages en lien avec les crimes conservent les articles de presse relatant l'affaire et en font usage dans cette même visée d'authentification. Valérie Subra, devant la résistance de son amie Valérie Y à croire au crime perpétré, lui présente un numéro de *France-Soir*. Dès lors, le doute n'est plus permis, Valérie Y s'affole (*Ap*, 244). Si les paroles sont sujettes au doute, l'imprimé officiel atteste, crédibilise. Cette fonction d'authentification, explicitement exercée sur l'un des

---

<sup>196</sup> Arlette FARGE. *Le goût de l'archive. op. cit.*, p. 12.

personnages internes au récit, se répercute toutefois sur le lecteur, dans le champ du hors-texte. En effet, bien que le lecteur soit dans la position de celui qui sait déjà, de celui qui n'est plus à convaincre, les effets de réel l'atteignent, souvent par le biais de vives réactions de la part des personnages incroyables soudainement confrontés à la sordide réalité. C'est le cas d'André R., réchappé d'une tentative de meurtre avortée. Lorsque son ami lui tend un numéro de *France-Soir*, « à peine a-t-il vu les photos, André R. est devenu vert... vert comme les plantes grasses du restaurant [...] (Ap, 267). Ainsi, par l'usage de l'imprimé, et en usant de stratégies textuelles directement centrées sur le lecteur ou indirectement, par l'intermédiaire des personnages, l'écrivain parvient à exacerber la teneur de l'incroyable tout en travaillant paradoxalement à la rendre plus croyable.

Outre l'effet de réel, la pièce peut revêtir la fonction de stimulatrice aux fins de constructions narratives. Certaines fictions reposent entièrement sur ce processus, et je pense notamment à *La Séquestrée de Poitiers* de Viviane Janouin-Benanti. L'auteur explique qu'il s'agit d'« une véritable enquête, avec consultation d'archives » et qu'il ne s'agit pas pour elle, de « broder entre les faits<sup>197</sup> ». Elle confie en outre les raisons décisives du choix de ce fait divers :

Cette photo [celle de la pauvre séquestrée] m'avait terriblement choquée lorsque j'étudiais les arrêts du procès, pendant mes études de Droit. Aujourd'hui encore, je ne la regarde pas sans émotion, sans compassion. Je m'étais dit qu'un jour, je raconterais la vie de cette femme, il fallait qu'on sache ce qu'elle avait dû endurer, par quelles souffrances elle était passée pour en arriver là<sup>198</sup>.

L'exemple de *La séquestrée de Poitiers* n'est toutefois pas représentatif de la fréquence et de l'importance de la fonction de fabulation, laquelle apparaît plus discrète et moins systématique dans les récits de faits divers explorés, même si certains écrivains n'hésitent pas à exhiber cet usage, tel Benoît Duteurtre à l'issue de *Ballets roses* :

[...] j'entrevois soudain l'importance de ces reliques, divulguées sur dérogation, qui nous rappellent, par leur substance même, l'existence d'un monde où rien ne se faisait ni ne se pensait comme au présent. Et puis je songeai que tout cela n'avait guère d'importance ;

---

<sup>197</sup>. Viviane JANOUIN-BENANTI. Entretien par Jacques PRADEL. « La séquestrée de Poitiers », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 29 mars 2012. Disponible sur : <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-29-mars-2012-la-sequestree-de-poitiers-7746044670>

<sup>198</sup>. Emmanuelle ECHASSERIAU. « *La séquestrée de Poitiers*, poignant récit signé Viviane Janouin-Benanti », *Vendée matin*, 21-22 avril 2001, article scanné et inséré sur page Internet, non paginé, consulté le 30 mars 2013. Disponible sur : <http://crimes.mysteres.free.fr/Affaires-criminelles/sequestree-poitiers.htm>



que les histoires qu'on reconstitue ne sont que des collages de poussières, faits pour stimuler notre imagination, avant de disparaître à leur tour... (BR, 240-241).

De la non importance de l'importance des archives, nous jugerons ici... mais nous n'aurons pas de doute, à l'issue de notre lecture de *Ballets roses*, de son importance dans l'« itinéraire à la fois historique, anecdotique et personnel » (BR, 18) que constitue l'ouvrage de Duteurtre. Du reste, il ne s'agit pas seulement d'archives mais de photographies, de traces écrites, d'extraits d'ouvrages, d'articles de presse, etc.,.

Les pièces produisent dans ce texte toutes sortes d'effets de réel sur lesquels nous ne nous arrêterons pas afin de ne pas dupliquer une analyse déjà menée, mais surtout, elles revitalisent la narration dans laquelle elles viennent s'intercaler. Une photographie joue le rôle d'embrayeur au commencement du récit : « la plus fameuse image d'André Le Troquer figure dans maints livres d'histoire. Mais il ne tient là qu'un emploi de figurant [...] » (BR, 9). Cette image officielle nourrit toute une réflexion du narrateur sur Le Troquer et de Gaulle. Deux pages plus tard, le narrateur reprend : « Or, sur les clichés pris au pied de l'Arc de Triomphe, on ne remarque pas seulement l'allure du Général [...] » (BR, 11) et à la page suivante : « Une photographie moins connue montre Le Troquer, près d'un agent de police [...] ». La narration dans son ensemble repose sur ce type de pièces, officielles ou non, et qui se complètent dans l'appréhension des multiples facettes de la figure de Le Troquer.

La pièce sous ses multiples formes sert également la fonction première qui lui est dévolue, qui est de documenter, d'attester, d'informer, de prouver. Elle constitue le moyen le plus commode, économe et efficace de faire avancer l'enquête, autrement dit de répondre à la question : « qui a tué ? ». Appréhendées comme des traces sur lesquelles s'appuyer en vue d'éclairer le passé, ces pièces se matérialisent sous la forme d'objets privés, banals, quotidiens. Elles appartenaient aux suspects en tant qu'objets matériels mais participent désormais du champ des investigateurs en ce qu'elles sont impliquées dans l'histoire du crime. Relevant initialement du domaine privé, ces objets-documents inédits sont finalement conservés par une institution publique en vue de la sécurité et du bien général. Dans *L'Appât*, les inspecteurs perquisitionnent le domicile de Valérie :

Sur l'étagère la plus haute de l'armoire, ils trouvent une dizaine de cahiers et d'agendas[...] L'un d'eux ramasse un cahier d'écolier à couverture blanche [...] comme il feuillette les pages une carte de visite tombe au sol en tourbillonnant. Il la ramasse. Le nom imprimé dessus est pour le moins évocateur : Antoine X., avocat à la cour. (Ap, 72)

Quelques deux-trois pages plus tard, Valérie est arrêtée. Si la scène de perquisition apporte des éléments décisifs à la police judiciaire, elle semble présenter moins d'intérêt pour un lecteur connaissant l'identité des criminels dès les premières pages. Toutefois, l'exploration de ces documents privés amène un déplacement de la narration vers le lieu habité par la victime ou le criminel. La pièce participe alors de la construction d'un décor : « [...] les murs sont tendus de bleu, sur le lit, des ours en peluche [...] la couverture verte est ornée d'une photo de jeune fille dessus [...] cahier d'écolier à couverture blanche [...] Joël K. et Jean-Paul C. promènent leurs yeux sur les lits, les oursons » (*Ap*, 72-73). Les pièces à conviction nourrissent la présomption de culpabilité criminelle de Valérie tout en étant éparpillées dans une chambre au décor enfantin. Sportès produit ainsi un contraste en deux teintes qu'il tend à homogénéiser sur sa palette: les pièces à conviction se teintent de bleu azur innocent tandis qu'une ombre noire se répercute sur d'inquiétants oursons en peluche...

Dans *Aspen Terminus*, l'identité du criminel fait d'autant moins mystère que Claudine Longet prétend avoir tué son mari par accident. La police perquisitionne et trouve : « un revolver de calibre. 22 [...] des papiers personnels, des lettres, un journal intime à la reliure rouge et noire tenu par Claudine Longet, un agenda, un papier annoté [...] qui pourraient s'avérer utiles dans la recherche de la vérité » (*AT*, 20-21). Ces pièces matérielles s'avèreront finalement impuissantes à dire la vérité d'un crime qui échappe, pourtant, outre l'effet de réel immédiat, elles semblent ici planter un décor intertextuel si l'on s'accorde à penser que la reliure rouge et noire est aux couleurs du plus célèbre fait divers relaté par Stendhal. L'ambition sociale, l'amour et le crime sont en effet les trois pans se faisant écho dans l'un et l'autre de ces faits divers.

Enfin, la pièce revêt occasionnellement une fonction impressive, que ce soit dans la sphère du texte avec des impressions fortes communiquées à l'un des personnages, ou bien dans le champ du hors-texte, quand l'effet vise immédiatement le lecteur. Dans *L'Appât*, les photographies du corps meurtri de maître Antoine X. ont été prises et archivées dans le dossier judiciaire de l'affaire. Elles vont servir à impressionner Valérie Subra, à qui il s'agit de soutirer les aveux.

Subra et un inspecteur sont assis face à face de part et d'autre d'un bureau de la Crime: comme deux joueurs d'échecs qui s'affrontent. Soudain le policier jette sous les yeux de la jeune fille deux photos en couleurs [...] (Depuis quelques années, les photos de l'identité judiciaire sont en couleurs. Ça les rend beaucoup plus réalistes, plus insoutenables que le noir et blanc.) (*Ap*, 78-79)

La photographie est décrite dans la perspective de Valérie et sa réaction devant le portrait tuméfié trahit son émotion : « J'ai rien fait, rien vu ! souffle Valérie qui perd les pédales ». Et même si la version du commissaire est différente, Valérie confie que « ce serait la vue des photos qui l'aurait fait craquer » (*Ap*, 79). La pièce, notamment photographique, trouve à jouer un rôle dans les scènes d'aveu grâce à l'émotion qu'elle suscite en matérialisant dans le présent un moment insoutenable du passé. Il s'agit d'un procédé classique des séries télévisées noires et sans doute plus marginal dans la littérature du fait divers car il n'apparaît pas dans le reste de notre corpus.

Dans le même ouvrage, on trouvera un exemple de la fonction impressive de la pièce sur le lecteur. Elle s'exerce dans la liste du butin accumulé par les trois criminels, lequel documente les raisons des crimes commis et incarne d'un même pan les preuves matérielles de la culpabilité des inculpés.

Fébrilement, il [Hattab] en extirpe un briquet Cartier en métal blanc et laque noire. Il l'empoche, n'oubliant pas de prendre avec le bon de garantie. Poursuivant sa « course au trésor », il récupère encore quatre stylos Dupont (avec garantie!), un agenda Cartier 1985 à tranche dorée, une ceinture Cartier marron, un porte-clefs de couleur bordeaux. Il fourre le tout dans son blouson et dans une boîte en carton blanc au sigle LES MUST DE CHEZ CARTIER (*Ap*, 228-229).

Dans ce contexte précis, l'objet ne fait pas figure de simple accessoire mais joue le rôle de témoin de la misère sociale. Gide avait déjà relevé l'importance du rôle de la liste d'objets dans son récit *La séquestrée de Poitiers*. Après avoir mentionné chaque composante de la chambre où était séquestrée la pauvre Mélanie Bastian, il écrit :

Si longue que puisse paraître cette énumération, nous n'avons pas craint de la rapporter tout entière, regrettant qu'elle ne fût pas plus complète encore[...] Tous ces objets sont des témoins et leur déposition nous instruit autant, et plus ingénument, que celle des témoins vivants que nous allons bientôt entendre<sup>199</sup>.

Ainsi, derrière l'ironie de Sportès qui s'amuse des précisions de garantie, se profile le cœur de la misère en jeu chez les criminels. Prendre une vie pour s'emparer d'un « must de chez Cartier » est un acte inspirant (du moins, on l'espère...) l'indignation et la surprise horrifiée chez le commun des lecteurs. Sportès reviendra à deux reprises sur la liste du butin dont il devine l'immanquable effet produit sur le lecteur (78, 228 et 232).

À l'appui de ces quelques exemples, l'importance de la pièce sous forme d'archive, de document, d'imprimé et d'objet apparaît dans la variété des fonctions jouées au sein de l'enquête. Des plus évidentes aux plus discrètes, elle visent à

---

<sup>199</sup>. André GIDE. *La séquestrée de Poitiers suivi de l'affaire Redureau. op. cit.*, p. 32.

authentifier, créer des effets de réel plus ou moins complexes, apporter des éléments à l'enquête en cours, stimuler la narration, documenter, informer, prouver, participer d'un décor, enfin impressionner et émouvoir.

## ***1.2. Regards sur les pièces***

La fonction jouée par les pièces au sein de la textualisation du fait divers détermine les modalités de son inscription dans le texte. La façon dont elles sont présentées, et qui influe sur le degré de mise à distance, est importante dans le sens où elle met en jeu les notions de vérité et de crédibilité de la pièce. S'agit-il d'une reproduction de document authentique ou d'une description de la pièce produite par l'écrivain ? Y a-t-il une objectivité de la pièce ou celle-ci est-elle nécessairement corrompue par le jugement subjectif du narrateur ? Que nous dit l'écrivain de la pièce ? Quel type de réflexion émane de la consultation d'un document authentique ? C'est plus spécifiquement vers le regard de l'écrivain ou du narrateur sur la pièce, et au rapport qu'il entretient avec elle que se dirige notre réflexion.

Dans un souci d'authenticité, le document peut être reproduit de façon brute, c'est-à-dire qu'il ne subit aucune modification, qu'il n'est ni reformulé ni altéré par les commentaires du narrateur. Dans *L'Appât*, on trouve un document authentique donné à voir de la façon la plus objective qui soit. En effet, Jean-Rémy Sarraud, l'un des trois criminels, purge sa peine de prison, « et il écrit. Des poèmes. En voici un qu'il rédigea juste après son procès. Nous le retranscrivons dans son orthographe originale » (*Ap*, 271). Suit la reproduction authentique du poème au terme duquel le narrateur ne laisse aucun commentaire et poursuit avec l'évocation des examens psychiatriques. Cette présentation instille une certaine liberté pour un lecteur plus actif dès lors qu'il ne perçoit le document au travers d'aucun prisme préexistant si ce n'est le sien propre. Il n'est pas guidé dans l'appréhension de ce poème et devra prendre l'initiative d'un jugement ; médiocre publication en vue d'un simple effet de réel ou précieux imprimé permettant de comprendre l'état d'esprit du criminel à posteriori de ses crimes ? en l'occurrence, Sarraud s'apitoie sur son sort de prisonnier et sa privation de liberté qu'il jalouse aux « braves gens du dehors » sans jamais exprimer le moindre repentir.

La présentation brute d'un document est à la fois la plus simple et la moins fréquente. Elle est généralement commentée par le narrateur dans sa propre

perspective ou parfois dans celle de l'un des personnages. Ainsi, Bébert, racoleur de jeunes filles dans *L'Appât*, détient

un millier de photos de tous formats, en noir et blanc et en couleurs. Que des jolies filles, mannequins, actrices. Autant de créatures de rêve, raconte-t-il, à qui il a donné un « coup de pouce » pour leur carrière [...]. C'est plusieurs kilos de rêve, mais de rêve concrétisé –paperisé pourrait-on dire- qu'il tient ainsi enclos dans son placard. (*Ap*, 140)

La parole du personnage de Bébert présente les pièces photographiques de façon nécessairement suggestive. Le lecteur obtient ici nombre d'informations influençant son regard. Il sait notamment que les jeunes femmes représentées espèrent, en distribuant leur photographie, avoir fait preuve de suffisamment d'entregent en vue d'une carrière glorieuse et fastueuse. Si ces photographies représentent la réussite concrétisée du point de vue de Bébert, elles sont pour le narrateur et le lecteur du côté de la superficialité, du rêve du « tout, tout de suite » au moindre effort qui débouche rarement sur la gloire escomptée. Papiers de rêve glacé, ces pièces matérialisent dans le présent l'espoir passé de jeunes filles dont la situation actuelle est inconnue. Valérie est la seule femme au rêve de reconnaissance sociale et d'argent facile qu'il nous soit donné de suivre et c'est précisément ce rêve qui l'amène à sa perte, autrement dit à l'assassinat d'hommes dont le seul tort était de sembler riches. La photographie est donc appréhendée dans son contexte, et d'autant plus tenue à distance qu'elle est donnée à voir dans la perspective d'un personnage dont les valeurs, opinions et modes de vie sont tournés en dérision par le narrateur.

Lorsque le narrateur commente la pièce dans sa perspective, ses intentions sont claires et immédiatement saisissables. En outre, le lecteur se distancie davantage des propos tenus dans la perspective d'un personnage que de ceux du narrateur. Ce dernier tend le miroir promené le long du chemin de la narration et le lecteur n'a donc aucune autre alternative que de s'y fier et de se soumettre à l'exercice d'une influence subjective. Mais ce sont là, après tout, les modalités implicites du contrat de lecture... Ainsi, dans *Mariage mixte*, les photographies de Charles-Édouard, l'enfant disparu du couple de Jean-Christophe et Claude Cottard, sont présentées au travers de l'hypothèse du narrateur selon laquelle le père aurait commis un infanticide.

Pour moi cependant, qui suivais tout cela du fond de mon lit, le meurtre était sûr. Les yeux de l'enfant, sa frayeur manifeste sur les deux ou trois photos prises quelque temps avant sa disparition et publiées dans la presse, ne laissaient aucun doute sur ce qui avait pu se produire. (*MM*, 81-82)

Le narrateur a consulté les photographies publiées dans la presse tandis que le lecteur est privé de la pièce dans sa forme brute. Il n'y accède que par le truchement et la

subjectivité d'un narrateur imposant sa lecture de l'image. La frayeur dominerait le portrait du petit Charles-Édouard, transi par le pressentiment d'une tragédie familiale imminente. Le narrateur utilise ici la photographie comme un instrument de persuasion à court terme de l'hypothèse criminelle. À court terme en effet puisque le narrateur, loin d'asséner une vérité univoque, mêle des suppositions disparates qui mettent véritablement à mal, sur le long terme, le besoin de stabilité et de vérité du lecteur...

Les pièces laissent ainsi libre cours à différents points de vue, qu'il s'agisse de ceux du lecteur, des personnages ou encore du narrateur. Elles sont aussi objets de commentaires pour un narrateur qui parfois, selon nous, reflète alors la pensée de l'écrivain avec lequel il se confond. Duteurtre est le plus prolifique en la matière puisqu'il déploie un véritable amour de l'archive.

J'apprends à patienter en feuilletant les usuels, avant de voir apparaître, sur une table roulante, d'imposants registres jaunis que je feuillette lentement pour dénicher une information minuscule. Ne serait-il pas mieux de tout recevoir sur Internet ? Voilà ce qui manque sur Google.com: le temps perdu à rêvasser, les hasards qui ponctuent le chemin du lecteur et cette chorégraphie silencieuse autour de moi. (*BR*, 21)

Dans ce passage, l'humour de la question oratoire permet d'opposer l'univers des archives, ces « trésors poussiéreux » (*BR*, 21), à l'avènement de la technologie Internet. Évoluer dans les lieux de conservation des documents est pour l'écrivain une véritable aventure, à la source d'imprévus et de rêveries qu'aucun moteur de recherche n'est à même de lui procurer. La dualité entre les documents sur papier et les pages virtuelles est récurrente chez Duteurtre pour qui l'investigation « en ligne » est un « faire-semblant » (*BR*, 65) tandis que le déplacement dans les lieux pourvus à cet effet est une « activité très concrète » et l'auteur précise à ce sujet :

[...] cela m'a enchanté [...] de dérouler lentement des mètres de microfilms, enfermés dans leur boîtes métalliques; puis de voir s'aligner la succession d'affaires traitées par les Chambres du Palais de Justice, consignées par d'anciennes écritures de greffiers, nettes et bien déliées. Ici, le passé semble exister physiquement. (*BR*, 66)

L'usage de l'archive, immédiat à l'époque de son impression, sera différé pour celui qui l'exploite, comme Duteurtre, à d'autres fins que judiciaire, et dans une démarche venant contrer le confort immédiat d'Internet. Comme le remarque Arlette Farge, cet usage à retardement est souvent source d'inattendu, et nous en relèverons quelques exemples dans le développement subséquent.

Usage immédiat, celui dont le XVIII<sup>e</sup> siècle avait besoin pour la mise en place de sa police; usage différé, peut-être inattendu, pour celle ou celui qui décide de prendre l'archive pour témoin, plus de deux siècles plus tard, et de la privilégier presque exclusivement par

rapport à des sources imprimées à la fois plus traditionnelles et plus directement accessibles<sup>200</sup>.

L'amour de Duteurtre pour le Paris du passé s'incarne dans son enchantement sensuel au contact des archives. L'odeur du suranné, le toucher de supports démodés, le silence respectueux et la vue d'écritures incarnant matériellement le passé lui procurent des émotions qu'il se plaît à partager. Il lit notamment une description de l'une des scènes licencieuses dans laquelle André Le Troquer est impliqué, « non sans relever avec délices certains traits du langage judiciaire [de l'époque] comme cette façon de désigner une femme par "dame Pinajeff" » (BR, 66). Il se dit aussi et

surtout fasciné par cette frappe d'une antique machine à écrire, aux caractères irréguliers, où s'ajoutaient des ratures et des corrections manuscrites, le tout dans un flux continu, comme une immense phrase proustienne, un paragraphe unique de soixante-douze pages, dont chaque proposition commençait par le même inlassable « considérant... », pour atteindre l'élan d'une superbe tirade : [...]. (BR, 67)

Duteurtre est aussi ému par l'archive dans sa forme matérielle, notamment les écritures dactylographiées et manuscrites, que par l'archive sur le plan du fond, ce qui comprend les choix lexicaux et syntaxiques d'usage à l'époque mais aussi la réanimation de l'« unicité du moment archivé<sup>201</sup> ». Cette unicité du moment est double puisque la lecture de l'archive a le pouvoir de ranimer la scène du passé qu'elle décrit d'une part et la scène de l'écriture de la scène d'autre part. Duteurtre parvient à se représenter à la fois la scène licencieuse et la scène de l'écriture de la scène licencieuse :

Devant ce vaste poème, j'avais l'impression d'entendre le bruit de la Remington ou de la Continental, sous les doigts rapides d'une sténo-dactylo des années cinquante, vêtue d'un tailleur strict et portant du rouge à lèvres, dans un bureau enfumé de fonctionnaires. Les images d'un temps proche et révolu surgissaient avec ce jugement et me ravissaient comme un souvenir d'enfance (BR, 69).

L'archive matérialise le passé d'une époque étrangère au présent de Duteurtre. Cette problématique du temps est présente le long d'une narration ponctuée de commentaires sur le plaisir et l'intérêt de l'investigation. La réflexion et la narration de l'auteur se concluent en outre sur une remarque précisant « l'importance de ces reliques » témoignant de l'existence du passé (BR, 240). Contrant une fin prévisible et banale, l'écrivain poursuit, dans une dernière page, par un retournement du point de vue initial :

---

<sup>200</sup>. Arlette FARGE. *Le goût de l'archive. op. cit.*, p. 9.

<sup>201</sup>. Marie-Pascale HUGLO. « Présentation », dossier sur le quotidien dans les fictions contemporaines. *Temps Zéro*, Revue d'étude des écritures contemporaines, n°1, 2007, non paginé, consulté le 10 décembre 2010. Disponible sur : <http://tempszero.contemporain.info/document717>.

Et puis je songeai que tout cela *n'avait guère d'importance*; que les histoires qu'on reconstitue ne sont que des collages de poussière, faits pour stimuler notre imagination, avant de disparaître à leur tour... mais que rien ne saurait m'empêcher de rêver à ce temps où les hommes portaient des chapeaux, où chaque place de Paris comptait son enseigne « Beurre, œufs, fromages », où les églises étaient pleines et le communisme fervent, où la pornographie demeurait clandestine, où Patachou chantait *La Bague à Jules*, où De Gaulle boutait l'OTAN hors de France, où la fin du monde semblait suspendue à un bouton atomique, où l'histoire demeurait ouverte à un horizon de conquêtes pour les femmes, les Noirs, les homosexuels et l'industrie française, où l'on pouvait passer la nuit dans des cinémas, où il fallait deux jours pour rejoindre la Méditerranée, où les réserves de poissons n'étaient pas épuisées, où nos parents étaient encore jeunes, où je n'étais pas encore né. (BR, 241, je souligne).

Le lien de coordination « où » est répété douze fois, dans un procédé de polysyndète créant un effet d'accumulation et d'ampleur à la liste des éléments du passé chers à l'auteur. L'archive lui a permis de les ressusciter et de les rêver.

Les pièces peuvent se constituer en matériaux à des fins diverses et se présenter différemment dans leur textualisation, selon le bon usage leur étant dévolu. Et la pièce peut tromper, authentifiant alors, non le vrai, mais le faux. L'exemple le plus probant de supercherie en la matière est l'admirable récit de véritable fait divers criminel que constitue *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant* de Bertrand Leclair. Si la rigueur dans la sélection d'un corpus mettant en scène de véritables fait divers exigeait que cet ouvrage en soit exclu, il nous est apparu nécessaire de le retenir en raison de sa spécificité. En effet, ce récit épouse toutes les modalités de l'écriture du fait divers criminel réel recyclé par la littérature si bien qu'une première lecture, naïve et sans recherches préalables, donne au lecteur toutes les raisons de croire qu'il s'agit d'une affaire, certes « invraisemblable » -mais quel récit de fait divers ne l'est pas!?- et pourtant authentique. L'indication « roman » sur la couverture n'aura pas même semé le doute étant donné que nombre de faits divers réels recyclés par la littérature sont qualifiés de romans<sup>202</sup>. Stupeur, consternation, déception et sentiment de tromperie gagnent le lecteur dans les dernières pages, avant de se muer en admiration rétrospective devant une telle construction, qui soulève par ailleurs les grands problèmes du roman que sont la vérité, le vraisemblable et le mensonge.

C'est dans ce contexte particulier que la pièce devient instrument de tromperie, et si Leclair use de stratagèmes variés en vue d'authentifier sa fiction –qu'il serait par ailleurs fort intéressant d'analyser dans le détail-, nous nous limiterons ici à évoquer quelques usages de pièces. Le narrateur prétend qu'un imprimé journalistique est à l'origine de son intérêt pour l'affaire et mentionne la référence avec une relative

---

<sup>202</sup>. C'est le cas de *Claustria* de Régis Jauffret pour ne donner qu'un exemple parmi bien d'autres.



précision : un vieux *Paris Match* de 1962 relatant le procès de Georges Pessant, l'« assassin à la Simca 1000 » qui terrifia le Nord de la France. De plus, Leclair place l'affaire Pessant dans l'Histoire de la chronique et on trouve ainsi de nombreuses allusions à d'autres faits divers dont l'existence ne fait pas doute. En épigraphes, une citation extraite de *La Tragédie de Lurs* de Jean Meckert, une autre de *De sang-froid* de Truman Capote. Demeure-t-il un doute sur la réalité d'une affaire dont on n'avait jamais entendu parler auparavant ? Il est rapidement dissous par les plaintes du narrateur déplorant l'oubli dans lequel est tombée l'histoire !

Leclair crée des pièces dont la plus conséquente est désignée par le terme de « carnets de Pessant », et que le condamné est supposé avoir rédigés en prison. Ces carnets auraient été publiés puis pilonnés, et le narrateur en a reproduit quelques extraits en vue de démontrer l'innocence de Pessant d'une part, l'interprétation fallacieuse de ses carnets par les experts judiciaires d'autre part. Leclair invente également le journal intime de Bénédicte Bouin, l'une des jeunes filles assassinées, et pour comble, se défie de la vérité d'un témoignage... qu'il a lui-même inventé ! Son récit apparaîtrait alors moins soupçonnable encore aux yeux du lecteur :

Alors, évidemment, ce n'est parce que c'est écrit que c'est vrai ; il n'est pas improbable que ce journal soit apocryphe et je l'ai tout de suite réalisé, en le refermant, dans le train, la naïveté n'étant pas l'une de mes caractéristiques majeures. (*IHP*, 207)

Leclair invente également nombre de photographies, d'extraits de procès et d'articles de journaux, qu'il critique abondamment. Il imagine en outre une rencontre avec l'avocat de Pessant, un retraité se disant prêt à lui fournir ses archives conservées au sujet de l'affaire. Par un luxe de détails et de pièces factices savamment imbriquées dans son récit, Leclair crée une force de vraisemblance à la mesure-même de son mensonge.

Les pièces servent ainsi des fonctions variées déterminant le choix de leur présentation. Elles peuvent être données à voir dans leur forme brute ou par l'intermédiaire du narrateur, de sa perspective ou de celle d'un personnage. Elles peuvent être décrites ou encore se présenter comme objet d'affects et susciter des commentaires retranscrivant l'émotion qu'elles procurent. Enfin, elles peuvent jouer de leur effet de réel pour être perçues authentiques, dans le vrai tout autant que dans le faux.

### *1.3. Problèmes liés aux pièces*

Les pièces constituent souvent des recours au défaut de la mémoire, tant personnelle que collective. Matériaux privilégiés des écritures d'aujourd'hui, elles ne vont pas néanmoins sans poser un certain nombre de problèmes, des plus pratiques aux plus éthérés. Leur mise au jour témoignera des difficultés impliquées par leur textualisation et des efforts stratégiques mis en place par l'écrivain pour les réduire. Elle engendra également une prise de distance relativisant le contenu de réel et de vérité dont elles sont naturellement créditées au sein des récits.

L'archive engendre des difficultés d'ordre pratique et trivial qui sont peu exprimées par les écrivains de notre corpus, à l'exception de Duteurtre. Les désagréments rencontrés sont de l'ordre de la lacune, du vide, du manque : « malheureusement, je tombais toujours sur un trou, à l'endroit précis que je cherchais » (*BR*, 66). Dans ce cas précis, la difficulté est liée à l'archivage ; le narrateur sera informé de ce que les documents recherchés suivent un classement spécial parce que traitant des affaires de mineurs. En revanche, lorsque le narrateur cherche à se procurer le dossier de l'instruction de l'affaire Le Troquer, il se trouve confronté à un trou véritable :

Ma seule déception, au fil des recherches, fut d'apprendre quelques jours plus tard que les archivistes –d'ordinaire si rigoureux- n'avaient pu retrouver le carton où était rangée la totalité du dossier de l'instruction. Conservé dans un bâtiment hors de Paris, ce paquet avait disparu, laissant une chance aux adeptes de la théorie du complot. (*BR*, 68)

Les inconvénients exprimés dans la recherche d'archive sont aussi de l'ordre du délai. Jubilant d'avoir trouvé une pièce essentielle, le narrateur en commande une reproduction photographique et se voit informé de ce qu'il n'aurait jamais dû consulter ce document. Il est invité à soumettre une demande de dérogation : « Assez dépité, j'ai fini par obtenir, un mois plus tard, cette dérogation de la directrice des Archives de France [...] » (*BR*, 67). Cet épisode se reproduira quelques pages plus tard et si le temps d'attente semble pesant au chercheur avide de découvertes, il ne manque pas, néanmoins, de juger le suivi et la protection de ces archives « rassurante » (*BR*, 70). Parmi les considérations pratiques évoquées, celle de la lacune nous semble essentielle en ce que le « trou » déploré par le narrateur pose question et prive irrémédiablement de la connaissance d'éléments qu'il y a lieu de croire fondamentaux à l'éclairage de l'affaire.

Les supports dans lesquels se matérialisent les pièces sont, de par leur nature spécifique, dotés d'un quotient de crédibilité plus ou moins fort. Une pièce peut se

présenter sous forme de document officiel à l'allure objective –une objectivité parfois fallacieuse- ou comme un écrit personnel à la subjectivité manifeste –même si le rédacteur s'est voulu des plus objectifs-. Les documents juridiques sont les plus apparemment objectifs parmi ceux consultés par le narrateur tandis que les écrits des protagonistes impliqués dans l'affaire semblent les plus subjectifs et donc les plus sujets aux suspicions d'écarts par rapport à la vérité. Arrière petit-fils du président René Coty, Duteurtre consulte le journal que son aïeux a tenu. Ces écrits confirment la tenue exemplaire de l'homme politique et contrastent avec les excès d'André le Troquer. Le narrateur s'interroge cependant sur sa lecture, et plus particulièrement sur le crédit à porter à l'imprimé-témoignage que constitue le journal de son arrière grand-père :

[...] s'éveillait une seconde question: se montre-t-on dans un journal tel qu'on est? Ne s'agit-il pas d'un autoportrait d'artiste, où l'on façonne de soi une image flatteuse? Progressant dans mon enquête, je songeais qu'un journal tenu par André Le Troquer (terni par ses aventures scabreuses) n'aurait pas forcément été très différent de celui de mon arrière-grand-père (homme réputé pour sa moralité exemplaire). (BR, 83)

Le questionnement exprimé par le narrateur relève du genre de l'autobiographie et invite à une nécessaire prise de distance avec un document. Avant de se muer en pièce, le texte récit du passé constituait un développement de soi au présent, dont les modalités et les problèmes se répètent inlassablement depuis les *Confessions* de Rousseau au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'imprimé, quel qu'il soit, ne produit pas la réalité mais un semblant, une vision de la réalité, ce que Duteurtre ne manque pas de rappeler, accroissant ainsi le caractère fiable et surplombant de son propre texte.

Afin de pallier la subjectivité manifeste de l'imprimé et à son incapacité à dire la réalité, l'écrivain recourt au croisement des pièces. Leur confrontation met au jour échos, nuances ou contradictions, dès lors prises en compte dans l'idée que le narrateur et le lecteur se construisent de la réalité de l'affaire. Le recoupement donne champ, distance et réflexion à de multiples sources formant les pièces de l'immense puzzle que représente la reconstitution du fait divers Le Troquer :

Je me suis alors avisé que je ne disposais que de fragments: quantité de livres, Mémoires, témoignages, photos, coupures de presse, archives plus ou moins secrètes; et j'ai commencé à poser les premières pièces d'un grand puzzle, comme si ce « roman » me permettait de rassembler une matière dispersée, de recoller des morceaux de vie entre les grands chapitres de l'histoire solennelle. (BR, 238)

Le procédé d'énumération d'archives produit un effet d'accumulation et il est vrai que les sources sont en nombre. Mais ce rassemblement n'agit dans la complémentarité que par le croisement des pièces du puzzle. Il est impossible de reconstituer un puzzle

en ne focalisant son intérêt que sur une pièce à la fois, successivement, et sans observer les autres pièces tout comme il est impossible de cerner l'affaire en ne portant son attention que sur une pièce à la fois, à l'exclusion de toutes les autres ...

Dans cette optique, le narrateur raconte les faits en reproduisant un extrait de texte émanant de l'un des protagonistes et le fait suivre par un texte racontant les mêmes faits, du point de vue d'un autre protagoniste de l'affaire. Ainsi de la fusillade du 26 août 1944 dans la cathédrale de Notre-Dame, d'abord racontée du point de vue de Le Troquer (*BR*, 41) puis de René Coty (*BR*, 42). Si les versions de l'événement ne s'opposent pas, elles mettent cependant en valeur différents aspects et protagonistes. Le Troquer parle de lui-même et comme le remarque le narrateur, il insiste sur son « attitude bravache » (*BR*, 41). La présence du général de Gaulle est également centrale tandis que celle de René Coty n'est pas mentionnée. Coty le lui rend bien puisque lui aussi est en scène dans sa propre version des faits, et là aussi, présence fort remarquée de De Gaulle quand celle de Le Troquer est tout simplement éludée.

À certaines occasions, le croisement des pièces s'avère, plus que complémentaire, essentiel à la découverte d'une information : « Seul, les recherches et les recoupements [consultation de l'état civil, des encyclopédies de cinéma et des photographies d'époque] m'ont permis de découvrir que la "comtesse de Pinajeff" avait connu plusieurs existences successives » (*BR*, 74). À la page suivante, le recoupement permet en outre de certifier une information jusqu'alors entachée par l'incertitude : « un indice m'a permis d'effacer ce doute : en comparant la lettre d'Elisabeth de Pinajeff avant-guerre, j'ai reconnu facilement la même signature très personnelle : seule la particule s'était ajoutée entre le prénom et le nom. (*BR*, 75)

Le recoupement des pièces se présente occasionnellement sous la forme d'emboîtement, c'est-à-dire que le document volontairement consulté mentionne d'autres sources qui n'auraient pas nécessairement été examinées par le narrateur et que nous nommerons « pièces emboîtées ». Il appartient alors au narrateur –selon l'importance de l'enjeu- de garder de la pièce enchâssée la perspective du rédacteur de la pièce enchâssante ou bien de rechercher et de consulter lui-même le document afin d'accéder à sa forme brute. Le premier cas étant manifestement le plus fréquent, l'archive emboîtée apparaît secondaire tant sur le plan du fond que de la forme. Le narrateur des *Ballets roses* cite un extrait du journal intime de son arrière grand-père, un texte qui contient quatre références à des imprimés de presse prouvant que René

Coty n'était pas le seul à envisager sa présentation et possible élection en tant que président :

30 mai 1952: Un article de *Match* prévoit ma double élection au Luxembourg et à l'Élysée. [...] 29 septembre 1953: Deux numéros successifs d'*Ici Paris* et *Le Monde* de vendredi matin parlent de ma candidature élyséenne. [...] 29 novembre 1953: Ce matin, *L'Aurore* me comptait au nombre des candidats possibles. (BR, 61)

Que l'opinion publique et la presse aient ou non pressenti la candidature de René Coty ne change rien au cours de l'histoire, l'enjeu de probation est donc faible et l'exploration de ces imprimés emboîtés absolument inutile au narrateur qui ne les mentionne plus et poursuit son cheminement.

Même si le croisement des pièces aide à mieux cerner le fait divers dans sa réalité que ne le peut la pièce appréhendée dans son isolement, elles ne sont pas à même de répondre à toutes les questions qu'une telle affaire engendre. Loin de taire ces failles dans la connaissance, les écrivains du fait divers contemporain l'exhibent. Duteurtre, après lecture du journal de son arrière grand-père, s'interroge sur sa moralité apparemment exemplaire. L'est-elle réellement, ou René Coty omet-il la mention d'écarts qu'il préfère voir oubliés? : « mais, après tout, il est peu d'homme qui n'entretiennent certains vices, au regard de la sévère morale bourgeoise. Sauf que *je n'en sais rien*, que ces écarts restent invisibles et la question en suspens. (BR, 83-84, je souligne)

Dans l'extrait ci-dessus, l'ignorance est exprimée de façon directe et à la première personne. D'autres fois, il s'agit de questions traduisant explicitement le mur d'interrogations auquel se heurte l'investigateur écrivain, rempart de vide, de blanc, matériellement représenté par l'espace inoccupé du reste de la page, celles-ci clôturant le chapitre en cours : « déplore t-il [André Le Troquer] de s'être laissé prendre comme un malfaiteur? Ou croit-il sincèrement que toute cette affaire était un complot? Pense-t-il même, comme il le laisse entendre, qu'une main a tout dirigé: celle du général de Gaulle? » (BR, 195). Ces questions liées au vécu de l'événement personnel par le protagoniste principal sont essentielles et quand bien mêmes les pièces aident à faire lumière, elles ne permettent pas de certifier le ressenti des acteurs en jeu, y compris et surtout les écritures de soi, d'une part les plus aptes à répondre du vécu d'un personnage, d'autre part les plus sujettes aux doutes et aux suspicions.

L'usage des pièces dans la littérature d'aujourd'hui se révèle problématique à d'autres égards, et notamment quant au statut de l'écrivain et de la fonction qui lui est dévolue. L'écrivain ressent parfois le besoin de clarifier l'usage des archives qu'est le

sien : « Évidemment, un tel travail [le rassemblement des archives] frise l'impudeur du "journaliste d'investigation" » (BR, 238) déclare Duteurtre. Il précise alors l'enjeu de son travail :

À ce travers, j'aimerais échapper, en soulignant que si je soulève des pages refermées, parfois graveleuses, mon seul but est de ranimer les protagonistes dans leur complexité, de les rendre plus vivants –et plus intéressants- que les traits sommaires conservés par la mémoire politique ou judiciaire. (BR, 238)

Chez Duteurtre, les problèmes tournent principalement autour de l'archive dans le texte et il en est de même, à un moindre degré, dans quelques-unes des œuvres de notre corpus, bien qu'il s'agisse moins d'archives que de pièces diverses. Si l'usage des documents est plus discret dans *Mariage mixte*, le narrateur précise néanmoins :

Non que j'aie lésiné sur les efforts, durant les deux ans de travail intensif qui avaient précédé. Une documentation sans faille s'accumulait sur mon bureau. Visite carnet en main de l'école de Maisons-Alfort, livres érudits sur la profession vétérinaire, archives judiciaires du procès Cottard, visite aux avocats : mon oncle aurait été fier de moi. Je me colletais aux faits, on pouvait le dire. J'affrontais le *réel*, ce Minotaure au centre du labyrinthe que tout écrivain contemporain se doit d'arpenter. (MM, 113)

L'usage des pièces est ici associé au mérite de l'écrivain, dans le sens où il atteste d'une écriture du réel aux problèmes apparemment plus exigeants et contraignants que ceux d'une écriture de pure fabulation. Le terme « affronter » reflète l'ensemble de ces difficultés, dont l'ampleur se renforce à l'évocation mythique du Minotaure grec. Le réel apparaît comme une construction dédalesque que parcourt le narrateur en tous sens et dont la sortie est véritablement éprouvante : « Quelque chose va bien finir par se produire qui te dira comment finir. Quelque chose va bien te faire sortir de tout ça – de cette maison, de toi-même – de ce rêve. » (MM, 297).

Plus rarement, et c'est le cas chez Weitzmann, les problèmes s'inscrivent sur le terrain du texte écrit comme un écho à l'archive :

C'était, lorsque j'ai commencé d'écrire, comme d'accéder aux archives de photographies anthropométriques, dans la chambre noire des passeports. Entre l'identité surexposée de Cottard, et l'identité sous-exposée de mon père, le négatif d'un enfant disparu, à l'identité douteuse, porteur d'un héritage ambigu. (MM, 107)

Ce passage exprime les difficultés d'écriture du réel dans un procédé visuel fort ; représentation d'un document ternaire, avec à gauche et à droite, les pères, au centre, le fils disparu. Ces archives photographiques se détachent d'autant plus qu'elles se trouvent « dans la chambre noire », celle du narrateur-écrivain aveugle, fils égaré, qui ne perçoit pas encore la construction du réel qui doit relier ces trois portraits au sien ; « Mais où étais-je, moi, dans ce théâtre des pères ennemis ? » (MM, 107).

Ainsi, l'archive permettrait de lutter contre l'oubli, de pallier le défaut de mémoire, mais elle peine à combler la distance du temps passé teintant les faits d'irréalité. Claude Simon a beaucoup réfléchi sur l'archive et le problème de la mémoire. Il écrit notamment dans *Le jardin des plantes* : « il garde de toute cette affaire un souvenir très précis et [...] ce qui est précis, c'est justement cette irréalité dans laquelle tout semblait se dérouler<sup>203</sup> ». La photographie peut paradoxalement se révéler comme une archive précise dans l'imprécision, le flou et la brume du temps en altérant nécessairement la représentation. Mais ne serait-ce pas aussi l'image la plus juste de la captation de la réalité? nécessairement vaporeuse... à l'image de la photo de Pessant :

[...] à les observer jusqu'à vous y perdre [les photographies], l'impression vous prend que l'individu photographié a lui-même quelque chose de flou, et même de fuyant. Plus vous vous approchez, plus les points semblent se disséminer, comme si ses traits peinaient à imprimer, le papier, en somme, à impressionner ne serait-ce que la pellicule; [...] il [Georges Pessant] semble encore un peu plus flou que ses camarades qui le sont déjà tant, cinquante ans plus tard. (*IHP*, 43-44)

ou de celle de Gabriel, le criminel de masse dans *L'homme qui haïssait les femmes* : « Le cliché est flou, ce qui rend les traits flottants, indécis, comme si le garçon qu'il représente ne savait pas vraiment qui il est » (*HHF*, 100).

Les problèmes évoqués auront permis de cerner les difficultés de la textualisation des pièces, qu'il s'agisse d'archive, d'imprimé, et plus rarement d'objet, mais aussi de relativiser leur capacité à refléter le réel, ce qui a pour effet paradoxal d'accroître la crédibilité du narrateur. Les préoccupations exprimées ou décelées sont matérielles (archives introuvables, délai d'obtention des documents) ou émotionnelles (trou définitif), ou encore intellectuelles (questions du crédit porté au document selon sa nature, de l'indispensable croisement des informations, des questions demeurant, du statut de l'écrivain, de l'écriture des pièces et du réel, et enfin, de l'inexorable distance du temps passé).

## **II. La fondue de la parole**

L'écrivain du fait divers criminel travaille à la transposition des pièces, lesquelles constituent des sources fécondes à l'élaboration narrative de l'enquête. Le « dire » est une dimension certes moins tangible et plus fugace, mais tout aussi

---

<sup>203</sup>. Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, p. 262, cité dans ARROUYE Jean. « Un nouvel art de dire et de montrer » dans *Livres de photographies et de mots*. Dir. Danièle MÉAUX. Caen : Lettres modernes Minard, 2009, p.53-73.

participative de la consistance de l'enquête, ainsi, son transfert dans le fait divers littéraire ne mérite pas moins l'analyse de ses fonctions et de ses modes d'intégration. Nous nous arrêterons sur trois manifestations particulières de l'oralité, d'abord le don de la parole en tant qu'acte délibéré de l'écrivain, puis la prise de parole issue des rencontres d'enquête, et enfin la propagation de la rumeur.

### ***II.1. Un don de la parole***

Le don de la parole n'est pas spécifique à la littérature, et le journalisme, notamment audiovisuel, y recourt fréquemment. Marie-Christine Lipani-Vaissade écrit à cet égard qu'on assiste dans la presse d'aujourd'hui à « une survalorisation de la parole de l'anonyme, qu'il soit témoin ou victime » et qui a pour effet d'éclipser la parole de l'expert au profit d'un accroissement de l'émotion »<sup>204</sup>. Outre l'émotion, le témoignage favorise l'effet de réel. Philippe Artières analyse l'intégration du témoignage dans le récit historique et relève cette impression de « vrai » souvent trompeuse. Toutefois, précise-t-il, « l'intérêt n'est pas de savoir si le vrai est vrai, mais de comprendre pourquoi ce « vrai »-là, qui est parfois faux, est ressenti comme vrai par celui qui veut le faire passer comme tel<sup>205</sup> ». La même question serait valable en ce qui concerne l'intégration du témoignage dans la presse ou dans la littérature...<sup>206</sup>

#### a. à l'écoute des voix

Le don de la parole chez l'écrivain contemporain ne procède pas des modalités de l'écriture journalistique et n'en poursuit pas les fins. Il s'inscrit plutôt dans la lignée de l'écriture naturaliste telle que définie par Gide dans *La séquestrée de Poitiers*:

Nous donnerons, sur les affaires que nous exposerons, le plus de renseignements possible, sans crainte de lasser le lecteur. Notre désir n'est pas de l'amuser, mais de l'instruire. Nous nous placerons en face des faits, non en peintre ou en romancier, mais en naturaliste. Un récit est souvent d'autant plus émouvant qu'il est plus sommaire; mais nous ne nous préoccupons pas de l'effet. Nous présenterons, en nous effaçant de notre mieux, une documentation autant que possible authentique; j'entends par là non interprétée, et des témoignages directs<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup>. Marie-Christine LIPANI-VAISSADE. « La parole du témoin dans les écrits journalistiques: un acte performatif », dans WATINE Thierry (rédacteur en chef). *Les Cahiers du journalisme* n°17, dossier « Faits divers, faits de société », Lille & Québec: ESJ Lille et Université Laval, 2007, p. 62-71. Disponible sur: <http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/17.htm>

<sup>205</sup>. Philippe ARTIÈRES. « Témoignage et récit historique ». *Sociétés & Représentations*, 2002/1, n°13, p. 204.

<sup>206</sup>. Cette question, au demeurant fort intéressante, dépasse les limites de cette thèse...

<sup>207</sup>. André GIDE. *La séquestrée de Poitiers suivi de l'affaire Redureau. op. cit.*, p. 100.



Ce recours au « témoignage direct » relève du soupçon et se défie à la fois de la narration et de l'Histoire. Pour Koen Geldof, qui s'est penché sur l'écriture du fait divers chez Didier Daeninckx, la narrativisation « normalise le fait divers », elle en fait un « événement expliqué » alors dénué de tout intérêt<sup>208</sup>. La parole brute vise à faire entendre les subjectivités d'une petite histoire plurielle en vue de contrebalancer l'Histoire monologique, ce simulacre d'objectivité. La littérature constitue en cela le contre-point pluriel de la version journalistique et monochrome du fait divers. On note en outre que certains textes de Michel Foucault comme *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* donnent à lire des paroles, des mots, des témoignages, lesquels constituent « la substance même de la réflexion historique<sup>209</sup> ». Ainsi, le témoignage sert tout autant la fin plurivoque que le moyen vivrier de ce type de littérature.

Marguerite Duras ambitionnait déjà d'offrir sa voix à ceux qui ne peuvent faire entendre la leur. Dans *Moderato Cantabile*, un fait divers fictif, on lit des présomptions, de l'invention, des mensonges, plutôt qu'une recherche de ce qui s'est vraiment passé<sup>210</sup>. Dans les rubriques journalistiques, l'événement criminel relève du meurtre passionnel, or, Anne Desbaresdes ne se satisfait pas de cette catégorisation et cherche à élucider la passion amoureuse dont le crime est l'aboutissement. Pour s'approcher de la vérité du crime, Duras donne la parole à Anne et à Chauvin, dont les rapports empreints de désir sont autrement significatifs à la compréhension des fondations du crime passionnel. Cet écho des deux couples n'est pas sans rappeler celui d'*Aspen Terminus*, sur lequel nous reviendrons dans le développement sur les rencontres d'enquête.

Le plus souvent, la parole est donnée aux acteurs même d'un fait divers donné. C'est le cas dans *Un fait divers* de François Bon, où l'on entendra de multiples voix, dont celles du tueur Arne Frank et de ses victimes, mais aussi celles d'acteurs subsidiaires tels que l'inspecteur de police, un gardien de supermarché, la mère de Sylvie, un militaire, un médecin légiste, *etc.* Les monologues se juxtaposent si bien qu'aucun point de vue ne prédomine. Au lecteur d'opérer des recoupements entre les « dires » de tous ces personnages afin de faire lumière sur une vérité plurivoque et

---

<sup>208</sup>. Koen GELDOF. « Une écriture de la résistance. Histoire et fait divers dans l'œuvre de Didier Daeninckx », dans *Écrire l'insignifiant*, *op. cit.*, p. 135-154.

<sup>209</sup>. Arlette FARGE. *Des lieux pour l'histoire*. Paris : Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1997. p. 70.

<sup>210</sup>. Alexandra SAEMMER. « Marguerite Duras et l'affaire Villemin », dans *Tout contre le réel Miroirs du fait divers*. *op. cit.*, p. 55-70.

fondamentalement insaisissable. Nous sommes ici à mille lieux de l'écriture du fait divers journalistique et des modalités d'écriture à la Truman Capote. Il faut écrire autrement, et comme le rappelle Luc Rassin, il s'agit alors « de fondre la parole du fait divers, voilà en quoi consiste le projet. Écrire un monde où les places et les rôles ne sont pas prévus d'avance<sup>211</sup> ».

François Bon a donné la parole à des protagonistes qui ne sont pas habilités à la prendre en raison de leur position sociale. C'est aussi le cas de Nicole Malinconi lorsqu'elle donne voix à Michelle Martin, ex-épouse et complice de Marc Dutroux. L'écrivain place la parole au cœur de son entreprise d'écriture: « mon travail d'écriture depuis plus de 25 ans, ne fait jamais que s'inspirer des gens qui essaient de dire ou disent maladroitement, la question, en tous cas, d'une parole qui irait au fond d'une réalité qui est difficile à approcher, à avouer, à reconnaître<sup>212</sup> ».

Michelle Martin souhaitait elle-même écrire un ouvrage, lequel devait porter sur ses conditions de détention. Malinconi pense qu'un écrit de la sorte est irrecevable à cause d'une thématique sur laquelle la société n'acceptera jamais de l'entendre: « À nouveau, l'idée d'un livre sur la prison, oubliant ce pourquoi vous êtes là, comme taisant la vérité du seul livre que vous pourriez écrire ou qui pourrait être écrit, de vous » (VMM, 22). Le bien fondé du jugement de Malinconi nous semble manifeste et se voit corroboré par les travaux de Anna Norris. Dans une contribution portant sur la littérature carcérale féminine, Norris explique que le « geste de prendre la plume est perçu comme un outrage, sa prise de parole [celle de la femme incarcérée] est inadmissible, car son statut de femme déçue devrait lui ôter toute autre identité, et surtout celle de noble écrivain<sup>213</sup> ». Non seulement Martin choisit un rôle [celui de l'écrivain] qu'elle ne pourra endosser sans se confronter à des difficultés majeures, mais elle sélectionne le sujet le moins susceptible de lui valoir les égards de son environnement: « écrire sur la prison est fort mal perçu par l'administration pénitentiaire, laquelle préfère les individus passifs, repentants et dociles<sup>214</sup> ». Sans doute l'intervention de Malinconi était-elle fondamentale à la prise de parole de

---

<sup>211</sup>. Luc RASSON. « L'écriture spéléologique de François Bon », dans *Écrire l'insignifiant. op. cit.*, p. 155-164.

<sup>212</sup>. Nicole MALINCONI. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Marc Dutroux », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 23 février 2012. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/billet/jeudi-23-fevrier-l-affaire-marc-dutroux-7743865660>

<sup>213</sup>. Anna NORRIS. « Parole interdite: la littérature carcérale féminine ». *The French Review*, Vol. LXXI, n°3, février 1998, p. 425.

<sup>214</sup>. *Ibid*, p. 433.

Martin, d'abord par son statut d'écrivain accomplie, ensuite pour le recentrement sur le seul sujet possible concernant Michelle Martin : l'affaire Dutroux.

D'autres écrivains font don de leur voix à ceux qui ne sont plus de ce monde pour espérer témoigner de quoi que ce soit. C'est le cas de Gide, et beaucoup plus récemment de Viviane Janouin-Benanti à propos de la séquestrée de Poitiers, Blanche Monnier, dont la libération eut lieu le 23 mai 1901. Dans ses interviews, Janouin-Benanti insiste sur l'enjeu de son livre, qui est à la fois d'approfondir le cas de la séquestrée et de « donner la parole à cette femme<sup>215</sup> ». Il est évident que le don de la parole diffère selon qu'il est une retranscription aussi fidèle que possible des propos tenus (cas de Malinconci) ou issu de l'imagination de l'auteur (cas de Bon), ou bien encore dérivé de propos réels (cas de Benanti) et sauf cas bien définis, nous ne savons pas toujours bien situer la production de toutes ces paroles vives...

Ces considérations posent question et l'on se demandera si c'est toujours vers un authentique « don de la parole » que tend l'écrivain ou s'il ne s'agirait pas plutôt de la mise en place d'un procédé avantageux, ne serait-ce qu'en terme d'effet de réel, et qui viserait en fin de compte à mieux appuyer ou développer les idées, les convictions ou l'imagination de l'auteur. La question demeurera ouverte puisqu'il ne s'agit surtout pas dans cette thèse, de démêler ce qui relève du vrai et du réel de ce qui est fictif ou mensonger. Cette question dépasse d'ailleurs la seule sphère du fait divers et a, entre autres, nourri l'article de Christian Milat quant aux voix dans les écrits du Dr Sachs :

Pourtant, il est permis de douter de la qualité de ce réel. Ainsi, le procédé consistant à faire intervenir, au milieu des rares narrations du Dr Sachs, une multitude de voix (celles des patients, de la mère, des amis, etc.), loin de renforcer l'effet de réel, participe à son altération, ces voix étant contaminées par le savoir et le vocabulaire médicaux du narrateur-auteur. De plus, ces voix épousent la vision de la médecine de Sachs/Winckler, vision largement pessimiste<sup>216</sup>.

#### b. entrer à l'intérieur, le monologue

Le « don de la voix » n'est toutefois pas ambigu chez des écrivains tels que François Bon ou Laurent Mauvignier, dont l'écriture procède du monologue. Ce recours au mouvement de la pensée des personnages est familier au lecteur de littérature contemporaine ; ainsi que le rappelle Jean-François Dortier, « ce procédé littéraire n'a pourtant rien d'universel : c'est une invention assez récente qui n'a guère

---

<sup>215</sup>. Viviane JANOUIN-BENANTI. Entretien par Jacques PRADEL. *op. cit.*

<sup>216</sup>. Christian MILAT. « La Maladie de Sachs : le réel construit entre les pôles opposés du savoir et de la subjectivité », @nalyse, Vol. IV, n°2, 2009, p. 119-142, consulté le 12 novembre 2012. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revueanalyses/article/viewFile/634/536>

plus d'un siècle et généralisée depuis seulement quelques décennies<sup>217</sup> ». Joyce serait l'un des premiers à l'avoir expérimentée avec son roman *Ulysse*, « entièrement construit sur la base des monologues intérieurs, ceux de plusieurs personnages - Stephen Bloom, Daedalus et Miss Molly -, au cours de la seule journée du 16 juin 1904 »<sup>218</sup>.

Catherine Henry s'est penchée sur l'écriture du monologue chez Mauvignier et définit ainsi le procédé :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant"<sup>219</sup>.

La dimension subjective est visible dans toute sa lumière et l'écrivain trompe d'autant moins qu'il recourt à un procédé manifestant une aspiration à la vérité plutôt qu'une copie conforme de celle-ci. Jérôme Garcin dit de Mauvignier qu'il ne cesse « de rendre la parole aux sans-voix<sup>220</sup> » par l'usage de monologues intérieurs visant à multiplier les points de vue. Johan Faerber préfère le terme de « polylogue » en ce qu'il perçoit plutôt chez Mauvignier « un dialogue retrouvé où tous les monologues communiquent enfin<sup>221</sup> ».

Quoiqu'il en soit, cette vocation de « restitution de la parole » pourrait, à première vue, être mal accueillie et perçue comme une appropriation outrancière de la parole d'autrui... nous reviendrons sur ce problème dans la partie déontologique et juridique de notre développement. Dans l'immédiat, on pourrait se demander si l'écrivain n'est pas un tant soit peu présomptueux pour prendre la parole à la place d'autrui, et sous prétexte de don charitable et généreux. Des écrivains comme Bon et Mauvignier sont pourtant suffisamment explicites quant au caractère factice et subjectif de leur travail, ne serait-ce que par l'usage du monologue, pour échapper à tout soupçon de suffisance. Mauvignier rappelle d'ailleurs que son ambition n'est pas

---

<sup>217</sup>. Jean-François DORTIER. « Le roman de la vie intérieure », *Sciences Humaines* n°134, « La littérature, une science humaine ? », janvier 2003, non paginé, article consulté le 4 avril 2012.

Disponible sur : [http://www.scienceshumaines.com/le-roman-de-la-vie-interieure\\_fr\\_2841.html](http://www.scienceshumaines.com/le-roman-de-la-vie-interieure_fr_2841.html)

<sup>218</sup>. *Idem*.

<sup>219</sup>. Catherine HENRY. « Dedans/dehors : le monologue chez Mauvignier », *Remue.net*, le 24 janvier 2005, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur : <http://remue.net/spip.php?article375>

<sup>220</sup>. Jérôme GARCIN. Revue de presse *Dans la foule* « Le stade de la honte », *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur : <http://www.laurentmauvignier.net/revuedepresse/danslafoule/lenouvelobservateur.html>

<sup>221</sup>. Johan FAERBER. « L'exception démocratique de l'écriture : Laurent Mauvignier », dans Marc DAMBRE et Richard J. GOLSAN (dir.), *L'exception et la France contemporaine : histoire, imaginaire, littérature*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 265-274.

de retranscrire la vérité d'êtres de chair et de papier mais d'écrire un roman inspiré de faits réels : « et quant à faire croire que ce sont vraiment les personnages qui parlent, non, jusqu'à maintenant, je voulais montrer que, derrière, il y a une seule écriture, nous sommes dans un livre et non pas dans la tête des gens<sup>222</sup> ». On comprend aussi qu'il n'envisage pas le don de la parole comme un acte absolu et intangible mais comme un processus de construction labile : « que peut dire un roman ? Pas grand-chose, on n'est pas Dieu le père, pas de vérité à révéler donc on travaille sur quelques voies, paroles données et reprises aussitôt<sup>223</sup> ». Les précisions quant à la démarche et aux enjeux de l'écriture relevant du « don de la parole » balayaient tout soupçon d'arrogance et manifestent bien au contraire la modestie des auteurs privilégiant le biais du monologue.

Dans notre développement sur l'usage des pièces dans l'écriture du fait divers, on notera qu'il n'est fait aucune mention de Mauvignier. C'est qu'il n'y a pas recours et que son projet d'écriture s'inscrit aux antipodes de celui d'un Sportès ou d'un Duteurtre. Pour Mauvignier, la parole est plus puissante que l'archive ou toute autre pièce :

Leurs mots en diront davantage sur eux-mêmes et sur les autres que les signalements les plus rigoureux, les analyses psychologiques les plus avisées, davantage sur l'événement lui-même et sa violence abstraite que tous les rapports policiers ou journalistiques les uns aux autres ajoutés<sup>224</sup>.

Toutefois, cette désaffection pour les pièces ne touche pas aux objets, ce que Jean Laurenti signale à Mauvignier :

Vous donnez aussi une place importante aux objets. Une partie de la dramaturgie se cristallise autour d'eux. Dans *La foule*, il se crée par Tana un raccord visuel entre un banal autogire qu'elle observe dans une salle de bains, la grande roue aperçue depuis la tribune du stade et la roulette du casino qu'elle invoque pour symboliser le sort qui a broyé sa vie<sup>225</sup>.

Les exemples fournis par Laurenti manifestent un usage des objets radicalement différent de celui des écrivains « à pièces ». En effet, les objets ne servent pas ici à

---

<sup>222</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Michel MURAT. « Entretien : Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat », *Revue critique de fiction française contemporaine* n°3, décembre 2011, consulté le 3 janvier 2012. Disponible sur :

[http://www.revuecritiquedefixxionfrancaisecontemporaine.org/francais/publications/no3/entretien\\_mauvignier\\_murat\\_fr.html](http://www.revuecritiquedefixxionfrancaisecontemporaine.org/francais/publications/no3/entretien_mauvignier_murat_fr.html)

<sup>223</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par des classes de lycéens à l'occasion de la parution de *Dans la foule*, médiathèque de Lyon Partdieu, 13 mars 2008, consulté le 22 novembre 2011. Disponible sur : [http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id\\_video=1](http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=1)

<sup>224</sup>. Nathalie CROM. Revue de presse *Dans la foule* « Stade final », *Télérama*, le 13 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur : <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/telerama.html>

<sup>225</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Jean LAURENTI. « Capturer la surface des choses : *Dans la foule* de Laurent Mauvignier », *op. cit.*

authentifier, à créer un effet de réel ou à relancer la narration mais participent d'une symbolique à l'œuvre dans le récit. Cet usage est plus discret, fin, subtil, et ne sera sans doute perçu que par des lecteurs aussi attentifs aux détails que l'a été Laurenti...

Le désintéret de Mauvignier pour les pièces et ses usages, conjugué à la prédilection pour les mots investis dans la forme du monologue pourraient trop facilement inviter à le considérer comme un écrivain de l'intérieur et de la psychologie. Or, il n'en est rien, et l'auteur précise à cet égard :

le monologue fait l'inverse : le personnage ne sait pas où il va, il cherche. Il ne s'agit pas de trouver, mais de tâtonner... C'est pour ça qu'il n'y a pas de psychologie avec le monologue... Le monologue tourne autour du pot. Le "il" va dans le pot. Dans le monologue, toutes les hypothèses sont explorées, détaillées... C'est dans ce processus que se produit le discours. Mais il n'y a jamais de parole de vérité, seulement de possibilité, de suggestion avec le monologue intérieur. Mais je n'aime pas beaucoup l'adjectif "intérieur", ce qu'il connote de profondeur... Alors que c'est plutôt une parole horizontale, ou en spirale, qui cherche seulement à aller vers l'intérieur. Mais qui ne trouve pas. Et s'il y a émotion, elle vient plutôt de cette impossibilité de trouver... [...]

Je voulais juste me mettre à hauteur humaine : c'est par le monologue, que j'ai cherché à approcher ça, de façon lacunaire, parcellaire. Je n'ai pas voulu surplomber la situation. C'est un des buts de la littérature de confronter l'homme à plus grand que lui<sup>226</sup>.

Ainsi, nulle prétention de connaître la vérité des faits et des gens, et moins encore la conviction de pouvoir restituer celle-ci ne participent du projet d'écriture de Mauvignier. La parole n'est pas définitivement posée mais en perpétuelle mouvance, et l'image de la spirale, rotation à la fois répétitive et unique en ce qu'elle se resserre toujours plus près du point central de la vérité jusqu'à se perdre en lui, nous semble constituer une métaphore percutante de justesse et des plus habiles à dire l'écriture du fait divers monologisé.

### c. le texte en interaction, la conversation

Le monologue manifeste une sorte de retrait et de repli sur soi en comparaison avec le dialogue, la conversation, l'échange et l'ouverture aux inattendus de l'altérité. *Viol* et *Vous vous appelez Michelle Martin* procèdent pleinement du genre de l'entretien et si le premier est fictif, le second est tout à fait réel. Dans les deux cas, le lecteur est amené à penser qu'il s'agit de véritables entretiens. La saisie et la restitution de la parole vive, qu'elle soit réelle ou feinte, nous semble participer activement de cette perception. Malinconi met en exergue le procédé de transcription d'un « dire » dont elle est le relais extérieur. Ainsi, on notera à la page 20 la récurrence des marqueurs du discours indirect : « Vous répondez que [...] » suivi de cinq occurrences de la tournure « vous dites que ». Malinconi s'entretient avec Martin

---

<sup>226</sup>. *Idem.*

afin de faire émerger une parole latente qu'elle pourra recueillir, partager, et commenter. Les deux femmes sont engagées dans un processus de verbalisation circulaire en ce que Martin a besoin des sollicitations de Malinconi pour faire éclore sa propre parole aussi bien que Malinconi nécessite les propos de Martin pour stimuler son écriture: « Ne pas perdre les mots que vous pourriez dire, que vous n'avez pas encore prononcés, que vous ne connaissez pas, finalement. Ni vous ni moi. Qui pourraient être écrits. Des mots de vous qui me feraient écrire » (*VMM*, 21).

Ainsi que l'annoncent les indications paratextuelles, *Viol* se compose de six entretiens, quelques lettres et une conversation finale. Ces trois composantes favorisent l'effet de réel, d'autant que dans la lettre d'ouverture au roman, l'auteur redéfinit les modalités des entretiens et rassure son interlocutrice quant à la préservation de son anonymat et des bandes-sons. Ces précautions n'ont évidemment pas de sens dès lors qu'il s'agit d'une interlocutrice fictive ; à moins qu'il ne s'agisse, et c'est sans doute le cas ici, de favoriser l'effet de réel. Toutefois, la lettre n'est pas signée de Danièle Sallenave mais de Sophie Dauthry. Sallenave ne prend pas la parole en son nom comme le fait Malinconi mais sous une identité aux résonances d'alter ego en ce que les initiales sont identiques mais inversées. L'écrivain prétendant écrire la réalité est soumis à la défiance de la réception depuis maintenant des siècles et sans doute le cas de l'écrivain prétendant écrire de la fiction quand son texte paraît si vrai pose-t-il moins question. Pourtant, si *Viol* relève officiellement de la fiction, je ne peux m'empêcher d'entretenir quelques réticences à l'admettre, tant l'impression de réel est forte. Aucun élément textuel ne me permet d'affirmer quoi que ce soit à cet égard et en fin de compte, si tout est pure construction, mes réserves quant à la nature du texte témoignent d'une assez grande maîtrise d'écriture chez Sallenave. Son impact est d'ailleurs mentionné en quart de couverture :

À travers cette parole sans intermédiaires, un monde se découvre, le monde des gens qu'on dit ordinaires, souvent trahi par la prétendue objectivité des témoignages bruts.

Ici, c'est paradoxalement le détour d'une fiction qui vient lui donner tout son poids de vérité.

C'est bien cette « prétendue objectivité des témoignages bruts » qui produit, ainsi que le signale Marie-Pascale Huglo, l'« effet d'une notation fidèle de ce qui "a-été-dit"<sup>227</sup> ».

---

<sup>227</sup>. Marie-Pascale HUGLO. « Chronique d'une vie ordinaire: poétique de la conversation dans *Adieu*, de Danièle Sallenave », *Études françaises*, vol. XLV, n°1, 2009, p. 33-49.

Les conversations entre Martin et Malinconi d'une part, Mado et Sophie d'autre part, visent à faire émerger la parole. Pas n'importe quelle parole. Ainsi que l'écrit Martine Boyer-Weinmann à propos des écrivains du fait divers, « qu'ils adoptent un dispositif polyphonique (Bon) ou résolument métacritique (Carrère), l'essentiel est de situer la parole jusqu'à soulever les questions les plus gênantes<sup>228</sup> ». Ainsi, le rôle de Malinconi et de Sophie consiste essentiellement à diriger la conversation vers des zones d'expression risquées. Bien entendu, elles ne peuvent y entraîner leur interlocutrice sans un apprivoisement préalable, lequel consiste à échanger des propos fédérateurs pour progressivement entrer dans le vif de la plaie. Malinconi rappelle sa première rencontre avec Martin :

D'abord, nous parlons de tout ce qui a précédé ce moment, de nos lettres croisées, des formalités, du règlement des visites ; on dirait des précautions, comme si les voix ne pouvaient se découvrir qu'à travers le banal, la considération des contingences. (*VMM*, 18)

En dehors de ces modalités relevant d'une nécessaire délicatesse –on imagine assez mal aborder de front une femme condamnée pour complicité des crimes commis par Dutroux-, Malinconi et Sophie doivent passer outre les résistances de Martin et de Mado à exprimer ce qui les dérange et les menace. Martin exprime avec détermination son refus à revenir sur les faits : « Les petites filles, Julie et Mélissa, le fait que j'ai laissé mourir deux petites filles, je ne veux plus en parler. Les faits, tout le monde en a parlé ; les médias, le procès, moi-même. C'est assez. Je veux parler de moi ici [...] » (*VMM*, 18). La conversation est en ce sens une lutte subtile et il convient de savoir doser ce qui relève de la concession et du consensuel autant que ce qui relève du dérangeant et du risqué. Sans détour le long des chemins tracés d'avance, l'accès aux voies escarpées échappe.

Les passages du convenu au refoulé sont progressifs mais constituent toujours des points de tension menaçant l'équilibre de l'échange. Les mouvements de paroles sont alors irréguliers, tâtonnant vers l'avant, rebroussant chemin, entre amorces d'élans et suspensions, corrections et risques de rupture. Mado se montre parfois agacée par la tendance de Sophie à toujours vouloir saisir un peu plus des dessous de la situation décrite. Sophie essaie de l'amener à avouer qu'elle savait que son mari abusait de sa fille :

Vous avez dû faire le rapprochement à ce moment-là ?

---

<sup>228</sup>. Martine BOYER-WEINMANN. « Les noces renouvelées du fait divers et de la littérature », *op. cit.*, p. 2.



Je ne dirais pas que ça ne m'a pas effleurée, mais comme il est revenu tout de suite, il avait pas l'air plus frappé que ça, j'ai pensé à autre chose.

Vraiment ?

Qu'est-ce que vous voulez me faire dire ? Vous ne croyez pas qu'on m'en a posé assez, de questions ?

Je voudrais comprendre. Pour cela, j'ai besoin que vous m'expliquiez. Mais si cela vous ennuie, on ne va plus en parler maintenant.

Non, ça ne m'ennuie pas, ce n'est pas ça, mais avec vos questions, moi, je ne sais plus où j'en suis.

Vous voulez qu'on arrête un moment ?

Oui, je veux bien. (V, 40)

On note déjà l'usage privilégié de la forme interrogative, beaucoup plus fine dans l'expression du doute et de la supposition que ne l'est la forme déclarative. Dès qu'un mouvement d'agacement survient, Sophie prend une position de retrait, ici manifeste dans la suggestion d'un arrêt de la conversation en cours. Elle lui propose en outre un café réconfortant, délicate attention qui lui permet de ré-enclencher: « Donc, quand la police est venue, vos filles, elles n'ont pas bougé ? » (V, 41). Sans être aussi prévenante, Malinconci ne cesse de s'interroger sur son rapport à Martin et ce qu'il convient ou non de dire: « je pense tout à coup que parler, à l'instant présent, reviendrait à vous soumettre à un interrogatoire ; et qui suis-je pour forcer vos mots ? » (VMM, 38).

Parce que la parole s'exprime sur un terrain difficile, elle apparaît rétive et indisciplinée. Il ne s'agit pas d'exposer une domestication, un lissage de la parole mais de manifester au contraire le tissu de contradictions qu'elle recèle, aussi bien chez les acteurs du fait divers que dans la confrontation des dires externes. Gide manifestait déjà l'importance du témoignage direct dans son écriture de *La séquestrée de Poitiers*:

Les témoignages des servantes de Mme Bastian sont, je l'ai dit, souvent contradictoires. Ce serait les fausser et leur enlever une grande partie de leur intérêt, que de chercher à les réunir, à les grouper dans un résumé. Chacun a son caractère propre, et le mieux, il me semble, est d'en transcrire ici les parties les plus saillantes<sup>229</sup>.

Les contradictions proviennent de regards subjectifs posés sur l'objectivité des faits. Si Gide résumait les témoignages des servantes, il ne pourrait échapper à sa propre subjectivité, laquelle transparaîtrait nécessairement dans une prise de position ou encore, bien que dans une moindre mesure, à travers ses choix linguistiques. Le plus sûr chemin vers la vérité consiste alors à ménager l'accès vers une pluralité de paroles brutes.

---

<sup>229</sup>. André GIDE. *La séquestrée de Poitiers suivi de l'affaire Redureau. op. cit.*, p. 69.

Les contradictions dans les discours ne procèdent pas seulement d'un rassemblement de regards subjectifs. La parole recouvre des enjeux de pouvoir latents, et Michel Foucault manifeste pleinement les modalités de cette lutte entre les disciplines, notamment dans *Moi, Pierre Rivière...* . Il donne à lire le mémoire original de Pierre Rivière, de même que les propos relevant des sphères judiciaire et médicale. Ces champs sont en contradiction les uns avec les autres, aussi bien qu'en discordance en leur sein. À la question de savoir si Rivière était ou non un aliéné, le Dr Vastel répond par l'affirmative, le Dr Bouchard par la négative. Foucault ajoute que « quatre médecins étaient présents à l'audience et furent entendus. Deux partagèrent la conviction de M. Vastel ; deux se rangèrent à l'avis de M. Bouchard<sup>230</sup> ». Ainsi, tout se passe, dans l'élucidation de cette affaire, « comme si ce supplément de savoir, cette plus-value de connaissance requise [...] montraient au contraire la lacune qu'ils étaient appelés à combler<sup>231</sup> ». Comme l'a remarqué Dominique Viart, une partie de la littérature contemporaine a reçu la leçon de Foucault, et l'écriture de François Bon « démasque dans la rhétorique discursive la vibration captieuse des pouvoirs<sup>232</sup> ». Le croisement des discours et leur confrontation manifestent la velléité narcissique de convaincre et l'attrait vaniteux pour le pouvoir, au détriment de la vérité des faits. Et des hommes.

La parole prend une place considérable au sein d'une partie de notre corpus, qu'il s'agisse des monologues de Mauvignier et de Bon ou des conversations de Malinconi et Sallenave. Carine Capone s'est intéressée de près à la poétique des voix dans l'événement, et ses conclusions à cet égard me semblent exprimer au mieux les résultats de notre analyse du don de la parole. L'événement intéresse « pour l'impact qu'il procure, ce que traduit la voix », et l'enjeu consiste surtout à saisir « toutes les façons dont le langage manifeste l'impossibilité de dire ce qui s'est passé<sup>233</sup> », ou pour le moins, les résistances à ce dire. Pour Capone, « la voix se superpose à l'événement, elle est événement<sup>234</sup> ». De même, chez les quatre auteurs étudiés ici, et dans une

---

<sup>230</sup>. Michel FOUCAULT. *Moi, Pierre Rivière [...]* op. cit., p. 219.

<sup>231</sup>. *Ibid*, p. 420.

<sup>232</sup>. Dominique VIART. « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine », *Spirale: Arts. Lettres. Sciences humaines*, n°201, 2005, p. 11.

<sup>233</sup>. Carine CAPONE. *L'événement et la voix. Poétique de l'onde de choc dans l'œuvre de Laurent Mauvignier*. Mémoire de Master 2 sous la direction de Dominique VIART. Lille 3, ALITHILA, juin 2010, p. 115.

<sup>234</sup>. *Ibid*, p. 117.

mesure non négligeable chez quelques autres encore, la voix s'intercale, se fond dans le fait divers, elle est le fait divers.

## ***II.2. La question du point de vue et de ses perspectives***

Le don de la parole implique l'ouverture d'un point de vue. Ce dernier peut résulter d'un choix en tant qu'il dérive d'une fascination et procède de son exploitation. Ce sera notamment le cas des ouvrages *Sévère* de Régis Jauffret et *Les Merveilles* de Claire Castillon, lesquels visent à explorer les sphères internes d'une protagoniste criminelle. Jauffret justifie l'écriture de *Sévère* à la première personne par la fascination qu'il a éprouvée vis-à-vis de la maîtresse d'Édouard Stern: « elle avait un côté fascinant dans cette façon d'embobiner le monde, de raconter des histoires<sup>235</sup> ». De même, Castillon utilise la première personne afin de donner voix aux fêlures de l'univers mental angoissé d'Évelyne, une jeune femme perturbée par la violence des rapports avec son père, et notamment l'épisode au cours duquel celui-ci attache Lulu le chien derrière la voiture et le traîne sur des kilomètres... :

J'ai l'impression que le sensible est parti dans les hautes sphères avec le dernier aboiement de Lulu. L'idée qu'on m'aime, ça me plaît bien, mais aimer les autres, ça vient pas. Je pourrai peut-être jamais aimer un autre, à part Lulu. Pour les gens, j'ai pas du sentiment, j'ai de la pitié et quelquefois un peu d'attirance négative. (*M*, 33)

D'autres fois, le point de vue s'impose à l'écrivain. C'est le cas d'Emmanuel Carrère qui confie, à propos de l'écriture de *L'Adversaire*: « j'ai essayé de l'écrire de toutes sortes de façons à la troisième personne comme j'avais toujours écrit auparavant, ça ne m'était jamais venu à l'esprit d'écrire à la première personne<sup>236</sup> ». Parce qu'il ne savait comment écrire cette histoire, Carrère l'a laissée de côté. Plus tard, il s'est mis à écrire sur son rapport à cette histoire et s'est alors rendu compte qu'il écrivait l'histoire qui jusque là lui avait échappé. Dans ce cas précis, l'usage de la première personne désignant le « je » de l'écrivain ne dérive pas d'une réflexion mais relève d'une nécessité.

Carrère, comme bon nombre d'autres écrivains du fait divers, parle en son nom, ce qui ne signifie pas qu'on ait accès à son seul point de vue mais plutôt qu'il se refuse à prendre la parole pour quelqu'un d'autre. D'ailleurs, Carrère signale à ce propos : « je ne crois pas beaucoup à l'idée d'écrire un livre en se mettant dans la peau de

---

<sup>235</sup> Régis JAUFFRET. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Edouard Stern, un crime passionnel? », *op. cit.*

<sup>236</sup> Emmanuel CARRÈRE. Interlocuteur anonyme. « Entretien avec Emmanuel Carrère ». *Le Petit Bulletin*, n°646, 11 décembre 2011, non paginé, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur: <http://www.petit-bulletin.fr/lyon/animations-connaitre-article-41849.html>

quelqu'un d'autre, chose que j'ai pris grand soin de ne pas faire avec *L'Adversaire*<sup>237</sup> ». Son livre refuse de prendre en charge la vérité de Romand et ouvre à une pluralité de perspectives. L'écrivain a d'ailleurs fait lire son texte à Romand en précisant qu'il n'en toucherait plus un mot. Son projet semble à cet égard assez proche de celui de Nicole Malinconi avec Michelle Martin. Dans un entretien, Carrère explique que Romand aurait voulu être dépeint comme un criminel sur la voie de la rédemption alors que l'auteur donne à entendre la perspective de « ses amis visiteurs de prison qui le voient comme quelqu'un qui vit une expérience spirituelle intense, et celui de la journaliste de *Libération* qui parle de la « dernière des saloperies » à propos de la faculté qu'a Romand de se réfugier dans la foi<sup>238</sup> ».

Cette volonté d'une pluralité de points de vue est manifeste chez d'autres auteurs comme Mauvignier qui à propos de son livre *Dans la foule*, confie : « au départ, j'avais dans ma stratégie, besoin de placer des personnages comme s'ils étaient des caméras, j'en voulais autour du stade, point de vue au sens littéral du texte<sup>239</sup> ». Bien sûr, ces caméras-personnages n'ont pas toutes la même importance au sein du récit et ainsi que le remarque Anaïs Boulard, Mauvignier ne tend pas à privilégier le point de vue du « vrai méchant » qu'est Doug mais celui, plus nuancé et distant, de Geoff, qui demeure en retrait de l'action<sup>240</sup>. Dans son texte *Ce que j'appelle oubli*, il semble en revanche que nous assistions au déploiement d'un seul monologue intérieur mais l'identité du producteur de discours nous est inconnue<sup>241</sup>. Nous savons que la voix s'adresse au frère de la victime mais ignorons qui la génère.

*Dans la foule* et *Ce que j'appelle oubli* sont des transpositions de fait divers tout à fait différentes dans le sens où le premier texte s'attache à un fait divers collectif qui touche une catégorie de population socialement diversifiée tandis que le second s'attache à un homme enfermé dans une misère sociale affective et matérielle. Cette diversité sélective nous semble manifester la conscience de l'écrivain quant à l'étendue et la propagation de la violence et de la souffrance, plus ou moins gazeuse, diffuse, ou solidement répandue selon les couches et les zones socio-géographiques

---

<sup>237</sup>. *Idem*.

<sup>238</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien par Jean-Pierre TISON, *op. cit.*

<sup>239</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par des classes de lycéens, *op. cit.*,

<sup>240</sup>. Anaïs BOULARD. *Deux romans contemporains face à l'événement tragique : enjeux et modalités de la mise en fiction du réel. Analyse de Dans la foule de Laurent Mauvignier et de Falling Man de Don De Lillo*. Mémoire de master soumis à l'Université d'Angers, 2010, consulté le 18 novembre 2011, p. 94. Disponible sur : [www.laurent-mauvignier.net/pdf/deux-romans-contemporains.pdf](http://www.laurent-mauvignier.net/pdf/deux-romans-contemporains.pdf)

<sup>241</sup>. « C'est la première fois que dans un de mes livres on ne sait pas qui est le narrateur, mais seulement à qui il s'adresse ». Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Michel MURAT. *op. cit.*

atteintes. Mauvignier ne veut pas être perçu comme l'écrivain des pauvres et des marginaux de notre société mais l'écrivain de la pauvreté sociale en tant qu'elle menace nécessairement les zones dites à risque mais pas seulement. Les milieux communément jugés privilégiés ont eux aussi leurs tragédies, leurs souffrances et leurs espoirs :

Je redoute aujourd'hui d'être dans un autre carcan : l'homme obligé d'écrire sans cesse du point de vue de ceux qui n'ont pas la parole, des pauvres, des oubliés. Je sais que je suis cet écrivain-là, mais je sais aussi qu'il y a des oubliés, des gens enfermés et meurtris dans tous les milieux sociaux, dans toutes les réalités possibles de la vie<sup>242</sup>.

Le point de vue donné à voir dans les récits de faits divers criminels est le plus souvent celui du narrateur-(parfois auteur), du criminel et de la victime, d'où la tripartition de notre thèse. Toutefois, on note chez quelques auteurs le choix d'une perspective originale en ce qu'elle est moins attendue, moins convenue. Je pense ici à *Viol* de Danièle Sallenave qui donne à lire le point de vue d'une mère quant à l'inceste subi par sa fille. Comme le rappelle Bruno Thibault, d'autres écrivains avaient exploité le potentiel scabreux de cette situation mais pas à travers les yeux de la seconde victime : l'épouse bafouée<sup>243</sup>. Pour Sallenave, ce point de vue de la mère témoin et possiblement consentante est rarement adopté parce qu'insupportable et elle voulait ici le donner à endurer. Malinconi procède de la même volonté en donnant à lire le point de vue de Martin. On évoquera un dernier exemple de point de vue oblique avec *La classe de neige* de Carrère. Ainsi que l'exposent Patricia Mercader et Helga Sobota à propos du traitement médiatique du fait divers, « une empathie est manifestée pour l'orphelin mais l'on se garde bien d'évoquer le traumatisme subi par l'enfant dont l'un des parents est devenu meurtrier<sup>244</sup> ». Or, Carrère ne se contente pas d'évoquer ce traumatisme mais l'exploite pleinement, sur le mode de la peur et du pressentiment fantastique. L'effet d'empathie pour le jeune garçon personnage est patent et trouve son point culminant au terme du récit, au moment où l'instituteur le ramène à la porte du logement de sa mère.

Ainsi, l'écrivain choisit d'ouvrir à un point de vue et à des perspectives en fonction des objectifs qu'ils s'est assignés, qu'il s'agisse d'une exploration de l'univers mental du criminel ou d'une exploitation du ressenti de la victime. Parfois,

---

<sup>242</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Michel MURAT. *op. cit.*

<sup>243</sup>. Danièle SALLENAVE. Entretien par Bruno THIBAUT. *The French Review*, vol. LXXIV, n°2, décembre 2000, p. 354.

<sup>244</sup>. Annik HOUEL, Patricia MERCADER et Helga SOBOTA. *Crime passionnel, crime ordinaire*. Paris : PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 2003, p. 164.

aussi, le point de vue s'impose à l'écrivain au terme d'un cheminement chaotique dans des voies jusqu'alors sans issue. On relève chez nos écrivains une volonté assez unanime de prendre la parole en leur nom et d'y adjoindre des points de vue multiples, plus ou moins consistants et identifiables. Le point de vue ou la perspective oblique demeure à notre avis la stratégie la plus manifeste et la plus heureuse d'une volonté de saisie alternative du fait divers criminel aujourd'hui.

### ***II.3. Rencontres d'enquête***

D'autres auteurs du fait divers recourent à la parole en tant qu'elle est un relais d'informations enrichissant et complémentaire de l'apport des pièces. Ces paroles sont issues de rencontres d'enquête entre le narrateur-enquêteur et toutes sortes de personnages, qu'ils soient fictifs ou réels. Les protagonistes avec lesquels s'entretient le narrateur sont plus ou moins importants en regard des éléments qu'ils apportent. Ces informations visent essentiellement l'avancement de l'enquête ou plus largement du récit, et servent bien souvent la fonction de probation par l'émission d'un témoignage à effet de réel. L'importance de la place qui leur est accordée dans les récits du fait divers, autrement dit leur fonctionnalité différentielle<sup>245</sup>, invite à sonder l'enrichissement d'échanges choisis, ou de circonstance.

*Aspen Terminus* est riche de rencontres d'enquête, dont les unes sont hasardeuses et plus ou moins fortunées, les autres planifiées en vue d'obtenir des informations dont la nature est définie avant que l'échange n'ait lieu. Lors de son enquête dans la station du crime, le narrateur est exposé à la solitude d'un lieu inconnu et ce sentiment le conduit à provoquer des rencontres dans le seul but d'éloigner le désagréable face à face avec soi-même : « J'avais envie de leur parler parce que je craignais les soirées vides » (AT, 136). C'est ainsi qu'il s'improvise dans l'invitation de deux stripteaseuses, étonnées des raisons de sa présence à Aspen. À priori, la rencontre est ratée : « il était difficile de trouver un point de ralliement à nos trois solitudes. » (AT, 137) remarque le narrateur, de même qu'il est difficile au lecteur de trouver une quelconque utilité sémantique ou narrative à l'introduction de ces personnages. Pourtant, ne constitueraient-elles pas « l'écho d'une époque » (AT, 16) que le narrateur dit rechercher autant que la tentative de restitution de l'affaire Christine Longet? (AT, 16) Représentatives de « la mode et l'air du temps » (AT,

---

<sup>245</sup>. Terme employé par Philippe Hamon pour désigner l'importance des personnages dans l'action, qu'ils soient porteurs de réussite ou non. Yves REUTER. *L'analyse du récit*. Paris: Armand Colin, « 128 », 2007, p. 28.

136), ces deux femmes engendrent les questions du narrateur quant au personnage de Claudine et son rapport, en tant que femme, à la société :

Nous avons commandé des whiskies sour. J'ai pensé encore à Claudine, lorsqu'elle venait là, après le ski. Comment était-elle aujourd'hui? Avait-elle laissé les années creuser son visage de poupée ou avait-elle triché, comme beaucoup, en se confectionnant un masque sans âge? (AT, 137)

Le même procédé se retrouve lorsque le narrateur est amené à revoir les deux filles. Il commente l'attitude de Jaymie et poursuit : « Claudine Longet avait été sans doute moins spectaculaire au même âge. Je croyais deviner que son mystère passait par autre chose, une douceur apparente, une suavité déstabilisante au premier contact. » (AT, 216). Il revient sur Jaymie au paragraphe suivant, laquelle raconte au narrateur une des anecdotes de sa vie que celui-ci juge « d'une remarquable banalité et donc sans aucun intérêt » (AT, 219). Pourtant, il y trouve un profit narratif évident ; la malheureuse histoire d'amour de Jaymie peut s'inscrire en écho de toute histoire d'amour tragique, en l'occurrence, celle de Christine Longet. L'anecdote de Jaymie est ainsi l'occasion de formuler des propos généraux sur l'amour, que le narrateur relie bien évidemment à l'intrigue centrale du récit : « toute victime tresse en partie la corde de son bourreau » ou encore « le drame de l'amour, c'est aussi qu'il arrive qu'on ne plaise pas à quelqu'un qui ne nous vaut pas et qu'on plaise à ceux qui ne nous méritent pas » et enfin : « s'il est horrible de ne pas être aimé lorsqu'on aime à la folie, il existe quelque chose de pire : être aimé lorsqu'on n'aime plus » (AT, 220). Et l'on se demande alors si le plus banal s'incarne dans l'anecdote particulière de Jaymie ou dans les propos généraux du narrateur...

Outre les deux jeunes femmes, le narrateur-personnage est amené à rencontrer un homme qui s'emploie à résumer le sentiment général de l'époque vis-à-vis de l'affaire Longet :

Dans le lobby, je suis retombé sur un type maniéré d'une grande maigreur, abîmé par l'alcool, que j'avais déjà croisé ici. Sans doute un décorateur venu en vacances et jamais reparti. J'ai parlé de l'affaire après qu'il m'a demandé ce qui m'amenait ici. Il a voulu me résumer le sentiment général de l'époque : [...]. (AT, 166)

Le témoignage qui s'ensuit indique que l'opinion publique désavouait Christine dès son arrivée à Aspen ; la désapprobation se serait muée en colère et en animosité à la suite du crime prétendument accidentel. Si le narrateur n'a pas la naïveté de prendre pour vérité les paroles proférées par l'inconnu, elles lui permettent pourtant de se forger une idée de l'opinion publique et plus particulièrement de celle des proches du

couple, grâce au croisement des paroles entendues<sup>246</sup> qui se recoupent ou, en l'occurrence se contredisent: « Parmi les proches du mort, certains, *contrairement* à ce que m'avait affirmé Bob Beattie, n'avaient pas cru une seconde à l'innocence de Claudine Longet » (AT, 167, je souligne).

Le narrateur d'*Aspen Terminus* ne se limite pas aux rencontres de hasard. Il a déterminé les personnes à interroger parmi celles qui sont le plus susceptibles de l'informer sur l'affaire Longet. Ainsi de Mary Hayes, présentée comme la meilleure mémorialiste des lieux et dont la carrière est riche d'interviews avec diverses personnalités venues à Aspen. Pourtant, Mary n'apporte pas d'éléments inédits sur Claudine et Spider ; elle précise d'abord qu'ils faisaient partie de la jeunesse, aimant boire et fumer autant que skier. Puis elle donne son opinion personnelle sur Claudine et résume le type de vie qu'elle mène actuellement :

C'est quand même une belle histoire, l'avocat qui tire d'affaire sa cliente et qui finit par l'épouser, vous ne trouvez pas? Aujourd'hui, Claudine Longet ne s'occupe plus que de sa famille. Elle est grand-mère et vit très tranquillement, je la croise à des fêtes, très calme, vraiment très gentille. (AT, 162)

Ce qui frappe dans ce témoignage, c'est l'absence totale d'allusion au crime, tout juste parle-t-on de l'« affaire » dans laquelle Claudine fut impliquée. Le mort semble si bien enterré qu'il ne transparaît pas dans le discours, ou si peu, au profit d'une nouvelle histoire d'amour et d'une vie plus réglée. Le narrateur ne procède à aucun commentaire, le chapitre se clôt sur les propos, brefs et symboliquement elliptiques, de Mary Hayes.

De ses rencontres faites d'espoirs, de joies et de déceptions, le narrateur nourrit l'enquête du fait divers Longet. Outre Mary Hayes, il part notamment à la recherche de Peter, un vieux journaliste qui lui inspire quelques réflexions quant à la rencontre :

En marchant, je me demandais à quoi pouvait ressembler ce vieux monsieur, et ce qu'il me dirait de l'affaire. Tout cela était peut-être un prétexte. Partir à la recherche d'un inconnu à propos d'une inconnue, c'est une manière de dériver aussi, de contourner le problème bien que le but affiché restait en apparence la collecte d'informations. Chaque visite à un habitant d'Aspen constituait une histoire en elle-même et en moi-même. Vers moi, vers moi, elle me tendait la main, cette histoire sans fin... Lorsque j'ai si peur de cesser d'être, cette proximité à venir, cette découverte d'un autre que moi-même, une personne que je ne reverrai sans doute jamais, me bouleverse autant que si je découvrais un habitant sur une île déserte. (AT, 191-192)

La rencontre est appréhendée, non plus comme le traditionnel moyen de s'informer d'une affaire mais comme une fin en soi, une faim d'histoires et de proximité avec ses

---

<sup>246</sup>. Le procédé de croisement des sources est donc tout à fait similaire à celui de l'usage des pièces, déjà commenté au préalable.



semblables afin de tromper la solitude et de conjurer la peur de la finitude. À la lumière de ces remarques, la rencontre enrichit sa perspective factuelle d'une dimension essentiellement humaine et sensible.

La rencontre de Peter et de sa femme constituera en effet une histoire en soi, dont le narrateur se réjouit d'emblée. Il constate immédiatement le tranchant du jugement de la femme, contrastant avec le désir de consensuel et la crainte de heurter une hypothétique susceptibilité nationale qu'il lui a semblé percevoir chez de nombreux interrogés (AT, 194). D'autre part, la conversation met en évidence les difficultés d'entente du couple, qui renvoient là aussi à la situation houleuse de Claudine et de son mari. Chacun, du mari et de la femme, pense détenir les propos les plus censés et s'attache à discréditer ceux de l'autre ; d'abord la femme: « Susan m'a alors glissé à l'oreille en se réservant un verre: "Mon mari est très malade. Il oublie ce qu'il dit et il radote. Il n'a plus toute sa tête"» (AT, 199-200) puis le mari: « Il a eu ces derniers mots, d'une voix lourde d'émotion contenue, avant de démarrer: "Vous savez, ma femme est très malade. Elle n'a plus toute sa tête". (AT, 203). Au-delà de l'amusement provoqué par la symétrie des propos, on repense ici à la nécessité de connaître le point de vue sur les événements de chacun des deux membres d'un couple, or, dans le cas de Claudine et de son mari, manquera irrémédiablement celui du mort quant aux circonstances qui l'ont enterré. Deux éléments fondamentaux permettent d'inscrire le couple des personnes âgées en écho du jeune couple passé de Christine et Spider. D'abord, la scène du crime et l'éventualité de la mort se profilent pour un narrateur au centre d'une querelle bien entamée :

"Claudine a tué! Je suis désolée mais c'est la vérité" a tenu à rajouter la femme, comme pour allumer la mèche qui allait faire sauter la baraque. Nous étions en Amérique, et un flingue traînait sans doute pas très loin dans la pièce.

"Susan, vas-tu la fermer une bonne fois pour toutes!" a hurlé Peter au point où je me suis demandé s'il n'allait pas mourir devant moi, là de toute évidence, étendu bien raide. (AT, 202)

La présence d'une arme qui pourrait être utilisée au cours du conflit renvoie à l'éventualité du crime volontaire de Spider par Claudine tandis qu'une mort causée par arrêt cardiaque à la suite d'un fort énervement renverrait à l'éventualité d'une mort involontairement causée par Claudine sur son mari. Le second élément en faveur du parallélisme des deux couples est l'entremêlement auquel procède le narrateur par le biais de la confusion :

"Cette histoire, me dit-il de sa voix chevrotante, alors que j'allais claquer la portière et le saluer, c'est une tragédie romantique. C'était un couple qui s'aimait et parfois en amour,

ça se termine mal." Je ne savais plus très bien s'il voulait parler de son histoire, ou de l'autre. (AT, 202)

Si le narrateur d'*Aspen Terminus* rencontre uniquement des personnages extérieurs à l'affaire, d'autres, comme le narrateur de *Ballets roses*, en fréquentent les acteurs. À l'époque des écarts de *Le Troquer*, Merlu était ce jeune homme charmant qui proposait des divertissements avec de fraîches et volontaires jeunes filles. Âgé de quatre-vingt deux ans au moment de l'enquête, il se montre liant devant la proposition d'entretien de Duteurtre, le narrateur-écrivain. L'introduction des personnages-clés de l'affaire traitée renforce la curiosité pour la rencontre ; en effet, fortes de la connaissance des éléments du passé de ce personnage, les interrogations sur son présent et ce qu'il pourra dire de son passé, affluent. Mais Merlu reste flou : « Loin de me donner quelques informations ou de me les refuser, il prend des airs mystérieux pour énoncer des banalités et répéter qu'"André Le Troquer était un monsieur très bien" » (BR, 209). Si l'écrivain recourt au croisement des pièces entre elles ainsi qu'au croisement des propos issus de rencontres d'enquête, il peut aussi, et c'est le cas ici, recourir au croisement des propos entendus avec des pièces préalablement consultées, pour mieux éclairer, ou la teneur de la pièce, ou en l'occurrence les propos tenus par l'un des protagonistes :

Mais quand je pose une question sur l'affaire, il élude. Ce mélange d'imprécisions, de contradictions, de trous de mémoire est-il savamment distillé ou lié à une certaine confusion intellectuelle ? *Je me rappelle ces rapports de police* qui, en pleine enquête, mentionnaient déjà d'étonnantes lacunes dans ses déclarations. Cela relève-t-il du jeu subtil d'un "personnage de l'ombre" ou des scrupules d'un indicateur en retraite, cherchant à oublier sa faute en idéalisant *Le Troquer* ? (BR, 213, je souligne)

Si l'archive des rapports de police n'est pas apte à informer précisément des raisons du comportement de Merlu, elle permet néanmoins au narrateur de vérifier que l'attitude est propre et permanente au personnage et non une réaction temporaire face à sa personne ou à son projet. Son interrogation se dirige alors sur le personnage et le rôle qu'il joue plutôt que sur les circonstances immédiates du discours, questions autrement plus intéressantes du point de vue de l'éclairage de l'affaire *Le Troquer* et plus précisément des relations présentes qu'entretiennent les protagonistes avec ce passé.

*L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant* -ce récit de fait divers factice à la facture de fait divers réel- laisse également une large place à la rencontre de personnages supposés réels, lesquels viennent considérablement enrichir la narration. Le premier personnage que rencontre le narrateur est Marc Treillou, un critique de

l'élaboration du récit en cours qui permet de poser nombre de problématiques en lien avec l'écriture du réel. Parce que ces rencontres ne sont pas véridiques mais inventées, le narrateur maîtrise les apports à l'affaire à son gré. La rencontre avec l'ancien avocat de Pessant s'avère ainsi des plus fructueuses ; le vieil homme est tout disposé à revenir sur l'affaire et mieux, se dit prêt à ouvrir tous les dossiers qu'il avait conservés dont pas moins de soixante-six kilos d'articles de presse. Le personnage de l'avocat est une rencontre commode dans le sens où elle permet d'accroître considérablement l'étendue des connaissances sur l'affaire Pessant et donc de relancer la narration qui vient grignoter toute cette matière.

La rencontre de Véronique Bouin, sœur d'une des victimes du criminel de l'affaire Pessant, permet quant à elle d'introduire des pièces photographiques et des réflexions sur l'oubli, la mémoire collective, le voyeurisme, la douleur, la violence, la justice, la presse et la mauvaise foi. Sans compter qu'une rencontre peut en cacher une autre, alors mise en abyme ; Véronique raconte sa bouleversante rencontre avec l'un des confrères et amis de son père, le docteur Bouin, des propos remettant sérieusement en cause la culpabilité de Pessant (*IHP*, 241). Le savoir et la connaissance se trouvent donc au croisement d'un entremêlement de pièces et de propos issus de rencontres, le tout savamment agencé en un récit complexe et protéiforme.

Les rencontres inventées sont évidemment le propre des affaires fictives mais pas seulement. L'écrivain peut choisir de traiter d'un fait divers réel avec toute la fantaisie qu'il lui sied d'y investir, ainsi de Weitzmann dans son *Mariage mixte*. L'affaire Cottard recouvre la véritable affaire Turquin dont le couple des protagonistes Jean-Christophe et Claude est aussi réel que fictionnellement mis en scène. Ce procédé de fictionnalisation d'éléments réels trouve son apogée dans le grotesque d'une rencontre entre Claude et le narrateur. Outre l'originalité du procédé, cette rencontre inventée représente l'occasion de propos mettant au jour le décalage immense entre la réalité des choses ayant trait à l'affaire et l'image que s'en était faite le narrateur. Du mythe à la réalité ; l'imaginaire de la femme qu'est Claude se heurte à la réalité des faits et de la banalité.

Ainsi, la rencontre s'avère un élément fondamental de la construction narrative du fait divers recyclé par les écrivains de notre corpus. De même que la pièce, elle produit un effet de réel ou d'authenticité, relaie efficacement l'information, et se trouve à la source de développements liés à l'une des dimensions de l'affaire ou à sa textualisation, laquelle comprend les problématiques de l'écriture du réel. Qu'elles

soient croisées entre elles, mises en abyme ou se référant à des pièces, qu'elles soient véridiques ou inventées, les rencontres sont d'une efficacité narrative constante et probante.

#### **II.4. La rumeur, les ramifications d'un réseau**

Outre les paroles données par l'écrivain aux protagonistes du fait divers et celles émergeant des rencontres d'enquête, on note qu'une troisième manifestation relève plus spécifiquement de la rumeur. *Le Trésor de la Langue française* définit la rumeur comme étant

un bruit qui court transmis de bouche à oreille avec toutes les déformations introduites par chaque individu. La rumeur se déforme dans les relais et (...) son contenu s'appauvrit, mais certains éléments sont sélectionnés et accentués, la distorsion s'opérant dans le sens des intérêts, des sentiments et des opinions de ceux qui les transmettent<sup>247</sup>.

Le fait divers favorise ce flux de paroles sous forme de réseau complexe et étendu. Pour Michel Maffesoli, il est un « fil qui permet aux personnes de se rencontrer, de communier<sup>248</sup> ». Le sociologue explique que le fait divers doit perdre de sa réalité afin de pouvoir être réinjecté dans l'imaginaire collectif. Ce procédé de distanciation favorise une prise de parole qui « permet de parler sans en parler de la mort, la violence, le sexe, la loi, la transgression, qui obnubile toute société<sup>249</sup> ». Pour Maffesoli, l'appropriation du fait divers par la communauté et les transformations qu'elle lui fait subir relèvent d'une « forme d'agrégation tribale ». Philippe Aldrin précise le bénéfice social de la rumeur pour ses propagateurs :

Composée des préjugés et des imaginaires communs, la rumeur conforte le sentiment d'entre-soi. Dire une rumeur dans une conversation, c'est profiter d'un moment de connivence, fondé sur un implicite partagé, pour creuser davantage et faire vibrer cet agréable sentiment de complicité. [...] Dire la rumeur peut-être une bonne manière de donner le change quand on n'a rien à dire sur un sujet, et ne pas perdre la face. [...] La rumeur est insinuée dans tous les rets du tissu social, comme une technique élémentaire de sociabilité et d'échange<sup>250</sup>.

Nous trouverons maints exemples de propagation de la rumeur au sein de notre corpus mais ils sont rarement commentés du point de vue de leur utilité sociale. Ils servent plutôt la fonction d'expansion de la portée du fait divers par la parole, en ce que la parole, nous l'avons vu, façonne la glaise du fait divers. Dans certains cas, la

---

<sup>247</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « rumeur », *op. cit.*

<sup>248</sup>. Michel MAFFESOLI, « Une forme d'agrégation tribale », dans *Faits-divers, Annales des passions excessives*. *op. cit.*, p. 91.

<sup>249</sup>. *Idem.*

<sup>250</sup>. Philippe ALDRIN. « Rumeurs: il n'y a pas que la vérité qui compte... », Dossier Web des *Sciences Humaines* : *Qu'est-ce que la rumeur ?*, 15 juin 2011, non paginé, consulté le 23 avril 2012. Disponible sur: [http://www.scienceshumaines.com/index.php?lg=fr&id\\_dossier\\_web=69&id\\_article=5199](http://www.scienceshumaines.com/index.php?lg=fr&id_dossier_web=69&id_article=5199)

rumeur se meut en fait divers, le fait divers en fait politique et le fait politique, en Histoire. C'est le cas de l'opération massacre de Rodolpho Walsh en Argentine; d'abord rumeur puis fait divers puis fait politique, aujourd'hui, « elle fait partie de l'histoire populaire de l'Argentine<sup>251</sup> ». De même, on pourrait penser à l'affaire d'Outreau, entrée dans l'Histoire comme l'une des plus grandes bévues judiciaires françaises.

On note dans *L'Adversaire* un certain engouement social pour ce qui relève de la face cachée de Romand, et qui va s'accroissant au rythme des publications de la presse: « Le substitut du procureur de la République, à peine saisi de l'affaire, a déclaré aux journalistes qu'il "s'attendait à tout" » (*Ad*, 19). Les médias sont d'ailleurs très fréquemment associés à la propagation des rumeurs (voir notamment *L'Enfant d'octobre* ou *Les Ballets roses*). On notera ici que les habitants de la localité des Romand s'interrogent dans un premier temps à la fois sur l'aspect matériel et la dimension identitaire de l'affaire: « Tous ceux qui les avaient connus se demandaient à présent: d'où venait l'argent? S'il n'était pas celui qu'il prétendait être, qu'était-il? ». Suite au communiqué, les questions se muent en réponses aussi variées que fantaisistes et révélatrices d'un imaginaire collectif empreint de fascination: « Ce communiqué a échauffé les imaginations. On s'est mis à parler de trafic d'armes, de devises, d'organes, de stupéfiants » (*Ad*, 19). Les rumeurs foisonnent, galopent en tous sens, s'insinuent partout, et l'on entendra ainsi dire des langues les plus sarcastiques « que le fond de toute cette histoire, c'est que l'accusé n'était pas une affaire au lit » (*Ad*, 65). De là à décimer toute sa famille...

Le fait divers est par nature propice aux rumeurs, ce qui n'est pas sans répercussion sur la progression de la narration. Marie-Pascale Huglo a analysé ce lien dans *La Classe de neige*, le récit de fait divers fictif qui a directement précédé l'écriture de *L'Adversaire*. Il est vrai que ce récit de fait divers s'y prêtait remarquablement bien et dans ce texte relevant de la seule fiction, Carrère a manifestement su tirer parti narratif des expansions et des ramifications de la rumeur émanant directement de l'univers psychique et des peurs du petit Nicolas. Dans les récits de faits divers réels, la rumeur n'atteint pas les proportions fantastiques de *La Classe de neige* mais elle retentit de façon non négligeable sur le déroulement textuel. Ainsi, dans *Ballets roses*, la rumeur est à la source de bien des directions prises par la

---

<sup>251</sup>. Rita (de) GRANDIS. « L'historique et le quotidien: opération massacre de Rodolpho Walsh: du fait divers à la guerre populaire », dans *Tangence, Autopsie du fait divers*, op. cit.

narration. Il s'agit de traiter des faits et de la parole sur les faits. Duteurtre cherche à les écrire en les distinguant l'un de l'autre: « d'un côté les faits et les personnages dans leur époque, de l'autre la frénésie de l'opinion publique, facilement friande des perversions des autres » (BR, 15). Les racontars prennent une telle place dans le récit de Duteurtre qu'il leur consacre un chapitre intitulé « la rumeur ». Celle-ci devient le sujet même de la narration et dépasse alors l'affaire Le Troquer dans un processus d'inter fait diversialité déjà analysé. Duteurtre revient en particulier sur la découverte du « charnier de Timișoara » dont l'horreur s'est accompagnée de rumeurs quant à l'implication du politicien Dominique Baudis:

chacun, désormais, semblait prêt à admettre, comme la chose la plus naturelle du monde, les viols collectifs et meurtres en série du très convenable Dominique Baudis; chacun semblait même désireux d'y croire, comme si cette imagerie sordide excitait la frustration du spectateur. (BR, 118)

Comme le précise Philippe Aldrin, la rumeur procède d'un dérèglement social et survient dans les moments de grande émotion, voire de panique<sup>252</sup>. Le fait divers criminel constitue l'un des plus grands dérèglements sociaux qui soit, si bien que la rumeur y trouve un terrain de croissance privilégié. Elle s'attache à divers objets mais surtout, lorsque le criminel est inconnu, à sonder d'hypothétiques coupables. Ce procédé est manifeste dans *Le Vampire de Ropraz*:

En attendant, la rumeur enfle. Et la peur. On s'arme de plus belle, la nuit on se barricade, et la délation va son train. Envie, basse jalousie, règlements de comptes ancestraux, prétendants éconduits par Rosa ou par son austère père, particuliers lésés par ses décisions de juge, politicards froissés de sa carrière, solitaires, timides, compulsifs éperdus et obsédés par la pureté de la trop belle jeune fille... On fait courir le nom d'un autre notable de Ropraz dont le métier accessoire, boucher ambulancier dans les fermes, peut faire songer à des jeux de lame très suggestifs et coupables. *Dépeceur de cochons et de tendrons!* La pire chansonnette menace. Une longue semaine, on soupçonne un étudiant en médecine venu passer quelques jours, justement fin février, dans sa famille de Mézières. *Un carabin, vous pensez, avec tous ces cours de dissection qu'on leur dispense à nos frais!* (VR, 30, je souligne).

La liste des suspects est conséquente et brasse des profils si variés que peu d'hommes dans le village peuvent en être rayés... très vite, les noms succèdent aux profils et l'imaginaire collectif des bouchers et des médecins<sup>253</sup> l'emporte sur tout élément rationnel. La rumeur est un canal oral, et Chessex reproduit ici, teintés d'ironie, les

---

<sup>252</sup>. Philippe ALDRIN. « Rumeurs: il n'y a pas que la vérité qui compte... », *op. cit.*

<sup>253</sup>. « La médecine a fourni plus de serial killers que toutes les autres professions réunies », rappelle le psychiatre Herbert G. Kimmel dans le *British Medical Journal* » (journal du 23 décembre 2000). Juste après les médecins, ce sont les infirmiers. Jack LEVIN et James Alan FOX. « Ces monstres qui nous ressemblent », dans Jack LEVIN et James Alan FOX. (Dir.) dossier « Dans la tête du tueur en série », *Books*, Livres et idées du monde entier, n°43, mai 2013, p. 28.

passages les plus significatifs d'outrance et de médisance, lesquels correspondent aux deux phrases exclamatives.

Certains ouvrages parmi notre corpus donnent à la rumeur une place mineure dans le sens où elle apparaît sous la forme de remarques ponctuelles, comme dans *L'Adversaire*. D'autres, comme *L'Enfant d'octobre*, la déploient dans toutes ses ramifications et l'on y peut retrouver les phases telles que décrites par Edgar Morin dans *La rumeur d'Orléans*. Morin distingue cinq stades successifs de la rumeur : l'incubation, la propagation avec amplification, la prodigieuse métastase, la dislocation sous la contre-attaque et la régression dans le fantasme, les mini-rumeurs, l'amnésie, les résidus et les germes<sup>254</sup>. Laroche est sur le point d'être innocenté du crime du petit Grégory et les médias doivent alors désigner un autre coupable à l'opinion publique. Le stade de l'incubation doit avant tout être progressif :

Comment manipule t-on de la nitroglycérine ? Il n'est qu'une seule réponse : en douceur. C'est donc imperceptiblement que, tout au long du mois de novembre, les journaux vont s'employer à instiller le doute, à laisser fuiter d'intimes convictions en les teintant d'effroyable, à expliquer qu'ils ne doivent écarter aucune piste et finir par pointer le doigt sur la personne la plus insoupçonnable, à priori : Christine Villemin, la mère. (EO, 112)

Le stade de l'incubation a lieu dans les médias et se répercute dans l'opinion publique sous forme d'interrogations et de propagation de la rumeur, laquelle n'est pas sans sérieuses répercussions dans la sphère judiciaire. Empreinte d'imaginaire et de réel, la rumeur est toutefois dotée d'une forte valeur d'information. Elle est ainsi à la source de décisions et d'agissements fondamentaux sur le réel :

Le juge lui-même, celui qui maintient Laroche en détention, va s'y laisser prendre. Cédant à la pression, constatant que la rumeur enfle et qu'il ne parvient pas à la contenir, il décide, le 22 novembre, de convoquer Christine afin de vérifier avec elle son emploi du temps. À ce moment précis, l'opinion bascule. (EO, 112)

L'opinion publique, manipulée par les médias, propage des rumeurs à la source de répercussions judiciaires, lesquelles répercussions viennent renforcer l'opinion publique. Ainsi, le mouvement est d'aller-retour ; les médias fabriquent le dire, la foule s'empresse de le propager, alors le juge agit, et parce que le juge agit, la foule trouve une légitimité accrue à colporter les dires de la presse.

Et après tout, pourquoi pas ? Oui, pourquoi serait-elle forcément innocente ? Voilà ce qu'on se met à penser. Observons-la de plus près, cette jeune femme insaisissable, un peu trop jolie, un peu trop jeune, et qui ne pleure pas toutes les larmes de son corps lorsque les caméras la surprennent, dont on a même capturé un sourire, il y a des photos qui le prouvent, curieuse façon de porter un deuil. Et puis, c'est vrai que personne ne l'a vue pendant les vingt minutes nécessaires à l'exécution du crime. (EO, 112)

---

<sup>254</sup>. Edgar MORIN. *La rumeur d'Orléans*. Paris, Seuil, 1969. *La rumeur d'Orléans*. Paris, Seuil, 1969, p. 23.

La propagation est lancée sur la voie de la « prodigieuse métastase » si bien que l'annonce de quelques indices allant dans le sens de l'inculpation achève de faire reconnaître Christine coupable. Elle va en prison. Elle résiste à la rumeur. La contre-attaque consiste à faire appel : « le juge est désavoué de la façon la plus cinglante. L'accusée a gagné. Le combat vient de changer de nature, et la mère de rebasculer du côté de l'innocence » (EO, 151). Alors Christine, de nouveau enceinte, redevient pour la presse et l'opinion publique une mère « touchante » (EO, 155). La rumeur se dissout alors en mini-rumeurs de peu d'importance et qui vont décroissant avec le temps. Christine en est consciente et lorsqu'elle comparait au procès de son mari pour l'assassinat de Bernard Laroche, elle sait qu' « on va jeter à nouveau le doute sur son innocence » (EO, 177). En fin de compte, seule l'identification d'un coupable définitif, preuves à l'appui, serait susceptible de mettre un point final à cette rumeur<sup>255</sup>.

Dans notre corpus, la rumeur nous est présentée dans une moindre mesure comme un processus de socialisation et dans une mesure plus importante, comme un flux de paroles fallacieuses et envenimées. La rumeur est le plus souvent associée à la parole malsaine, primaire et déformée au gré des imaginations et des fantasmes. Pourtant, Philippe Aldrin rappelle que la rumeur est un faisceau de dires plus large dont les intentions sont en fin de compte très variées : « convaincre, effrayer, amuser, distraire, épater l'auditoire ». Selon les structuro-fonctionnalistes, la rumeur peut même receler « des vertus positives car elle participerait au maintien de l'unité sociale en évacuant une angoisse ou un désaccord avant que ceux-ci ne perturbent l'ordre social ». Pour d'autres, elle « véhicule les conflits<sup>256</sup> ». L'usage de la rumeur dans l'écriture du fait divers nous semble peu enclin à l'exploitation des richesses de cette pluralité fonctionnelle<sup>257</sup>, sans doute parce que le fait divers criminel manifeste un conflit dans toute son intensité et sa complexité, et que la rumeur vise alors à mieux manifester les opérations de diffractions conflictuelles à l'œuvre dans la réception.

---

<sup>255</sup> En amenant l'affaire Villemin au centre de conversations anodines avec des voisins, amis, etc., je me suis aperçue que la réhabilitation judiciaire de Christine ne constitue pas la preuve irréfutable de son innocence aux yeux de l'opinion aujourd'hui. Sa culpabilité reste une possibilité parmi d'autres, et entérine le cinquième stade de la rumeur sous sa forme de résidus et de germes.

<sup>256</sup> Philippe ALDRIN. « Rumeurs : il n'y a pas que la vérité qui compte... », *op. cit.*

<sup>257</sup> On y trouve tout de même quelques manifestations autres que la véhiculation des conflits et notamment l'envie de convaincre (voir les propos du couple de personnes âgées dans *Aspen Terminus*, analysées dans la partie sur les rencontres d'enquête).



Ainsi, l'usage de la pièce, sous forme d'archive, d'imprimé et d'objet-document est une constante de l'écriture du fait divers, et plus largement, des écritures de la contemporanéité. Marielle Macé écrit à cet égard que

Bien des proses contemporaines se nourrissent [...] d'une culture considérée comme trésor collectif et espace de rêverie érudite, c'est-à-dire d'un "imaginaire" de l'archive plutôt que d'archives proprement dites : [...] objets vieillis, goût des documents dans leurs aspects les plus matériels (reliques, photographies, papiers divers, etc)<sup>258</sup>

Notre étude s'est attachée, plus qu'à l'archive, à l'« imaginaire de l'archive » évoqué par Macé, et que nous avons plus pragmatiquement désigné du mot « pièce ». La fréquence de toutes ces pièces dans le texte se justifie par l'hétérogénéité des fonctions servies, allant du simple effet de réel jusqu'à celle, moins évidente, de la création d'une atmosphère et d'un décor. Les modes d'insertion sont également variés dans leur point de vue et se révèlent déterminants à la création d'une impression de vérité ou du moins d'authenticité. En outre, il ressort de notre analyse que loin de constituer un recours miraculeux face aux difficultés de l'écriture du réel, les pièces matérielles participent des problématiques auxquelles se confronte l'écrivain; des problématiques qui participent en retour de l'écriture du fait divers criminel. La fondue de la parole épouse quant à elles les modalités du don de la parole, essentiellement par le recours au monologue et à la conversation, qui procèdent tous deux d'un mouvement circulaire. Quant aux points de vue adoptés, ils sont le plus souvent ceux des personnages principaux du fait divers médiatique même si l'on relève quelques points de vue obliques. La parole textualisée dans les récits de faits divers est plurielle et peut procéder de l'interaction de la conversation aussi bien que des sollicitations du narrateur-enquêteur, ou encore se disséminer par le biais de la rumeur selon qu'elle vise à l'analyse, à l'avancement ou à la dissémination de l'enquête. Cette pluralité de fonctions explique pourquoi, dans les récits de faits divers criminels aujourd'hui, les écrivains accordent une place privilégiée à l'inscription des pièces et des paroles.

---

<sup>258</sup>. Marielle MACÉ. «"le réel à l'état passé": passion de l'archive et reflux du récit ». *Protée*, vol. XXXV, n°3, 2007, p. 47.

## Chapitre III

### Imaginations et liberté, censures et réalité

Lieux, pièces et paroles ancrent essentiellement le fait divers dans le réel. Quelle place, alors, pour le non-réel, la fiction, la fantaisie, l'onirisme, l'imaginaire ? Pourquoi, en outre, choisir d'intégrer cette dimension alors que le choix de ces écritures s'est presque unanimement porté sur des faits divers réels ? Cette inclusion, ne viendrait-elle pas complexifier la structure d'un fil d'écriture, dès lors fondamentalement hybride ? À moins de suivre un canevas pré-établi par d'éventuelles conventions du genre ? Mais est-ce le cas ? Comment l'écrivain appréhende-t-il cette hybridité ? Quels sont les risques du point de vue de la déontologie personnelle et de la juridiction collective ? Enfin, quelles conséquences sur la réception de ces textes ?

#### I. Libertés de l'imagination

##### *1.1. Tisser la fiction, imaginaire et fantasme*

La transposition du fait divers criminel en récit littéraire consiste, nous l'avons vu, à saisir et à restituer un contexte, un environnement, des éléments et des preuves matériels, ainsi qu'un faisceau très large de paroles. Pas seulement. Les textes analysés ici ne sont pas la réalité, ils s'en inspirent. De plus ou moins près. Au plus ils s'éloignent de la réalité, au plus le pôle de la fiction s'épanouit, y compris et peut-être même surtout s'il s'agit d'un détour visant à mieux appréhender la réalité. C'est à ce pôle de la fiction que nous nous intéresserons ici, et particulièrement sous ses formes les plus marquées, teintées d'imaginaire, d'onirisme et de fantasmes. Il s'agira de comprendre quelle place occupe la fiction dans des récits visant à témoigner d'une réalité et quelles sont les modalités de cette inscription.

La construction du fait divers criminel textualisé par les écrivains de notre corpus semble ainsi toucher, à certains égards, à l'agencement désordonné de l'univers des rêves. Ce parallèle entre les rêves et les faits divers a été maintes fois mis en évidence depuis les propos de Georges Auclair : « Les récits de faits divers se prêtent à de multiples lectures. Il suffit parfois de ne pas se laisser impressionner outre mesure par la "réalité" qu'ils prétendent restituer pour y voir des récits de rêve<sup>259</sup> ». Le

---

<sup>259</sup> Georges AUCLAIR. *Le mana quotidien. op. cit.*, p. 98.

mode de lecture désincarné, le « parti pris de regarder sans comprendre<sup>260</sup> » auquel invite Auclair permet effectivement une meilleure appréhension du parallèle, et l'on retrouve alors, chez l'un comme chez l'autre, la jonction d'univers antithétiques, l'absence de liens logiques, l'état vaporeux des protagonistes, les réactions extrêmes et inattendues. Pour Hélène Kuntz, « si le visage des protagonistes du fait divers ouvre sur un horizon fantasmatique, l'espace dans lequel il s'inscrit semble au contraire nous ramener au réel<sup>261</sup> ». Certes, et nous l'avons vu, l'espace influe considérablement sur la création d'un univers ancré dans le réel. Toutefois, si l'on s'accorde à penser, avec Kuntz, que les fantasmes procèdent majoritairement des comportements adoptés par les protagonistes, nous verrons que les lieux ne se limitent pas à cet ancrage dans le réel et participent occasionnellement de l'élaboration des fantasmes.

Le rapprochement des inconciliables est particulièrement remarquable chez l'écrivain italienne Rosetta Loy, auteur du petit ouvrage intitulé *Cœurs brisés*<sup>262</sup>. Deux faits divers criminels réels y sont contés avec une poésie et une délicatesse qui rendent d'autant plus poignantes les scènes d'extrême violence. Le premier conte s'intitule « Le pays du chocolat », une désignation empreinte de gourmandise, d'aventure et d'innocence, qu'on imaginerait aisément au répertoire d'une collection jeunesse. Mais au pays du chocolat, une adolescente assistée de son petit ami a poignardé sa mère et son petit frère. Les effluves du cacao se propagent partout dans les temps et les lieux mentionnés le long de la narration : « été comme hiver, l'arôme qu'exhale la plus exquise des nourritures se répand dans les rues et les places, et là où il n'arrive pas se glisse en esprit<sup>263</sup> ». C'est dans ce délicieux décor feutré et chocolaté que le petit frère se tient, debout dans la baignoire,

et soudain le couteau *fond* sur lui, cinq, dix, vingt fois. Et encore et encore : dans le dos, le cou, les bras, lui transperce les reins et lui ouvre le ventre et ses mains s'agrippent dans le vide, il veut sortir de la baignoire mais une autre main, grande, vigoureuse, le repousse dedans. Toujours plus profond dans l'eau où le sang se répand comme un nuage rouge<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> Merleau-Ponty parle à cet égard de « lucidité de rêve, même émotion stupéfiante chaque fois qu'on se retranche, qu'on se fait étranger. [...] parti pris de regarder sans comprendre ». Maurice MERLEAU-PONTY. « Sur les faits divers », *op. cit.*, p. 389.

<sup>261</sup> Hélène KUNTZ. « Prologue : Territoires politiques et esthétiques du fait divers », dans *Tout contre le réel, Miroirs du fait divers. op. cit.*, p. 22.

<sup>262</sup> Rosetta LOY. *Cœurs brisés*. Trad. fr. BRUN Françoise. Paris : Mercure de France, « Le petit Mercure », 2010.

<sup>263</sup> *Ibid*, p.19.

<sup>264</sup> *Ibid*, p. 32, je souligne.

Comment imaginer la violence et la fièvre du fratricide dans cet arrière-fond de chocolat chatouillant narines et papilles ? L'usage du verbe « fondre » au sens de « s'abattre précipitamment » rappelle, dans une dernière évocation, le fondant du chocolat. À présent, chocolat et sang coulent à flots, poisseux, et les délices participent du comble de l'horreur. Où, ailleurs que dans les rêves et les contes, pourrait-on concevoir la perpétration de crimes chocolatés ?

Même s'il est relativement effacé en comparaison des textes de Loy, le saugrenu provenant de la jonction d'univers antithétiques se retrouve dans les œuvres du corpus sélectionné. Dans *L'Appât*, il provient d'un détail récurrent, la boisson consommée par Valérie juste avant les scènes de crime : « J'aimerais bien un jus d'oranges, demande-t-elle (comme chez l'avocat et Pierre M.) » (*Ap*, 213) La répétition donne à l'acte de consommation une valeur rituelle pré-criminelle. L'orange est traditionnellement associée à la vie, à l'énergie, aux vitamines et à la santé. Sa robe colorée et sa rondeur enfantine achèvent de la situer aux antipodes de la noirceur et du tranchant effilé du crime. L'incongru de la nature d'une boisson consommée par le criminel ne peut manquer de rappeler la célèbre scène d'ouverture du film *Orange mécanique* de Stanley Kubrick<sup>265</sup>. L'innocence et la blancheur du petit lait partagé contrastent avec le déchaînement de violence qui s'ensuit et participent d'une esthétique du saugrenu. Qu'il s'agisse du chocolat chez Loy, du lait chez Kubrick ou du jus d'oranges chez Sportès, le doux sucré joue un rôle de réunion des inconciliables, typique des incohérences du rêve.

L'esthétique du rêve se façonne en outre dans les excès d'une violence non verbalisée prenant alors la forme d'actes apparemment pulsionnels ou névrotiques, et sur lesquels le narrateur ne nous informe pas, si ce n'est de ses propres incertitudes. Cette caractéristique est assez peu déployée dans les récits de notre corpus et ne frappe particulièrement que dans *Mariage mixte*, Weitzmann ayant le mieux su tirer parti de la richesse des possibilités du rêve. L'épilogue donne la mesure de cet investissement :

Comme toute rêverie, celle qui précède s'expose parfois au risque de la réalité – souvenirs de la vie du rêveur, mais aussi d'éléments échappés de la lecture des journaux, et de certains fait divers parfois identifiables. Cependant, comme toute rêverie aussi, l'élimination ou l'ajout de certains détails, l'agencement des différents épisodes, et en particulier les personnages, leurs occurrences et propos rapportés dans ce roman sont le fruit exclusif de l'imagination de l'auteur. Pour paraphraser, une fois encore, Danilo Kis, « commencé en marge des faits – sans les trahir complètement –, mon récit s'est développé dans cette demi-obscurité où les choses acquièrent une ombre et des contours légèrement déplacés ». C'est dire que les significations que l'on serait tenté d'accorder à ce livre, et en

---

<sup>265</sup>. Stanley KUBRICK. *A Clockwork Orange*, 1972.

particulier les rapprochements avec certains événements ou êtres existant ou ayant existé, ne sauraient excéder le sens que l'on accorde aux rêves. (*MM*, 333)

Dans cette demi-obscurité du rêve et des couleurs, des formes et des scènes se déroulant dans le noir des yeux éteints, prend corps la violence de Charles-Édouard, l'enfant du couple Turquin :

Couché la veille au soir, après un repas frugal, suivi d'une partie d'échecs au terme de laquelle il avait renversé l'échiquier. Aucune raison pour ça. Brusquement, ils jouaient alors tous deux [le père et le fils] le plus tranquillement du monde, le gosse avait balancé son bras en avant et projeté avec violence le jeu à travers le salon, dispersant les pièces sur le tapis. Pions noyés dans la laine épaisse des motifs iraniens, reine noire sous la table de marbre, et, dans le divan entre les coussins de cuir, fou blanc. (*MM*, 10)

L'inexplicable du surgissement de cette violence la dramatise et l'interrogation suscitée ne manquera pas de se tourner vers la symbolique du jeu d'échecs. La reine noire et le fou blanc font écho à la bipolarité sur laquelle se fonde le jeu composé de soixante-quatre cases blanches et noires. Ce jeu offre des possibilités quasi-infinies qui reflètent celles de l'écriture du fait divers de Weitzmann. Qui du couple Cottard est responsable de la disparition de Charles-Édouard ? La reine noire ou le fou blanc ? ! Le narrateur jouera des multiples possibilités, entraînant le lecteur dans la noirceur de Claude puis de Jean-Christophe, pour finalement les mêler dans un enchevêtrement de torts partagés, menant les soupçons de part et d'autre de l'échiquier.

Les échecs sont couramment conçus comme une représentation du monde où chaque situation peut être modélisée en une position qui peut trouver sa solution sur l'échiquier. Le geste de Charles-Édouard pourrait alors s'interpréter comme une révolte face à l'impossibilité d'une solution dans cet échec que constitue la relation de couple de ses parents. En outre, le jeu d'échecs symbolise l'affrontement de deux psychés, de deux personnalités, or, la rigueur qu'il nécessite est l'une des plus fortes caractéristiques de Jean-Christophe. Le brutal rejet de l'échiquier pourrait alors manifester le refus de Charles-Édouard à s'engager plus en avant dans une partie perdue d'avance de par la domination du père et le rapport de force profondément inégal. Le rejet de l'échiquier comme refus de se plier aux règles du jeu du père, la violence exprimant le refus de n'être qu'une pièce ballottée par la reine noire et le fou blanc. Le fils les projette hors du jeu. Le lendemain, il est lui-même projeté au centre de ce jeu tant honni, avec une disparition jamais véritablement élucidée – bien que le père ait été reconnu coupable sur la base d'aveux dont la nature reste incertaine-. Désormais, tout mouvement de la reine noire et du fou blanc s'exerce par rapport à la disparition de la pièce essentielle au bon déroulement de leur jeu.

Une autre scène de violence, exercée par Jean-Christophe à l'égard de Charles-Édouard, apparaît symptomatique de l'incohérence et de la folie. Cottard paraît avoir endossé son costume de fou blanc :

Çà va changer, se répétait-il le soir, de retour au Gairault. Çà va changer. Et il nouait la croix gammée au bras de son fils. Et, chaque mouvement, chaque exercice physique qu'il pratiquait avec lui jusqu'à épuisement, participait, à sa manière, de ce changement. C'était une forme de discipline. (MM, 177)

Jean-Christophe semblait à l'abord le personnage le plus équilibré du couple Cottard, sa femme étant dépressive, suicidaire multirécidiviste, et désinvestie de l'éducation de son fils. Pourtant, c'est de Jean-Christophe que proviennent les éléments les plus marquants de cet univers excessif, que sont la scène de la croix gammée et celle de la circoncision :

Pourquoi avait-il fait ça? Il avait trouvé la force de s'enfoncer la longue pointe de la seringue à la base de la verge. Il avait senti l'aiguille pénétrer la veine, il avait senti le liquide anesthésiant l'envahir. Il avait vu, retirant la seringue, la goutte de sang sur l'aiguille. Il avait posé la lame sur sa peau. Ça n'avait guère été facile parce qu'il était mal placé, que le sang jaillissant de son sexe l'empêchait de voir et parce que sa main, malgré lui, tremblait. Mais il l'avait fait. (MM, 70)

« Pourquoi avait-il fait ça? » revient deux fois à la page suivante, comme un martèlement manifestant l'acuité de l'étonnement et de l'incompréhension du narrateur. Ainsi que l'écrivait Bataille à propos de l'affaire Gilles de Rais, « l'imaginaire prend possession de la réalité dès lors que l'être fantastique excède les limites reçues<sup>266</sup> » et Cottard a manifestement outrepassé les limites de la rationalité. La construction fantasmatique se traduit par une absence de transition explicative amenant d'une scène à une autre. La narration de *Mariage mixte* provoque ainsi des surprises semblables à celles de rêves formés la nuit, incompréhensibles dans le jour. Des scènes inattendues, disproportionnées et excessives s'enchaînent chaotiquement. Pourquoi, alors qu'il apparaît antisémite, Jean-Christophe se circonscrit-il ? S'agit-il d'un rêve, qui sera dévoilé comme tel par le narrateur à l'issue de la scène ou plus tard dans la narration? Le lecteur n'en aurait pas été surpris. Mais cet acte incompréhensible est la réalité comme vérité de l'inconscient, que Sjeff Houppermans considère comme une forme privilégiée des faits divers et des rêves.

En effet, le fait divers permet comme le rêve d'entrer dans la dimension inconsciente du texte, de saisir la relation inconsciente que le récit suggère au lecteur.

---

<sup>266</sup>. Cité dans Patrick TACUSSEL. « La différence ordinaire », dans *Faits-divers, Annales des passions excessives. op. cit.*, p. 26.

[...] Le divers, c'est l'incongru du rêve, sa marque non-logique, signe de ce qui échappe aux lois de la raison pour se plier aux exigences du désir. Le détail bizarre, le décalage causal, la coïncidence, la blessure de la signifiante, les cicatrices des affections élémentaires et de leur sevrage : toutes ces caractéristiques que le fait divers partage avec le récit onirique se placent sous le sceau de la vérité de l'inconscient<sup>267</sup>.

Si le lecteur souhaitait faire lumière et justice sur la responsabilité de l'un ou de l'autre des parents afin de déterminer lequel des deux correspond au côté blanc et au côté noir de l'échiquier, il se trouve nécessairement déstabilisé par l'incohérence de telles scènes, jusqu'à lecture de l'épilogue final, où avec soulagement, il saisit que sa lecture, apprivoisée sur le mode de l'incompréhensible, était conforme à l'intention de l'auteur.

La plupart des rêves, aussi variés soient-ils, mettent en scène les instincts primaires de l'homme et tout ce qu'ils contiennent de pulsions pour le sexe et la violence. La chronique des faits divers se nourrit de la même substance. Dans *Mariage mixte*, il est fait allusion au cahier des rêves de Claude : « Elle ramassa, aussi, les cahiers chiffonnés sur lesquels elle avait noté ses rêves obscènes, peuplés d'infirmités, remplis de sexe » (*MM*, 214). Le sexe est aussi présent dans les rêves de Claude que dans sa vie « fait diversière » puisque tous les ratés de ses échanges sexuels avec Jean-Christophe sont décrits, ainsi que le plaisir ressenti dans les multiples coucheries avec les hommes démunis de la rue. Enfin, le narrateur échappe de justesse à des relations sexuelles ambiguës avec son propre personnage...

Outre les thématiques communes du sexe et du sang, le fait divers comme le rêve semblent procéder d'un mariage mixte entre faits et imagination. L'un comme l'autre s'inspirent d'une réalité qu'ils modifient et métamorphosent à leur gré. Claude raconte au narrateur un cauchemar récurrent :

La nuit, je faisais toujours le même cauchemar. La petite vache blanche. Je l'avais vue au musée, un fœtus de vache tout blanc, avec le corps déjà formé, six pattes enroulées les unes dans les autres –épouvantable. Dans mon rêve, la moitié de son corps coïncé dans le mien. [...] Dans le rêve c'était Jean-Christophe, c'était mon mari, il enfonçait la scie, il me déchirait, il plongeait les bras pour retirer le bébé morceau par morceau... (*MM*, 311)

On reconnaît dans ce récit des éléments appartenant à la réalité du personnage : le fœtus de vache blanc exposé au musée d'une part, l'époux Jean-Christophe d'autre part. En revanche, que le fœtus se trouve en Claude et que Jean-Christophe se charge de l'extraire par morceaux n'appartient bien entendu qu'à une projection de la dormeuse. Son rêve manifeste bien les quatre processus inconscients décrits par Freud

---

<sup>267</sup>. Sjeff HOUPPERMANS, « D'un Raymond l'autre. Faits divers chez Roussel et Queneau », dans *Écrire l'insignifiant. op. cit.*, p. 15.

dans *L'Interprétation du rêve*<sup>268</sup> : le déplacement, la condensation, la symbolisation et la dramatisation. Claude amalgame plusieurs représentations en une seule et incarne Charles-Édouard sous la forme du fœtus effrayant de la vache, dramatisant, par cette symbolisation, à la fois son horreur pour les malformations animales auxquelles elle a dû se confronter en tant que vétérinaire, mais aussi sa profonde résistance face à une grossesse dont elle ne voulait pas et enfin, son sentiment de vulnérabilité face à la détermination de son mari à la voir accoucher. La textualisation du fait divers par Weitzmann repose, comme l'indique le prologue, sur le même principe, sur « ce mariage mixte entre les quelques fait accessibles rapportés par la presse et l'histoire telle que « je [le narrateur] l'avais imaginée, dix-huit mois durant » (*MM*, 222).

De ces fictionnalisations de faits divers criminels dont l'esthétique est proche de celle du rêve, Auclair dirait avec justesse que « ce n'est pas la réalité qui dépasse la fiction mais la fiction, les exigences de l'imaginaire qui découpent et articulent les occurrences de manière, parfois, à les constituer en rêves dotés de l'alibi de la réalité<sup>269</sup> ». Ce mariage mixte entre les faits et l'imagination nous semble particulièrement fructueux à dire le fait divers criminel aujourd'hui et l'on regrette que les tensions entre socle réaliste et imaginaire fantasmatique ne soient pas davantage exploitées, sous forme de roman comme c'est le cas chez Weitzmann ou sous forme de contes comme chez Rosetta Loy. On pourrait certes trouver quelques autres exemples<sup>270</sup>, notamment certaines scènes sexuelles représentatives des fantasmes de Stern dans *Sévère* de Jauffret ou encore une allusion rapide à l'univers des contes chez Fontenaille : « Un monstre, comme dans les contes, la sorcière d'Ansel et Gretel, le boucher de Saint-Nicolas, celui qui dépèce et met au saloir les enfants perdus » (*DV*, 170). Toutefois, dans une vue d'ensemble de notre corpus, cette exploitation demeure mineure.

## ***1.2. Apprivoiser l'écheveau réalité-fiction***

### **a. structures d'ensemble**

Nous avons traité jusqu'ici de la transposition du fait divers par morcellements – lieu, décor, pièces, paroles et agrément de la fiction-. Le défi de l'écrivain du fait divers ne consiste pas seulement à transposer et à agrémenter son récit de touches ou

---

<sup>268</sup>. Sigmund FREUD. *L'interprétation du rêve*. Paris: PUF, 2012.

<sup>269</sup>. Georges AUCLAIR. *Le mana quotidien*. *op. cit.*, p. 100.

<sup>270</sup>. En dehors des limites de notre corpus, on pourrait citer Éric FAYE. *Les Lumières fossiles*. Paris: Corti, 2000. « Autour d'un mot "disparaître", basés sur des faits divers ou sortis de l'imagination de Faye, ces six récits naviguent entre fantastique et onirisme, temps individuel et temps universel ».



de développements fictionnels, mais à faire ordre et à linéariser une réalité plurielle et plurivoque. Le fait divers en tant qu'incident réel aussi bien qu'en tant que texte se compose de trois mouvements essentiels que sont l'ouverture, l'événement et le dénouement<sup>271</sup>. Si la réalité n'a d'autre alternative que de suivre l'immuable ordre chronologique, il n'en est pas de même pour le texte, dont le journaliste ou l'écrivain peut moduler l'agencement à son gré, afin de créer des effets particuliers. Ainsi, la situation initiale, le bouleversement et la clôture du fait divers dans sa réalité ne correspondent pas nécessairement à ceux de la textualisation du fait divers et leur structuration est à notre avis de l'ordre du défi. Un défi qui n'en est plus un dès lors qu'on suit une « recette » pré-établie mais ce n'est pas le cas de ces écritures du fait divers criminel qui ne sauraient être reléguées aux marges d'une paralittérature bien codée.

Certains récits de faits divers tels que *Le Vampire de Ropraz* suivent l'ordre des faits : présentation des lieux où se déploie la narration, annonce du crime puis enquête visant à en éclairer les circonstances jusqu'à la surprise finale. La question du « qui a tué ? » est alors le moteur d'un récit sans grande saveur du point de vue de sa structure. Ses ressorts sont à notre goût un peu faibles en comparaison avec ceux du roman policier traditionnel, spécialiste aguerri de la question du « qui ? ». On comprend dès lors la nécessité d'une surprise finale relative à l'identité du présumé assassin. Chessex semble avoir déposé et sauvé tous ses œufs dans le panier de la fin... quand l'omelette aurait sans doute mieux convenu à ce type de récit.

D'autres textes, comme *L'enfant d'octobre*, s'ouvrent sur l'annonce du crime, suivie par l'enquête dévoilant les lieux et ses habitants, pour finir par un heurt sur le mystère. Là encore se pose la question du « qui ? » mais de façon plus discrète et subtile parce que tressée à d'autres enjeux (déploiement de la rumeur, développement de la voix intime de Christine, etc.). En outre, le mystère de l'identité de l'assassin, encore entretenu aujourd'hui, encourage l'investigation de l'enquête –et donc la poursuite de la narration- pour un lecteur qui aimerait, à travers les lignes, parvenir à en percer l'épaisseur.

---

<sup>271</sup>. Yves REUTER. *L'analyse du récit. op. cit.*, p. 23. L'auteur parle de schéma canonique du récit, une « structure qui se retrouve dans nombre d'écrits sociaux, par exemple les faits divers ». La complication et la résolution forment deux autres étapes de ce schéma dit quinaire, dont nous ne tenons pas compte ici étant donné qu'elles manifestent moins bien la structure du fait divers narrativisé par nos écrivains.

D'autres récits encore, comme *L'Appât*, s'ouvrent sur le crime, se prolongent par une enquête et se terminent sur le signalement des peines judiciaires. Contrairement aux premières constructions mentionnées, cet ordre chronologique ne pose pas la question du « qui ? » mais celle du « que s'est-il passé exactement ? ». C'est alors la pulsion scopique, le désir de voir le crime et les assassins à la loupe, qui entraînent le lecteur sur le fil de la narration.

Enfin, certains textes s'ouvrent sur l'enquête, laquelle aborde le crime par petites touches. Ce développement relevant du pointillisme se clôt sur des considérations tournant autour de l'écriture du fait divers. C'est notamment le cas de *Ballets roses* et de *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*. Ces textes ne semblent pas même se conformer aux trois mouvements décisifs et marqués du récit, procédant plutôt au flux et au reflux des petites vagues régulières de la narration.

À l'issue de ces quelques décompositions d'ensemble, il apparaît que les structures globales de la textualisation du fait divers, loin de stéréotypes de construction, sont extrêmement variées et nous pourrions ainsi inventorier tout autant d'agencements que de récits... en outre, la structure d'ensemble, grossière, faillit à rendre compte de la composition, fine et soignée, de certains ouvrages laborieusement tissés par les écrivains de notre corpus. Afin d'y remédier, il convient de s'attarder davantage sur les anachronies, l'hétérogénéité énonciative et textuelle, et la métanarrativité.

#### b. anachronies

Ainsi, l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit ne coïncident pas nécessairement, engendrant ce que Genette nomme des « anachronies<sup>272</sup> » et qui se matérialisent sous deux formes possibles: l'analepse et la prolepse. La première correspond à « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » et aurait, selon Yves Reuter, une valeur essentiellement explicative. La seconde désigne « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur<sup>273</sup> ». À l'appui de quelques exemples représentatifs, nous sonderons la présence de quelques formes et effets d'anachronie de type analeptique et proleptique. Dans *Aspen Terminus*, on distingue deux fils de narration se tissant en parallèle tout en se croisant régulièrement dans un enchevêtrement complexe. L'un de ces fils correspond à l'histoire de Claudine Longet, l'autre, à

---

<sup>272</sup>. Gérard GENETTE. *Figures III*, Paris: Seuil, « Poétique », 1972, p. 78.

<sup>273</sup>. *Ibid*, p. 82.

l'histoire de l'enquête du narrateur. L'analepse que nous mentionnons peut être considérée comme telle dans le rapport qu'elle entretient à la narration de l'histoire de Claudine. Alors que la situation de ce personnage est bien ancrée dans le présent de la narration (il s'agit d'une star de la chanson française ayant migré aux États-Unis où elle a épousé le champion skieur surnommé Spider), l'usage de l'analepse invite à appréhender le personnage depuis sa naissance afin de signaler le type d'éducation reçue, les valeurs transmises par ses parents, l'amorce de sa carrière, son mariage avec Andy Williams, la naissance de ses trois enfants, et finalement son divorce.

L'analepse est introduite à la suite d'un passage dans lequel est décrite la carrière de Claudine. Le narrateur précise qu'elle n'était pas la seule à s'exiler aux États-Unis, et comme pour l'individualiser après l'avoir brièvement « massifiée », il poursuit: « Claudine était née à Paris pendant l'Occupation, en janvier 1942 » (AT, 54). La portée de cette analepse est vaste, si bien qu'elle se prolonge au chapitre suivant; le narrateur s'interroge en effet sur les circonstances de la rencontre de Claudine et de son ex-mari, relatant la version officielle puis la version qui lui apparaît la plus probable. Ainsi, l'analepse sert ici deux fonctions, dont la première est informative, ou « explicative », pour reprendre le terme de Reuter. L'usage de l'anachronie permet en effet de renseigner le lecteur sur les origines sociales de Claudine et sur le cheminement qui l'a conduite à sa situation de star, et qui correspond au présent du fil de la narration. La seconde fonction est de catalyse, c'est-à-dire qu'elle est secondaire et permet le « remplissage » de l'histoire, ailleurs qu'en son noyau. Le narrateur se sert du retour sur des éléments passés pour asseoir des histoires relatant des actions subsidiaires (l'histoire d'amour avec le premier mari) par rapport à l'histoire principale (l'histoire d'amour aboutissant au crime) dont la fonction est cardinale, autrement dit cruciale<sup>274</sup>.

Dans d'autres textes tels que *L'enfant d'octobre*, l'analepse semble procéder de l'origine même du fil de la narration. Le texte s'ouvre sur la mention d'un article journalistique annonçant le crime perpétré sur le petit Grégory. Dans le temps de l'histoire réelle, le crime se situe au centre; les rivalités de la famille Villemin s'accomplissent bien avant la mort de l'enfant tandis que l'éprouvante et vaine

---

<sup>274</sup>. Yves REUTER. *L'analyse du récit. op. cit.*, p. 20. L'auteur rappelle que « Roland Barthes a proposé de distinguer les fonctions cardinales (ou noyaux), cruciales pour le déroulement de l'histoire et le devenir des personnages, et les catalyses, qui remplissent, avec un rôle secondaire, l'espace entre les premières ».

enquête se déroule à posteriori. Une analepse anaphorique attire d'abord l'attention sur les lieux : « Ça commence là, dans ce pays de gel et de vent [...] Ça commence dans une vallée encaissée, enveloppée de brouillard [...] Ça commence à l'abri des filatures de textile [...] Ça commence en lisière de cette interminable forêt sépulcrale » (EO, 11). Puis à la page suivante, elle recentre l'appréhension de l'événement dans le temps : « En réalité, ça commence bien avant ce jour d'octobre 1984, bien avant le cadavre de l'enfant au fil de l'eau. Quand au juste ? Dix ans plus tôt, en janvier 1975, lorsque deux jeunes gens font connaissance au lycée de Bruyères. » (EO, 12) La narration de *L'enfant d'octobre* repose sur cette analepse fondatrice, laquelle invite à une exploration en détails depuis les prémices de l'affaire -la rencontre des parents- jusqu'aux vains aboutissants de l'enquête, trente années après le crime. À cet égard, Diana Pakrevan écrit que

Le choix le plus fréquent est la reconstitution après coup, qui s'intéresse plus au déroulement qu'au dénouement. Ce procédé rappelle l'"entonnoir renversé", la forme journalistique qui consiste à livrer au début l'essentiel de l'histoire et l'événement le plus récent et à développer les détails par la suite<sup>275</sup>.

Les mouvements temporels au sein des narrations de faits divers sont en fait si fréquents qu'il devient difficile de cerner le fil même de la narration et dès lors, de reconnaître les analepses des prolepses. Si en effet la rencontre des parents de Grégory est une analepse par rapport au fil de la narration qui s'inaugure par l'annonce du crime, on peut tout autant considérer que l'archive journalistique a valeur de prolepse par rapport à la rencontre de Christine et de son époux, et de tout ce qui s'ensuit. Dans cette optique, nombre de récits du fait divers font usage de la prolepse annonciatrice du crime. C'est même une constante puisque la majorité des récits de notre corpus mentionnent le crime dans les premières pages. Dans l'histoire réelle du crime, la place naturellement attribuée au moment même de l'assassinat est centrale puisqu'il est l'aboutissement d'un passé mais aussi le début d'un avenir fait d'enquête et de deuil. Selon nous, le placement proleptique du crime sert la fonction *in medias res*. Commencer le récit au cœur de l'intrigue permet une vive entrée en matière dans un univers de l'excès qu'il s'agit d'explorer à reculons.

---

<sup>275</sup>. Diana PAKREVAN. *Représentations du fait divers dans le théâtre français (1969-2004)*. op. cit., p. 6.

### c. hétérogénéité énonciative et textuelle

Le fil de la narration est dynamique dans le temps avec de nombreuses allées et venues d'un point temporel à un autre et qui mêlent essentiellement passé et présent jusqu'à parfois les fondre l'un dans l'autre. Cette dynamique s'inscrit également dans une constante de métamorphose à la fois énonciative et textuelle. Du fait divers médiatique, André Petitjean souligne en effet l'hétérogénéité « du point de vue énonciatif (il rapporte une pluralité des voix) et du point de vue textuel, parce qu'il est "dominé par une structure narrative qui implique actions, descriptions, dialogues et commentaires et [...] n'est pas dépourvu d'enjeux explicatifs et argumentatifs<sup>276</sup>". » Cet ensemble composite caractérise aussi bien le fait divers transposé dans la littérature, et de manière plus frappante encore de par l'expansion narrative des œuvres de notre corpus. On parle de centaines de pages en comparaison avec des articles médiatiques variant de quelques lignes à trois-quatre pages.

La pluralité énonciative fonde la structure bipolaire de *L'enfant d'octobre*, dont le discours du narrateur hétérodiégétique constitue une première voix typographiquement marquée par des caractères d'imprimerie classiques tandis que la voix de Christine Villemin se singularise par l'usage de l'italique. Ce procédé permet l'appréhension de ce fait divers particulier à la fois de l'extérieur avec une voix apparemment neutre d'affects parce que distante des événements, et de l'intérieur avec la voix de la protagoniste la plus proche du drame, la mère du petit Grégory. La polyphonie prendra des allures plus discrètes dans la majorité des autres récits parce que moins systématique dans la forme et plus irrégulière dans le procédé.

Quant à l'hétérogénéité textuelle, elle est manifeste dans l'ensemble de notre corpus, dont *Le vampire de Ropraz* ; on y relève des actions : « arrivé à la grille de l'enclos, François arrête l'attelage, ordonne à son fils de l'attendre, pénètre dans le cimetière où il veut se recueillir sur la tombe toute neuve de Rosa. » (VR, 21), des descriptions : « on retourne au cimetière. La lumière est maintenant nette, et d'une blancheur écœurante. Autour de la tombe ouverte il y a des pas, -tout le sol est piétiné, et les traces d'un corps allongé, à quelques mètres une lampe-tempête à demi enfouie dans la neige. » (VR, 22), des dialogues : « - et la veille ? – Je travaillais à mon roman. – Quelqu'un vous a-t-il vu écrire ? – Je ne me donne pas en spectacle. » (VR, 43) des

---

<sup>276</sup>. André PETITJEAN. « Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle », *Langue française*, n°74, 1987, p. 73-96, cité dans Meta LAH. « Le fait divers : une narration défaillante ? », *op. cit.*, p. 61.

commentaires: « L'hystérie attire les fous, c'est connu, comme les séminaires d'analyse de possédées extatiques » (VR, 79), des explications: « Les prisons d'Oron sont comprises depuis deux siècles dans une aile du château, au-dessus du bourg, leur accès rend difficile une surveillance de l'extérieur. Le château est dressé sur une butte assez élevée qui décourage les guetteurs venus de la ville ou des champs » (VR, 78) et des arguments: « Bien entendu les ministères concernés ont fait main basse sur les résultats de ces analyses et le scandale a été étouffé. Ainsi sommes-nous peu nombreux à nous en douter [...] » (VR, 108). Cette constante d'une mouvance à la fois anachronique (au sens de Genette), énonciative et textuelle dessine une toile de narration à la fois complexe dans sa temporalité et variée dans ses formes.

#### d. métanarrativité

La toile d'araignée, formée d'une spirale inconstante et excentrée, nous semble représenter adéquatement la toile de narration de l'écrivain du fait divers. Il semble en effet tourner autour du fait dans un mouvement continu et laborieux visant à en restituer la réalité. Mais la toile n'est pas faite que de ce cycle sur lequel nous nous sommes déjà arrêtés, elle n'est complète qu'une fois tissés les rayons découpant régulièrement la spirale et qui représentent les perturbations de la fonction narrative exhibées par l'écrivain. Métalepses et réflexions méta-narratives participent activement de cette géométrie narrative arachnéenne.

Dans un article portant sur le fait divers dans la littérature française au présent, Dominique Viart signale que le narrateur des fictionnalisations « traditionnelles » est omniscient ou supporte l'énonciation tandis que dans les textualisations de fait divers actuelles, le narrateur se manifeste en tant que conscience spécifique. Il y a ainsi « perturbation de la fonction narrative<sup>277</sup> ». Nous nous limiterons ici à la mention d'un exemple itératif manifestant la disruption narrative du texte *L'Adversaire*, celui-ci étant fondé, comme le précise Émilie Brière<sup>278</sup>, sur une métalepse structurante de l'histoire de Romand et de celle de Carrère lui-même. Les dernières lignes du rapport<sup>279</sup> sont fidèles à ce mouvement de spirale: « Quand le Christ vient dans son

---

<sup>277</sup>. Dominique VIART. « Fiction et fait divers » dans *La Littérature française au présent. op. cit.*, p. 244.

<sup>278</sup>. Émilie BRIÈRE. « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », *op. cit.*

<sup>279</sup>. Au cours de cet entretien, l'écrivain explique: « J'ai reconstitué chronologiquement mon rapport avec cette histoire et j'ai écrit ce que je ressentais. Mais, pour moi, ce n'était pas un roman. Un rapport ». Il ajoute que Philip K. Dick désignait ses romans de science-fiction par ce terme et qu'il ressent la même impression que lui. Emmanuel CARRÈRE. Entretien par Jean-Pierre TISON, *op. cit.*

cœur, quand la certitude d'être aimé malgré tout fait couler sur ses joues des larmes de joie, est-ce que ce n'est pas encore l'adversaire qui le trompe? », spirale entrecoupée d'un rayon: « J'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière » (*Ad*, 222).

Le fait divers est effectivement un objet d'écriture complexe où s'entremêlent nombre de dimensions à traiter. Où diriger le fil de l'écriture ? par quoi commencer ? où, quand et comment finir ? constituent des questions récurrentes de l'écrivain qui confie ne pas savoir où il va et se laisse emporter par le fait divers. Le narrateur du récit de Gaignault révèle l'angoisse qui l'étreint au cours de l'écriture de l'affaire Christine Longet: « Je ne veux pas que cela se termine même si *j'ignore où tout cela me mène*. Il faut que je continue. Je vais marcher. Le froid qui élague le superflu. Ne rien faire d'autre qu'avancer dans ses idées » (*AT*, 157, je souligne). Dévoiler les coulisses de l'écriture, avec ce qu'elle comporte de désarroi, d'incertain et d'inquiétudes amenuise la distance entre le narrateur et le lecteur. Loin de prétendre à une peinture exacte du fait divers comme le narrateur omniscient du XIX<sup>e</sup> siècle, le narrateur comme reflet de l'auteur conscientise des difficultés dont l'effet est de le rendre plus authentique aux yeux du lecteur. Le narrateur du récit de Weitzmann ne semble pas plus au fait de la trajectoire à suivre quand il raconte l'affaire Cottard (Turquin dans la réalité):

(Je ne cherchais rien; on ne cherche rien, quand on écrit, vous savez, on se laisse juste lentement envahir par une histoire; *elle* vous cherche et, avec un peu de chance, elle vous trouve. Écrire est l'art de l'impuissance, un truc presque féminin, l'art de se laisser posséder. Au double sens de ce mot, comme je n'allais pas tarder à l'apprendre.) (*MM*, 106)

L'écriture du fait divers n'est donc pas, au vu des réflexions de ces écrivains, une recherche, posée et rationnelle, de pièces permettant de « broder » autour des faits. L'extrait cité de *Mariage mixte* met en évidence la disponibilité d'esprit nécessaire afin de se laisser envahir par une histoire dont la teneur ne se trouve pas tant dans les supports extérieurs qu'en l'écrivain lui-même. L'abandon et la possession sont parfois si intenses que le narrateur semble avoir perdu tout contrôle sur l'écriture: « quelqu'un d'autre que moi avait développé ce récit – et dans une direction à laquelle j'avais été aussi peu capable de résister qu'impuissant à la maîtriser. » (*MM*, 142).

En feignant de s'attaquer à l'écriture d'un fait divers réel -en vérité fictif-, Leclair développe nombre de réflexions sur les problématiques, bien réelles, de l'écriture du fait véritable. Le paragraphe d'ouverture du récit donne le ton, avec un énoncé des qualités qui devraient être celles de l'écrivain du fait divers réel: une capacité à parler de la justice, de la mort et du sexe, à la fois intelligemment et sans prétention littéraire, une aptitude à habiter l'innocence de la langue et enfin, une fluidité dans la productions des mots et des phrases (*IHP*, 9). Le style d'écriture, le détournement des expressions toutes faites et des représentations du monde convenues constituent quelques-unes des problématiques exprimées.

Fondamentales, elles sont pourtant secondaires en rapport avec l'idée fixe de se libérer du « soi » dans l'écriture de ce qui nous est extérieur. Il faudrait,

pour accueillir tous les protagonistes de ce fait divers dans une lumière qui ne soit pas rongée par mes propres ambivalences, dénaturée par les ombres portées de mes obsessions, de ma propre histoire [...], dégager sous mon petit fatras personnel sans intérêt la vérité de ce qui m'a immédiatement saisi à découvrir dans *Paris Match* cette histoire oubliée de tous [...] (*IHP*, 134-135)

La présence de soi dans la restitution du fait divers cause au narrateur des tourments obsessionnels qui s'estompent progressivement au fur et à mesure des dialogues avec Marc Treillou, -personnage inventé faisant figure de censeur et de critique du récit en cours-. Le narrateur acceptera finalement que tout écrit contienne nécessairement la part de subjectivité du scripteur; ainsi, le récit de faits extérieurs à soi reflète inéluctablement la vision qui s'est créée, en soi.

Le récit de Leclair appréhende également les problématiques de l'ordre et du désordre. Le récit semble se déplacer dans toutes les voies possibles, à l'image d'autos tamponneuses qui se dirigent dans un sens, se cognent, déviant alors dans un autre sens et ainsi de suite, sans jamais trouver la trajectoire voulue. Pourtant, de même que le conducteur de l'auto choisit ce mode d'avancée, le narrateur choisit le sien, composé d'innombrables digressions. A-t-il vraiment le choix? Sans doute s'agit-il d'une décision relative du fait que d'une part, le mode d'avancée « à l'auto-tamponneuse » crée des effets originaux dans le texte. D'autre part, il serait véritablement difficile au narrateur de procéder autrement face aux défis posés par la matière à traiter: « mais je mélange tout à voix haute, je m'enfoncé, je renforce les nœuds à tirer en tous sens... » (*IHP*, 53) s'exclame le narrateur de l'affaire Pessant, telle une victime, néanmoins consentante, de la résistance des faits avérés –ou censés



l'être- à leur textualisation. Conscient de l'effet produit sur le lecteur, le narrateur poursuit :

Je dois pourtant donner l'impression de ne pas savoir comment ni dans quelle direction avancer, à produire des pages hirsutes avec mes pensées tout en zigzags de convictions hétéroclites. Commencer quoi d'ailleurs ? Le récit d'une controverse avec l'autre vieux crabe de Treillou qui débiterait ici, à Montélimar ? Ou bien l'histoire de Pessant sur laquelle j'ai toujours pensé que je reviendrais un jour, en désespérant de savoir comment [...] (IHP, 89)

Le lecteur confirmera évidemment l'impression que sait donner le narrateur du récit tout en n'étant pas dupe de l'amusement littéraire que celui-ci en retire manifestement. Cette citation valorise nettement les deux pans complémentaires de la narration de Leclair ; d'une part l'histoire de Pessant, de l'autre, les problématiques associées à la restitution de l'affaire et matérialisées par l'intervention du censeur interne de tout écrivain, s'incarnant ici dans le personnage de Treillou. Ces questions de la censure, interne aussi bien qu'externe, sont essentielles et méritent d'être explorées plus en avant...

## II. Censure et réalités

*Le fait divers, c'est comme les yaourts aux fruits, parfois on y met de vrais morceaux. Édouard Launet*

### a. cadre juridique

À l'issue d'une analyse des comment et pourquoi s'inspirer du fait divers, Annick Dubied déclare : « force est de constater que le fait divers comme source d'inspiration ne suscite plus guère de réticences chez nos auteurs et nos spectateurs<sup>280</sup> contemporains<sup>281</sup> ». Est-ce vraiment le cas<sup>282</sup> ? Avocat spécialisé dans l'édition, Emmanuel Pierrat désigne l'autofiction et le fait divers comme les deux genres littéraires les plus sujets aux procédures judiciaires<sup>283</sup>. C'est essentiellement dans *Le Livre noir de la censure* qu'il rend compte d'un « monde où paradoxalement, l'art et l'information connaissent moins de frontières mais de plus en plus de restrictions<sup>284</sup> », particulièrement en France, « [...] un des pays au monde disposant du plus grand

---

<sup>280</sup>. Elle s'intéresse davantage, dans cette étude, au cinéma qu'à la littérature.

<sup>281</sup>. Annik DUBIED. « S'inspirer du fait divers : comment et pourquoi ? », *op. cit.*, p. 385.

<sup>282</sup>. En raison des limites des sources qu'elle a interrogées, Annik Dubied pointe elle-même la nécessité de vérifier ce constat.

<sup>283</sup>. Emmanuel PIERRAT. « Au risque d'une censure modernisée », *Le Monde des livres* n°20 521, 14 janvier 2011, p. 5.

<sup>284</sup>. Emmanuel PIERRAT, « Avant-propos », dans Emmanuel PIERRAT (dir). *Le Livre noir de la censure*, Paris : Seuil, 2008, p. 9.

nombre de textes de loi pour interdire une œuvre de création [...]»<sup>285</sup> ». Dans ce pays, « tous les textes sont des objets de droit. La loi ne souffre donc pas d'exception en faveur de la fiction<sup>286</sup> ». Ainsi, foin de l'art pour l'art et de l'esthétique absolue ; la littérature est faite de constructions textuelles liées voire soumises à l'utilité sociale et à la moralité<sup>287</sup>. Agnès Tricoire, avocate experte dans le droit de la propriété intellectuelle, déplore que la liberté de création ne soit prévue par aucun texte de loi. Selon elle, la liberté de création ne peut se fondre dans la liberté d'expression ni l'art se voir réduire à un discours<sup>288</sup>.

En principe, l'État français est régi par le principe de la liberté d'expression, mais en réalité, la quantité de réserves et de cas particuliers la restreignent considérablement. Quels sont les droits de la fiction par rapport à la réalité ? La question semble davantage se poser en matière de devoirs... ainsi, chacun est tenu de respecter la très contemporaine notion de « vie privée » qui limite dès lors les possibilités des entreprises littéraires de l'autobiographie et du fait divers. Toutefois, si les procès à l'encontre des écrivains prennent des formes plus diverses aujourd'hui, ils n'ont absolument rien de contemporain, et selon Agnès Tricoire, nous n'assistons pas aujourd'hui à une quelconque recrudescence des poursuites<sup>289</sup>, lesquelles demeurent un épiphénomène. Ainsi que le rappelle Gisèle Sapiro à cet égard, « une série de procès littéraires se tiennent au début des années 1820, ce qui fait dire à l'avocat de Paul-Louis Courier, M<sup>e</sup> Berville, que "la cour d'assises est devenue une succursale de l'Académie française" »<sup>290</sup>. Le phénomène semble toutefois davantage exposé aux feux médiatiques aujourd'hui et les écrivains sont dès lors considérés comme des anthropophages par une partie du public. Cette opinion est manifeste dans

---

<sup>285</sup>. Sylvain GOUDEMARE et Emmanuel PIERRAT. *L'Édition en procès*. Paris: Leo Sheer, 2003, p. 11.

<sup>286</sup>. Emmanuel PIERRAT. « Au risque d'une censure modernisée », *op. cit.*, p. 5.

<sup>287</sup>. Gisèle Sapiro oppose ces deux conceptions. Gisèle SAPIRO. *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Seuil, 2011. p. 7.

<sup>288</sup>. Agnès TRICOIRE. *Petit traité de la liberté de création*. Paris: La Découverte, « Cahiers libres », 2011. p. 9.

<sup>289</sup>. Édouard LAUNET. « La vraie vie est un roman », *Libération*, 26 mars 2010, non paginé, consulté le 30 mars 2010. Disponible sur: <http://www.liberation.fr/culture/01012327831-la-vraie-vie-est-unroman>

Ces propos d'Agnès Tricoire rapportés par Edouard Launet s'opposent toutefois au constat de Sylvain Goudemare et d'Emmanuel Pierrat, pour qui les « procès liés à des parutions ne cessent de croître ». Sylvain GOUDEMARE et Emmanuel PIERRAT. *L'Édition en procès*. *op. cit.*, p. 9.

<sup>290</sup>. Gisèle SAPIRO. Entretien par Alexandre PRSTOJEVIC à propos du livre *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Seuil, 2011, *Vox-poetica*, Lettres et sciences humaines, 7 juin 2011, non paginé, consulté en ligne le 12 septembre 2011. Disponible sur: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSapiro.html>

l'exploitation commerciale qui en est faite ; en effet, Édouard Launet rapporte que « dans certaines boutiques, on trouve des tee-shirts sur lesquels est floqué : "Fais gaffe ou tu finiras dans mon roman !" <sup>291</sup> » ...

Ainsi que le signale Agnès Tricoire, la répression des œuvres est totalement fluctuante au gré des lieux et des époques <sup>292</sup>. Gisèle Sapiro précise à cet égard qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'auteur était responsable de ses écrits alors qu'aujourd'hui, la responsabilité revient à l'éditeur, et l'auteur en est le complice <sup>293</sup>. Au temps de Flaubert et de Baudelaire, l'État poursuivait les écrivains en justice pour dépravation des mœurs. Les procès et les jugements visaient à responsabiliser l'auteur face à ses écrits. Comme le précise Dominick La Capra dans un ouvrage consacré au procès de Flaubert, on considérait à cette époque que le fonctionnement d'un texte était identique à l'intention ou à la pensée de l'auteur <sup>294</sup>. Le procès de Flaubert a consisté à juger de la moralité du personnage d'Emma Bovary car son point de vue était confondu avec celui de l'écrivain. Selon Gisèle Sapiro, l'avocat de Flaubert s'est ingénié à démontrer comme le roman invitait les jeunes femmes à prendre garde des mauvaises lectures entraînant à l'adultère, la ruine et le suicide, et c'est ainsi que l'écrivain fut acquitté <sup>295</sup>. Toutefois, cet acquittement apparaît relatif dès lors que Dominick La Capra signale que l'auteur fut condamné à payer les frais du procès et à suivre une conférence didactique sur l'art, en tant que « literature, like art, if it is to achieve the good, that is called upon to produce, must be chaste and pure not only in its form but in its expression <sup>296</sup> »...

Aujourd'hui, les écrivains ne sont plus poursuivis par l'État pour leur immoralité mais par des particuliers criant à l'appropriation de leur vie privée. Sous couvert de ce motif, notons que la prescription est de trente ans <sup>297</sup>. Les personnes se reconnaissant dans un récit ont donc largement le temps d'assigner un procès à l'écrivain. Georges Simenon en a fait les frais avec la parution en 1948 de son roman

---

<sup>291</sup>. Édouard LAUNET. « La vraie vie est un roman », *op. cit.*

<sup>292</sup>. Agnès TRICOIRE. *Petit traité de la liberté de création. op. cit.*, p. 9.

<sup>293</sup>. Gisèle SAPIRO. *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). op. cit.*, p. 52.

<sup>294</sup>. Dominick LACAPRA. *Madame Bovary on Trial*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1982, p. 35.

<sup>295</sup>. Gisèle SAPIRO. Entretien par Alexandre PRSTOJEVIC à propos du livre *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). op. cit.*

<sup>296</sup>. Dominick LACAPRA. *Madame Bovary on Trial, op. cit.*, p. 52.

<sup>297</sup>. Catherine ARGAND. « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *Lire*, 5 mai 2000, non paginé, consulté le 16 novembre 2011. Disponible sur : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers\\_805644.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers_805644.html)

*Pedigree*. L'anecdote de sa défense est très amusante et vaut sans doute d'être partagée. En effet, dans le texte de Simenon,

étaient racontées les frasques d'un étudiant qui, bien des années plus tard, se reconnut dans le livre. L'homme, devenu le respectable Dr Marcel Chaumont, s'estima atteint dans son honneur –« Simenon m'a présenté comme un coureur et un détrousseur de cotillons... » - et réclama 4 millions de francs belges de dommages. L'avocat de Simenon, M<sup>e</sup> Maurice Garçon, fit voler ses manches et rétorqua : «*Étymologiquement, détrousser exprime le contraire de l'acte de trousseur. Celui qui détrousse rabat ce qui est troussé. Monsieur Chaumont en agissant ainsi accomplissait une action hautement morale qui l'honore encore à quarante ans de distance. Alors, de quoi se plaint-il ?*». Cela n'empêcha pas Simenon d'être condamné, le 16 juin 1952, à verser au médecin 6 000 francs belges et à supprimer de *Pedigree* les passages incriminés<sup>298</sup>.

Ce type de poursuite est selon Pierrat majoritairement mercantile<sup>299</sup> et il le désigne sous le nom de « syndrome Voici<sup>300</sup> ». Le cas récent de l'affaire *Sévère* de Régis Jauffret ne se limitera pas à des pénalités financières et la famille du banquier Stern, assassiné par sa secrétaire au cours d'ébats sado-masochistes, réclamera le retrait et l'interdiction de la publication d'un roman aggravant « le traumatisme de la famille par sa peinture ignominieuse de Stern<sup>301</sup> ». Jauffret réplique : « Je comprends qu'on puisse m'attaquer, mais pas qu'on interdise un roman ! Et puis il n'y a pas atteinte à la vie privée puisqu'elle était devenue publique<sup>302</sup> ». Le tribunal s'occupera alors de distinguer ce qui relève de la vie privée et de la vie artistique. L'avocat au Seuil rappelle à cet égard que « la littérature traite de l'humain tandis que la vie privée traite des individus<sup>303</sup> ».

L'appropriation de la vie privée d'autrui constitue le même motif de poursuites à l'encontre du roman *L'Enfant d'octobre* signé de Patrick Besson. Les Villemin ont estimé que l'invention mensongère à laquelle procède l'auteur leur portait préjudice, notamment parce qu'il revenait sur l'inculpation de Christine et tendrait à raviver les doutes quant à son innocence. Pour Édouard Launet, cette situation est paradoxale puisqu'on accuse un roman d'atteinte à la vie privée tout en expliquant que ce qu'il raconte est faux<sup>304</sup>. L'adjonction d'éléments imaginaires à des faits réels est de toute façon très périlleuse, d'autant que dans ce cas précis, l'écrivain n'invoquait pas son

---

<sup>298</sup>. Édouard LAUNET. « La vraie vie est un roman », *op. cit.*

<sup>299</sup>. Sylvain GOUDEMARE et Emmanuel PIERRAT. *L'Édition en procès. op. cit.*, p. 12.

<sup>300</sup>. Catherine ARGAND. « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *op. cit.*

<sup>301</sup>. Alain BEUVE-MÉRY. « Menace judiciaire contre *Sévère* », *Le Monde des Livres*, n° 20 479, 26 novembre 2010, p. 2.

<sup>302</sup>. Pierre ASSOULINE. « Régis Jauffret retourne au tribunal », *Le Monde des Livres*, n° 20 521, 14 janvier 2011, p. 10.

<sup>303</sup>. Alain BEUVE-MÉRY. « Menace judiciaire contre *Sévère* », *op. cit.*, p. 2.

<sup>304</sup>. Édouard LAUNET. « La vraie vie est un roman », *op. cit.*

imagination et son travail formel mais son analyse de faits réels<sup>305</sup>. Besson a donc reçu un procès au nom du réel... en dépit de sa défense consistant à signaler que Christine a refusé de lire son manuscrit et que d'autre part, elle a accepté une version télévisée de l'affaire qui l'exposait pourtant beaucoup plus que son roman. Christine gagnera le procès et selon Agnès Tricoire, son statut d'innocente y aurait contribué. Elle remarque en effet que l'atteinte à la vie privée n'est généralement pas admise quand elle touche aux innocents alors qu'elle est tolérée envers les condamnés. Cette différence de traitement pose en outre quelques problèmes puisque l'avocate rappelle que les deux catégories désignent des êtres de droit.

La diffamation guette l'écrivain du fait divers réel mais dans une moindre mesure en comparaison avec l'atteinte à la vie privée. Agnès Tricoire souligne que le dernier procès attenté à une fiction pour diffamation remontait à 1897. La récente condamnation de Matthieu Lindon<sup>306</sup> a rafraîchi la date... L'écrivain a été condamné pour quatre passages jugés diffamatoires au sein de son roman *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*<sup>307</sup>. La prescription est dans ce cas de trois mois. Sans doute le délai amoindri contribue-t-il à expliquer la fréquence des procès liés à l'atteinte à la vie privée plutôt qu'à la diffamation. Pour Patrick Wachsmann, la subjectivité de l'écrit de Lindon est pourtant manifeste et de même que Flaubert disait « Madame Bovary, c'est moi », Lindon pourrait clamer « Le Pen, c'est moi ». La Cour a pourtant jugé que le texte attisait la violence et la haine contre le dirigeant du parti d'extrême droite. Wachsmann relève l'imprévisibilité d'une juridiction qui exige un débat modéré et bienséant envers un individu qui ne l'a jamais été et conclut que « l'arrêt Lindon évoque plus les dangers du *politically correct* que le risque salubre de la confrontation autour d'un thème grave: la montée du racisme et la responsabilité des politiques à son égard<sup>308</sup> ».

Emmanuel Carrère a également été touché par une accusation de diffamation liée à l'écriture de l'affaire Romand. La journaliste Catherine Erhel, co-auteur d'un documentaire portant sur cette même affaire, était mentionnée dans son texte. D'après

---

<sup>305</sup>. *Idem.*

<sup>306</sup>. Agnès TRICOIRE. *Petit traité de la liberté de création. op. cit.*, p. 247.

<sup>307</sup>. ANONYME. « European court backs penalties on book that accused Le Pen », *Times-Colonist*, 2007, p. D5.

<sup>308</sup>. Patrick WACHSMANN. « Vers un affaiblissement de la protection de la liberté d'expression par la cour européenne des droits de l'homme? (Cour européenne des droits de l'homme (Gde Ch.), Lindon, Otchakovsky-Laurens et July c. France, 22 octobre 2007) », *Revue trimestrielle des droits de l'Homme* (Bruxelles), n°78, 1<sup>er</sup> avril 2009, p. 491-511.

Claire Devarrieux, l'écrivain a dépeint la journaliste comme étant partisane de la peine de mort alors que celle-ci était Présidente de la section française de l'Observatoire international des prisons, « une ONG abolitionniste dans les pays où existe encore la peine de mort et qui se bat en France pour les droits de l'homme en prison<sup>309</sup> ». Catherine Argand précise à cet égard que « le conflit fut réglé à l'amiable, c'est-à-dire moyennant modification du nom de la victime à l'occasion du second tirage du roman, assortie d'indemnités au titre du préjudice subi lors de la diffusion des 40 000 premiers exemplaires<sup>310</sup> ». Toutefois, l'auteur et l'éditeur n' « ont pas voulu intercaler dans les pages des quarante mille exemplaires déjà imprimés de *L'Adversaire* le papillon rectificatif qu'elle demandait<sup>311</sup> ».

La troisième cause susceptible de conduire un écrivain du fait divers réel au tribunal est la violation du secret de l'instruction. Beaucoup d'informations de nature judiciaire sont interdites de publication. Pour ce motif, Thierry Jonquet a été assigné en justice à l'occasion de la publication de son roman policier intitulé *Moloch*. Son roman mettait en scène plusieurs faits divers dont l'affaire Kaskaz, facilement reconnaissable. L'écrivain a rétorqué qu'il n'avait pas eu besoin de recourir à la dimension judiciaire tant la presse avait constitué une source féconde d'informations et d'inspiration. Il a donc été relaxé. Ainsi que le précise Patrick Galmel, « fut posée, à cette occasion, la question de la possibilité pour un romancier, et donc un auteur de fiction, de s'inspirer de faits divers réels tombés dans le domaine public du fait de leur médiatisation. Fort heureusement, la réponse fut oui<sup>312</sup> ».

Agnès Tricoire rapporte un autre cas de litige judiciaire lié à la protection du secret de l'instruction: l'affaire Weitzmann-Turquin. L'écrivain a modifié le nom du protagoniste, devenu Cottard dans son roman intitulé *Mariage mixte*. Ici, protection de l'information judiciaire et protection de la vie privée sont inextricablement liées car Turquin se plaint de ce que Weitzmann est allé lire le dossier pénal chez son avocat sans le consentement de ce dernier. Pourtant, c'est au motif d'atteinte à la vie privée que l'écrivain se voit attaqué. Le plaignant, jugé coupable de la disparition (et de la

---

<sup>309</sup>. Claire DEVARRIEUX. « Catherine Erhel: "Il y a erreur sur la personne" », *Libération*, 6 janvier 2000, non paginé, consulté le 20 juin 2013. Disponible sur: <http://www.liberation.fr/livres/0101323685-catherine-erhel-il-y-a-erreur-sur-la-personne>

<sup>310</sup>. Catherine ARGAND. « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *op. cit.*

<sup>311</sup>. Claire DEVARRIEUX. « Catherine Erhel: "Il y a erreur sur la personne", *op. cit.*

<sup>312</sup>. Patrick GALMEL. « *Moloch* de Thierry Jonquet, un avis personnel... », *Polarnoir*, 31 octobre 2005, non paginé, consulté le 20 juin 2013. Disponible sur: <http://www.polarnoir.fr/livre.php?livre=liv170>

mort ?) de son fils, se verra débouté par le tribunal<sup>313</sup>, une issue qui n'est pas sans rappeler les propos d'Agnès Tricoire quant à l'importance du statut (innocent *versus* coupable) de la personne se plaignant d'avoir été mise en texte...

Sous quelles formes se manifeste la censure aujourd'hui ? Emmanuel Pierrat distingue des mesures variées : la suppression de passages, la condamnation à des dommages et intérêts, la publication d'un avertissement ou d'une décision de justice, des représailles économiques, du chantage par des actes d'intimidation ou de rétorsion<sup>314</sup>. Catherine Argand précise qu' en cas de condamnation, les dommages et intérêts sont peu élevés<sup>315</sup> ». Le vrai problème réside ailleurs et en fin de compte, ainsi que l'écrit Magaly Lhotel, « l'autocensure est pire que la plus violente des censures en ce qu'elle arrache à la racine la pensée de l'auteur ou du journaliste<sup>316</sup>. Édouard Launet fait état d'une

terrible autocensure dans les maisons d'édition. On supprime, on édulcore. Ou alors on y va franco, en se disant que les ventes supplémentaires suscitées par le scandale rapporteront peut-être une somme supérieure aux dommages à verser. Ça oblige juste à faire des provisions financières<sup>317</sup>.

Ainsi que l'écrivait déjà LaCapra à propos du procès de Flaubert, on oublie souvent qu'un procès n'affecte pas seulement ce qui a été écrit mais surtout ce qui le sera...<sup>318</sup> Cette remarque matérialise soudainement le flux des potentialités étouffées, dès lors que les textes auxquels nous accédons constituent le versant accessible d'une créativité nécessairement tronquée et riche de petits ou grands projets avortés...

Par ailleurs, la France s'est demandée en 2003 si on pourrait légitimement priver un criminel de ses droits d'auteur. De nombreux États américains ont déjà adopté cette mesure, ainsi que la province de l'Ontario au Canada. Finalement, la France n'adoptera pas ce type de loi car le droit d'auteur y reste indifférent au genre de l'œuvre et à la personnalité de l'écrivain. Des spécialistes de la question ont de toute façon démontré le peu d'efficacité de mécanismes judiciaires facilement contournables, les livres pouvant notamment être signés par le conjoint du criminel<sup>319</sup>.

Pour éviter le glaive de la justice, certains écrivains du fait divers vont s'autocensurer, tandis que d'autres, avec l'aide de l'avocat de leur maison d'édition,

---

<sup>313</sup>. Agnès TRICOIRE. *Petit traité de la liberté de création*. *op. cit.*, p. 222.

<sup>314</sup>. Emmanuel PIERRAT, « Avant-propos », dans *Le Livre noir de la censure*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>315</sup>. Catherine ARGAND. « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *op. cit.*

<sup>316</sup>. Magaly LHOTEL. « L'autocensure », dans *Le Livre noir de la censure*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>317</sup>. Édouard LAUNET. « La vraie vie est un roman », *op. cit.*

<sup>318</sup>. Dominick LACAPRA. *Madame Bovary on Trial*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>319</sup>. Emmanuel PIERRAT. *Antimanuel de droit*. Paris: Bréal, « Antimanuel », 2007, p. 156.

vont s'efforcer de rendre leurs personnages non identifiables par le juge<sup>320</sup>. Il n'est pas interdit à l'écrivain de mentionner une personne réelle dans ses écrits, dès lors qu'il n'y a pas préjudice. Mais le préjudice est une notion ballottée au gré des subjectivités et des intérêts de chacun. Certains écrivains, comme Marc Weitzmann dans *Mariage mixte*, vont donc utiliser le label « roman » et préciser que toute ressemblance avec une personne existante serait le fruit du hasard, mais Pierrat explique l'inutilité de ces procédés du fait qu'ils n'ont aucune valeur juridique<sup>321</sup>. Selon Catherine Argand, ils peuvent même s'avérer néfastes et « de telles mentions peuvent laisser penser que le romancier était très conscient des risques qu'il courait. Donc prouver son intention de nuire<sup>322</sup> ».

L'écrivain peut aussi demander l'assentiment préalable de la personne qu'il souhaite intégrer dans son roman mais Launet signale que cet accord ne met pas pour autant le scripteur à l'abri de poursuites. Au mieux, cette précaution permettra de réduire le montant des dommages et intérêts. Cette délicatesse se devra d'être soupesée car elle implique le risque d'un référé et l'interdiction de publier<sup>323</sup>... Pierrat recommande plutôt d'écrire sur des personnes décédées ou de rendre méconnaissables les vivants en mélangeant les traits de plusieurs personnes. Launet ajoute qu'affubler les personnages de traits dépréciatifs évite qu'ils ne se manifestent. Dans le cas de Zoé Shepard, auteur d'*Absolument débordée*, personne n'a eu « envie de venir soutenir à la barre que le "gros connard" ou le "mec qui pue de la gueule", c'était lui<sup>324</sup> » ! ...

La loi la plus frappante à laquelle est assujettie l'écrivain d'aujourd'hui concerne les personnages de ses romans. Pierrat explique que

si le héros est pédophile, serial killer ou néonazi, il doit faire acte de repentance au dernier chapitre. À défaut, il sera jugé et son créateur lui sera assimilé. Même de fiction, les personnages sont tenus de conserver dignité, morale et respect de la loi. Les temps sont rudes pour Barbe-Bleue, Dracula, les Rapetout ou Arsène Lupin<sup>325</sup>,

et les désillusions fortes pour les écrivains à l'idéal d'écriture sans limites<sup>326</sup>... Sur les bancs de la conférence morale et didactique à laquelle Flaubert dut assister, sans doute pourrait-on compter aujourd'hui bien des écrivains parmi ceux du fait divers criminel

---

<sup>320</sup>. Emmanuel PIERRAT. *Antimanuel de droit. op. cit.*, p. 355.

<sup>321</sup>. Emmanuel PIERRAT, « Les formes de la censure », dans *Le Livre noir de la censure, op. cit.*, p. 47.

<sup>322</sup>. Catherine ARGAND. « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *op. cit.*

<sup>323</sup>. Édouard LAUNET. « La vraie vie est un roman », *op. cit.*

<sup>324</sup>. *Idem.*

<sup>325</sup>. Emmanuel PIERRAT. « Au risque d'une censure modernisée », *op. cit.*, p. 5.

<sup>326</sup>. Lire à ce propos : Yannick HAENEL. « Il n'y a pas de limites à la littérature », *Le Monde des Livres*, n° 20 521, 14 janvier 2011, p. 5.



et de même qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, « le procès de Flaubert lisait le roman comme le roman, en un sens, lisait le procès<sup>327</sup> », les textes de notre corpus lisent notre société, ses lois, ses peurs, ses failles.

b. déontologie, la légitimité en questions

Écrire le réel est une entreprise risquée du point de vue de la juridiction. Pas seulement. L'écrivain n'est pas un carnassier avide de faits divers à la chair fraîche dont les lois et leurs sentences seraient les seules à même de réguler la voracité. L'écrivain du fait divers réel se révèle dans certains cas très angoissé quant à sa position éthique et sa légitimité à écrire. Ces préoccupations se manifestent généralement tant dans la textualisation des faits que dans les interviews postérieures à l'écriture. C'est notamment le cas d'Emmanuel Carrère à propos de l'affaire Romand<sup>328</sup>. Pour cet écrivain, il y a une frontière claire entre réel et fiction, et qui réside dans le fait d'appeler les gens par leur nom. Dans un cas, vous avez à répondre de ce que vous dites, dans l'autre, non<sup>329</sup>. Dans *L'Adversaire*, il exprime à plusieurs reprises sa difficulté à trouver sa place dans le récit et la question du point de vue devient centrale. À ces préoccupations s'ajoutent les sentiments de peur et de honte : « J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. Était-il encore temps de fuir ? Ou était-ce ma vocation particulière d'essayer de comprendre ça, de le regarder en face ? » (*Ad*, 44)

Ces passages relèvent manifestement de la paratopie au sens de Dominique Maingueneau :

Le créateur apparaît ainsi comme quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son oeuvre à travers cette faille même. Son énonciation se déploie à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place. Il nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à son propre champ discursif et à la société. La paratopie joue en effet sur deux termes - le champ et la société - et non sur la seule relation entre le créateur et la société.

On ne saurait confondre paratopie et marginalité : il n'y a de paratopie qu'intégrée à un processus créateur. La « paratopie » n'est en effet pas une origine ou une cause, encore moins un statut<sup>330</sup>.

---

<sup>327</sup>. Dominick LACAPRA. *Madame Bovary on Trial*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>328</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien audiovisuel par Nelly KAPRIÉLIAN, « Emmanuel Carrère, *L'Adversaire* », BPI, Centre Pompidou de Paris, 11 janvier 2010, consulté le 18 janvier 2012.  
Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=yVqY9PXJs-k>

<sup>329</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien audiovisuel par Nelly KAPRIÉLIAN, « Emmanuel Carrère, Fiction/Non Fiction », BPI, Centre Pompidou de Paris, 11 janvier 2010, consulté le 18 janvier 2012.  
Disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=SHI2FOvE3gA&feature=related>

<sup>330</sup>. Définition extraite du site Internet de Dominique Maingueneau.

Disponible sur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/qna.html#Paratopie>

La honte est aussi ce qui vient nourrir la narration éthiquement problématique de Jacques Chessex. Elle est par ailleurs liée à un sentiment de faute du fait de l'appartenance de l'auteur à la communauté locale où s'est déroulé l'assassinat de Bloch, ce qui n'est pas sans corroborer nos propos antérieurs quant à l'importance du territoire du crime pour ses habitants :

Je raconte une histoire immonde et j'ai honte d'en écrire le moindre mot. J'ai honte de rapporter un discours, des mots, un ton, des actes qui ne sont pas les miens mais qui le deviennent sans que je le veuille par l'écriture. Car Vladimir Jankélévitch dit aussi que la complicité est rusée, et que rapporter le moindre propos d'antisémitisme, ou d'en tirer le rire, la caricature ou quelque exploitation esthétique est déjà, en soi, une entreprise intolérable. Il a raison. Mais je n'ai pas tort, né à Payerne, où j'ai vécu mon enfance, de sonder des circonstances qui n'ont pas cessé d'empoisonner ma mémoire et de m'entretenir, depuis tout ce temps, dans un déraisonnable sentiment de faute. (*JE*, 74)

Dans les textes *L'Adversaire* et *Un Juif pour l'exemple*, la question de la légitimité et de la honte est très marquée et sans doute cet aspect explique t-il des clôtures de texte très semblables en ce qu'elles intègrent le crime et la prière : « j'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière » (*Ad*, 222) et « pitié, Dieu, par la rose du ventre ouvert. Pitié par la couronne d'épines et les barbelés des camps. Aie pitié, Seigneur, de nos crimes. Seigneur, aie pitié de nous » (*JE*, 83).

Nicole Malinconi a elle aussi fait face à un problème déontologique. À l'issue de ses entretiens avec Michelle Martin, l'ex-épouse de Marc Dutroux, elle donne une version du manuscrit à l'intéressée qui refuse que le texte soit publié. N'était-ce pas trahir la parole de Michelle Martin que de la livrer au public malgré le désaccord de cette dernière ? Malinconi a tranché :

Peut-on contraindre son propre écrit au silence, alors que l'écriture a tenté de dire au plus vrai quelque chose d'humain et d'inhumain ? Serait-ce vous desservir que d'avoir tenté de dire au plus vrai possible votre humain et votre inhumain ? Mais taire cela, ne serait-il pas une autre manière de vous desservir, de vous renvoyer à la protection du silence, au mensonge, au fond, le vôtre et le mien aussi, maintenant. (*VMM*, 106)

Malgré la profondeur de la réflexion de Malinconi et l'intention manifeste de donner la parole qui en émane, les sphères judiciaire et privée ont symboliquement condamné le livre sous un prétexte purement économique :

Soit M<sup>me</sup> Martin touchera des royalties et nous appelons alors à acheter ce livre car cela permettrait d'indemniser les victimes auxquelles elle n'a encore rien payé. Soit M<sup>me</sup> Martin ne touche rien et nous nous trouvons alors face à un ouvrage dont l'auteure ramassera de l'argent sous le couvert de Michelle Martin. Voilà qui suscite l'agacement et le dégoût de

Sabine Dardenne qui, dans ce cas-là, appelle la population à boycotter le livre de Nicole Malinconi<sup>331</sup>.

Ainsi, non seulement on attend de la littérature qu'elle soit une entreprise morale mais on la voudrait aussi utile, caritative et justicière... Sabine Dardenne, l'une des rescapées de sa claustration chez Dutroux a elle-même publié un texte autobiographique sur l'affaire, intitulé *J'avais douze ans, j'ai pris mon vélo et je suis partie à l'école*. Son écriture est-elle plus légitime que celle de Malinconi en tant qu'elle se range du côté des victimes et que l'argent des ventes lui reviendra ? L'écrivain n'a pas souhaité polémiquer, renvoyant à son ouvrage, qu'elle considère littéraire et non judiciaire... Pour nous, le livre de Malinconi constitue un brillant contrepoint littéraire au livre de Dardenne. Dans son témoignage, Dardenne écrit notamment: « Ces gens ne sont pas des gens. Je ne sais pas ce que c'est. Il s'appelle Marc Dutroux, elle s'appelle Michèle Martin, mais pour moi ils sont innommables<sup>332</sup> ». J'é mets ici l'hypothèse selon laquelle Malinconi a lu l'ouvrage de Dardenne et a choisi le titre de son livre, *Vous vous appelez Michelle Martin*, en référence à ce passage, manifestant ainsi la nature alternative de son propre cheminement d'écriture.

Ainsi que le souligne Martine Boyer Weinmann, « cette réappropriation du réel banal ou monstrueux par les écrivains questionne frontalement leur position éthique à l'égard des faits narrés, et leur légitimité à en faire littérature<sup>333</sup> ». Certains écrivains expliqueront avoir abandonné l'écriture de faits divers réels pour des raisons éthiques. C'est notamment le cas de Didier Decoin ; l'écrivain s'est intéressé à l'affaire Marie Flora Bell, du nom de cette Anglaise jugée coupable en décembre 1968 du meurtre de deux garçons âgés de trois et quatre ans. Elle-même était alors âgée de onze ans. Decoin dit avoir rédigé cent cinquante pages sur l'affaire pour finalement y renoncer. Il confie également avoir été contacté par la sœur de Jacques Fesch (condamné pour braquage et meurtre et dont la célébrité tient à sa conversion spirituelle) afin de le

---

<sup>331</sup>. Propos de M<sup>e</sup> Jean-Philippe Rivière, avocat de Sabine Dardenne, cités dans Marc METDEPENNINGEN. « Boycottez le livre sur Martin! », *Le Soir*, 12 janvier 2008, consulté le 7 décembre 2011, p. 10. Disponible sur : <http://archives.lesoir.be/?action=nav&gps=571034>

<sup>332</sup>. Sabine DARDENNE. *J'avais douze ans, j'ai pris mon vélo et je suis partie à l'école*. Paris : Oh, 2004, p. 162.

<sup>333</sup>. Martine BOYER-WEINMANN. « Les noces renouvelées du fait divers et de la littérature », *op. cit.*, p. 2.

dissuader de faire un film sur l'affaire. Il a choisi de respecter cette demande<sup>334</sup>. Decoin a finalement fait paraître chez Grasset dans la collection « Ceci n'est pas un fait divers » de Jérôme Béglé un texte portant sur l'affaire Kitty Genovese, laquelle s'est déroulée en Amérique dans les années 1960. Ainsi, nul doute que Decoin se soit bien posé les questions jugées par Jérôme Béglé comme étant à la fois simples, communes et polémiques: « Doit-on laisser une période décente avant de traiter le fait divers ? Peut-on utiliser tous les faits divers ? Y a-t-il une limite à la littérature pour l'empêcher de s'appropriier des histoires vraies ?<sup>335</sup> »

Selon Catherine Argand, les procès à l'encontre des écrivains ne manifesteraient pas tant la cupidité de quelques particuliers mais un véritable mécontentement du peuple lecteur envers les modalités de la littérature aujourd'hui, de plus en plus en prise avec le réel :

Ce qui gêne et déçoit les plaignants finalement, c'est le manque d'imagination des romanciers. En s'ancrant de plus en plus dans le réel (celui des marques, des faits divers, des personnalités publiques) ou dans l'intime, les auteurs s'exposent à un nouveau reproche: celui d'être incapables d'inventer quoi que ce soit, d'être pilleurs plutôt que créateurs<sup>336</sup>.

Assurément, les plaignants désignés par Argand n'ont pas lu un corpus bien étendu de transpositions du fait divers aujourd'hui... et sans doute sont-ils en nombre car Jauffret déplore la récurrence de soupçons et de questions liées à l'activité du fait diversier en littérature :

« volonté de flatter le voyeurisme du lecteur ? Fascination malsaine ? Simple manque d'imagination ? » Assumant et revendiquant pleinement le droit de la fiction sur le réel, il s'interroge: « Pourquoi on reproche aux romanciers de s'enfoncer dans le réel, de faire leur travail ? Le romancier français, après s'être expliqué sur son nombril, doit, si j'ose dire, s'expliquer sur le nombril des autres. C'est extrêmement curieux<sup>337</sup> »...

Cette critique envers les écrivains du fait divers est si commune qu'elle apparaît au sein même des narrations de notre corpus, notamment chez Bertrand Leclair, par l'entremise du personnage de Treillou, le critique censeur de *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*; celui-ci attribue au narrateur une « panne

---

<sup>334</sup>. Didier DECOIN. Entretien par Jacques PRADEL. « Auteur raconte: Didier Decoin », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 7 janvier 2011. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-07-janv-2011-auteur-raconte-didier-decoin-7648978760>

<sup>335</sup>. Charles PATIN O'COOHON et Laurent SIMON. « Un chien vaut mieux que deux », *Zone littéraire*, 10 avril 2006, non paginé, consulté le 12 octobre 2011. Disponible sur: <http://www.zonelitteraire.com/litterature/enquetes/unchienvautmieuxquedeux.html>

<sup>336</sup>. Catherine ARGAND. « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *op. cit.*

<sup>337</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Bernard LEHUT. « *Claustria* de Régis Jauffret », émission radiophonique *Les livres ont la parole* sur RTL, 8 janvier 2012. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/les-livres-ont-la-parole/ecouter/les-livres-ont-la-parole-claustria-de-regis-jauffret-7741909892>

d'imagination » du fait qu'il s'obstine sur un fait divers plutôt que « d'élaborer un bon gros roman des familles ». La réponse est savoureuse dans son ironie et malmène l'idée selon laquelle la littérature du fait divers est de la mauvaise littérature :

Et Truman Capote écrivant *De sang-froid*, et Jean Meckert racontant l'affaire Dominici dans *La tragédie de Lurs*, et Gide revenant sur *La Séquestrée de Poitiers*, c'est sans doute que vraiment, ils étaient en panne sèche? Et Joyce qui nous refait le coup d'Ulysse trois millénaires après, et puisqu'on en est là, que dire de Sophocle, degré zéro de l'imagination celui-là, qui reprend à son compte la légende du vieil Œdipe élevée au rang du fait divers incontournable [...] (*IHP*, 101)

Citer quelques grandes œuvres du fait divers ne suffit pas à prouver la légitimité du genre et le narrateur développe le cas de Sophocle afin de manifester l'imagination à l'œuvre dans ce type d'écrits: « tout est déjà dit, tout est déjà écrit, il reprend, mais justement il reprend, à sa façon, il trame différemment: c'est là qu'il investit toute son invention, toute son imagination, pour amener l'histoire à rendre un autre son, un autre suc, pour lever le voile sur un pan inédit [...] » (*IHP*, 101-102). Non seulement il défend becs et plumes le fait divers mais il s'emploie en outre à dévaloriser le roman de pure imagination: c'est tout de même

autre chose que de créer, laissez-moi rire, des personnages, des marionnettes, oui, qu'on peut manipuler à loisir sans aucune logique puisqu'on décide de ce qu'ils sont au fur et à mesure de l'écriture, ça me fait rire, votre façon tellement stéréotypée d'en appeler à l'imagination [...] et s'il y a un domaine qui en réclame, c'est bien le fait divers! (*IHP*, 104)...

Lieux, pièces et paroles ancrent essentiellement le fait divers dans le réel. Pourtant, le non-réel, la fiction, la fantaisie, l'onirisme, l'imaginaire y trouvent leur place. L'intégration de cet univers fantasmatique, corrélé à l'univers des rêves, est une plus-value esthétique qui vient agrémenter la poétique des faits divers réels et pour cette raison, l'on pourrait regretter qu'elle ne soit pas davantage exploitée. En outre, cette inclusion vient complexifier la structure d'un fil d'écriture, dès lors fondamentalement hybride, et valorise ainsi la maîtrise particulière de singuliers agencements du fait divers. Toutefois, l'hybridité réalité-fiction demeure à manier avec précaution, en raison des risques du point de vue de la déontologie personnelle et de la juridiction collective. L'écrivain dispose ainsi d'une liberté encadrée qui n'est pas sans nous interroger quant aux initiatives faits diversières mortes-nées, sous forme de renoncements de détail dans un texte ou de l'entité même du texte.

## Conclusion

Ainsi, l'écrivain du fait divers criminel recherche, rassemble, transpose, interroge et re-crée, se muant progressivement en enquêteur-artiste. Pourquoi donc l'enquête tient-elle une place aussi importante au sein de nos récits<sup>338</sup> ? Motrice des narrations de petites histoires singulières, l'investigation vient bousculer la primauté établie entre les conceptions traditionnelles des petites et grandes histoires<sup>339</sup>. L'influence du roman policier, en tant qu'il est le genre même de l'enquête, est manifeste sans que l'on sache toujours bien préciser lequel emprunte telle ou telle autre caractéristique à l'autre<sup>340</sup>. Sa consistance s'inscrit plus sûrement dans le sillage du « non fiction novel » américain<sup>341</sup> même si cela est vrai pour une partie seulement de notre corpus<sup>342</sup> et qu'il ne s'agit pas tant de poursuivre la lignée que de s'en inspirer avec aise et liberté.

Privilégier l'enquête, c'est nécessairement privilégier la saisie et la restitution des lieux, dès lors investis de multiples fonctions procédant majoritairement de l'effet de réel et de l'élaboration fine et détaillée d'un décor. Ces lieux du crime sont en outre pluriels et hétérogènes dès lors qu'ils tirent leur consistance des lieux du texte. Les stratégies transtextuelles renouvellent des effets de sens afin de singulariser et d'étoffer le corps malléable de l'enquête.

La transposition des lieux, du décor, de l'environnement est ainsi l'une des composantes les plus importantes de ce projet d'écriture, à laquelle s'ajoute la textualisation du tangible, du matériel et de la parole, en tant qu'ils constituent le corps solide, morcelé, émietté, disséminé, de récits en constante élaboration. Les pièces (documents, archives, imprimés, objets)<sup>343</sup> et les paroles (entretiens, conversations, monologues et rumeurs)<sup>344</sup> visent essentiellement à authentifier, créer des effets de réel plus ou moins complexes, apporter des éléments à l'enquête en

---

<sup>338</sup>. L'enquête se déploie, bien qu'au travers de modalités hétérogènes, dans la grande majorité des œuvres du corpus.

<sup>339</sup>. Je pense ici aux textes *Ballets roses*, *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, *Le Vampire de ropraz*, *Les Disparues de Vancouver*, *L'homme qui haïssait les femmes*, *Tout, tout de suite*, et *Un Juif pour l'exemple*.

<sup>340</sup>. Voir notamment *Le Vampire de ropraz* ou *Les Disparues de Vancouver*.

<sup>341</sup>. Ici, *L'Appât* et *Tout, tout de suite* pour les cas les plus patents.

<sup>342</sup>. Nous l'avons vu, les enquêtes dont les modalités s'attachent davantage à la juxtaposition de voix singulières, comme chez François Bon, se rattachent davantage à la lignée de Faulkner, mais aussi de Foucault, en aucun cas de Truman Capote.

<sup>343</sup>. *Ballets roses* est le texte qui en fait le plus usage.

<sup>344</sup>. Pour les entretiens d'enquête, *Aspen Terminus*, les conversations, *Viol* et *Vous vous appelez Michelle Martin*, les monologues, *Dans la foule* et *Ce que j'appelle oublié*, les rumeurs, *L'Adversaire* et *La classe de neige* parmi d'autres.

cours, stimuler la narration, documenter, informer, prouver, participer d'un décor, enfin impressionner et émouvoir. Dans cette optique, elles se présenteront dans leur forme brute ou par l'intermédiaire de perspectives, ce qui n'est pas sans conséquence quant à la perception du degré de réalité qu'elles recèlent.

Le long de ce processus de restitution du réel, quelle place pour le non-réel, tels la fiction, la fantaisie, l'onirisme, l'imaginaire ? Dans ses formes les plus poussées, l'accointance avec les rêves et les contes demeure mineure et manifeste ainsi le désir de ne pas trop s'éloigner d'une matière choisie pour son emprise directe sur le réel<sup>345</sup>. La fiction est pourtant stimulatrice de constructions plus singulières, complexes et élaborées<sup>346</sup>, et qui l'éloignent dès lors des marges de recettes paralittéraires.

Toutefois, cette mixture entre imaginaire et réalité ne peut être appréhendée que sur le plan de sa poétique. Elle est un danger à la fois humain et social. Un risque déontologique, ainsi que le manifestent les propos relevant de la paratopie telle que définie par Dominique Maingueneau<sup>347</sup>. Et juridique, puisque l'écrivain doit répondre de ses écrits sur le réel d'un point de vue légal. Le fait divers dans la littérature n'est donc pas un flux créateur libre de toute contrainte mais il se compose d'un versant visible, matérialisé dans les publications disponibles, et invisible, en ce qu'une potentialité est étouffée à la racine –les livres qui ne verront pas le jour- ou de façon plus diffuse, dans la frondaison des textes publiés.

Si de nombreux écrivains du fait divers criminel offrent une place de choix à l'enquête, c'est donc essentiellement parce qu'elle donne corps et consistance à leur récit, valorisant ainsi, par des procédés dérivant notamment du policier et du « non fiction novel », la narration globale du fait singulier. L'enquête permet d'investir les lieux du crime autant que les lieux du texte et légitime les apports de pièces et de paroles contribuant à son expansion et à sa structuration narratives. Souvent, l'importance de l'exploitation des modalités de l'enquête est inversement proportionnelle à la place offerte à la fiction dans ses formes les plus débridées, sans doute parce qu'elle relève d'une volonté d'emprise sur le réel, de confrontation avec ce réel qui en retour, n'hésite pas à confronter l'écrivain...

---

<sup>345</sup>. Je pense notamment aux textes de Sportès.

<sup>346</sup>. Ici, je pense à *Mariage mixte* et à *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*.

<sup>347</sup>. Notamment chez Emmanuel Carrère et Jacques Chessex dans son texte *Un Juif pour l'exemple*.

## **Deuxième partie**

### **LE CRIMINEL, UNE SAISIE AU COEUR DU ROUGE**



**Au commencement était l'acte. Cet acte était la mise à mort.**

**Ce commencement est sans fin. J.-B. Pontalis.**



## Introduction

Les modes de textualisation du fait divers criminel sont multiples, variant selon les projets et les intentions des rédacteurs, journalistes aussi bien qu'écrivains. Les traitements les plus populaires seraient imprégnés des excès du pathos, avec un recours fréquent au cliché de la figure du monstre ou de Satan pour désigner les agents du mal. Les plus élaborés dégageraient, sur un mode esthétique singulier, des implications d'ordre social, historique ou anthropologique. Pour Dominique Viart, la littérature du fait divers aujourd'hui se tourne vers cet ancrage : « attentive à l'inscription socio-historique du fait divers, elle évite soigneusement toute réduction tragique ou mythique<sup>348</sup> ». Pour le critique, le fait divers ne disparaît plus comme auparavant sous l'exploitation romanesque<sup>349</sup> mais demeure traité comme tel, interrogé dans ses ramifications sociales et collectives, avec une écriture qui se veut le plus souvent neutre et analytique<sup>350</sup>.

Les apports de Dominique Viart quant à la saisie du phénomène de transposition du fait divers dans la littérature aujourd'hui sont conséquents. Toutefois, son analyse pourrait être complétée, notamment parce qu'elle élude trop radicalement selon moi la dimension du romanesque et de la monstruosité<sup>351</sup>. Certes, la littérature d'aujourd'hui s'est enrichie de traitements singuliers, mais est-ce à dire que l'appropriation romanesque et la monstruosité se soient éclipsées ? Recycler le fait divers sous une forme romanesque est une pratique encore largement exploitée aujourd'hui mais il est vrai que les traitements sont plus variés et plus novateurs, déplaçant alors les modalités de la représentation du criminel.

Dans les faits divers criminels médiatiques, l'adjectif « monstrueux » recouvre communément les actes du criminel, alors désigné par le terme de « monstre ». Il s'agira pour nous de déterminer comment l'écrivain représente le criminel et comment il le donne à comprendre, celui-ci oscillant le plus souvent entre les pôles de l'humanité et de la monstruosité. Pour mener cette analyse relevant de la criminologie

---

<sup>348</sup>. Dominique VIART. « Fiction et fait divers » dans *La Littérature française au présent. op. cit.*, p. 251.

<sup>349</sup>. *Idem.*

<sup>350</sup>. Dominique VIART. « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », dans *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. op. cit.*, p. 291.

<sup>351</sup>. « C'est justement contre ce "lieu commun" de "monstre" et de "monstrueux" que s'écrit la littérature contemporaine. En contestant l'EXTRA-ordinaire et le goût du monstrueux pour montrer que le fait divers révèle ou manifeste des choses ordinaires mais enfouies. [...] Vous avez le droit de ne pas partager mon point de vue. À vous d'argumenter preuves à l'appui pour me montrer que vous avez raison ». Dominique VIART, extrait de notre correspondance quant à mon ébauche de projet de thèse sur la figure du monstre dans la littérature contemporaine du fait divers, 13 février 2011.

littéraire<sup>352</sup>, nous chercherons d'abord à définir le terme de « monstre » en tant qu'il est le vocable le plus usité pour désigner le criminel, et que nous ne saurions sonder la monstruosité (*versus* l'humanité) à l'œuvre dans notre corpus sans en avoir au préalable une idée plus précise.

Nous verrons que l'aspect physique du criminel revêt une importance manifeste à cet égard. De même, la fascination qu'il engendre conduira l'analyse sur la question de la réception intra-textuelle. Quels topos et quels motifs permettent à l'écrivain de déployer sa saisie du criminel? Une évaluation des ressources cognitives et sociales? Une révélation des méthodes et des armes du crime? Le relais de l'enfance et des traumatismes passés? La distillation des traces d'une altérité à l'animal? ou encore une interrogation devant la possibilité même du passage à l'acte? Ce sont effectivement quelques-unes des constantes à explorer en vue de comprendre : comment, aujourd'hui, le criminel est-il donné à lire par nos écrivains?

Ce travail offrira des points de rencontre entre la littérature et les ouvertures des sciences humaines et sociales convoquées. Dès lors, il convient de s'interroger sur la nature de ces rapports. Les sciences humaines, et plus particulièrement la sociologie, ne viendront pas éclairer ces textes littéraires dont le contenu se refuse à toute extrapolation explicative. Bien sûr, elles permettent de parler de ces textes littéraires mais une analyse qui en resterait aux thématiques serait rébarbative et ne présenterait qu'un intérêt limité. Certains ouvrages de notre corpus « illustrent » en quelque sorte les constats des sociologues et criminologues mais ce qui serait sans doute plus intéressant, c'est de vérifier s'il y aurait d'une part une réflexion sociologique sur les criminels et de l'autre, une réflexion ou une représentation alternative qui soit induite

---

<sup>352</sup>. La « criminologie littéraire » existe officiellement en tant qu'étude des rapports entre la criminalité et la littérature et, en particulier, de l'image que donne celle-ci du crime et des criminels ». Maurice LECERF. *Les faits divers*. Paris: Larousse, « Idéologies et sociétés », 1981, p. 109.

Nous n'avons pas trouvé de théorisation plus aboutie de cette notion de « criminologie littéraire ». En ce qui concerne la criminologie au sens général du terme, on pourra se reporter aux contributions de Maurice CUSSON en la matière. De nombreuses ressources sont disponibles sur le lien suivant: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/cusson\\_maurice/cusson\\_maurice.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/cusson_maurice/cusson_maurice.html)

La notion semble toutefois se caractériser par un certain flou. Selon Martine Kaluszynski, « il est difficile de saisir les origines de la criminologie, et sans doute aventureux d'en fixer solidement le point d'ancrage. De multiples définitions recouvrent ce terme de criminologie ». Elle ajoute qu'« au XVII<sup>e</sup> siècle, on peut parler d'une pensée criminologique, mais elle est surtout de nature purement littéraire Shakespeare (Hamlet, Othello, Macbeth), Racine (Phèdre), Corneille (Cinna) mettent en scène des situations et des personnages qui posent le problème de la faute, du crime ».

Martine KALUSZYNSKI. « Quand est née la criminologie ? ou la criminologie avant les Archives... ». *Criminocorpus*, revue hypermédia. Histoire de criminologie, 2. Thématiques et théories, mis en ligne le 1 janvier 2005, non paginé, consulté le 15 octobre 2013.

Disponible sur: <http://criminocorpus.revues.org/126>

par les textes littéraires. Il s'agirait alors pour les écrivains de nuancer des idées et des représentations déjà connues ou même de les renouveler.

Dès lors, nous touchons à la problématique de la distinction entre « grande littérature » et « littérature populaire ». On a beau rappeler que le fait divers a inspiré de nombreux grands écrivains, il n'empêche qu'il reste associé à l'idée péjorative du « populaire »<sup>353</sup>. Qu'est-ce qui distingue, alors, les textes relevant de la grande littérature *versus* ceux qui sont relégués dans les marges de la petite ? Émilie Brière a interrogé la sociologue Nathalie Heinich à ce sujet<sup>354</sup>. En ressortent cinq distinctions. La première est numérique : la petite littérature se vend beaucoup mieux. La seconde porte sur les représentations de sens commun. La petite littérature tend à les confirmer tandis que la seconde consiste à les renouveler. La troisième porte sur les personnages ; d'un côté les ambivalences, de l'autre, le manichéisme. La quatrième rejoint la seconde : intériorité des personnages et idiosyncrasie des situations *versus* les conventions morales, situationnelles et psychologiques. Enfin, la cinquième est énoncée à titre d'hypothèse ; la grande littérature se satisferait d'un référent plus investi par le souci de la vraisemblance, de l'adéquation au réel (même s'il reste imaginaire).

Selon Nathalie Heinich,

ces deux types de littérature ont l'un et l'autre leur intérêt, selon ce qu'on recherche. Mais il est certain que d'un point de vue sociologique, qui vise avant tout la dimension collective, interactionnelle et institutionnelle, le corpus des œuvres « grand public » est un gisement d'une grande richesse, malheureusement sous-exploité en raison des hiérarchies culturelles propres au monde savant<sup>355</sup>.

Ces propos me posent question ; pourquoi le corpus des œuvres « grand public » est-il d'une grande richesse pour le sociologue ? le « selon ce qu'on recherche » demande à être précisé. Si la petite littérature est plus conventionnelle, qu'en retire le sociologue ? À quoi lui servent les romans populaires s'ils sont conformes aux conventions du monde ? Quelle plus-value y trouve-t-il par rapport à la vie « réelle » ? Je m'interroge d'autant plus sur cette question que me vient le souvenir d'une

---

<sup>353</sup>. À cet égard, on pourrait citer : « Le plus souvent, le fait divers fait de la mauvaise littérature ou du mauvais journalisme ». Nicolas DEMORAND. « Éditorial : Trouble », *Libération*, n°9535, 7-8 janvier 2012, p. 3. Ou encore : « représente-t-il, [le fait divers], plutôt un sceau qui condamne l'œuvre inspirée à la catégorie populaire (et à ce que celle-ci garde de connotations négatives ? » Annik DUBIED. « S'inspirer du fait divers : comment et pourquoi ? », *op. cit.*, p. 379.

<sup>354</sup>. Nathalie HEINICH. « le roman par la sociologie », entretien par Émilie BRIÈRE, dans BRIÈRE Émilie et Mélanie LAMARRE (dir.), *Le roman parle du monde, Revue des Sciences Humaines*, n°299, 2010, p. 31-41.

<sup>355</sup>. *Ibid*, p. 37.

ancienne lecture, un article intitulé « Agnès Desarthe et Anna Gavalda: quand la cuisine fait recette en littérature<sup>356</sup> ».

Anne Strasser, l'auteur de l'article, a choisi d'étudier deux romans populaires dont la thématique est la cuisine. Pour cela, elle s'appuie sur la sociologie de Jean-Claude Kaufmann, notamment l'ouvrage *Casseroles, amours et crises: ce que cuisiner veut dire* (2005). Pourquoi ? Selon Strasser, « cette approche permet de comprendre l'engouement des lecteurs pour certains romans et dans quelle mesure ceux-ci reflètent la société contemporaine et ses mutations<sup>357</sup> ». Il s'agit donc de démontrer qu'il y a dans ces romans des thématiques partagées par le commun des lecteurs (la cuisine, les repas, les interactions sociales au cours de ces repas, l'anorexie, etc.) et que pour cette raison, beaucoup de lecteurs aiment les lire. Il s'agit aussi de démontrer, plus en détail, comment ces thèmes reflètent notre société.

Or, nous savons déjà que le lecteur de romans populaires cherche le confort des représentations communes, comme nous savons déjà que les repas constituent un motif propice à la mise en scène de *topos* interactionnels. Dès lors, Strasser énonce les lieux communs de Kaufmann et sélectionne dans les textes étudiés, les passages qui s'y rapportent: « Bien cuisiner, c'est aussi utiliser des bons produits: quand Franck veut cuisiner un hachis Parmentier, il demande à Camille et Paulette de lui rapporter des patates, "mais des bonnes cette fois". Enfin, bien manger, c'est avoir la santé<sup>358</sup> », etc... la liste est longue, et Strasser en conclut que « ce roman s'inscrit dans les préoccupations nutritionnelles contemporaines<sup>359</sup> »; « c'est un peu "cucul" certes, naïf sans aucun doute, mais voilà qui parle au lecteur contemporain<sup>360</sup> », « c'est simple, simpliste, convivial. De la littérature artisanale, consentante certes, mais de la belle ouvrage, de la littérature populaire au bon sens du terme<sup>361</sup> ». La représentation du lecteur contemporain de Strasser n'est pas sans m'interroger. Et de quel bon sens du terme parle-t-elle ? Et doit-on comprendre que le « cucul », le « naïf » et le « simplisme » sont autant de critères de ce qu'elle nomme la « belle ouvrage » ?

---

<sup>356</sup>. Anne STRASSER, « Agnès Desarthe et Anna Gavalda: quand la cuisine fait recette en littérature, @nalyses, été 2008, p. 51-73. Disponible sur: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/547/449>

<sup>357</sup>. *Ibid*, p. 52.

<sup>358</sup>. *Ibid*, p. 51.

<sup>359</sup>. *Ibid*, p. 56.

<sup>360</sup>. *Ibid*, p. 61.

<sup>361</sup>. *Ibid*, p. 73.

En quoi les deux ouvrages populaires étudiés par Strasser, et les autres, de même facture, pourraient-ils être d'une « grande richesse pour le sociologue ? ». Si je m'arrête à l'étude de Anne Strasser, les résultats sont peu convaincants. Nathalie Heinich ne donne pas de précision à cet égard dans la contribution consultée. À moins, peut-être, que Heinich ne parle d'époques passées, lesquelles, dès lors, ne nous sont pas accessibles par le biais du monde présent ? Mais ce n'est pas toujours le cas<sup>362</sup>...

Quoiqu'il en soit, dans l'ouvrage *Le roman, laboratoire sociologique* co-écrit par Anne Barrère et Danilo Martuccelli, on trouve matière à réflexion quant aux rapports entre littérature actuelle et sociologie. D'abord, le constat selon lequel les sociologues ne lisent plus les romanciers contemporains. Lorsqu'ils s'intéressent à la fiction, c'est à celle du XIX<sup>e</sup> siècle et ils atteignent péniblement le seul début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>363</sup>. Nathalie Heinich fait elle aussi état d'« une dimension sociologique évidente, notamment lorsqu'il est [dans ces ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle] question des images du peuple<sup>364</sup> » mais en ce qui concerne le roman aujourd'hui, il serait tout bonnement « désocialisé [...] la pire des insultes aux yeux des sociologues et qui justifie amplement leur désintérêt<sup>365</sup> ». D'ailleurs, selon Heinich, « la plupart des "littéraires" (écrivains ou universitaires) ne connaissent la sociologie qu'à travers Bourdieu et ignorent en général l'existence d'autres auteurs, au moins aussi importants<sup>366</sup> ». Ce serait le cas de François Bon, puisque, nous dit Heinich, il suffit

---

<sup>362</sup>. Pour creuser un peu cette question, j'ai recherché un entretien dans lequel Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich donneraient les raisons de leur exploitation d'un corpus littéraire (qu'il soit de paralittérature ou de littérature puisqu'elles mentionnent tout de même Flaubert pour sa *Madame Bovary*...) en vue de l'écriture de leur ouvrage *Mères et filles* :

« Pascale Frey: En quoi la fiction a-t-elle enrichi vos recherches?

C.E. et N.H.: Parler des cas que nous avons en consultation pose de plus en plus de problèmes. Nous pensons même que c'est tout simplement devenu impossible. Nous avons pu mesurer, depuis Freud, les éventuels dégâts que cela a causé chez les patients dont il est question et qui se reconnaissent dans ces livres. Nous ne pouvons plus nous servir de ce que la clinique nous apprend pour venir conforter une théorie préalable. D'emblée, nous avons éliminé cette possibilité ».

Le choix de la littérature ne relève donc pas de critères positifs et sert plutôt de remède quant à l'impossibilité de puiser dans le réel.

Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH. Entretien par Pascale FREY à propos de la parution de l'ouvrage *Mères-filles, une relation à trois*. *L'Express Culture* avec Lire, publié le 1<sup>er</sup> février 2002, non paginé, consulté le 17 octobre 2013. Disponible sur: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/caroline-eliacheff-et-nathalie-heinich\\_806062.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/caroline-eliacheff-et-nathalie-heinich_806062.html)

<sup>363</sup>. Anne BARRÈRE et Danilo MARTUCELLI. « Le roman, laboratoire sociologique », *Sciences humaines*, n° 218, dossier « La littérature, fenêtre sur le monde », août-septembre 2010, p. 52.

<sup>364</sup>. Nathalie HEINICH. « le roman par la sociologie », *op. cit.*, p. 40.

À cet égard, je renvoie à Nelly WOLF. *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Presses Universitaires de France, « Pratiques théoriques », 1990.

<sup>365</sup>. Anne BARRÈRE et Danilo MARTUCELLI. « Le roman, laboratoire sociologique », *op. cit.*, p. 52.

<sup>366</sup>. Nathalie HEINICH. « le roman par la sociologie », *op. cit.*, p. 40-41.

d'aller sur son blog pour constater « sa remarquable inculture sociologique<sup>367</sup> » et c'est aussi valable pour Annie Ernaux, dont les positions sociologiques sont, toujours selon Heinich, « infiniment moins intéressantes que le remarquable travail littéraire qu'elle a fourni<sup>368</sup> ».

Pourtant, selon Anne Barrère et Danilo Martuccelli, les romans actuels « sont un formidable matériel pour stimuler l'imagination sociologique » et le corpus sur lequel ils s'appuient fait partie de la grande littérature puisque parmi les 200 titres, on compte des auteurs comme Emmanuel Carrère, Benoît Duteurtre, Régis Jauffret, Jean Échenoz, Patrick Modiano, et bien d'autres encore. L'idée essentielle de cet ouvrage, c'est que pour mieux comprendre notre époque, il ne suffit pas de lire des romans. Il ne suffit pas non plus de retrouver dans les romans ce qu'on sait déjà par ailleurs. Qu'on se le tienne pour dit... Il faudrait chercher dans la connaissance romanesque, « non pas des catégories toutes faites » mais un renouvellement de ces catégories qui puisse « stimuler l'imagination des sociologues<sup>369</sup> ». Dès lors, ce ne serait pas dans le roman populaire mais bien dans la « grande littérature » que les rapports entre littérature et sociologie seraient les plus fructueux.

Notre corpus englobe ces différents régimes de littérature et il y aurait donc lieu pour nous, au travers de notre interrogation sur la représentation du criminel, de vérifier s'il existe de quoi nourrir l'imagination sociologique ou s'il ne s'agit que de reflets de la réalité sociale. Comment est décrit le criminel ? Au travers de son aspect physique ? De sa réception par le public spectateur et voyeur ? De ses attributs, les armes et les lieux ? Par des motifs, comme celui de l'animal ? Au travers de sa situation cognitive et de sa position sociale ? Par le retour sur l'enfance ? Dans le rapport réflexif du criminel à son crime ? Ou dans les mécanismes mêmes du passage à l'acte ? Mais quels accès, quels passages vers de telles contrées ?

De l'avis de François Dubet, « il n'est pas certain que la lecture du livre d'Anne Barrère et de Danilo Martuccelli nous convainque toujours de son intérêt sociologique<sup>370</sup> ». Nous-mêmes ne sommes pas non plus certains de ce que la lecture

---

<sup>367</sup>. *Idem.*

<sup>368</sup>. *Idem.*

<sup>369</sup>. Anne BARRÈRE et Danilo MARTUCCELLI. « Le roman, laboratoire sociologique », *op. cit.*, p. 53. Pour ce faire, les auteurs élaborent des propositions particulières. Pour plus de détails, se reporter à leur publication.

<sup>370</sup>. François DUBET. « La fiction du social », à propos de Barrère Anne, Martuccelli Danilo, *Le roman comme laboratoire*. Publié le 30 octobre 2009 sur [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), non paginé, consulté le 16 octobre 2013. Disponible sur : <http://www.laviedesidees.fr/La-fiction-du-social.html>

de notre analyse convaincra toujours d'un intérêt sociologique de notre corpus, mais pour le moins, nous sommes résolus à éclaircir la question...

## Chapitre IV

### Le criminel sang dessus, représentations, motifs et attributs

Dans ce premier chapitre relevant de la criminologie littéraire, nous analyserons le criminel sang dessus, autrement dit la face visible et accessible du criminel. Comment le criminel est-il représenté ? Y a-t-il rupture ou prolongement avec le cliché de la figure du monstre ? Quels sont ses traits physiques ? Quelles sont les variantes selon qu'il s'agit d'un homme ou d'une femme ? Quelles sont les sphères réservant le meilleur accueil à l'exercice de la fascination du criminel et dans quelles visées ? Pourquoi l'arme et l'animal sont-ils les attributs et les motifs matériels les plus investis dans la narration du crime ? Selon quelles modalités ? Enfin, ces représentations, motifs et attributs sont-ils conformes à la réalité telle qu'analysée par les sciences humaines et sociales ou viennent-ils régénérer, moduler ou complexifier les représentations communes ?

#### I. Représentations du criminel

##### *I.1. Qu'est-ce qu'un monstre ?*

Marc Lits, dans sa contribution portant sur l'affaire Dutroux, rappelle les différents usages du terme « monstre » qui peut être : « de type psychanalytique ou moral, et [...] relève aussi d'une pratique journalistique liée à un usage très répandu des stéréotypes, des métaphores d'usage, ainsi qu'à une certaine propension au sensationnalisme, liée au traitement très émotionnel<sup>371</sup> ». La métaphore du monstre, fréquente dans les productions journalistiques, désigne des hommes au psychisme malade et déviant ou au comportement non conforme avec l'idéal social de la morale. Le terme de monstre est toutefois réservé aux criminels de grande envergure, désignant le violeur et le tueur d'enfants et non pas le simple voleur. Le monstre a donc à voir avec l'excès, l'écart, la norme et le franchissement des limites tracées par la société.

Selon Marc Lits, le fait divers médiatique a tendance à se réfugier derrière les clichés de langage et de motifs incluant la figure univoque du mal, de Satan ou du monstre moral. On pourrait bien sûr objecter que les exemples relevés par les

---

<sup>371</sup>. Marc LITS, « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre », dans *Fictions et figures du monstre. op. cit.*, p. 63.



chercheurs en pratiques médiatiques et culturelles proviennent surtout du *Nouveau Détective*, un type de presse populaire spécialisés dans l'appréhension du fait divers, et dont les caractéristiques d'écriture diffèrent de celles d'autres journaux jugés plus sérieux. Michel Maffesoli déclare à ce propos :

À la différence de la présentation brute, façon "la Belle et la Bête", des quotidiens de masse et des journaux régionaux, leur version du fait divers [de la presse nationale] est toujours orientée vers son abstraction, sa généralisation. D'un côté la mythologie bien décrite par Georges Auclair, de l'autre une démythologisation qui doit fournir une traduction en termes plus critiques<sup>372</sup>.

Toutefois, quelques études dont celle de Jérôme Constant, tendent à démontrer « qu'aujourd'hui cette dichotomie entre la presse intellectuelle et la presse populaire est de moins en moins évidente<sup>373</sup> ». Pour le critique, « les excès les plus visibles proviennent de ceux qui s'en défendent. Ainsi une pratique événementielle du fait divers dans la presse intellectuelle le hisse bien haut [le fait divers] dans la hiérarchie de l'information. Tout devient confus<sup>374</sup> ». L'article « Fait divers global et redéfinition du mythe : approche fait-diversière du 11 septembre 2001<sup>375</sup> » corrobore le constat de Constant. Sarah Cordonnier, Alexandre Coutant et Toni Ramoneda démontrent que le 11 septembre, événement politique de grande ampleur, fut traité par de grands journaux –pour ne citer que *Le Monde*–, sur le mode de l'événementiel et du spectaculaire. Ainsi, la récurrence des procédés et des motifs dans les narrations médiatiques du fait divers se retrouverait d'une presse à une autre. Dans le cadre spécifique de l'affaire Dutroux, Marc Lits signale l'élaboration de la figure du monstre dans divers journaux et magazines tels que *Vers l'avenir*, *VSD*, *Le Monde*, *La libre Belgique*, *Le Nouvel observateur*, *Le Soir*, *La libre Match*, etc.

Souvent, comme le précise Sylvie Jopeak, « le monstre est d'abord le double négatif de la figure de l'innocence<sup>376</sup> ». Le contraste est l'un des procédés les plus efficaces de l'esthétique du choc propre au journalisme de masse. À titre d'exemple, le numéro du 18 août 2010 de la revue *Le Nouveau Détective* titre « Jamel, le Barbe-

---

<sup>372</sup> Michel MAFFESOLI, « Une forme d'agrégation tribale », dans *Faits-divers, Annales des passions excessives. op. cit.*, p. 91.

<sup>373</sup> Jérôme CONSTANT, « La mise en scène du fait divers dans la presse quotidienne régionale », dans *Récit et dispositifs du fait divers. op. cit.*, p. 124.

<sup>374</sup> *Ibid*, p. 135.

<sup>375</sup> Sarah CORDONNIER, Alexandre COUTANT et Toni RAMONEDA, « Fait-divers global et redéfinition du mythe. Approche fait-diversière du 11 septembre 2001 », dans *Fictions et figures du monstre. op. cit.*, p. 76.

<sup>376</sup> Sylvie JOPECK. *Le fait divers dans la littérature. op. cit.*, p. 57.

Bleue de l'Essone<sup>377</sup> ». Le rédacteur de l'article prend soin de faire contraster, en photos comme en mots, d'un côté la figure de l'homme monstrueux, le Barbe-bleue au physique viril et imposant qui séduit, épouse et assassine les femmes dont le portefeuille est suffisamment garni pour éveiller son intérêt, de l'autre côté la victime angélique que le journaliste semble décrire en vue d'être publié dans un ouvrage de la collection Harlequin : « mince, avec de longs cheveux blonds et de grands yeux bleus, elle dégage cette sorte de fragilité séduisante qu'ont souvent les femmes seules, au sortir d'un chagrin d'amour<sup>378</sup> »... La construction du monstre ne se suffit donc pas à elle-même et trouve son achèvement dans la relation ténue qu'elle entretient avec la description de la victime. Chacune donne son relief à l'autre.

Pour Deborah Streifford Reisinger, la figure diabolique ou monstrueuse n'est pas innocente, elle est créée par les médias qui veulent engendrer de la curiosité, mais aussi de la peur parce qu'ils savent que les populations effrayées sont les plus facilement manipulables. Insister à travers les faits divers sur l'insécurité et le danger permet à certains politiques de critiquer le gouvernement au pouvoir et au gouvernement en exercice de proposer et de faire passer des mesures plus autoritaires et radicales<sup>379</sup>. Carine Duteil-Mougel et Mathieu Valette ont fort bien démontré dans une étude intitulée « Appropriation, réécriture et faux : l'exploitation des faits divers par les sites web racistes »<sup>380</sup> comment une certaine réécriture du fait divers -qui consiste, en l'occurrence, à innocenter les pauvres victimes françaises en proie aux monstrueuses agressions des « bandes de racailles » du XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris (connu pour son taux important d'immigration)-, sert des objectifs de nature politique. Le recours à la figure du monstre ne serait donc qu'un banal artifice et cliché médiatique qui invite à s'étonner, s'émouvoir et s'apitoyer d'une part, ou une pratique au service d'une idéologie politique particulière, et souvent extrémiste, qui passe tout à fait inaperçue du lecteur friand de fait divers.

Le monstre des uns n'est pas nécessairement le monstre des autres, celui-ci variant selon les paramètres sociaux et spatio-temporels. Benoît Duteurtre précise

---

<sup>377</sup>. Thomas SCHURCH. « Jamel, le "Barbe bleue" de l'Essonne. L'homme dont il ne faut pas tomber amoureux... », *Le Nouveau Détective*, n°1 457, 18 août 2010, p. 6.

<sup>378</sup>. *Idem.*

<sup>379</sup>. Deborah STREIFFORD REISINGER. « Murder and Banality in the Contemporary Fait divers », *South Central Review*, vol. XVII, n°4, 2000, p. 84-99, consulté le 4 mai 2010. Disponible sur : <http://www.jstor.org/pss/3190169>

<sup>380</sup>. Carine DUTEIL-MOUGEL et Mathieu VALETTE. « Appropriation et réécriture : l'exploitation des faits divers par les sites Web racistes », dans *Récit et dispositifs du fait divers. op. cit.*, p. 103.

dans les *Ballets roses* que le pédophile était jugé avec beaucoup plus de clémence par l'opinion publique et la cour juridique qu'il ne l'est aujourd'hui où il fait figure de monstre: « le jugement de l'affaire des ballets roses allait même souligner une forme de "responsabilité" partagée par les jeunes victimes – ce qui paraîtrait impensable aujourd'hui » (BR, 173). Toutefois, le fait divers criminel procède de l'extrême et de l'absolu. Les variations à l'égard de la monstruosité sont alors bien minces et chacun – sauf personnalité psychopathe...- conviendra de ce que les actes commis par Dutroux sont anormaux, choquants, indignes d'un être humain, autrement dit monstrueux. Il existe une objectivité consensuelle de la monstruosité, celle-ci consistant à atteindre, voire éteindre la vie d'un semblable. L'effet de monstruosité se voit décuplé lorsqu'il s'agit d'un enfant.

On notera que le monstre s'incarne sous différentes formes, de la plus simple (l'utilisation imprécise du mot « monstre ») à la plus élaborée et la plus spécifique. Le journaliste du *Nouveau Détective* mentionné un peu plus haut se référait en l'occurrence à la culture littéraire populaire du conte *Barbe bleue* de Charles Perrault (1697). Comme le précise Marc Lits, en matière de sobriquet, « tout un imaginaire est convoqué, renvoyant autant au réel qu'au fictionnel, tant les deux s'interpénètrent dans la mémoire collective, pour situer [le criminel] dans ce catalogue de nos représentations collectivement partagées de l'horreur absolue ». Jacques Chessex puise dans cette mémoire collective en intitulant son récit *Le vampire de Ropraz* et il dévoile, au cours du récit, l'origine médiatique de ce titre :

Le vampire de Ropraz. L'expression est consacrée dès le surlendemain, par la *Feuille d'avis de Lausanne*, dans son édition du 23 février. [...] Le vampire de Ropraz, le violeur, le buveur de sang du Bois des Tailles, la chauve-souris des cimetières de campagne... Tout l'appareil de Dracula court et galope par le pays [...]. (VR, 28)

Jacques Chessex n'apparaît pas directement critique envers cette création de la figure du monstre; il énonce les pratiques journalistiques avec neutralité et les utilise d'ailleurs pour son propre compte car non seulement l'expression du « vampire de Ropraz » constitue le titre de son roman, mais elle apparaît régulièrement dans le texte: « le vampire a agi seul » (29), « pendant ce temps, le vampire court » (31), « des guirlandes d'ail et de saintes images qui révolteront le monstre de Ropraz » (32). C'est que Chessex donne à lire le point de vue du peuple de Ropraz, dont les propos sur l'affaire sont nécessairement conditionnés par les parutions de la presse.

*Le Trésor de la langue française* définit la monstruosité comme « une grave anomalie produisant chez les individus qui en sont affectés une conformation vicieuse,

apparente à l'extérieur ». Elle est aussi « ce qui est contraire aux normes habituelles, un acte, comportement ou fait qui suscite la réprobation, l'indignation ». Enfin, elle est « ce qui choque la raison, le goût, les bienséances<sup>381</sup> ». Le premier élément de définition semble s'appliquer au physique et au tangible puisque « la conformation vicieuse doit être apparente à l'extérieur ». Les deux éléments définitionnels qui suivent ont en revanche trait à la moralité. Dans l'ouvrage *Le monstre humain, imaginaire et société*, le monstre est celui qui a poussé la violence jusqu'à un point de non-retour, absolument excessif et dramatique. C'est aussi celui qui rompt avec l'ordre du monde et transgresse les lois sociales et morales<sup>382</sup>. Ces deux pôles de la monstruosité, à la fois physique et morale, seront sondés dans notre analyse de la représentation des criminels tels que donnés à voir par notre corpus.

Le terme de « monstre » est communément employé dans les médias pour recouvrir l'indicible de l'horreur. Dire que les faits ou les personnages sont monstrueux revient à dire qu'ils sont abominables ou affreux à un degré si élevé qu'on ne peut se résoudre à les considérer humains. Certains ouvrages de notre corpus comportent des parentés certaines avec cet usage médiatique tandis que d'autres refusent de sacrifier le fait divers à ce traitement du monstrueux et l'interrogent. Paradoxalement, ce sont ces écrivains qui nous apparaissent comme les plus fertiles révélateurs de la monstruosité. Ils n'utilisent pas le terme de « monstre » pour recouvrir ce qu'ils ne savent pas nommer autrement. Ils refusent d'écrire le sensationnel facile de tels faits mais cherchent plutôt à comprendre ce qui se cache derrière ; ils trouvent alors la plus redoutable forme tératologique qui soit, celle du monstre humain. Dès lors, le monstre n'est plus la figure antithétique de l'humain, mais prend racine, pousse et se nourrit en son cœur, centre palpitant de toutes les ramifications du mal et du sang. Ce sont ces diverses approches de la figure du monstre humain dans le fait divers criminel recyclé par la littérature d'aujourd'hui que nous sommes invités à explorer plus en détails.

---

<sup>381</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « monstruosité », *op. cit.*

<sup>382</sup>. Régis BERTRAND et Anne CAROL. *Le « monstre » humain, imaginaire et société*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, « Le temps de l'histoire », 2005, p.7.

## *1.2. Physionomies du criminel*

### a. reflets du crime

Bien que les criminels traités par les faits divers à l'étude puissent être considérés comme des déviants du point de vue psychique et moral, les écrivains font rarement l'économie d'une description physique des criminels. Pourquoi ne se limitent-ils pas à la sphère mentale et investissent-ils celle des apparences ? Dans une étude sur la place du corps dans les faits divers criminels, Sylvie Châles-Courtine a bien montré que traditionnellement, le monstre moral est dépeint comme un monstre physique ; le « recours au corps serait l'ultime moyen de cerner le criminel réellement et symboliquement, de manière à transformer l'inintelligible en données pensables et énonçables<sup>383</sup> ». Cette idée reçue et riche de préjugés veut qu'on se représente l'assassin comme portant les strates du meurtre en lui, et sur lui. Chaque assassin serait de ce point de vue un Dorian Gray en puissance. Il suffirait d'observer le corps pour avoir une idée de l'âme. Le meurtrier doit porter les strates de son infamie sur la face, parce qu'il serait, comme le déclare Émile Laurent, trop difficile d'« admettre que les auteurs de crime tellement monstrueux soient des gens bâtis comme tout le monde<sup>384</sup> ».

Les écrivains de notre corpus sont-ils mus par cette idée traditionnelle et commune d'un extérieur révélateur des intérieurs ? Parce qu'il s'agit de criminels réels, on pourrait penser que le journaliste ou l'écrivain dispose de peu de liberté quant à la description physique. La réalité du physique conditionne effectivement la description qui en est faite mais elle demeure nécessairement subjective, en tant que produit des représentations mais aussi des objectifs que les uns et les autres assignent à leurs écrits. André Gide avait déjà noté, à propos de l'affaire Redureau, les écarts entre la réalité du physique du criminel et les descriptions qu'en font certains journaux. À propos de Marcel, le jeune domestique et assassin de la famille Mabit, on trouve écrit que son développement physique serait incomplet et qu'il est « haut comme une botte » alors que le garçon, ainsi que le signale Gide, dépasse de cinq centimètres la moyenne des garçons de son âge. Dans le même journal, on peut lire :

---

<sup>383</sup>. Sylvie CHÂLES-COURTINE. « La place du corps dans la médiatisation des affaires criminelles », *Sociétés et Représentations*, n°18, 2004, p. 175, consulté le 18 août 2010.

Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-2-page-171.htm>

<sup>384</sup>. Émile LAURENT, *L'année criminelle*, 1891, 2<sup>ème</sup> année, Lyon, A. Storck et Flammarion, 1892, cité dans Sylvie CHÂLES-COURTINE. « La construction de figures criminelles dans les faits divers du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », dans *Fictions et figures du monstre. op. cit.*, p. 57.

« La tête est grosse avec des cheveux blonds dont les mèches tombent sur un front bas et bombé. Le profil avec un nez droit sur une bouche largement fendue, est fuyant ». Gide trouve la tête de conformation régulière et poursuit le relevé des erreurs avec la mention d'oreilles « énormes » alors que d'après la fiche anthropométrique, elles mesurent 6cm<sup>8</sup><sup>385</sup>.

Quand les rédacteurs s'emploient à déformer la réalité du physique du criminel, ils semblent céder à l'idée très ancienne et fortement imprégnée d'un imaginaire collectif, selon laquelle il existerait une prédisposition au crime. Marc Renneville explique que cette conception remonte à l'Ancien Régime et qu'elle est « longtemps restée limitée en droit par le principe du libre arbitre<sup>386</sup> ». Réduire l'acte à une composante biologique aurait, rappelle t-il, toujours été voué à l'échec. Pourtant, demeurent comme des relents de phrénologie dans notre appréhension du criminel aujourd'hui. Aux yeux de cette théorie, la physiologie pourrait expliquer le passage à l'acte. Le crime se lirait sur le visage ; n'est-ce pas à cette chimère archaïque que cède le journaliste à l'œuvre dans la description précise du visage de Marcel Redureau ? Sylvie Châles-Courtine indique qu'

une véritable sémiologie du laid soutient les descriptions du corps des criminels: visages grossiers, teint pâle, regards fourbes et obliques, sourcils épais, bouche mince, front bas et étroit, barbes et cheveux abondants, sont autant de signes dénonçant des dispositions morales défailtantes<sup>387</sup>.

Dans les adjectifs associés aux parties composant le visage de Redureau, nous lisons la fente, la cassure, la fuite et le grossier, qui ne sont pas sans intentions évocatrices quant aux assassinats perpétrés. Dans un certain nombre d'ouvrages parmi notre corpus, le crime se lira sur le visage du criminel, comme dans *L'Appât*, où Sportès note que « Jean-Rémy Sarraud a commis le délit de sale gueule. Même auprès des psychiatres ! Édenté, [...] c'est le coupable idéal, abominable, moche, épouvantablement moche... » (*Ap*, 308). En conclure que Sportès cède à la représentation commune ? Certainement pas ; il dénonce les préjugés de la médecine et de la justice plutôt qu'il ne les exploite à son propre compte.

En outre, ces mentions sont accessoires et peu importantes en comparaison avec d'autres motifs et ressorts du récit. Dans d'autres textes, elles sont toutefois plus

---

<sup>385</sup>. André GIDE. *La séquestrée de Poitiers suivi de l'affaire Redureau. op. cit.*, p. 117.

<sup>386</sup>. Marc RENNEVILLE. « L'art de reconnaître un criminel », dans MARMION Jean-François (coord). *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles*, décembre 2011/janvier-février 2012, p. 40-42.

<sup>387</sup>. Sylvie CHÂLES-COURTINE. « La construction de figures criminelles dans les faits divers du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », dans *Fictions et figures du monstre. op. cit.*, p. 53.

développées. Ainsi, la description du criminel dans *Le Vampire de Ropraz* me semble participer très activement de la construction de la figure du monstre dont l'extérieur reflète l'intérieur: « De son nom complet, le malheureux est Charles-Augustin Favez. Il a vingt et un ans, en paraît le double, drôle de corps, tête fuyante, alcoolique, vicieux, taiseux » (VR, 55). Au « drôle » de corps correspond un « drôle » de comportement puisque Favez est surpris en plein délit de sodomie sur des vaches et des génisses, et se voit accusé d'être le profanateur de la tombe de Rosa: « Il est curieux d'imaginer la pure jeune fille, innocemment attentive aux leçons du maître au premier rang, et dans le fond de la classe le vampire Favez qui la guette et déjà imagine de la saigner et avaler » (VR, 60). Notons au passage la construction du contraste entre l'innocente victime et la monstruosité du bourreau, laquelle, nous l'avons vu, est typique de la presse populaire du *Nouveau Détective*.

En outre, « l'enfant Favez est trop développé pour son âge, d'une pâleur extrême, et ses yeux sont éraillés de rouge "comme si la lumière le blessait" » (VR, 58). Plus loin, on parle de « l'œil rougi du vampire qui ne supporte pas la lumière. L'épaule lésée et déjetée donnera toujours à sa démarche l'allure fuyante, cela est vrai, qui est aussi celle du monstre » (VR, 65). Enfin, il est fait mention de « dents anormalement longues, les incisives plus aiguës de nature », qui renvoient bien sûr à l'imaginaire du vampire. Le recours à la traditionnelle construction de la figure du monstre passant par la description physique miroir de l'âme du criminel a donc toujours cours dans la littérature aujourd'hui, et on en trouverait d'autres exemples, notamment dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?* et dans *Les disparues de Vancouver* où l'environnement fermier semble façonner la physionomie criminelle : « Les frères Pickton ressemblent un peu à leurs porcs, quand on y songe... La tête ronde, le mufler court, le poil roux, des yeux petits et roublards, des trognes de fêtards... » (DV, 117). Le procédé dans une forme aussi développée que celle du *vampire de Ropraz* reste toutefois minoritaire.

La figure du monstrueux, avec effet miroir du physique sur la personnalité est également présente chez Jean-Yves Cendrey qui mêle les genres en combinant des éléments autobiographiques au récit du fait divers Lechien dans lequel il a lui-même été acteur. Le récit s'ouvre sur la mort du père Cendrey: « Ils vont enterrer mon père et la journée est magnifique » (JV, 11). On perçoit comme un écho à l'ouverture de *L'Étranger* de Camus : « aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas ». L'indifférence de Meursault laisse place à la joie au premier abord indécente, de

Cendrey<sup>388</sup>. La construction de la première section du récit est troublante ; s'y alternent, sur un rythme rapide, de brefs passages relatifs à la mort du père avec d'autres passages dont l'objet est le cadre de vie, notamment les animaux fermiers. Cendrey va finir par les exécuter, comme si pour se libérer et s'exorciser de la boucherie émotionnelle à laquelle donne lieu l'image du père, il avait besoin de commettre le carnage parmi ses volailles.

Le lecteur apprend bien vite que Cendrey ressent une profonde aversion envers un père l'ayant maltraité et battu durant sa jeunesse. Aujourd'hui, sous la plume du fils, le père fait figure de criminel appréhendé en partie du point de vue de sa description physique : « elle m'amena aux larmes, cette absence de dentier, qui faisait de toi un monstre ridicule, et me laissait entrevoir ce à quoi je pourrais ressembler avec un peu de relâchement puisque, surcroît de malédiction, on m'attribuait avec toi une indéniable ressemblance physique » (*JV*, 50). Monstre sur le plan physique, le père est comparé à un animal sur le plan comportemental : « dès que tu étais déclaré relativement inoffensif, tu nous étais rendu, et tu revenais sournoisement à tes égarements comme le chien retourne à son vomis » (*JV*, 50). Le jour de ses funérailles, le père reçoit d'une part les honneurs militaires qui lui viennent de l'État et de ses corporations, d'autre part la haine, le mépris et la violence de son fils qui choisit de ne pas se rendre à son enterrement. Cendrey nourrit son écriture d'une hargne imprégnée des mauvais traitements subis : « et depuis, je n'ai pas lâché le morceau, confondant écrire et déchiqueter, mon père et la terre entière » (*JV*, 53). C'est ce qui lui donnera l'opiniâtreté nécessaire pour confondre l'instituteur pédophile Marcel Lechien, figure de la monstruosité faisant écho à celle du père et de la maltraitance à l'enfant. S'il y a bien chez Cendrey un reflet entre l'apparence et l'âme du père-criminel, il est toutefois plus subtil que chez Chessex, surtout, à mon avis, de par la dimension

---

<sup>388</sup> Lorsque nous évoquons Cendrey, il s'agit parfois du personnage du roman, d'autres fois, de l'écrivain. Ils se confondent ; au départ, Cendrey écrit en son nom puis, à la page 53, il signale : « j'ai l'absolu besoin de ressusciter le mort qui racontera l'affaire de X avec un recul dont Cendrey est incapable et des moyens qu'il s'interdit ». Il passe alors la narration à l'un des morts du cimetière. Mais en fin de compte, on a bien du mal à se dire que la narration n'est plus la sienne, on l'oublie même, d'autant que dans ce roman, sont faites des allusions à la compagne du personnage, dont le nom est Marie (or, Cendrey est en couple avec Marie Ndiaye). En outre, plus en avant dans la narration, le nom de Cendrey est cité plutôt que celui, pris au hasard sur une tombe, de Raoul Rose, dont on n'entend plus guère parler. Par exemple, à la page 229 : « Monsieur Cendrey, quels ont été vos rapports avec l'Officier qui a dirigé l'enquête? ». Ainsi, lorsque nous écrivons Cendrey, il ne faudrait pas nous reprocher d'avoir omis la distinction fondamentale entre auteur et narrateur, mais garder en tête qu'il y a un Cendrey auteur et un Cendrey narrateur interne au roman.



autobiographique qui pose la problématique de la filiation monstrueuse et de ce qu'elle implique d'héritages, de rejets, de pièges et de colères.

Dans le récit *La Classe de neige* –fait divers fictif-, le criminel apparaît monstrueux de par la nature des faits commis, le viol et l'assassinat d'un jeune garçon<sup>389</sup>. Émilie Brière, spécialiste de la représentation de l'enfance dans la littérature contemporaine, écrit à ce propos que « les actes de violence commis à l'égard d'enfants, à fortiori lorsqu'ils sont causés par un parent, constituent dans l'imaginaire social contemporain la manifestation la plus bouleversante et la plus extrême de barbarie<sup>390</sup> ». Le père de Nicolas fait figure de monstre psychologique, que la succincte description de son aspect physique pouvait laisser envisager dès le début du récit : « de la banquette arrière, Nicolas ne pouvait voir [de son père] que son profil perdu, sa nuque épaisse engoncée dans le col du pardessus. Ce profil et cette nuque exprimaient le souci, une fureur amère et butée » (CN, 9). Le *Trésor de la langue française* définit le mot fureur comme un « dérèglement passager du comportement pouvant caractériser certaines folies et se manifestant par des actes d'extrême violence<sup>391</sup> ». Carrère le dit on ne peut plus explicitement dans un entretien : « effectivement, dans *La classe de neige*, le père était un monstre<sup>392</sup> » mais si la monstruosité du personnage paternel est pressentie par le malaise de Nicolas à son égard, Emmanuel Carrère ne cherche pas à la développer ou à l'exacerber. À cet égard, notons que la mention du caractère de fureur amère et butée ne porte pas sur le père de Nicolas mais seulement sur sa nuque. La synecdoque restrictive vient atténuer la fureur plutôt qu'elle ne l'exacerbe et nous sommes donc bien loin des outrances d'une monstruosité à visée terrifiante. En outre, Carrère entretient avec le terme de « monstre » une relation ambivalente et teintée d'ironie puisque le mot est employé à deux reprises par un camarade de Nicolas qui dit lire avec son père un journal qui ne traite que de ça, « "des monstres !", répétait-il avec un ricanement féroce » (CN, 135). Il s'agit sans aucun doute d'une allusion au journal *Le Nouveau Détective* et à sa délectation pour la figure du monstre. Le terme reviendra à la fin du récit quand

---

<sup>389</sup>. Plus loin dans notre développement, nous émettons des doutes quant à la nature des faits criminels de ce récit.

<sup>390</sup>. Émilie BRIÈRE. « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *op. cit.*, p. 162.

<sup>391</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « fureur », *op. cit.*

<sup>392</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien par Jean-Pierre TISON, *op. cit.*

Nicolas entrevoit un journal affichant la photo de son père et le mot « monstre » (CN, 166) qui lui est associé.

#### b. l'incroyable banal

Dans bien des cas cependant, le criminel se présente sous une apparence tout à fait banale. Est-ce à dire que les écrivains d'aujourd'hui se refuseraient majoritairement à l'exploitation du conventionnel effet miroir ? À moins que la convention ne se soit elle-même modifiée ? Sylvie Châles-Courtine remarque dans son étude sur la construction des figures criminelles dans les faits divers des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, que « d'exceptionnel et singulier, le crime est désormais envisagé comme susceptible de prendre racine dans l'homme ordinaire<sup>393</sup> ». Dès lors, les descriptions physiques s'adaptent et les caractéristiques autrefois monstrueuses sont aujourd'hui banales. Selon l'historienne, l'effet spectaculaire n'en est guère amoindri, bien au contraire puisque selon elle, « ce qui enflamme l'imagination, ce sont surtout les personnages ordinaires que leurs actes rendent fascinants. [...] le double monstrueux du désespérement identique et monstrueusement différent fascine<sup>394</sup> ». Ainsi, le poncif de la monstruosité se déplace vers la banalité, ce qui se reflète dans notre corpus d'œuvres contemporaines, parmi lesquelles *Vous vous appelez Michelle Martin* :

On voyait votre silhouette frêle, un peu courbée comme pour hâter la course, passer à toute vitesse entre les gendarmes; votre gilet pare-balles, vos cheveux blonds ramassés sans grâce. Pendant ces quelques secondes, on suivait un personnage sans épaisseur. On savait que vous étiez mère de trois enfants, les deux derniers très jeunes encore, que vous aviez fait des études d'institutrice. Vous n'aviez rien de monstrueux. L'horreur, c'était que vous ayez accompli cette monstruosité-là. On disait: Comment est-ce possible? (VMM, 10)

Le projet de Nicole Malinconi s'inscrit à l'évidence contre le cliché de recouvrement du monstre et de la déshumanisation. La citation placée en exergue de l'ouvrage l'annonçait déjà: «... Il n'y a pas d'ambiguïté, nous restons des hommes, nous ne finirons qu'en hommes. Robert Antelme, *L'Espèce humaine* ». Au plus l'écrivain inscrit la criminelle dans la banalité, avec la silhouette frêle, les cheveux blonds, le manque d'épaisseur, le statut de mère de famille et enfin, la fonction d'institutrice, au plus les éléments de l'extraordinaire ressortent: le gilet pare-balles, mais surtout les faits, cet « accomplissement de la monstruosité ». Le terrain est propice à l'effet d'enflamment de l'imagination relevé par Châles-Courtine et que

---

<sup>393</sup>. Sylvie CHÂLES-COURTINE. « La construction de figures criminelles dans les faits divers du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », dans *Fictions et figures du monstre. op. cit.*, p. 55.

<sup>394</sup>. *Idem.*

Malinconici exalte avec la question clôturant le paragraphe: « Comment est-ce possible? ».

D'autres criminels parmi ceux décrits dans notre corpus semblent ne pas se détacher davantage du commun des hommes, pour ne citer que celui de *Mariage mixte*: « c'était l'homme le moins intéressant du monde, et même maintenant, aux assises, accusé d'un meurtre bizarre, atroce, invraisemblable, il n'inspirait rien d'autre que l'ennui » (*MM*, quatrième de couverture). Là encore, la dualité entre l'homme banal et les faits extraordinaires qu'il a commis apparaît nettement et le paradoxe suscite à la fois la curiosité et l'imagination. Le narrateur nous donne quelques détails supplémentaires ayant trait au physique de Cottard lorsque celui-ci se trouve au Palais de Justice de Nice :

Lui, avec son costume de tweed fermé, le menton levé sur sa cravate impeccable [...] il continuait de poser sur tout ça derrière ses lunettes carrées un regard content, serein, si peu concerné qu'on aurait pu le croire sorti d'un repas trop arrosé où se sont échangées de bonnes blagues. Et seules ses mains, serrées devant lui par les menottes, rappelaient au spectateur attentif qu'il était accusé de meurtre. (*MM*, 79)

Ce passage met en évidence l'intrication des aspects physiques et mentaux, la description des vêtements et accessoires portés par Cottard étant ramenée à son état mental présent, « content, serein », anormalement normal dans des circonstances à la fois dramatiques et extraordinaires.

Ainsi, un physique désavantageux est perçu comme annonciateur de la vilénie survenue tandis qu'un physique banal engendre la surprise face à la différence de notre semblable. À notre avis, le physique du criminel, quel qu'il soit, intrigue, avive la curiosité, et déclenche une pulsion scopique. Nous ne pouvons empêcher un certain voyeurisme de se manifester sous la forme de cette interrogation: « à quoi peut ressembler un individu capable de commettre de tels actes ? ». Parce que les faits divers criminels sont infiniment surprenants, tout physique, du plus flatteur au plus ingrat en passant par le plus banal (poncifs du reflet ou de l'ordinaire extraordinaire), semblera nécessairement incongru et frappant...

En outre, le banal est une notion subjective en ce qu'un physique non ordinaire peut l'être dans une configuration sociale précise. Ainsi, le physique de Blistier, criminel dans *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* correspond au cliché de ce qu'on attend d'un membre du Front national :

Ronald Blistier, son client, a le crâne tondu, l'air brut et maladroit, portrait-robot d'un militant du Front national tel qu'on le caricature. Il n'était plus mineur à quelques mois près au moment des faits, il a aujourd'hui vingt ans. Il n'attire aucune sympathie (*PLP*, 9-10).

Son physique n'est pas représentatif de la norme des Français mais il est banal par rapport à la représentation commune de l'apparence physique d'un jeune membre du F.N. Le physique prend alors la valeur d'un marqueur social, politique ou religieux, également manifeste dans *Tout, tout de suite*, où les jeunes de la Cité sont « cagoulés, grands, baraqués » (*TTS*, 17), portent des bagues et des gourmettes (*TTS*, 20) et « Yacef, alias le Boss, a le crâne rasé et porte un fin collier de barbe, signe de son adhésion à l'islam » (*TTS*, 19).

### c. les criminelles et leurs attraits

Sylvie Châles-Courtine écrit sur la construction de la figure du criminel en tant que celle-ci relève de la tératologie ou de la banalité. En revanche, elle ne mentionne pas les caractéristiques physiques mélioratives, comme s'il était inconcevable qu'on puisse faire état d'un physique avantageux pour décrire le criminel. Ses actes le priveraient de tout regard complaisant porté sur son corps. Et en effet, qui ne jugerait pas déplacé qu'on s'attarde sur la finesse des traits ou l'élégante silhouette d'un criminel dans le genre de Dutroux? Pourtant, la mention ou la description d'un physique attrayant est aussi constituante et représentative de quelques ouvrages de notre corpus dont *L'Appât*.

Le visage de Valérie est reconstitué par un inspecteur de police : « de beaux sourcils sombres, arqués. [...] Elle a de beaux yeux, sombres, en amande. La lèvre supérieure est fine, la lèvre inférieure épaisse, ce qui dessine une jolie moue » (67-68). On retrouvera à plusieurs reprises le qualificatif de « joli », attribué à la jeune femme ou à son visage (261 et 273). Ailleurs, des propos ironiques laissent entendre qu'il s'agit d'une femme séduisante : « la star, la femme fatale, l'inévitable vamp de tout polar » (122). La dualité de la personnalité de Valérie est également valorisée par le maquillage qui lui permet de se faire fille ou femme à sa convenance : « sur la surface du miroir, la timide petite Jekyll s'efface. Jaillit Miss Hyde peinturlurée de rouge et de fond de teint. Femme enfant longue et belle. Prête à pousser les Portes de la Nuit » (98). La bipolarité est renforcée par le menton pointu s'opposant à la rondeur des joues du portrait judiciaire. Les précisions sur l'apparence physique de Valérie apparaissent indispensables dès lors que sa beauté est la première arme des crimes perpétrés par les deux complices masculins. On remarque que le corps est peu investi par les descriptions qui lui préfèrent le visage, sans doute parce qu'il s'agit de la partie du corps la plus expressive et se prêtant ainsi le plus facilement à des interprétations de personnalité bipolaire, type Jekyll and Mr Hyde.

Toutefois, une description tranche avec les précédentes, celle de la juge d'instruction chargée de l'affaire ; « de Valérie, elle dira : "elle était molle, plutôt bovine, pas vraiment jolie mais fraîche, et ces messieurs aiment la chair fraîche. Pas un instant je n'ai vu dans ses yeux [...] la plus petite étincelle de remords" » (*Ap*, 275). L'insertion de ce point de vue manifeste le caractère subjectif, aléatoire et pluriel de la description physique et Valérie fait ainsi figure de femme fatale pour les uns, de vache pour les autres ! La juge, par l'usage de connotations animales, déshumanise un tant soit peu la jeune fille et rend l'absence d'empathie et de remords foncièrement animale. Il est notable que les jugements positifs sur le physique de Valérie émanent de points de vue masculins, qu'il s'agisse des perceptions des personnages rapportées par le narrateur ou du point de vue du narrateur de sa propre perspective tandis que l'évaluation la plus sabrante provient d'une femme. En filigrane, peut-être, la rivalité interne aux sexes.

Parce qu'elles investissent les visages, les descriptions des criminelles s'arrêteront fréquemment sur le maquillage. Outre dans *L'Appât*, cet aspect est développé dans *Aspen Terminus* :

Dans sa loge [celle de Claudine Longet], face au miroir encadré d'ampoules, c'était chaque soir la même cérémonie. Les faux cils en carton qu'elle découpait elle-même et qu'elle collait sur ses paupières. Le maquillage très foncé pour faire ressortir les yeux et le sourire, de la crème Puff de chez Max Factor appliquée avec une éponge. Il y avait aussi les grands traits de crayon autour des yeux, le rouge à lèvres bien rouge. (*AT*, 51)

Comme pour Valérie, le maquillage sert ici à représenter la dualité de la femme, d'abord par le motif du miroir, qui renvoie face à face le visage et son reflet, ensuite par l'artifice des faux cils qui vient se greffer sur la face naturelle, mais aussi par le fard à paupières et les traits de crayon foncés sur les yeux, et le rouge à lèvres bien rouge, lesquels renvoient là encore aux couleurs du fait divers criminel, le rouge et le noir. Plus loin, le narrateur procède à tout un développement sur les transformations physiques auxquelles s'adonnent de nombreuses femmes, et en particulier les plus médiatisées. L'image qu'elles reflètent est une construction venant couvrir l'authentique ; le sourire dilue la tristesse et l'empilement de masques empêche d'accéder au visage, marquant ainsi la dualité fondatrice entre l'être et le paraître :

Claudine Longet, par-delà son histoire passionnelle, m'intéressait aussi pour ce que ses photographies disaient de son époque. Cela allait aussi bien de ses postures très 70 à l'observation minutieuse de son visage, de la tristesse derrière le sourire de prise de vue aux masques ajoutés aux masques. (*AT*, 112)

La représentation la plus commune du visage de la femme criminelle est traditionnelle et conforme aux attentes communes, ainsi qu'en attestent les exemples de Valérie

Subra et de Claudine Longet: maquillage prononcé fait de noir sur les yeux et de rouge sur les lèvres. Dès lors, l'écrivain investit le visage tel un lieu de décor symbolique du rouge et du noir se déployant dans sa narration.

La criminelle de *Sévère* se serait d'autant mieux intégrée à cette représentation qu'elle est l'auteur d'un crime passionnel où le noir de la mort conjugué au rouge de la passion, de l'érotisme et du sang, auraient facilement trouvé reflets sur la face de la femme coupable. Les quelques lignes touchant au maquillage de la protagoniste sont à cet égard décalées par rapport à la représentation attendue :

Je me suis regardée dans le miroir. Un visage dont je me serais passée. Les cernes ne me vont pas. J'ai toujours choisi des fards à paupières de couleurs claires, les regards charbonneux m'enlaidissent. J'avais pris le temps de me remaquiller après le meurtre. C'était déjà hier. J'avais même rajouté un peu de rose sur mes lèvres avant de faire démarrer la voiture. (S, 71)

Ici, point d'insistance sur la beauté du visage puisque le point de vue du personnage laisse voir un visage fatigué, cerné, sans doute assez représentatif d'un état mental exténué par l'effervescence des pensées post-criminelles.

Le fard à paupière clair et le rouge à lèvres rose remplacent les traditionnels fards foncés et rouge à lèvres rouges. Ils connotent la douceur du regard et symbolisent l'innocence petite fille de la femme. Peut-être Régis Jauffret exprime t-il ici l'ambiguïté de la culpabilité de la criminelle, celle-ci ayant participé à un jeu sexuel librement consenti par son partenaire. Toutefois, dans ce jeu où se conjuguent jouissance et souffrance, la règle essentielle est d'éviter le dérapage vers la mort. Mais le banquier désirait-il cette mort, la réclamait-il ? ou la femme s'est-elle vengée d'un motif de querelle financier ? Cette femme, est-elle coupable ou victime ? à la fois l'un et l'autre ? Toujours est-il que Jauffret ne cède pas à la description physique de la vamp et on notera d'ailleurs que très peu de passages portent sur l'aspect physique de cette femme. Outre le maquillage clair et rose, c'est aussi la combinaison de latex rose bonbon dans laquelle était moulé le corps du banquier lors de la scène sado-masochiste meurtrière qui invite à penser qu'un contraste est voulu entre l'aspect gore des faits et les couleurs innocentes qui leur sont associées. D'ailleurs, on retrouve cela même dans les fantasmes de Stern :

c'était chez lui un fantasme tenace. Disposer d'une nichée d'écolières en jupe plissée. [...] J'avais ordre de doucher les filles comme des bébés avant son arrivée, et de les asperger de mon eau de toilette. Il voulait que nous dégagions toutes la même odeur. Il existe bien des gens qui ne supportent que le parfum des roses (S, 61).

Là encore, se mêlent l'innocence la plus institutionnalisée à la lascivité la plus permissive, et peut-être ce contraste est-il source de piment autant dans les ébats des

protagonistes que dans la narration de Jauffret qui exhibe ce qu'il peut de cette réalité. En substituant le pastel à la vivacité traditionnelle du rouge et du noir, Jauffret donne plus de consistance et de vie à un personnage en marge de tout stéréotype établi.

d. de l'insignifiance au bouleversement

Le criminel semble moins bien se prêter aux descriptions physiques flatteuses que son homologue féminin. Notons, à cet égard, que les femmes criminelles de notre corpus –Michelle Martin mise à part- ont séduit leur victime avant de commettre le crime. C'est le cas de Valérie Subra (séduction d'hommes inconnus au préalable) comme de la protagoniste de *Sévère* (séduction de son patron et amant) et enfin de la potentielle criminelle Claude Cottard (pouvoir de séduction tenace sur son mari, et sur les hommes de la rue). Dans ces textes, le corps et le visage de la femme participent activement de la séduction opérée sur les hommes, d'où l'incontournable de mentions physiques.

En revanche, la majorité des hommes de notre corpus ne séduisent pas la femme, ils la prennent. Toutefois, Dutroux a séduit Michelle Martin avant de prendre les petites filles. Pour autant, il n'est pas fait mention d'attraits physiques mais plutôt d'habiletés :

Marc Dutroux va aussi à la patinoire de Forest, c'est un habitué, brillant patineur, il épate tout le monde [...] lui, quand il vous accoste il vous éblouit. Vous dites: Il était intelligent, il avait une réponse à tout, rien ne lui résistait. [...] en même temps, vous le dites, il a son regard si triste derrière ses allures, un regard d'enfant triste. (*VMM*, 27-28)

Dutroux a séduit Michelle Martin grâce à ses performances de patineur reconnu et admiré par l'entourage, mais aussi grâce à l'intelligence et à la sensibilité que Michelle Martin lui attribuait. Dès lors, quel besoin de s'étendre sur des yeux en amande ou tout autre caractéristique volontiers attribuée aux femmes séductrices ?

Ailleurs, dans *Viol*, la description physique du criminel masculin est minime. Tout juste apprend-on par Sophie -qui mène l'entretien avec Madeleine, épouse de Lucien- que Lucien, coupable de viol sur sa fille et sa belle-fille, « est un bel homme » et qu'« il fait très jeune » (*V*, 30). Ce jugement succinct, vague et général ne correspond pas nécessairement à l'avis de Sophie dès lors que sa remarque apparaît comme un prétexte pour demander à Madeleine si elle ne se doutait pas que son mari vivait des aventures extra-conjugales.

Ainsi, dans les deux exemples relevés, le physique attrayant du criminel doté d'un potentiel de séduction est quasiment absent, non explicite pour Dutroux, rapide et simple prétexte à développements pour Lucien. L'homme criminel séduirait donc

aussi, mais sans doute à un moindre degré, et en fonction de critères autres, ou du moins plus diversifiés, que ceux de son apparence physique. Cette figuration est finalement assez conforme aux représentations sociales communes et aux attentes liées au statut sexué de l'homme et de la femme. Annik Houel, Patricia Mercader et Helga Sobota signalent à cet égard que dans les récits de faits divers passionnels médiatiques, « les portraits psychologiques des femmes sont plutôt moins riches et surtout plus sexualisés<sup>395</sup> ». Il semble que cette tendance soit aussi à l'œuvre dans la production littéraire du fait divers mais sans outrance particulière, en simple écho d'une réalité sociale qui ne passe pas que par les textes, qu'ils soient journalistiques ou littéraires.

Quant à la description physique désavantageuse, elle n'est pas exclusivement le propre des criminels masculins tels que ceux du *Vampire de Ropraz* ou des *Disparues de Vancouver*. Plus rare chez la femme, elle apparaît néanmoins dans *Mariage mixte* avec le personnage de Claude, potentielle criminelle, bien que l'hypothèse selon laquelle c'est son mari qui aurait fait disparaître le fils semble plus développée, et que la justice de l'affaire réelle ait tranché en ce sens. La rencontre du narrateur avec cette femme débouche sur une description physique nettement dépréciative. Loin de concourir à la construction conventionnelle de l'image de la femme criminelle ni même de la déplacer, celle-ci vise à un renouvellement fonctionnel. La description physique n'est plus un lieu investi de décor mais participe du déploiement d'un heurt violent dans la conscience du narrateur au moment où il découvre que la projection qu'il s'est faite de Claude Cottard depuis les débuts de sa narration est en fait aux antipodes de la réalité :

Je m'étais trompé. Claude Cottard ? Non. C'était une erreur. La femme pour laquelle deux hommes avaient détruit leurs vies, l'auteur réel de toute cette histoire, la grande manipulatrice, la fiction faite chair : non – ça ne pouvait pas être ça. Poitrine flasque sous le pull vaguement beige en polyester effiloché, tennis sales au bout des jambes courtaudes engoncées dans le jean, cheveux surteints, carotte, coupés trop court, sur le visage avachi : je ne reconnaissais rien. Enfin, où était le hiératisme ? Où était la violence ? Où étaient le nihilisme, la grandiloquence ? [...] Elle, délivrée de tout ce tragique de bazar dont je l'avais trois ans durant dotée – elle *sans moi*. (MM, 259-260)

La désillusion du narrateur face à la véritable Claude est si vive qu'il décrit cette femme le long de plusieurs pages, consterné par l'absence de grâce, de sensualité, d'énergie et de contenance du personnage. La rencontre avec Claude Cottard par le narrateur symbolise le choc de l'imagination grandiose déclenchée par

---

<sup>395</sup>. Annik HOUEL, Patricia MERCADER et Helga SOBOTA. *Crime passionnel, crime ordinaire*. *op. cit.*, p. 109.



le fait divers, se heurtant soudainement à la réalité la plus laide et la plus insipide. Le passage de la description de Claude est fonctionnellement important car il débouche sur des interrogations liées à l'appréhension générale du fait divers et plus particulièrement en terme de valeur du matériau narratif. Le narrateur est décontenancé devant la normalité de la protagoniste et toutes ses hypothèses et intuitions en sont bouleversées : « Autant pour les analyses subtiles. Non, il n'y a rien d'autre. Ça n'a jamais été une question religieuse, ça n'a jamais rien eu à voir avec la foi, l'identité ou la filiation. Oublie Freud et Dostoïevski, pense *Gala*, *Podium* et *Voici* » (MM, 283).

Ainsi, même si les criminels de notre corpus sont déviants d'un point de vue mental ou moral, les écrivains ne négligent pas pour autant les descriptions physiques. Celles-ci ne sont jamais anodines ; le corps du criminel attise les pulsions scopiques et engendre la surprise, l'étonnement voire la stupeur. Ces descriptions jouent des rôles variés, soit qu'elles se construisent en écho d'un psychisme déviant et visent alors à le renforcer, soit qu'elles contrastent dans leur banalité avec l'extraordinaire des faits qui s'en voit d'autant plus interrogé et valorisé. Elles peuvent aussi déplacer les attentes communes liées à cette description, soit en leur adjoignant une dimension supplémentaire comme l'autobiographie chez Cendrey, soit en prenant le contre-pied des conventions, à l'instar des tons pastel du maquillage et des attributs chez Jauffret. Enfin, Marc Weitzmann renouvelle la fonctionnalité de la description physique dès lors qu'elle n'est plus un lieu de décor mais un lieu de réflexion quant aux rapports de l'écrivain au fait divers, et de l'imagination à la réalité.

### ***1.3. Un objet de fascination***

Le physique du criminel engendre la pulsion scopique en tant qu'il enveloppe une intériorité sidérante. C'est elle que les yeux cherchent vainement à atteindre et à saisir. Dans son essai sur le fait divers criminel, J.-B. Pontalis écrit : « ce qui m'intéresse, c'est le criminel, c'est l'acte du crime<sup>396</sup> ». Selon lui, le criminel fascine pour la singularité de son histoire personnelle, les circonstances particulières qui ont déclenché l'événement mais aussi parce qu'il y aurait transfusion de l'archaïque dans l'instant présent<sup>397</sup>. Quoiqu'il en soit, cette attraction est universelle, ce que signalent Patricia Mercader et Helga Sobota quand elles écrivent que « tout être humain a en lui

---

<sup>396</sup>. Jean-Bertrand PONTALIS. *Un jour, le crime*. Paris : Gallimard, « NRF », 2011, p. 82.

<sup>397</sup>. *Ibid*, p. 64.

de quoi partager psychiquement les tourments et les tentations du criminel passionnel<sup>398</sup> ». Cette universalité de la fascination criminelle n'est pas sans évoquer les célèbres notions freudiennes de *çà*, de *moi* et de *surmoi*. Le *çà* désigne les pulsions fougueuses et tumultueuses, lesquelles sont réfrénées par le *surmoi*, soit notre conditionnement social. Notre *moi* ressent toutes les contradictions de ces deux forces et se voit alors tiraillé entre fascination, effroi, pitié et répulsion. Un passage de *La Classe de neige* est d'ailleurs exemplaire à cet égard :

Le père de Nicolas soupira, se détendit un peu: ce devait être juste un accident dit-il. Nicolas fut choqué par ce ton de soulagement: comme si un accident, parce qu'il provoquait seulement un bouchon de courte durée, résorbé avec l'arrivée des secours, pouvait être considéré comme une chose désirable [manifestation d'empathie, de compassion]. Il était choqué, mais aussi plein de curiosité. Le nez collé à la vitre, il espérait voir les voitures en accordéon, les corps sanglants qu'on emportait sur les civières dans le tournoiement des gyrophares [...] [fascination, voyeurisme] (CN, 9).

Patrick Besson recourt au même motif, celui de l'accident de voiture, pour dire « notre morbide curiosité, notre goût pour les histoires qui finissent mal, notre inclination pour le mal » (108). En illustrant l'état commun de cette fascination pour le mal, Carrère et Besson n'autorisent pas la mise en place d'un lien avec un quelconque psychisme malade mais au contraire, manifestent la part monstrueuse inhérente à l'humain et qui se ramifie dans ses déchirements, ses contradictions et ses combats intérieurs. Alain Bauer a traduit la sphère la moins avouable de cette ambivalence pour le crime dans une récente publication intitulée le *Dictionnaire amoureux du crime*; oui, le crime vit et tel le petit Nicolas de *La Classe de neige*, « nous le faisons vivre par notre curiosité, notre répulsion et surtout notre envie de voir et de savoir<sup>399</sup> »... Comment et dans quelles visées se manifeste-t-elle au sein de nos textes ?

a. aux limites de l'observation et de l'imaginaire

Dans un ouvrage portant sur la figure du monstre, Régis Bertrand et Anne Carol écrivent que « le monstre est toujours aux limites de l'observation et de l'imaginaire<sup>400</sup> », ce qui à notre avis vaut tout autant pour la figure du criminel. Sans doute le pôle de l'imagination se déploie-t-il à la mesure de la frustration engendrée par l'observation et ses limites. Le cocktail observation-imaginaire ne peut

---

<sup>398</sup>. Annik HOUEL, Patricia MERCADER et Helga SOBOTA. *op. cit.*, p. 20.

<sup>399</sup>. Alain BAUER. *Dictionnaire amoureux du crime*. Paris, Plon, « Dictionnaire amoureux », 2013. Extrait de l'introduction disponible sur: <http://www.amazon.fr/Dictionnaire-amoureux-crime-Alain-Bauer/dp/product-description/2259211216>

<sup>400</sup>. Régis BERTRAND et Anne CAROL. *Le « monstre » humain, imaginaire et société. op. cit.*, p. 11.

évidemment pas laisser les écrivains indifférents et c'est pourquoi le crime a retenu l'attention de bon nombre d'entre eux. Jean.-François Marmion rappelle à cet égard qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, « les psychiatres considèrent volontiers qu'à défaut de virer assassins, certains "dégénérés supérieurs" semblent devenir poètes, peintres ou comédiens<sup>401</sup> ». Pour illustrer les motifs de cette association, Marmion évoque Lautréamont expliquant comment tuer des enfants avec des ciseaux, Barbey d'Aurevilly chantant le bonheur dans le crime, Huysmans et sa nostalgie de Gilles de Rais, Thomas de Quincey rangeant le crime parmi les beaux arts et André Breton qui voit dans le massacre de masse « l'acte surréaliste le plus simple ». Cette fascination pour le criminel ou l'acte du crime semble presque aller de soi et certains écrivains d'aujourd'hui n'hésitent pas à l'évoquer lors d'entretiens, tel Régis Jauffret à propos de la criminelle de *Sévère*. D'autres l'expriment à même le texte et c'est le cas de Marc Weitzmann à propos de Claude Cottard. Ce dernier montre d'ailleurs à quel point l'imagination surpasse l'observation dans son appréhension de la figure criminelle.

Pourtant, et nous nous sommes déjà arrêtés sur la question, cette fascination est à la source de honte pour d'autres écrivains, notamment Emmanuel Carrère à l'issue de l'écriture de *L'Adversaire* :

Au début de l'année, j'ai paniqué, j'ai eu l'impression qu'il y avait en lui [le livre] quelque chose de radioactif. J'ai retiré le livre à l'éditeur. A commencé une période de dépression. J'avais l'impression d'avoir fait quelque chose de mal. Il me semblait que j'avouais une fascination et une affinité absolument monstrueuses. Durant l'année, un travail intérieur s'est fait. J'ai compris que cette fascination, tout le monde l'éprouvait. Peu à peu, le sentiment de malaise et de culpabilité s'est dissipé. De la honte je suis passé à la fierté. Comme une victoire. Sept ans à ramer, pour arriver enfin à quelque chose qui a une valeur pour autrui<sup>402</sup>.

Ainsi, Carrère a expérimenté la honte d'une fascination durant la période où il la jugeait « monstrueuse » et il n'a pu se défaire de ce sentiment qu'après s'être rendu compte de son aspect finalement très commun. Sa fascination est donc intacte mais le regard porté sur elle s'est profondément modifié dès lors qu'il a pu le normaliser en tant que la norme correspond à l'état habituel. Si cette fascination n'est plus particulière mais normale, c'est-à-dire qu'elle est éprouvée par le plus grand nombre alors en effet, elle ne peut plus être qualifiée de monstrueuse, elle est fondamentalement humaine. Pourtant, seul le critère quantitatif est ici venu interférer,

---

<sup>401</sup>. Jean-François MARMION. « Le crime, c'est chic », dans *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles*, op. cit., p. 29.

<sup>402</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien par Jean-Pierre TISON, op. cit.

comme venant rassurer l'écrivain « à bon compte ». Pour nous, cette fascination est fondamentalement déstabilisante parce qu'elle exalte la face du monstre et que le monstre se trouve précisément logé au fin fond de notre humanité, hybride en tant que le monstre n'est pas aux antipodes de l'homme, il est en l'homme.

#### b. fantasmes et sexualité

La fascination pour le criminel est donnée à lire de façon très poussée au sein de notre corpus, soit dans les pratiques sexuelles des protagonistes, soit dans l'évocation de relations amoureuses, ces dernières étant possiblement sexuelles. L'exercice de la sexualité serait effectivement, on le sait depuis Freud, le moyen le plus propice au déchargement des tensions évoquées au préalable. Pourquoi s'employer à la textualisation de cette dimension ? Vise-t-elle à nous en apprendre davantage sur le criminel ? Ou bien, cette problématique de la réception n'est-elle pas propice à bousculer le lecteur qui assiste à la surexposition d'un *ça* que des encres se sont manifestement employées à libérer ?

*Le vampire de Ropraz* met en scène une dame vêtue de blanc, une visiteuse de prison rejoignant régulièrement le criminel Favez :

Est-ce la concentration du mal qui aime la dame blanche ? La violence tendue sous cette peau ? Ou l'effroi de l'homme seul. Ou cette odeur de mort, de terre pleine de mort, de peau frottée à la mort, de sexe rougi au sang de la mort. Et toutes les victimes sont là, nouées, ouvertes, liées, mangées dans cet homme seul qui tremble de désir et de peur, debout devant le lit de sa cellule.

La dame prend dans sa bouche le sexe rougi au sang de la mort. La dame suce et avale le vampire à petites gorgées saccadées. (VR, 96)

Le mal, le sang, la mort et le sexe constituent les ferments d'une excitation manifeste dans la fellation de la dame à l'innocente blancheur, qui fait ainsi jaillir le sperme laiteux du garçon de ferme. Jacques Chessex ne permet pas aux lecteurs et moins encore aux lectrices, de se distancier du désir apparemment monstrueux d'une femme à la sexualité qu'on s'empressera de juger « déviante » afin de la mettre à distance de soi. Loin s'en faut. Le narrateur nous la donne à lire comme étant exemplaire de l'imaginaire et des fantasmes d'un grand nombre de femmes :

Il y a un goût fervent du sacrifice et du crime sexuel chez certains êtres. Beaucoup de femmes. La dame blanche était de celles-ci. Il est intéressant qu'elle reconstitue, dans la cellule de Favez, mais à l'envers, la scène horrible du viol des tombes. Au cimetière c'est le vampire qui consomme et dépèce ses victimes-femmes, dans la cellule c'est la femme qui boit le vampire et le réduit à merci. (VR, 97)

Il ne s'agit évidemment pas ici de discuter le constat et l'opinion du narrateur à cet égard<sup>403</sup> mais de saisir la portée exemplaire de l'épisode en vue de bousculer le *ça* du lectorat féminin. Deux exemples alternatifs viennent corroborer la représentation du fantasme féminin pour l'homme criminel. Le premier exemple nous vient de *L'Adversaire*. Au cours du procès du criminel, l'audience est abasourdie en apprenant la liaison qu'a entretenue Romand avec la maîtresse d'école de son fils, désormais enterré. La présidente s'adresse à Madame Milo :

« Vous avez rendu visite à Jean-Claude Romand en prison, et noué avec lui une relation amoureuse.

C'est beaucoup dire...

Les gardiens font état d' « embrassades voluptueuses » au parloir.

C'est beaucoup dire... (*Ad*, 196)

Il apparaît forcément incongru de nouer une relation intime avec un homme ayant massacré toute sa famille, mais cette incongruité devient tout à fait scabreuse dès lors qu'on en a fréquenté le fils au quotidien en vue de l'aider à développer ses capacités mentales et intellectuelles. Romand est celui qui a brutalement mis terme à ce développement et l'institutrice devrait en être profondément choquée. L'antithèse amour-mort, construction-anéantissement, formatrice-criminel rend la relation entre Romand et sa « maîtresse » nécessairement monstrueuse pour une grande partie de l'opinion publique dont les représentations permettent de saisir une idée de la norme morale et sociale. L'institutrice reste évasive et minimise tandis que Carrère ne nous donne à lire que « le silence consterné » de l'audience, passant sous silence, le sien cette fois-ci, les implications et les questions qu'une telle relation n'est pourtant pas sans poser. Pourquoi cette gêne et cette consternation ? Si ce n'est à l'idée que cette femme ait vraisemblablement été choquée par les crimes de Romand tout en étant bercée par un *ça* langoureux l'ayant entraînée dans les bras fascinants de Romand. L'absence de commentaires quant à cette manifestation d'hybristophilie conjuguée à l'indignation de l'audience tient Madame Milo à distance du lecteur. Dès lors qu'elle

---

<sup>403</sup> Toutefois, bien des faits s'étant produits dans la réalité corroborent cette opinion. Landru reçut en prison 4000 lettres d'amour, comme autant de propositions de mariage, de relations sexuelles sous forme de consentement ou travesties sous forme de viol. Cette paraphilie serait assez commune et prend le nom d'hybristophilie ou « syndrome Bonnie and Clyde ». Toutefois, nous ne savons pas si cette fascination empreinte de sexualité concerne davantage les femmes que les hommes.

Informations tirées de la chronique consacrée à la sexualité « Les 400 culs » de Agnès GIARD, doctorante en anthropologie, « Le fantasme du vilain (et de la vilaine) », *Libération.fr*, publié le 29 août 2008, non paginé, consulté le 19 octobre 2013.

Disponible sur : [http://sexes.blogs.liberation.fr/agnes\\_giard/2008/08/le-fantasme-du.html](http://sexes.blogs.liberation.fr/agnes_giard/2008/08/le-fantasme-du.html)

est perçue comme une femme à la moralité douteuse et à la psyché déviante, les lectrices sont sauvées... Le passage ne vise pas à bousculer mais à informer et indigner.

Le second exemple de fascination féminine pour le criminel nous apparaît beaucoup plus ambigu. Dans *Corps enseignant*, se trouvent réunis divers témoignages à propos de deux instituteurs pédophiles, et l'un d'eux émane d'une mère d'élève :

C'est dans ce pavillon que mon fils s'est pendu. Il s'appelait David. [...] David a été en classe avec Berthe. Berthe l'a fait souffrir. C'est un pervers. Il l'a souvent humilié au tableau. Il l'a décollé de terre par les oreilles. [...]

Il y a une chose que vous ignorez mais que j'ai dite à plusieurs personnes: j'ai eu une relation avec M. Berthe. (CE, 106-107)

Le témoignage se clôt sur cette révélation des plus inattendues. L'absence de tout commentaire concernant cette relation laisse perplexe. La mère avait-elle déjà connaissance des vices de l'instituteur au moment des faits ? Savait-elle que ses deux fils avaient eu à souffrir du comportement de cet adulte à leur adresse ? Regrette-t-elle cette relation ? A-t-elle honte ? Si ce n'est pas le cas, d'où provient l'attirance qu'a exercé Berthe à son égard ? A-t-elle éprouvé la fascination féminine telle que mise au jour par Chessex ? Ce sont toutes ces questions qu'une telle révélation ne manque pas de faire émerger chez le lecteur, sans qu'aucune réponse ne lui parvienne jamais. La stupeur du point d'interrogation.

*Aspen Terminus* constitue le seul cas de fascination masculine pour une criminelle potentielle. Claudine Longet a prétendument tué son mari par accident. Son avocat tombe immédiatement amoureux et laisse femme et enfants pour vivre avec elle. La fascination travestie en histoire d'amour est manifeste dans les propos du narrateur qui conçoit leur relation sous forme de jeu entre ce qui est montré, observable et ce qui est caché, inaccessible, stimulant ainsi l'imagination et le fantasme :

Que se sont-ils dit toutes ces années ensemble ? Imaginons. Oui, sûrement, un jour ou l'autre, impossible qu'il en soit autrement, le jeu de la vérité... Ou le jeu un peu trouble du « je te tiens par la barbichette »... Je sais que tu sais mais je sais aussi que tu ne sais pas tout. À moins que... le silence comme une règle du jeu tacite, et qui en dit long. (AT, 156-157)

### c. exploitation économique

La fascination pour le criminel ne se matérialise pas seulement dans l'attrait d'autrui et plus particulièrement des femmes qui l'investissent amoureusement et sans doute plus encore sexuellement mais se traduit peut-être plus nettement encore sur le plan commercial et notamment par le biais de l'exploitation médiatique et du tourisme. Nous pourrions en donner quelques exemples célèbres, comme celui de l'affaire Gouffé. Franck Évrard rapporte la curiosité fascinée du public visitant

l'appartement du crime et achetant de petites malles-gadgets avec l'inscription « affaire Gouffé »<sup>404</sup>. Ce tourisme du crime prend des formes diverses, y compris gourmandes car aujourd'hui même, l'on pourra trouver dans les rues de Rennes « les gâteaux d'Hélène Jegado », du nom de cette empoisonneuse<sup>405</sup> ayant sévi dix-huit années au cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>406</sup>. Outre l'aspect culinaire, cette exploitation étend son influence dans le domaine artistique, avec l'œuvre de John Wayne Gacy, tueur d'adolescents: « après son exécution en 1994, plusieurs des peintures qu'il avait réalisées en prison dans le "couloir de la mort" ont été mises aux enchères. Intitulée *Au revoir Pogo* (le nom de clown qu'il s'était donné), celle-ci a été vendue 4 000 dollars en 2011<sup>407</sup> ». Pourquoi l'aspect commercial se déploie-t-il dans nos textes ? N'est-ce pas, là encore, un regard critique se déployant, non dans le sens du lecteur vers le criminel mais inversement, du criminel tel que reçu par la société à laquelle appartient le lecteur ?

L'exploitation commerciale liée à la fascination criminelle est anecdotique dans *Ballets roses*. Benoît Duteurtre rapporte que Jean Merlu, l'homme qui présentait les jeunes filles à Le Troquer, est désormais patron d'un petit bistrot restaurant et qu'il offre à sa clientèle des porte-clefs (très à la mode à cette époque) représentant « une mignonne danseuse en tutu faisant des pointes ». Ainsi, il s'offrait de la publicité grâce à une affaire dont il avait été « le peu reluisant héros quelques années auparavant » (*BR*, 200). L'anecdote semble ici se limiter au rôle de touche sarcastique. En revanche, Fritzl ne se contentera pas de petites babioles lorsqu'il s'agira d'exploiter l'affaire dont il est le grand anti-héros puisque Jauffret nous apprend que d'une part, il a voulu vendre ses procès-verbaux d'audition à un tabloïd pour 150 000 livres, d'autre part, il a « mis aux enchères des nuitées dans la baraque sur eBay » (*C*, 157) par l'intermédiaire d'un agent immobilier sommé de retirer l'annonce. D'après Jauffret, les enchères étaient montées à plus de mille euros et il se demande si on n'aurait pas atteint les dix mille en pension complète pour la semaine... On pourrait

---

<sup>404</sup>. Franck ÉVRARD. *Fait divers et littérature. op. cit.*, p. 33.

<sup>405</sup>. Jean TEULÉ a fait paraître *Fleur de tonnerre*. Paris: Julliard, 2013. une biographie romancée de l'empoisonneuse.

<sup>406</sup>. Jacques PRADEL. « Hélène Jegado, l'empoisonneuse ». *L'heure du crime*, 7 mars 2013. Présentation du podcast consultée le 18 mai 2013. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/1-heure-du-crime/billet/jeudi-7-mars-helene-jegado-l-empoisonneuse-7758927331>

<sup>407</sup>. Jack LEVIN et James Alan FOX. « Ces monstres qui nous ressemblent », dans « Dans la tête du tueur en série », *Books, op. cit.*, p. 27.

penser que cet élément relève de l'imagination de l'écrivain mais il n'en est rien<sup>408</sup>, d'ailleurs, comme l'écrit Jauffret lui-même à propos de son roman, « ce qui paraît le plus faux, c'est justement le vrai<sup>409</sup> ».

Jauffret donne à voir l'exploitation de l'affaire par Fritzl lui-même, mais aussi celle de la presse avec bon nombre de demandes de reportages, de propositions de livres et de films :

Nous faisons un reportage sur vous [sur Roman]. J'ai rencontré votre frère et votre sœur, mais leur propos sont incohérents et il faudrait les sous-titrer tellement ils bafouillent. En plus ils ont la peau trop blanche et des espèces de taches brunes dégoûtantes qui nous obligeraient à les flouter à la diffusion, sous peine de perdre les budgets McDo et Coca-Cola qui sont tous les deux de gros annonceurs. (C, 28)

L'aspect économique est manifestement au centre des préoccupations de tous ces démarcheurs et Jauffret fait d'ailleurs mention d'un éditeur en colère parce que le livre publié ne se vend pas assez, la matière n'étant ni assez nouvelle ni assez scandaleuse (C, 31). L'exploitation économique d'une histoire dont les enjeux sont avant tout aux limites de l'humain la rend froidement inhumaine. Jauffret aiguisé sa critique, non de façon ouverte avec l'inclusion de segments métatextuels mais par la *mimésis*. Il donne à voir les excès d'un libéralisme outrancier, ce qui est sans doute plus efficace en vue de susciter les yeux ronds du lecteur.

Si ces exploitations commerciales correspondent à la réalité, celle de la visite de la cave est en revanche imaginée par Jauffret. Un avocat se plaint de ce qu'à chaque descente dans la cave, les gens volent un objet quelconque comme un pied de chaise cassée, désormais fétiche aux yeux fascinés du voleur. Certains iraient même jusqu'à racler les murs et déposer le contenu dans des sachets... ce qui fait dire à l'avocat :

En fait, on pourrait vendre cette baraque en pièces détachées. On pourrait même mettre des fromages de la région à affiner dans la cave On les vendrait au prix du diamant avec la photo du vieux sur l'étiquette. D'ailleurs, je me demande s'il n'existe pas déjà des tee-shirts à l'effigie de ce con. À moins que ce soient des chaussettes, des caleçons, des assiettes? Ou une eau de toilette? Un truc bien puant dont s'aspergeraient les détraqués avant de se branler devant les photos du souterrain. (C, 156)

Outre le ridicule et l'incongru de cette sordide boutique à souvenirs<sup>410</sup>, on note l'usage du verbe « se branler » venant confirmer l'intrication de la fascination avec le

---

<sup>408</sup>. Linda Lê confirme cette information: « un "sinistre tourisme" se développe autour de la région, au point que Fritzl envisage de mettre aux enchères des nuitées dans sa maison ». Linda LÊ. « Régis Jauffret, barbarie en sous-sol », *Le Monde des livres*, n°20 827, 6 janvier 2012, p. 1.

<sup>409</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par David CAVIGLIOLI, « Josef Fritzl, c'est le monstre total! », *Le Nouvel Observateur*, 13 janvier 2012, non paginé, consulté le 12 juillet 2013. Disponible sur: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120111.OBS8526/josef-fritzl-c-est-le-monstre-total.html>

<sup>410</sup>. Par curiosité, nous avons vérifié s'il existait des T.shirts à l'effigie de Fritzl: <http://www.zazzle.fr/fritzl+tshirts>



commerce et le sexe. Cette exploitation est outrancière chez Jauffret<sup>411</sup> si bien que même la mort de Fritzl doit être esquivée aux yeux de tous. On l'avait « incinéré en douce afin que nul ne puisse voir sur internet la fumée de son cadavre se dissiper dans le ciel autrichien, ni voler ses cendres pour les vendre par petits sachets comme des doses de cocaïne » (C, 25). L'outrance de l'exploitation économique est manifeste dans le texte de Jauffret mais en fin de compte, avait-il le choix ? En-deçà, n'aurait-il pas failli à dire les excès et les aberrations de notre société ? ... Comment, par la fiction, dépasser une réalité déjà si empreinte des incroyables de l'imaginaire ?

d. à rebours, ordinaire et répulsion

Cette question de la fascination demande toutefois à être relativisée, d'abord parce que tous les criminels ne sont pas fascinants. Dans bon nombre d'ouvrages de notre corpus, il n'est fait nulle mention d'une quelconque fascination, sous quelque forme que ce soit, et elle n'y apparaît pas même implicite. Le criminel d'*Un fait divers* de François Bon ne fascine pas, celui de *Dans la foule* non plus. En outre, Baudrillard écrivait en 1989 dans *La Société de consommation* que « le fait divers est devenu si omniprésent qu'il ne fait plus sens, il n'est plus que trace de notre « fascination ordinaire<sup>412</sup> ». J.-B. Pontalis corrobore ce constat lorsqu'il écrit que « l'accumulation des faits divers fait perdre leur pouvoir de fascination<sup>413</sup> ». Le criminel peut laisser ses spectateurs indifférents, lassés d'un spectacle mille fois visionnés, ou bien ne développer chez eux que la répulsion. Prenons le cas de Michelle Martin dans l'ouvrage de Malinconi par exemple. Susan Bainbrigge écrit que « nous nous sentons révoltés par le portrait de Michelle Martin<sup>414</sup> ». Cette répulsion se manifeste dans un recul pour tout ce qui touche au criminel et si le vampire de Ropraz a été objet de fascination passionnée pour la dame blanche et objet d'attraction intellectuelle pour Jacques Chessex, il n'a laissé aux autres qu'un profond dégoût qui les en éloigne :

Pour l'anecdote, on relèvera que Jacques Chessex a construit il y a trente ans sa maison à Ropraz, avec vue sur le cimetière où fut enterré, puis déterrée, Rosa Gilliéron.

---

Pour homme, femme et bébé... Jauffret avait bien dit que ce qui semble le plus faux dans son roman est précisément le plus vrai...

<sup>411</sup>. Finalement, cette outrance n'est peut-être pas tant caractéristique de l'écriture de Jauffret que de la réalité de notre époque...

<sup>412</sup>. Deborah STREIFFORD-REISINGER. *French Literary and Cinematic Response to the Contemporary Fait Divers : Discursive Struggles and Resistance*. Dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina, Chapel Hill, 2000, consultée le 8 juillet 2010. Désormais indisponible.

<sup>413</sup>. Jean-Bertrand PONTALIS. *Un jour, le crime. op. cit.*, p. 160.

<sup>414</sup>. Susan BAINBRIGGE. « Nicole Malinconi: breaching a Belgian taboo », *French Studies Bulletin*, vol. XXIX.4, n°109, 2008, p. 83-85.

Personne, dans ce hameau calviniste, ne voulait de ce bout de terrain jouxtant l'endroit qui fut le théâtre, il y a près d'un siècle, d'une sordide profanation...<sup>415</sup>

Autant dire que si la fascination pour le criminel est universelle, elle est loin d'être uniforme et ledit criminel est susceptible d'entraîner chez autrui de la fascination, de la répulsion ou de l'indifférence, fluctuantes selon les individus mais aussi variables en fonction de multiples paramètres, notamment le type de crime exercé, la personnalité du criminel, son physique ou encore sa médiatisation. Si la femme est la plus propice à s'enflammer pour le criminel –rappelons à cet égard que selon Georges Auclair, les femmes sont les plus grandes lectrices de faits divers<sup>416</sup>-, on notera qu'un criminel de l'envergure de Jacques Mesrine en a fasciné et séduit un bon nombre. Cette loi du charisme est d'ailleurs mise au jour dans *L'Adversaire*, lorsque Romand déplore les effets contre-séduisants du vide de sa vie :

Faux médecin mais vrai espion, vrai trafiquant d'armes, vrai terroriste, il l'aurait sans doute séduite. Faux médecin seulement, englué dans la peur et la routine, escroquant de petits retraités cancéreux, il n'avait aucune chance et ce n'était pas la faute de Corinne. [...] Aucune femme ne pouvait aimer ce qu'il était en vérité. (*Ad*, 120)

On acquiescerait volontiers si son idylle avec l'institutrice Mme Milo ne venait contre-balancer son constat, à moins que ce ne soit l'assassinat ultérieur de toute sa famille qui ait permis à Romand de redorer son image de misérable en incompréhensible.

Ainsi, la représentation du criminel ne passe pas seulement par ses seules caractéristiques physiques mais aussi par la réception de son statut dans la société à laquelle il appartient et qui constitue le prolongement hybride, fait de fiction et de réel, de la réalité de notre société. Le criminel fascine, et tels le petit Nicolas de *La classe de neige*, nous sommes « choqués, mais aussi plein de curiosité », et espérons voir l'intériorité sidérante d'un criminel aux limites de l'observation et de l'imaginaire. La voir, et parfois aussi la sentir et la goûter, ou l'exploiter. À moins que cette fascination ne perde son pouvoir dans la répétition ou ne donne lieu à son versant, la répulsion. Dans certains cas, la textualisation de la fascination reflète celle de notre société dans

---

<sup>415</sup> Florent COSANDEY. « *Le vampire de Ropraz* de Jacques Chessex », e.littérature.net, 11 mars 2007, non paginé, consulté le 30 mars 2013.

Disponible sur: [http://www.elitterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id\\_article=431](http://www.elitterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=431)

<sup>416</sup> Georges AUCLAIR. *Le mana quotidien*, op. cit., p. 151. Pour Auclair, cet engouement de la femme pour les faits divers s'explique dans la frustration que celle-ci ressentirait face au dur conditionnement social qui lui est réservé. Sa frustration se traduirait dans sa volonté de répression plus forte vis-à-vis des figures déviantes de la criminalité. Ce constat est-il encore valable 43 ans après la publication du texte de Auclair ?

ses diverses modalités. D'autres fois, elle est interrogée et déplacée, si bien que le criminel devient prétexte à sonder le *çà* tout entier de notre société.

## II. Motifs et attributs

### II.1. *Quelles armes pour quels crimes ?*

L'arme est définie par Pierre Barraquand comme « un outil employé dans le cadre de plusieurs techniques, ayant en commun le rapport à la violence, en vue d'exercer celle-ci ou au contraire pour s'en prémunir ou s'en défendre<sup>417</sup> ». Ainsi que le signale Jean-Bertrand Pontalis, des armes du crime, « la plus utilisée est le fusil de chasse (ou le revolver), mais un couteau de cuisine, un rouleau à pâtisserie, un fer à repasser et même un crucifix peuvent aussi bien faire l'affaire<sup>418</sup> ». L'arme, en tant qu'attribut fondamental du criminel, mérite attention dans la perspective de saisie du criminel fait diversier qu'est la nôtre. Elle est, « selon le célèbre verset de l'évangile selon saint Matthieu (26, 52), inséparable de celui qui l'emploie<sup>419</sup> ».

L'arme, mais aussi le lieu du crime, en tant que le « monstre », ainsi que le rappelle Marc Lits, doit « être inscrit dans un environnement<sup>420</sup> ». Le lieu du crime nous semble important en ce qu'il donne sens à l'acte du crime. Dans les médias, le lien est fréquemment opéré entre les suicides (crimes sur soi) et les lieux, surtout lorsqu'il s'agit des lieux de travail<sup>421</sup>. Si en effet, ce lieu est significatif et symptomatique en ce qui concerne les crimes sur soi, peut-il en être de même quant aux crimes sur autrui ? En quoi les armes et les lieux contribuent-ils à façonner l'image du criminel ? Ces attributs d'objets et de lieux sont-ils attendus, conformes à nos représentations collectives ? Font-ils figure de motif à valeur de détail ou sont-ils exploités en vue de produire un effet de fascination propre à attiser l'imaginaire du crime ? Peut-être, aussi, sont-ils propices au développement narratif ? Enfin, dans la

---

<sup>417</sup> Patrick BARRAQUAND. Entrée « armes », dans MARZANO Michela. (dir.) *Dictionnaire de la violence*, Paris: Quadrige/PUF, « Dicos Poche », 2011, p. 87.

<sup>418</sup> Jean-Bertrand PONTALIS. *Un jour, le crime. op. cit.*, p. 169.

<sup>419</sup> Patrick BARRAQUAND. Entrée « armes », dans *Dictionnaire de la violence, op. cit.*, p. 89-90.

<sup>420</sup> Marc LITS, « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre », dans *Fictions et figures du monstre. op. cit.*, p. 65.

<sup>421</sup> Je pense ici aux très médiatisés suicides dans les entreprises France Télécom et Renault. Une autre fois encore, le suicide d'une enseignante à l'école sert les récriminations du personnel scolaire. C'est dire que le lieu du crime –sur soi– est considéré comme le lieu des problèmes, du désespoir et de la mort.

conformité ou le renouvellement des représentations, y a-t-il une plus-value de sens opérée grâce à la mise en texte littéraire ?

Notre analyse procèdera par types de criminels afin de sonder d'éventuels rapports entre l'appartenance du criminel à une catégorie donnée et les lieux et armes du crime convoqués. Le psychiatre Daniel Zagury indique que « le spectre des personnalités impliquées dans les crimes en série est bien plus étroit que celui des sujets qui commettent un seul crime<sup>422</sup> ». Le spectre des criminels ici textualisés est en effet beaucoup plus vaste et pour cette raison, nous avons choisi de les diviser en huit catégories: le criminel familial (il tue un membre de sa famille ou un amant), le criminel sexuel (attouchements, viols, pas de crime direct mais parfois indirect en ce que la victime se suicide), le criminel escroc (il tue pour l'argent), le criminel de masse (il « tue au moins quatre personnes dans un lieu unique en un temps bref<sup>423</sup> »), le tueur en série, (il « tue au moins trois personnes, avec intervalles temporels<sup>424</sup> »), le criminel de groupe (il tue en groupe sans procéder à la division du travail, mêmes actions pour tous), enfin le criminel passif<sup>425</sup> (son refus de s'impliquer tue). Certains criminels dépassent ces catégories, à l'instar de Fritzl qui est à la fois criminel familial et criminel sexuel mais toujours, l'une de ces catégories nous semblera prévaloir sur l'autre et c'est donc celle que nous aurons retenue.

#### a. crimes familiaux

Parmi les textes relevant de la mise en scène du criminel familial, deux mentionnent les armes et les lieux du crime sans qu'on perçoive une quelconque volonté d'exploitation particulière à cet égard. Dans *Aspen Terminus*, l'arme utilisée est le revolver et le lieu du crime, la maison familiale. L'arme est en fait centrale dans le récit car le mystère repose sur son usage ; a-t-elle tué Spider à cause d'une maladresse de Claudine Longet ou est-elle l'instrument phare d'une sordide histoire d'amour ? Si l'ambiguïté de son rôle et l'extension de sens qu'elle y trouve sont patents, ils ne sont toutefois pas exploités par Fabrice Gagnault. En revanche, dans *Mariage mixte*, l'arme et le lieu du crime sont négligés de par le rôle mineur qu'ils jouent dans une intrigue centrée sur les rapports du couple. Ce sont donc des éléments

---

<sup>422</sup>. Daniel ZAGURY. « Tueurs en série: une énigme », dans *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles, op. cit.*, p. 48-50.

<sup>423</sup>. *Idem.*

<sup>424</sup>. *Idem.*

<sup>425</sup>. Nous ne nous arrêterons pas sur cette catégorie car elle sera traitée plus en détails dans la partie relevant du mémorial aux victimes.

incertains préservés comme tels, mais si les aveux du père Cottard étaient avérés, il s'agirait d'un crime commis au domicile, par étranglement, et au moyen d'une ceinture.

Deux autres textes exploitent l'arme et le lieu du crime dans des modalités singulières et distinctes pour chacun des deux cas. Dans *L'enfant d'octobre*, l'arme du crime est à la fois la corde qui a servi à ligoter Grégory, ainsi que le corps, puisque ce sont des bras et des mains qui l'ont poussé dans la Vologne. La corde est mentionnée dans le récit parce qu'on en retrouve des morceaux chez Christine Villemin. L'objet devient alors sujet d'interrogations hypothétiques : « Si la cordelette est bien celle qui a servi à entraver les chevilles et les bras de l'enfant assassiné, pourquoi ne pas s'en être débarrassé ? » (*EO*, 140). Suivent six autres questions occasionnellement entrecoupées de commentaires. L'arme est donc ici sujette au développement des questions d'enquête en tant qu'elle est une pièce à conviction. L'incertitude sert ici la visée de développement narratif et tend à accroître la frustration du lecteur, avide de questions attisant la recherche d'informations.

Dans *Sévère*, le crime se déroule dans l'appartement de la victime. Le revolver revient à maintes occasions parce qu'il n'est pas seulement l'instrument de la scène du crime mais aussi et surtout un objet essentiel dans la relation sado-masochiste des deux amants :

Il venait vers moi en souriant. Il me prenait sur son dos comme on transporte un blessé sur un champ de bataille. Il m'allongeait sur le sol. Il reprenait son sérieux pour recharger le colt, et sortir son sexe dur. Il visait ma tête, et au dernier moment, il tirait sur un des sacs de sable dont il avait érigé un muret comme s'il craignait une embuscade. Il arrivait alors que son sperme jaillisse. Son visage crispé devenait douloureux comme si le coup de feu l'avait blessé à mort (*S*, 68-69).

Champ lexical de la guerre: bataille, blessé, colt, embuscade, coup de feu, mort, conjugué au plaisir, avec le sourire, le sexe dur et le jaillissement du sperme. Les armes sont ici associées au risque de la fusion d'Éros et de Thanatos et leur exploitation participe de la fascination, faite d'attrait et de répulsion, pour un lecteur placé en situation inconfortable de voyeur.

Les armes mentionnées dans *Claustria* participent d'une tout autre relation du fait qu'elle n'est pas consentie librement par la victime. Les armes sont relatives à la claustration et à la torture domestiques ; Fritzl achète en premier lieu un collier de chien, une chaîne et un anneau (276). Il complète ses achats avec des cordes et du ruban adhésif (300). Plus tard, il utilise du détergent et en arrose tous les aliments destinés à son petit peuple affamé. La lumière et l'eau participent aussi de la torture du

fait que Fritzl en donne accès par saccades, juste assez pour créer l'espoir et mieux l'éteindre aussitôt (328). Plus tard encore, il introduit un câble afin de pouvoir entendre Angelika et les enfants à tout moment (354). Bien sûr, son pénis constitue l'une des principales armes du crime et elle est la plus exploitée par Jauffret du fait qu'elle est la plus ambiguë. Elle est à la fois la cause de la claustrophobie, l'exercice d'un supplément de douleur quotidien, mais elle est aussi l'instrument d'une fusion qui donne plaisir et orgasme, et plus tard, la conséquence bienheureuse et vitale, l'enfantement. Jauffret s'est employé à développer les deux faces, la plus convenue – ce crime est abominable- et la plus dérangeante, la plus destabilisante dans une société où l'inceste relève de l'interdit et du tabou –jouissance et bonheur-.

Dans *L'Adversaire*, les crimes ont lieu dans la maison des parents de Romand et dans celle qu'il habitait avec sa femme et ses enfants. Romand utilise la carabine (avec option « silencieux ») pour tuer ses parents, ses enfants et son chien. Il réserve le rouleau à pâtisserie à sa femme. La mention de cet objet attise l'imagination car d'une part, il est évoqué dans le discours direct de Romand qui précise ne pas se rappeler cette scène, or, cet instrument avec lequel il a « défoncé le crâne » de son épouse (*Ad*, 161) apparaît doublement monstrueux en ce que d'une part, il donne à voir un martèlement, un déferlement de violence, mais aussi parce qu'il est tout à fait détourné de sa fonction première et que la fusion entre les univers de la pâtisserie et du crime le rend plus consistant d'une cruauté symbolique familiale. Les crimes des enfants et des parents ont été commis à la carabine, un moyen plus classique. La mention de l'arme apparaît alors illustrative de la notion d'« échangeur entre le familier et le remarquable » telle qu'énoncée par Foucault<sup>426</sup>. Une carabine dans une chambre d'enfant... incarnation matérielle de la trahison. En revanche, la carabine est tout à fait familière aux parents de Romand et c'est d'ailleurs le père de Jean-Claude qui la lui avait offerte le jour de ses seize ans, en vue de leurs parties de chasse. La trahison prend alors un autre tour... le père tué à ses propres frais par son propre fils...

Dans *Un fait divers* et dans *Les Merveilles*, les crimes ont respectivement lieu dans la maison d'une amie de l'épouse du criminel tandis que Évelyne tue son amant dans sa voiture. Le motif de l'arme est davantage exploité en tant qu'il est porteur de sens. François Bon mentionne un tournevis à la page 9 et donne à la page 25 le sens des coups portés à la victime sans rappeler qu'il s'agit effectivement de coups de

---

<sup>426</sup> Michel FOUCAULT. *Moi, Pierre Rivière [...]*, op. cit., p. 326.

tournevis: « frapper et faire violence ce n'était pas plus que se frapper soi-même et dire la violence que sur soi on porte jusqu'à la blessure ». Dans *Les Merveilles*, Évelyne lui fait écho: « Je coince sa tête [celle de Daniel] entre les deux sièges et je le perce dix-huit fois. Je sais pas ce qui fait passer du marteau au couteau. La vie ? Non, mais la colère, un peu. L'injustice, beaucoup » (*M*, 232). Dans les deux cas, il est « frappant » de constater comme le crime est ramené à soi bien plus qu'à l'autre. C'est sur soi, sur sa colère, sur ses sentiments nauséabonds que le criminel frappe et l'autre apparaît comme le support presque indifférent de cet acharnement, d'ailleurs, le criminel d'*Un fait divers* ne connaissait pas sa victime, corroborant J.-B Pontalis dans son idée que « le réel, pour le meurtrier halluciné, c'est le corps<sup>427</sup> ». Certes, l'idée selon laquelle le criminel entretient des rapports conflictuels avec lui-même n'est guère nouvelle mais il me semble qu'elle prend davantage de force et de consistance lorsque l'écrivain la condense dans l'idée d'un crime sur soi. À mon avis, la question qui pourrait en découler pour les sciences humaines est celle-ci: peut-on considérer le crime comme un suicide déplacé vers l'altérité ? et surtout, la mort de cette altérité signe-t-elle la mort des sentiments nauséabonds ? Les stabilise-t-elle ? À moins qu'elle ne les exacerbe ? Ou qu'elle ne les anesthésie temporairement ?

#### b. crimes sexuels

Parmi les cinq textes impliquant un criminel de type sexuel, trois mentionnent les armes –le sexe- sans exploitation manifeste de ce motif. Dans *Les Ballets roses*, il est présent de façon diffuse, pudique et implicite, sous la forme de concrétisation des penchants et fantasmes auxquels Le Troquer a donné libre cours dans l'officiel Pavillon du Butard. En revanche, dans *Les Jouets vivants* et *Corps enseignant*, le sexe telle une arme est logé partout à travers les témoignages souvent très explicites des enfants ou des adultes qu'ils sont devenus. Les attouchements et les viols étaient commis à l'école et à l'occasion des classes de neige. Dans *Le vampire de Ropraz*, l'arme joue un rôle nettement plus marqué en ce qu'elle est le support de développement d'une scène monstrueuse. Au sexe s'adjoignent le couteau et les dents, à l'école, se substitue le cimetière. Viol, nécrophilie, charcutage et cannibalisme en font un crime hybride et insoutenable, que Chessex décrit le long d'une page et demie (*VR*, 24-25).

---

<sup>427</sup>. Jean-Bertrand PONTALIS. *Un jour, le crime. op. cit.*, p. 55.

À cet égard, *La Classe de neige* s'inscrit aux antipodes du *Vampire de Ropraz*. L'arme du crime nous est inconnue, tout juste mentionne-t-on le corps « ligoté » (CN, 129) du petit René jeté au fond d'un coffre, ce qui permet d'entrevoir l'usage d'une corde. À la page 142, on pense en apprendre plus quand Hodkann dit avoir écouté les propos des gendarmes : « ils ont parlé de ce qu'on avait fait à René, et ça, j'aime mieux ne pas te raconter. J'en suis encore malade » confie-t-il à Nicolas. Plus loin, à la page 161, on s'attend à collecter quelque information de la bouche de Patrick, l'un des instituteurs de la classe de neige mais l'attente est déçue, il ne fait état que d'« ennuis » connus par le criminel deux années auparavant ou encore d'« une très sale histoire » (CN, 161). Si bien qu'il n'est fait nulle mention de l'arme du crime et pourtant, le lecteur se la représente sous la forme d'un sexe et possiblement de ciseaux, de pinces ou autres instruments tranchants puisque Nicolas « dit qu'il [son père] était représentant en matériel chirurgical. Des pinces, des bistouris ? Oui, et aussi des prothèses » (CN, 30).

Les non-dits de la scène du crime se révèlent par l'entremise du ressenti de Nicolas en tant qu'il est le fils du criminel. Pour la première fois, et sans comprendre ce qui lui arrive, il expérimente une érection (CN, 77) qui s'extériorise en tant que le crime auquel s'adonne son père se déroule hors du chalet, dans les lointains du dehors : « Tout au fond, la fenêtre sans volets ni rideaux qui donnait sur le bois dessinait une tache laiteuse, suffisante pour se repérer » (CN, 79, je souligne). Le biais indirect des pensées et des émotions de Nicolas rend la représentation de l'arme du crime sujette à l'interprétation et à l'imagination du lecteur. Si bien qu'à l'issue de ce paragraphe, je ne suis plus si sûre de ce qu'il s'agit d'un crime sexuel... les indices repérés suffisent-ils à l'élaboration de cette supposition ? et si en fin de compte, le père de Nicolas n'était autre que ce trafiquant d'organes qu'il se plaît à décrire en vue d'effrayer Nicolas ? (CN, 36). Sans doute ce dit relevant du non-dit est-il l'une des façons parmi les plus élaborées de dire l'arme, et par extension la scène du crime...

### c. crimes d'argent

Les deux textes de Morgan Sportès mettent en scène un criminel de type escroc, c'est-à-dire que l'appât du gain motive le crime. Dans le premier cas, les assassinats se déroulent au domicile des victimes, dans le second, Ilan Halimi est enfermé dans une pièce d'immeuble. Il nous est apparu assez singulier de constater que les criminels pour l'argent utilisent le nombre d'armes le plus important et le plus diversifié : le corps en tant qu'il permet de donner des claques (TTS, 207), de tordre les joues (TTS,



220), d'arracher les cheveux (*TTS*, 321), de donner des coups de pied (*Ap*, 190) mais aussi le manche à balai, le pistolet (*TTS*, 207), les cigarettes (*TTS*, 257), les pointes des ciseaux sur les côtes (*TTS*, 220), le couteau (*TTS*, 329 et *Ap*, 192), l'essence, le briquet (*TTS*, 329), la matraque, l'éponge et le morceau de tissu (*Ap*, 192). Le procédé d'énumération de toutes ces armes, bien que diffus, témoigne de l'horreur de ces crimes. Les victimes n'ont pas été tuées avec netteté et en l'espace d'un moment bref mais ont subi dans un temps prolongé l'indécision et la bêtise des tueurs de *L'Appât* ainsi que la volonté de torture de Yacef et comparses dans *Tout, tout de suite*. La cruauté des tueurs escrocs nous apparaît inattendue du fait que les bourreaux en veulent à l'argent de la victime et non à la victime elle-même. Ainsi que le signale Laurent Mucchielli, « 85% des homicides constatés mettent en prise des particuliers entre eux ». Il ajoute que

le degré de violence de l'homicide est généralement lié à cette interconnaissance, parce qu'il est lié à la puissance des émotions et des affects en jeu. Inversement, sauf cas de délire mental, il n'y a pas de raison de s'acharner sur une personne que l'on ne connaît pas...<sup>428</sup>

Pas de raison... en effet, on ne peut qu'abonder dans le sens de l'apport sociologique de Mucchielli et pourtant, certaines œuvres du corpus en prennent le contre-pied. Nous l'avons vu un peu plus haut avec le criminel d'*Un fait divers* qui ne choisit pas de frapper sa haine sur son épouse mais sur un inconnu. Nous le voyons à nouveau ici, puisque les crimes les plus sadiques sont opérés sur des inconnus. Pourquoi ce déplacement d'une représentation fondée sur le bon sens ? Sportès donne à voir cette frénésie du crime en tant qu'elle est un exutoire aux frustrations engendrées par la déconvenue. Dans *L'Appât*, elle s'exerce d'abord sur l'environnement, quand le tueur « se jette sur les oreillers, les éventre avec son poignard. Cherche t-il vraiment de l'argent ? Dans les oreillers ? » (*Ap*, 190). Ni le trio de *L'appât* ni la bande de *Tout, tout de suite* ne parviendront à s'enrichir. L'attente déçue se mue en colère, voire en fureur, et d'autres préoccupations surgissent, notamment celles de se débarrasser d'une victime gênante en ce qu'elle est témoin. L'inassouvissement de la quête d'argent et sa mue vers une sauvage volonté criminelle, laquelle n'est pas sans rappeler l'intrigue du *In Cold Blood* de Capote. Sûrs de ce qu'ils sortiront de la maison des Clutter aussi désargentés qu'ils l'étaient en y entrant, l'enjeu devient identitaire, les deux complices se prouvent de quels extrêmes

---

<sup>428</sup>. Laurent MUCHIELLI. « Criminel et victime: mythes et réalités », dans *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles*, op. cit., p. 37-39.

ils sont capables... Ainsi, quelques-uns des ouvrages de notre corpus viennent destabiliser le bon sens commun en manifestant la mouvance et les déplacements de la psyché humaine qui ne pointe pas toujours son arme de la manière et à l'endroit attendu. Il y aurait donc lieu, pour les sociologues de prendre en compte ces déplacements qui ne sont pas spécifiquement liés à un délire mental mais relatifs à l'idiosyncrasie de situations toutefois bien ancrées dans un contexte social donné.

#### d. crimes de groupe

Les tueurs de groupe tels que donnés à voir dans *Ce que j'appelle oubli* et *Dans la foule* utilisent un faisceau très étroit d'armes et celles-ci sont relativement peu variées alors que le grand nombre d'exécutants aurait pu donner à penser l'inverse. Il faut préciser à cet égard que dans les deux cas, les crimes n'étaient pas vraiment prévus à l'avance, ils sont davantage le produit d'interactions dans un contexte et un temps donné. Sans doute certains parmi ceux de *Dans la foule* présentaient-ils le libre cours donné à leur violence mais sont-ils entrés avec l'intention ferme et explicite de tuer ? Il n'est pas autorisé d'amener une arme dans le stade, pourtant, des « couteaux » sont mentionnés à la page 120 mais s'agissait-il d'impressionner ? De blesser ? De tuer ? L'arme la plus accessible reste le corps, et la foule du stade du Heysel tue essentiellement en poussant et en écrasant les supporters, même si elle accompagne ces violences d'armes de proximité immédiate : canettes, cailloux, morceaux de verre, pierres (DF, 117), pavés de ciment, blocs de béton (126). Sur ces corps, d'autres couteaux apparaissent de façon plus symbolique et plus frappante : « par contre, il y avait cette image du couteau. Ce tatouage sur l'avant-bras de Doug [...] la tête de mort dans le dos, sur le blouson en jean sans manches » (DF, 72). L'arme n'est plus, dès lors, un attribut extérieur mais une composante du corps criminel. Doug ne fait plus violence, il est la violence.

Dans *Ce que j'appelle oubli*, le crime se déroule dans la réserve du supermarché et les armes, relevant exclusivement du corps, donnent lieu à une gradation dans la violence. Au plus les vigiles s'éloignent vers le fond de la réserve, au plus leur violence s'accroît ; d'abord les pichenettes et les claques (20), puis les insultes et le coup de poing dans le nez (21), la retenue du corps suivie d'un brutal relâchement afin de provoquer l'affaissement du corps (22), enfin le déferlement de coups de poings et de pieds auquel succombera le voleur d'une bière. Les armes corporelles traduisent ainsi l'engouement de plus en plus marqué des exécutants du crime et l'influence de l'effet de groupe sur la fréquence et la puissance des coups. Elles sont donc au cœur

même du processus narratif à l'œuvre dans la construction d'une scène de crime angoissante parce qu'allant de mal en pis et à laquelle seule la mort donnera répit.

#### e. crimes de masse

Parmi les textes de notre corpus, seul *L'homme qui haïssait les femmes* met en scène un criminel de masse. Le lieu du massacre est public et l'établissement où il est perpétré, L'Institut Polytechnique de Montréal, n'est pas habituellement fréquenté par le criminel. L'arme est ici exploitée sur le mode de la métaphore assimilant la femme à du petit gibier :

Le fusil qu'il tient entre ses mains, le Luger 14, est un fusil de chasse, semi-automatique, en vente libre au Canada [...] *Small game...*, a juste dit l'acheteur, avec un petit rire. [...] depuis qu'il sait [le vendeur de l'arme], ce *small game* lui trotte dans la tête, nuit et jour... Petit gibier: écureuil, lièvre des neiges, martre, perdrix... Il n'aurait jamais pensé qu'un chasseur mettrait un jour les femmes dans cette catégorie » (HHF, 19).

En plus du Luger, Gabriel utilise un couteau « de chasse » pour abattre la femme-gibier blessée :

La fille, qui est seulement blessée, gémit et supplie qu'on l'aide... Il se baisse, calmement, pose son fusil, s'agenouille devant elle, sort un couteau de chasse de la poche intérieure de sa veste, le lui plonge droit dans le cœur... Une fois, deux fois, trois fois... Jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait morte (HHF, 20).

L'anecdote quant à l'achat de cette arme est très significative du point de vue de l'attribution de la place sociale à laquelle le criminel voudrait voir reléguer la femme et sa mise en évidence participe plus largement de la problématique sociale de la place de la femme, mais aussi, par extension, de celle de l'homme et de la manière dont les deux pourraient être aménagées en vue de cohabiter. Le choix de l'arme de Gabriel se donne ainsi à lire comme une radicalisation de ce qui n'a pas pu se produire sur le terrain de la négociation.

#### f. crimes racistes

L'univers de la chasse et de la boucherie est assez marqué au sein du corpus puisqu'on le retrouve dans les deux textes relevant du crime raciste. Dans *Un Juif pour l'exemple*, l'assassinat a lieu dans une étable. Arthur Bloch est d'abord frappé d'un violent coup de barre de fer avant d'être achevé par une balle de revolver dans la tête. « Sale cochon » (VR, 52) s'écrie Ballotte et le cadavre sera charcuté en conséquence. Il s'agit de découper le cadavre en morceaux, la tête, les bras, les jambes, le tronc, et c'est Robert qui « déniche les outils. La hache, une scie solide, un long couteau de boucher » (VR, 53). De même, dans *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, le crime a lieu dans la rue et le parallèle entre la victime et l'animal prend la forme d'une comparaison animale ; Hadi Benfartouk a été « tiré comme un lapin, à la

carabine » (*PLP*, 11). Ces analogies sont là encore des indices d'une problématique identitaire ayant trait à la place. Le Juif n'a pas sa place dans une société dont il sait trop bien tirer parti comme le Français d'origine arabe n'a pas sa place à l'intérieur des frontières françaises. Les armes de chasse impliquent l'idée selon laquelle les hommes ne sont pas libres et égaux mais prédéterminés à l'inégalité de catégories dont les unes relèvent toujours de l'humanité, les autres, d'une infra-humanité dont la vie est dès lors jugée moins importante, et comme elle apparaît nuisible aux catégories supérieures, il sera aussi dérisoire d'ôter la vie à un Juif ou à un Arabe qu'à un cochon ou à un lapin.

g. crimes en série

Dans les trois textes relevant du *serial killer*, le même parallèle est exploité. Le crime de Kitty Genovese, protagoniste d'*Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*, a lieu dans la rue et il est précisé que « Moseley avait son couteau de chasse à longue lame bien assuré dans sa main, et il frappa à deux reprises dans le dos de Kitty » (*EFM*, 141) avant de la « consommer » quelques pages plus loin : « Il avait sorti son pénis et s'était allongé sur Kitty » (*EFM*, 162). La jeune femme a été capturée, tuée et consommée comme on le ferait communément d'une perdrix, ce qui la relègue, elle aussi, à l'infra-humanité. On retrouve ce parallèle dans *Les disparues de Vancouver*, mais cette fois, le crime se déroule dans la ferme du criminel, plus propice à la boucherie qu'à la chasse :

Une piqûre d'eau de Javel, la mort dans d'atroces souffrances. William, çà l'excitait, de les voir se tordre à ses pieds, toutes ces femmes, griffant le sol, secouées de mouvements frénétiques, comme des bêtes. Pickton le boucher, ivre du sang des femmes, il ne pouvait plus s'en passer. (*DV*, 133).

Le monstrueux parallèle entre la femme et la viande est largement exploité le long de la narration ; Pickton utilise un « crochet de boucher » (*DV*, 157) pour suspendre ses proies, le couteau pour dépecer, le hachoir pour obtenir de la chair à saucisse, sans oublier la scie électrique car « la découpe, c'est sa passion à William... » (*DV*, 132). Dès lors, l'arme participe clairement de l'expansion narrative de l'horreur. À l'inverse, dans *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*, l'analogie se réduit à une formulation condensée qui laisse libre cours à l'imagination horrifiée du lecteur et qui est donc beaucoup plus économe d'un point de vue narratif. Dans la grange où il retient la fille Bouin, Pessant regarde « un animal terrorisé » et se dit « je dois ralentir, me contenir, ne pas recommencer la boucherie de l'autre jour » (*IHP*, 151).

Au terme de notre analyse, nous sommes en mesure de rassembler quelques constats. Du point de vue du choix des armes par rapport aux catégories de criminels établies, on note une constante avec les criminels sexuels, les criminels escrocs (constance dans la diversité), les criminels de groupe et avec une catégorie à laquelle nous n'avions pas songé au départ et qui s'est finalement déterminée au fil de l'analyse, celle des criminels bouchers et chasseurs, et qui peuvent relever de plusieurs catégories parmi celles élaborées au préalable. L'arme est un attribut fondamental de la représentation du criminel car elle participe de son identité criminelle ; elle en est le prolongement matériel, sous forme de motif ou d'expansion narrative selon les divers choix stratégiques opérés allant de la volonté de l'élaboration d'une scène monstrueuse jusqu'à la réflexion du criminel quant à son propre rapport à la violence.

Il n'y a donc pas une façon d'attiser l'imaginaire du crime mais plusieurs, des plus convenues et conformes jusqu'aux plus innovantes dans leurs représentations littéraires d'une réalité sociologique qui pourrait occasionnellement trouver à s'y repenser. Quant aux lieux, ils semblent davantage relever de circonstances et de questions pratiques mais sont parfois symboliques quant au sens du crime. L'un n'exclue pas l'autre et je pense notamment au crime d'Arthur Bloch dans une étable... Enfin, en ce qui concerne les criminels familiaux, 75% d'entre eux agissent à la maison mais c'est chez eux que le choix des armes est le plus éclectique, ce qui traduit sans doute la plus grande singularité de cette catégorie, par ailleurs la plus investie par les écrivains de notre corpus.

## ***II.2. Le rapport à l'animal***

Si les armes et les lieux du crime constituent les quelques incontournables d'une analyse relevant de la criminologie littéraire, le rapport à l'animal l'est à priori beaucoup moins. Ce motif animal est pourtant fréquent dans nos textes<sup>429</sup> et n'est pas sans poser question ; pourquoi donc écrire l'animal dans les récits de faits divers criminels ? Quelles fonctions sert-il en tant que motif ? Comment est-il intégré dans le texte ? Quelle est sa portée en terme d'importance par rapport à l'enjeu du texte ? Enfin, quelle est la nature des rapports entre le criminel et la bête?

---

<sup>429</sup>. Nous évaluons sa fréquence à 40%.

## a. violences

Ainsi que le signale Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « les violences humaines à l'égard des animaux sont considérables, quotidiennes et très diversifiées » et « cette violence n'est pas anodine: elle est pour l'homme le moyen d'affirmer sa supériorité<sup>430</sup> ». Est-ce le cas dans nos textes littéraires ? Ou les implications de cette violence sont-elles autres, et peut-être plurielles ? Dans *Le vampire de Ropraz*, la violence s'exerce sur des vaches. La description des sévices procède du monstrueux à cause du caractère « contre-nature » des actes commis mais aussi de l'atteinte à l'intégrité et au corps des bêtes. La narration accentue l'horreur en se focalisant, non sur le plaisir de Favez, mais sur le préjudice subi par les vaches. Sans doute cette focalisation est-elle la plus efficace à construire la déviance monstrueuse du personnage :

Cet hiver-là et durant tout le printemps, la vulve, l'anus et le rectum de plusieurs bêtes furent abîmés par l'intromission d'un pénis de grande taille, ou d'un bâton, d'un manche de pioche ou de quelque autre instrument pointu, car la membrane et le rectum des jeunes femelles étaient percés, ou déchirés, le plus souvent ensanglantés à l'heure de la traite matinale, et du sperme souillait encore l'orifice de plusieurs bêtes (VR, 54).

Le viol des vaches est-il le moyen pour Favez d'affirmer sa supériorité à leur endroit ? Peut-être, si l'on considère les rapports de domination dont la sexualité est empreinte mais dans ce cas précis, les actes de Favez relèvent de la frustration sexuelle qui n'a trouvé à s'épancher que sur les vaches. Le motif animal participe ainsi de l'étendue d'une misère affective, sociale, culturelle, intellectuelle et en l'occurrence, sexuelle.

Le plus souvent, les violences s'exercent à l'endroit d'animaux domestiques du type chiens et chats, et c'est le cas dans *Tout, tout de suite* où il est dit de Yacef: « il a même gazé un chien, un soir, parce que ce cabot ne lui revenait pas... » (30). Cette agression envers la bête est donnée à voir comme le prolongement de celle qu'exerce le criminel envers les hommes puisqu'elle la suit immédiatement. Toutefois, l'usage de l'adverbe « même » traduit un supplément dans ce prolongement. Le gazage de la policière évoqué au préalable vise à semer une poursuivante qui pourrait causer bien des désagréments et l'offense de Yacef poursuit donc une visée défensive. Le gazage du chien pour faciès déplaisant, autrement dit pour rien, est différent parce qu'il vient suggérer un besoin d'exercer la violence pour la violence, et c'est sans doute là le supplément de sens engendré par le motif du chien. Il ne s'agit que d'une phrase

---

<sup>430</sup>. Jean-Baptiste JEANGÈNE VILMER. Entrée « animal », dans *Dictionnaire de la violence*, op. cit., p. 48-49.

perdue dans le cours de centaines de pages explorant le contexte criminel et il est ainsi notable que son peu d'importance textuelle est inversement proportionnel à son importance en terme d'enjeu du récit ; sonder la bêtise et le caractère primaire du chef de la bande. Dans ce cas précis, la violence sur l'animal est bien, ainsi que l'avait énoncé Vilmer, un moyen pour Yacef d'imposer l'évidence de sa supériorité. Encore faudrait-il s'entendre sur ce que recouvre le terme de « supériorité ». Nous lui préférons celui de domination, sans doute plus précis et plus adéquat.

Dans *L'homme qui haïssait les femmes*, Gabriel éprouve de la haine envers sa sœur en tant qu'elle incarne la violence du père, « elle la transforme en mots, en venin, en humiliation ; les mots ont remplacé les coups » (HHF, 63). Gabriel rétorque par les actes, comme en témoigne la tuerie de Polytechnique et dans une moindre mesure, le fait que Pauline, sa sœur, « le soupçonne d'avoir torturé à mort son chat, elle n'en a pas la preuve, juste le soupçon » (HHF, 63). L'animal apparaît ici comme un potentiel outil de représailles symboliquement expiatoire en ce que le chat appartient à la sœur. Torturer le chat ne vise à le faire souffrir qu'en tant qu'il permet à Gabriel de symboliquement torturer la sœur, dont il a par ailleurs déjà creusé la tombe ; « sur une plaque en bois, devant une tombe en terre flanquée d'une croix, il a inscrit le nom de sa sœur ». (HHF, 63). Ainsi, l'apport sociologique de Vilmer verrait ici l'occasion de se compléter ; la violence à l'égard de l'animal est-elle toujours un moyen d'affirmer sa « supériorité » sur lui ? Sans doute l'animal n'est pas nécessairement une entité objective mais peut se voir investi de la subjectivité issue des rapports entre les hommes.

Et les femmes. Car dans *Un fait divers*, Catherine a reçu un chiot en cadeau. Le gardien le lui a offert pour que naisse le sourire sur un visage trop préoccupé de la violence et de l'alcool d'un mari. Et Catherine sourit. Mais du point de vue de l'homme, « ça avait empiré quand un jour elle avait eu l'idée idiote de ramener au Ségur un chien » (FD, 118). Ce chien, qu'il ne supporte pas, sera là aussi l'objet d'une violence symbolique. Catherine est revenue une heure plus tard du travail en raison d'un « pot avec les copines, rien de bien méchant, une naissance, un départ, je ne sais plus » (126). Ce retard provoque la colère de l'homme qui a perdu son travail. Il souffre et ressent le besoin d'extérioriser le mal, illustrant par là-même le concept de mécanique humaine explicité par Simone Weil : « quiconque souffre cherche à communiquer sa souffrance – soit en maltraitant, soit en provoquant la pitié – afin de

la diminuer, et il la diminue vraiment ainsi<sup>431</sup>». Catherine ressent l'imminence de la violence: «j'ai bien pensé qu'il allait me battre. J'aurais préféré. Il a pris le chien et l'a lancé par la fenêtre ouverte de la cuisine, jusqu'en bas sur la route. Je ne suis pas allée voir » (126). Là encore, la violence de l'homme était destinée à la femme et l'exercer sur le chien est un moyen détourné pour mieux atteindre son épouse. L'intensité de la violence est décuplée en ce qu'elle s'abat sur l'innocence jetée par la fenêtre, et qui vient ensuite se répercuter sur la femme.

Dans *Claustria*, le chien est intégré dans des modalités différentes et plus expansives. Hugo, locataire de Fritzl, possède un labrador. Fritzl profite d'un moment d'absence du maître pour le faire descendre à la cave. Il veut que ses enfants découvrent ce qu'est un chien. Ni le chien ni les enfants ne veulent s'approcher les uns des autres. Fritzl frappe et tire le chien en direction des enfants terrorisés et fuyants. Par l'intermédiaire d'Angelika, il les force à revenir. Peu à peu, il précise ses ordres et alors qu'il tire sur le collier au point d'en étrangler le chien, il s'adresse à Petra: «Mords-le. Ou alors je le lâche et il va te bouffer » (137). Elle entrouvre les lèvres et vomit. «Attrapant une poignée de ses cheveux rares », (138) Fritzl l'arrache du chien. Il s'occupe alors de Martin mais le chien n'y tient plus, il mord l'enfant jusqu'à l'os. Angelika se jette sur le chien et l'étrangle. Fritzl la renverse d'un coup de pied; il doit ramener le chien au locataire ou celui-ci portera plainte. Le chien est pour Fritzl un objet sur lequel exercer sa domination et son pouvoir, au même titre que les individus peuplant la cave. Le déploiement de l'autoritarisme vise à engendrer la souffrance et la violence et l'on assiste ainsi à une véritable chaîne de causes (l'usage de la force) et de conséquences (l'émergence de la souffrance) entre des êtres à priori nullement disposés à l'éclatement de cette violence. Le motif du chien n'a donc qu'une valeur anecdotique visant à l'expansion et à la variété de l'exercice d'une «supériorité» basée sur la perversion et la force physique.

Dans *Sévère*, les mentions des animaux sont plus nombreuses mais très brèves, avec des fonctions et des effets plus variés. La criminelle tire le chien puis Stern (159) et aucune indication ne permet de comprendre pourquoi. Un coup d'essai? Quant au chat, il est un objet d'amour pour la criminelle et de désamour pour la victime: «Il

---

<sup>431</sup>. Cité dans Florence TRAISNEL. «De l'héritier au répondant. La transmission en question dans les deux premiers romans de Sylvie Germain, *Le livre des nuits* et *Nuit-d'Ambre* », *Temps Zéro*, n°5, dossier «Lacunes et silences de la transmission », 2012, non paginé, consulté le 3 janvier 2013. Disponible sur: <http://tempszero.contemporain.info/document772>



n'aimait pas les chats. J'avais recueilli un chaton qui était entré par la fenêtre. Un matin, il s'était pelotonné sur l'oreiller encore tiède du contact de ma joue » (14). Ce passage empreint de tendresse contraste violemment avec la suite. Stern insulte le chat et le jette, si bien qu'il lui casse une dent et le fait saigner. L'aboutissement de cette violence aura lieu quelques jours plus tard: « Une crêpe de fourrure blanche sur le parking. Il [Stern] avait dû l'écraser avec sa Bentley » (14).

L'épisode du chat permet d'enclencher sur l'un des hobby de Stern, la chasse dans les réserves d'Afrique. C'est alors qu'un parallèle est esquissé entre la chasse aux bêtes et la chasse à l'homme: « On partait dans son jet, on bivouaquait dans la savane. Le guide disait toujours qu'on devait abattre un animal blessé. Après la première balle, j'avais cru qu'il était toujours vivant. Je l'ai achevé pour ne pas qu'il souffre » (15). En outre, le rapport de la criminelle à l'animal est exploité plus loin dans le roman sous la forme d'un aphorisme à l'allure « néo-La Rochefoucauldienne »: « Seules les bêtes sont authentiques. Les gens ne savent jamais exactement ce qu'ils éprouvent. Par orgueil, ils croient être quelqu'un qui leur plaît. Mais ils ne lui arrivent pas à la cheville » (S, 48). Plutôt que de manifester une quelconque volonté d'exercice de la supériorité, il me semble que le motif de l'animal participe ici de l'ambivalence entre amour et haine, de soi aussi bien que de l'autre, mais aussi désir de la vie et désir de la mort, désir de mort dans la vie et désir de vie dans la mort, sans que les repères soient suffisamment balisés à cet égard, si bien que les gestes les plus apparemment immotivés (le tir sur le chien) procèdent de cette complexité entre deux psychés perturbées.

#### b. affectivité

Si l'animal est une cible privilégiée de la violence sociale, qu'elle soit d'ordre privé et ponctuel, ou plus organisée, avec l'élevage industriel, il est par ailleurs volontiers investi d'affectivité dans la sphère domestique. Cette facette des rapports entre criminel et animal trouve à s'illustrer dans notre corpus et notamment dans *Les Merveilles*. Évelyne ne s'est jamais remise de la scène de cruauté subie par son chien. Lulu aboie fréquemment, ce qui n'est pas sans déranger les voisins. Le père, décrit comme frustré par l'absence de relations sexuelles avec sa femme, revient en colère de son travail, s'accroche avec le voisin, entre dans l'appartement pour en ressortir très vite avec Lulu, qu'il attache à l'arrière de la voiture. Il l'entraîne ainsi sur plusieurs kilomètres pour finalement le ramener, exténué, à la maison. À demi-mort, une patte en moins. Il n'aboiera plus jamais.

La cruauté de la scène déclenche la folie et les pulsions noires d'Évelyne : « faut pas que je repense à Lulu explosé sur la route, sinon, à chaque fois, j'ai la violence qui palpète » (*M*, 38). La présence de Lulu est pourtant très forte dans le texte, mais il est vrai qu'elle s'exprime peu sur le mode de la pensée, procédant plutôt du ressenti de la protagoniste. Le traumatisme de Lulu vit en Évelyne, il fait corps avec elle jusque dans son inconscient et envahit ainsi chaque moment de sa vie, y compris et peut-être même surtout son intimité sexuelle :

Dans la 18, on fait l'amour Joe et moi avec des violons. J'ai mes règles qui déboulent pendant qu'il dépucelle. Y a sa respiration qui m'élargit dedans. La patte perdue de Lulu me revient, elle me lessive à l'intérieur, je sens de la joie et mes cloches teintent, c'est Noël dans ma tête d'enfant. (*M*, 57)

La mort de Lulu abattra Évelyne qui entre dans une période de torpeur. Le processus de deuil n'est que partiel et la protagoniste continue de vivre et de faire vivre Lulu en elle : « fallait avancer, il devait plus y avoir de différence entre Lulu mort et Lulu vivant, il était en moi l'animal, j'ai suivi la ligne d'horizon et j'ai rencontré le prince charmant » (*M*, 91). Lulu est si bien logé en Évelyne qu'elle ne semble plus parvenir à le distancier d'elle-même. Il n'est plus une altérité intégrée mais une composante de son identité. Au cours d'une scène d'amour avec Daniel, un client qui deviendra son amant, Évelyne manifeste un trouble identitaire symptomatique du trauma en elle : « il me demande mon pseudo, je sais plus comment je m'appelle et je réponds Lulu » (*M*, 146). À la fin du roman, Évelyne est mère d'une petite fille mais peut-elle être mère, si ce n'est de Lulu ? Sa perception de la petite Ophélie est imprégnée du petit animal perdu : « je la regarde, elle a la truffe fraîche, les dents douces et le poil brillant. Son œil fuit » (*M*, 237). Dans ce texte, l'animal n'est pas seulement un motif, il est un moteur. La narration se nourrit de l'imbrication fusionnelle entre Lulu et Évelyne. Le chien détermine les vocables, la syntaxe et le déroulement de la narration, ce qui n'est pas sans lui conférer une supériorité en terme de place dans le fond du récit mais aussi, et de façon plus originale, dans l'élaboration de la forme.

Dans *Les Disparues de Vancouver*, William Pickton, surnommé « le Boucher de Coquitlam » (138), est l'auteur de crimes abominablement sadiques sur les femmes. Pour autant, il n'est pas moins capable de s'attacher à un animal que l'a été Évelyne. Taiseux, il refuse de s'exprimer au cours du procès et l'on y écoute alors le témoignage enregistré sur une cassette destinée à une amie :

Il s'étend sur un événement survenu l'année de ses treize ans. Louise, sa mère, lui offrit un veau, auquel il s'attacha passionnément :

J'étais persuadé qu'on vieillirait ensemble lui et moi, il serait le compagnon de toute ma vie, je l'adorais, l'entend-on murmurer, sur la cassette.

Un jour, en rentrant de l'école, il trouva son veau dépecé : son père venait juste de l'abattre. Il resta trois semaines sans pouvoir parler à personne.

Après la mort de mon veau, je suis devenu quelqu'un d'autre, pour moi la vie, la mort, rien n'avait plus d'importance : j'étais coupé du monde. (DV, 140-141)

Le traumatisme du veau perdu n'est pas sans écho au chien perdu des *Merveilles* mais si l'on observe un certain enchaînement entre la souffrance, l'amputation de Lulu et l'aboutissement au crime d'Évelyne, la dislocation est forte entre l'abattage du veau et les crimes foncièrement cruels et sadiques auxquels s'adonne Pickton. Nous n'avons pas accès au mental de Pickton si ce n'est par le biais de cet enregistrement alors que nous côtoyons continuellement celui d'Évelyne. Le motif du veau a donc ici une valeur plus anecdotique que révélatrice des crimes à venir. Pourtant, rien et surtout pas l'aspect dérisoire de l'anecdote ne permet au lecteur d'exclure le sacrifice du veau des raisons du crime. C'est en tous cas ce qu'invite à penser Claudie Bert quand elle écrit que « si ces passages à l'acte sont impulsifs, ils ne jaillissent pas pour autant du néant : ils interviennent dans le cadre d'une relation marquée par la souffrance, à la suite d'un incident qui peut paraître mineur et sert de déclencheur<sup>432</sup> ».

Dans *L'Adversaire*, Romand se montre un peu plus loquace que Pickton mais affecte durant son procès une contenance neutre et stable. Soudain, il ne se contient plus et entre en crise. L'opinion est choquée de ce que les manifestations émotives s'exacerbent au moment de l'évocation du chien familial, abattu à la carabine. En dépit du courant antispéciste rallié à la cause des animaux, l'idée commune est que la vie d'un être humain a davantage de valeur que celle d'un animal. La législation en vigueur –et représentative de notre société– est imprégnée de cette croyance puisque supprimer la vie d'un homme aboutit à une forte sanction alors qu'on abat quotidiennement et impunément des millions d'animaux dans le monde. Que Romand reste de marbre quand on évoque le crime de ses parents, de sa femme et de ses enfants pour exploser en pleurs quand on lui rappelle celui de son chien apparaît donc inconcevable.

À cet égard, il nous semble que le chien est trop souvent escamoté de la scène du crime par les critiques résumant l'intrigue, comme s'il n'était qu'un accessoire anodin, de valeur nulle en comparaison avec les membres de la famille. Pourtant, lui

---

<sup>432</sup>. Claudie BERT. « Comment expliquer le passage à l'acte ? », dans *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines* n°25 : *Affaires criminelles*, p. 44-45.

aussi fait partie intégrante de la scène du crime et comprendre pourquoi il fut abattu (après tout, il était le seul pour qui le mensonge et sa révélation n'eurent absolument rien changé de son amour inconditionnel pour le maître), et pourquoi il ravive la douleur des souvenirs de Romand importe. Romand dit avoir supprimé son chien parce que Caroline l'adorait et qu'elle devait l'avoir avec elle. Mais le chien était aussi le seul à qui il pouvait confier ses secrets, ce qu'il avait pris l'habitude de faire durant son enfance: « Je ne confiais jamais le fond de mes émotions, sauf à mon chien... » (Ad, 55). Quand Carrère s'est ouvert à Romand de ses difficultés de choix de point de vue pour écrire son histoire, n'était-ce réellement, comme l'a pensé l'écrivain, qu'une plaisanterie de sa part lorsque Romand lui suggérait de choisir celui du chien<sup>433</sup> ? ...

Romand n'est pas le seul à manifester une forte compassion pour le chien. Michelle Martin dit avoir bercé le sien dans la mort. Elle ajoute qu'elle ne supporte pas l'idée de savoir quelqu'un qu'elle aime mourir seul. Or, pour Malinconni qui opère un lien systématique entre les propos de Martin et l'affaire Dutroux, de telles paroles sont déplacées:

Vous dites: Accompagner dans leur mort ceux qu'on aime, c'est une question de dignité; savoir que quelqu'un que j'aime doit mourir seul est insupportable.

Je me tais. Vous continuez: Même mon chien. Mon chien, quand il est mort, je l'ai bercé...

Je vous arrête, je dis: Michelle, ce que vous dites...

Vous continuez avec le chien: Oui, moi je suis comme ça ; je ne peux pas voir souffrir, même un animal.

Je dis: Michelle, les deux petites filles ont souffert toutes seules, dans la cave, elles sont mortes, toutes seules. C'est comme si je vous suppliais. Je suis bouleversée au point de ne pas entendre votre réponse. Ou, peut-être, de l'oublier aussitôt. Je voudrais vous dire que vous êtes pourtant du côté des enfants, et non du chien, que vous êtes comme elles, du côté des humains. (VMM, 75-76)

L'entreprise de Malinconni vise à comprendre et non à juger Michelle Martin et pourtant, l'auteur ne peut empêcher l'occasionnelle résurgence de son jugement. Elle distingue le côté des enfants de celui des chiens et ne peut accepter l'idée qu'il en soit différemment pour Martin, dont les mots opèrent une tout autre distinction : ceux qu'elle aime *versus* ceux qu'elle n'aime pas ou qui lui sont indifférents. Ainsi que le rapporte Michel Onfray, Himmler n'agissait pas autrement:

Je n'oublie jamais qu'après une journée de "travail" à préparer et assurer l'*intendance* de la solution finale, Himmler ôtait ses chaussures en rentrant chez lui à une heure tardive...

---

<sup>433</sup>. Le procédé ne serait d'ailleurs pas nouveau. Je renvoie, à cet égard, à *La Bête et la Belle* de Thierry Jonquet. Franck Évrard signale en outre que « dans *Un fait divers* [de Alphonse Allais], qui relate comment un chien met en fuite des cambrioleurs, la narration adopte le point de vue du chien en recourant au discours indirect libre ». Franck ÉVRARD. *Fait divers et littérature. op. cit.*, p. 55.

pour ne pas réveiller son canari endormi! Cette image me hante souvent – elle m’aide à comprendre certains hommes...<sup>434</sup>

Ainsi, le rôle du passage sur le chien consisterait essentiellement à manifester et à préciser la nature du clivage empreint d'égoïsme dont s'est rendu coupable Michelle Martin. Le chien révèle à la fois la part monstrueuse logée dans l'humanité de Martin, à moins qu'il ne s'agisse de la part d'humanité logée dans sa monstruosité? Dans tous les cas, elle n'est pas sans interroger cette notion de clivage qui ne s'exerce pas toujours selon les catégories attendues par nos représentations communes (l'homme *versus* l'animal). Ici, ce n'est plus la violence mais l'affectivité qui vient bousculer le schéma préétabli d'un rapport de supériorité de l'homme sur l'animal et le refaçonne dans la complexité de relations où la prise en compte de l'altérité humaine (ici les petites filles) devient nécessaire.

L'animal occupe ainsi une place importante en terme de fréquence dans notre corpus. Dans la majorité des cas, le criminel le maltraite et conformément à ce qu'indiquait le philosophe et juriste Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, la bête joue pour lui le rôle d'exutoire. La mise en texte littéraire vient toutefois complexifier ce constat, soit parce que d'autres motivations prennent le pas sur le désir d'asseoir la domination, soit parce que le rapport de l'homme à l'animal dépasse cette dualité et s'inscrit plus spécifiquement dans le rapport de l'homme à une altérité humaine. L'animal n'est plus alors qu'un relais symbolique et l'instrument d'interactions qui lui sont extérieures et qui soudainement, l'intériorisent en tant qu'objet sur lequel viennent se cristalliser tensions et frustrations.

Lorsqu'il est investi d'affectivité, l'animal prend davantage de place dans la narration et sert plus volontiers la fonction d'expansion du récit en cours. Il peut aussi se réduire à l'anecdotique tout en étant fondamental du point de vue du fond de l'intrigue. De façon générale, la place que tient l'animal dans le texte, allant d'une phrase dans *Tout, tout de suite* à la quasi-totalité du roman dans *Les Merveilles*, n'est pas nécessairement corrélée à l'importance que le motif sert en matière d'enjeu, même si l'expansion narrative favorisera une portée de nature plus formelle. L'animal, tel que textualisé dans notre corpus, aura dans certains cas permis de confirmer le portrait déjà établi du criminel, dans d'autres, d'en saisir quelques-unes des facettes cachées.

---

<sup>434</sup>. Michel ONFRAY. (dir.) *Le canari du nazi. Essais sur la monstruosité*, Paris, Éditions Autrement, « Universités populaires & Cie », 2013, p. 7.

Parfois aussi, il aura laissé cours à l'ambivalence et l'ambiguïté, lesquelles résistent à l'embrouillamini des psychés.

L'analyse du criminel sang dessus, autrement dit la face visible et accessible, a abouti à une meilleure saisie de sa représentation. Certains textes, à l'instar du *vampire de Ropraz*, perpétuent l'effroi de descriptions monstrueuses alors que la majorité tend plutôt à s'en éloigner et à pluraliser les fonctions de descriptions ayant le plus souvent trait au banal pour les hommes, à la séduction pour les femmes. Quel que soit son physique, la frustration de devoir se contenter d'une enveloppe extérieure attise la fascination, celle des écrivains, séduits par ce lieu d'entre observation et imaginaire, celle aussi de la sphère sexuelle et commerciale, qui en dit sans doute plus long sur la réception du criminel par la société que sur le criminel lui-même. Il faut alors en revenir aux appareils du tueur, d'abord son arme, tel un prolongement de lui-même révélateur de sens, puis éventuellement le rapport à l'animal, moins attendu et pourtant non moins révélateur lorsqu'on s'attache à en sonder les implications. Ces représentations, motifs et attributs nous semblent avoir bénéficié de la mise en rapport avec les sciences humaines et sociales dès lors qu'elles ne sont pas seulement venues les confirmer mais qu'elles auront occasionnellement conduit à les moduler, les complexifier, et ainsi, les régénérer.

## Chapitre V

### Le criminel sang dessous, cognitif, social et psyché

Dans ce second chapitre relevant de la criminologie littéraire, nous analyserons le criminel sang dessous, autrement dit la face invisible et inaccessible du criminel. Comment le criminel est-il représenté d'un point de vue cognitif et social ? Qu'en est-il lorsqu'il n'y a pas un mais des criminels à l'œuvre ? Peut-on lire le présent criminel à la lueur de l'enfance ? Quels rapports entretient le criminel avec son crime ? Le passage à l'acte était-il prévisible ? Le criminel exprime-t-il des regrets ou revendique-t-il son crime ? Par quels mécanismes psychiques le passage à l'acte a-t-il été favorisé ? Enfin, à quoi peut prétendre la littérature quant à cette saisie du criminel ? L'exhaustivité ? La profondeur ? Le renouvellement des représentations communes et des conceptions issues des sciences sociales ?

#### I. Cognitif et social, lectures du présent, lueurs du passé

##### *I.1. Ressources cognitives et situations sociales*

La fascination procède d'une force d'attraction pour le mal et le mal est d'autant plus fascinant qu'il est exercé avec intelligence et raffinement. Pourtant, selon l'historien et journaliste Bernard Oudin, « le pire criminel, celui que les médias qualifient de « monstre », se révélera souvent un être falot<sup>435</sup> ». L'être « falot » est « sans relief, sans intérêt, insignifiant, jusqu'à en devenir comique<sup>436</sup> ». Nous aimerions ici sonder la consistance du criminel du point de vue de sa situation sociale ou encore de ses compétences cognitives afin de déterminer si l'écrivain tend plutôt à manifester une certaine adresse mentale, exploitant alors les ressorts de la fascination pour l'intelligence dans le mal, ou au contraire de l'indigence cognitive, de la misère, de la bêtise voire du ridicule, faisant écho à l'état le plus commun du criminel tel qu'énoncé par Oudin mais aussi par d'autres, comme le sociologue Laurent Mucchielli :

tuent plus facilement les personnes qui ont peu de ressources pour faire face à des conflits, qui n'ont pas grand-chose à perdre dans la vie, pas de situation professionnelle ni de

---

<sup>435</sup>. Bernard OUDIN. *Le crime, entre horreur et fascination. op. cit.*, p. 33.

<sup>436</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « falot », *op. cit.*

réputation à conserver, pas de projets personnels et familiaux, pas de réelles perspectives d'avenir<sup>437</sup>.

Quel type de criminel les écrivains du fait divers contemporain choisissent-ils de mettre en scène ? L'être falot ou remarquable ? Quelle place, dans ces textes, pour la question des ressources sociales et personnelles ?

#### a. crimes et bêtise

Certains criminels sont donnés à voir comme des êtres stupides, autrement dit « peu capables de comprendre, de raisonner, manquant d'intelligence<sup>438</sup> ». Ils sont intérieurement vides, ce qui se reflète dans un comportement primaire, pulsionnel ou ridicule. C'est le cas du trio de tueurs adolescents dans *L'Appât*, où la bêtise est donnée à voir de façon très directe, comme *mimésis* de la réalité. Pour justifier leur attaque à l'avocat Antoine X., les trois complices ont élaboré un scénario dont ils n'ont pas été capables d'évaluer le bien-fondé :

- C'est à cause de toi que mon petit frère est en prison. On va retrouver son dossier. Tu vas nous donner du fric pour qu'on le fasse sortir de taule.

Ce petit discours, c'est ce qui a été prévu dans le scénario mis au point à l'avance. Mais la réplique d'Antoine X., elle, n'était pas au programme :

- Mais c'est impossible. Je n'ai pas pu mettre votre frère en prison. Je ne fais pas de pénal! (*Ap*, 188)

Ce passage rocambolesque témoigne de la représentation bornée du trio, les bornes étant celles de séries télévisées américaines dont ils sont friands. Pour eux, le travail de l'avocat se situe nécessairement dans la répression de délits civiques, et c'est pourquoi ils ne sont pas en mesure de concevoir le travail de conseiller d'un avocat du droit des affaires, pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres... Le comique provient ici de ce que le trio imite les criminels d'envergure vus à la télévision et au cinéma à l'instar de Tony Scarface Montana. Sportès écrit d'ailleurs à cet égard: « J'ai revu *Scarface* de De Palma - qui est un peu leur film phare-, et j'ai compris que ces adolescents ne sont pas construits, ne distinguent pas le cinéma et la réalité<sup>439</sup> ». Quand on visionne le spectaculaire film de De Palma et qu'on prend la mesure du charisme de Tony Montana, le trio fait vraiment figure de « petits rigolos du crime » avec ses dialogues mal improvisés, témoignant à la fois de son inculture, de l'étroitesse de son univers télévisé, bref, de l'inadéquation totale entre l'ambition et

---

<sup>437</sup>. Laurent MUCCHIELLI. « Criminel et victime: mythes et réalités », dans *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles*, op. cit., p. 37-39.

<sup>438</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « imbécile », op. cit.

<sup>439</sup>. Morgan SPORTÈS. Entretien par Mohammed AISSAOUI, *Le Figaro littéraire*, 25 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012.

Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php?id\\_article=146](http://www.morgansportes.net/article.php?id_article=146)



les actants du crime. En outre, ils ne semblent pas distinguer davantage le journal télévisé de la réalité qu'ils n'en distinguent les films ou pire, le processus de mauvaise foi aidant, les informations télévisées leur apparaissent plus réelles que la réalité: « au journal télé de 20 heures [...] le portrait-robot de l'appât, qui l'aurait attiré dans le piège, est montré à l'écran: une fille blonde, jolie. Zelda est brune, ça n'est donc pas elle: "ouf!" ». Coup de fil de Babette à Zelda: « - T'as vu la télé, c'est comme l'affaire que tu m'as racontée... sauf que la fille, c'est pas toi, elle est blonde... - Si elle est blonde, ça peut pas être mon affaire, rétorque Zelda ». (337-338).

La bêtise du trio trouve aussi à s'exprimer à travers des clichés; au moment où ils cherchent une victime à dépouiller, ils s'interrogent:

- Qu'est-ce qu'il fait dans la vie? lui a demandé Laurent.
- C'est un commerçant, dans le Sentier. Il est juif.
- S'il est juif, il doit avoir de l'argent, conclut Laurent. (Ap, 209)

Le même préjugé sera à l'œuvre dans *Tout, tout de suite* et coûtera la vie à Ilan Halimi. Les criminels appartiennent cette fois au contexte social nettement défavorisé de la banlieue. Sportès procède ici encore par *mimésis* et le lecteur assiste alors au déploiement d'incorrections langagières de toutes sortes, notamment de termes utilisés à contre-sens. La plupart de ces jeunes sont déscolarisés et ne s'expriment que dans la pauvreté de leur dialecte essentiellement fait de verlan (l'envers), un noir est un renoi, une femme est une meuf, un juif, un feuj, etc... Sportès écrit à cet égard: « Ils n'ont ni orthographe, ni, chose plus grave, grammaire. Or la grammaire c'est la logique de la pensée<sup>440</sup> ». Claudie Bert, journaliste spécialisée en sciences humaines, corrobore la gravité de cette absence de pensée en la reliant explicitement au passage à l'acte:

Le passage à l'acte, c'est la mise en action de la violence. Dans la plupart des cas, la violence des émotions et des sentiments ne débouche pas sur des actes violents parce que, entre l'émotion ou le sentiment et l'acte, il y a un espace pour la pensée: on cherche à comprendre, on relativise, et par la parole, on met en mots ce que l'on a ressenti, pour soi et pour les autres<sup>441</sup>.

Sportès, dans ses romans, ne donne pas de clé de compréhension supplémentaire; il ne cherche pas à expliquer le passage à l'acte mais à le montrer, le faire ressentir, le faire vivre au lecteur, un peu sur le mode du « comme si on y était », autrement appelé mimétique.

---

<sup>440</sup>. Morgan SPORTÈS. Entretien par Philippe COHEN. *Marianne* 2, 13 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: [http://www.livredepoche.com/sites/default/files/m\\_sportes2.pdf](http://www.livredepoche.com/sites/default/files/m_sportes2.pdf)

<sup>441</sup>. Claudie BERT. « Comment expliquer le passage à l'acte? », dans *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines* n°25: *Affaires criminelles*, op. cit., p. 44-45.

Outre leur incapacité à exprimer autre chose que leur grossière appréhension du réel, la bande fait figure de piètres logisticiens et Sportès relate notamment les difficultés téléphoniques liées au rechargement du téléphone par vagues de mobicartes à 10 euros... et qui mettent sérieusement à mal l'image du « génie informatique » façonnée par les médias (*TTS*, 214).

Ces jeunes criminels apparaissent en outre totalement inconscients dans leur bêtise et il est vrai qu'en avoir conscience serait déjà un premier pas vers l'intelligence et qu'ils ne disposent décidément pas des ressources nécessaires à un tel cheminement. Et c'est donc avec une parfaite assurance que Mam' s'exprime à propos de sa conversion à la religion musulmane: « J'ai trouvé, assure t-elle, les familles musulmanes plus ouvertes, plus accueillantes que les familles chrétiennes. Et puis, parmi mes proches, en Bretagne, il y avait des racistes » (*Ap*, 24). Son choix religieux s'est donc élaboré sur la base d'un critère positif, l'ouverture et l'accueil à autrui, accompagné d'une prise de conscience négative quant à la religion à laquelle elle appartenait au préalable. Le racisme apparaît effectivement comme l'antithèse de la bienveillance à l'égard d'autrui.

Toutefois, cette esquisse de raisonnement pose problème à bien des égards, et notamment du point de vue de son incarnation dans les actes quotidiens de la jeune femme. Comment prôner l'accueil et l'ouverture à l'autre quand on se rend complice de la capture et de la séquestration suivie de la mise à mort d'un jeune homme précisément choisi pour son appartenance à la communauté juive ? L'inconscience dans ce décalage me semble participer d'un égocentrisme surdéveloppé, par ailleurs fort bien illustré, sur un registre comique, dans l'une des bandes dessinées *Mafalda* de Quino. Dans une première vignette, la fillette s'interroge: « qu'est-ce qu'une personne égoïste ? ». Dans la seconde, le mignon et candide garçonnet à qui elle s'adresse lui réplique « Et bien c'est quelqu'un qui ne pense pas à moi » ! ... Transposé sur un registre dramatique dans *Tout, tout de suite*, il me semble que ce mode de pensée centré sur soi est caractéristique des personnages, notamment de Mam' en ce qu'elle attend des autres ouverture et accueil mais n'est en retour nullement disposée à incarner ces valeurs au bénéfice d'autrui. Ainsi, Sportès ne permet pas tant de cerner le criminel en profondeur que de dévoiler la profonde superficialité de son mode de raisonnement et de pensée.

Le témoignage de Krack est également riche de sa conception de la religion :

- Ce qui m'a attiré dans cette religion, c'est le respect des autres, le partage avec les pauvres. J'en parlais avec des copains musulmans, ça m'a intéressé. J'ai feuilleté le Coran. [...] Au début, j'étais à fond dans la religion. Et puis, parti en vacances, j'ai retrouvé le vice, la tête m'a tourné. Je n'ai plus pratiqué comme au début... (Ap, 377-378)

Là encore, valeurs bienveillantes à l'égard d'autrui et mieux encore, volonté de partage avec « les pauvres ». Quand on sait qu'il est lui-même en position précaire et qu'il participe à la séquestration d'un jeune Juif en vue de lui extorquer une rançon, on ne peut empêcher le surgissement de l'antonomase de « Robin du crime » ! d'ailleurs, cette périphrase s'y prête d'autant mieux qu'en anglais, *Robin Hood* signifie littéralement « Robin la Capuche » et non pas « Robin des bois » comme la paronymie de *hood* avec *wood* l'a souvent fait penser<sup>442</sup>. Or, l'un des attributs essentiels de ces jeunes est justement le port de la capuche, et c'est d'ailleurs ainsi que l'un d'entre eux est illustré sur la couverture choisie par Fayard, sombre, de dos, capuche relevée, le bras gauche rouge sang.

En outre, Krack parle de la religion comme d'un hobby découvert par l'entremise de ses copains, ce qui révèle l'influence des uns sur les autres dans ce processus de conversion mais aussi la légèreté avec laquelle ils s'engagent, si on peut parler là d'engagement... Krack dit avoir « feuilleté » le Coran comme s'il s'agissait d'un catalogue de survêtements Nike... pas le temps d'entrer dans les détails, l'Islam est ici une religion prêt à porter, une religion du « tout, tout de suite », et qui consiste davantage à réciter ses prières qu'à s'interroger sur soi, son rapport aux autres et au monde, ceci par le biais du prisme coranique. Sportès a été frappé par ce phénomène de clivage entre la théorie et la pratique, révélant cette hypocrisie dans une formulation là aussi relevant de l'antonomase: les Tartuffe islamiques...

C'est un phénomène intéressant. Que trouvent-ils dans l'Islam qu'ils ne trouvent pas ailleurs ? Une religion qui n'a pas été encore assimilée par la modernité-marchande ? Religion avec laquelle, au demeurant, ils prennent leurs aises. Il y a une dimension moliéresque chez eux, ils rejouent Tartuffe. L'un des jeunes geôliers, après avoir gardé une journée entière l'otage grelottant de froid au fond d'une cave, rentre chez lui, fait ses ablutions et « rattrape ses prières », les accomplissant toutes les cinq à la suite, tourné vers la Mecque<sup>443</sup>.

On relève toutefois un ou deux contre-exemples de bêtise dans *Tout, tout de suite*. Le chef de la bande a des dispositions pour la manipulation, lesquelles relèvent de l'intelligence inter-personnelle. Nous nous arrêterons sur le cas le plus manifeste de

---

<sup>442</sup>. André LARANÉ. « Richard Cœur de Lion (1157-1199) Si peu roi, si peu anglais », Site Internet Herodote.net. Toute l'Histoire en un clic! consulté le 12 juillet 2013. Disponible sur: [http://www.herodote.net/Richard\\_Coeur\\_de\\_Lion\\_1157\\_1199\\_-synthese-356.php](http://www.herodote.net/Richard_Coeur_de_Lion_1157_1199_-synthese-356.php)

<sup>443</sup>. Morgan SPORTÈS. Entretien par Bernard QUIRINI, *op. cit.*

ces capacités à la manipulation et qui ne sont pas sans rappeler les théories exposées dans le célèbre *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*<sup>444</sup> de Robert Vincent-Joule et Jean-Léon Beauvois. Ces théories sont évidemment transférables à l'usage des mauvaises gens, illustration à l'appui avec le cas de Yacef...

La manipulation consiste à élaborer un moyen détourné en vue d'amener une personne à faire ce qu'elle n'aurait pas fait d'elle-même. Yacef souhaite recruter un nouveau geôlier pour garder sa victime et il pense à Marcel alias Big Mac. Il sait qu'une demande frontale aboutirait à un refus. Dans ce cas précis, la manipulation consiste à faire une demande facile ou mieux encore, une proposition alléchante. Une fois l'acquiescement initial obtenu, il s'agira d'atteindre progressivement le point de demande décisif. Selon les auteurs du best-seller de psychologie sociale, nous aurions ainsi plus de chance d'obtenir un euro dans la rue si nous demandons préalablement l'heure qu'il est... Mais Yacef n'a pas attendu la théorie pour la mise en pratique. À Big Mac, étranger à la bande, sans le sou, et qui travaille à l'obtention d'un BTS commercial, il lance allégrement: « - Eh, cousin ! Tu veux un petit taf ? ». L'étudiant désargenté lui répond « - Pourquoi pas ! ». Yacef s'approche et partage un joint avec lui. Il reprend, usant alors des stratégies complémentaires de la séduction et de la rétention d'informations :

- T'as du temps libre en ce moment ?
- Pas mal, oui.
- Tu veux gagner du fric ?
- Comment ?
- Tu verras... C'est une mission, c'est du sûr, c'est bien payé et ça dure trois jours. Il s'agit de remplacer quelqu'un... faire un roulement... T'as un téléphone où on peut t'appeler ? (287)

Big Mac n'en a pas. Ils se donnent rendez-vous dans une heure pour les détails. Le chef de bande l'entraîne alors dans la pièce où est séquestré Ilan Halimi: « Maintenant, TU SAIS ! lui lance Yacef sur un ton menaçant. Si tu parles, c'est fini pour toi ! Ce mec, faudra que tu le gardes, en roulement avec les autres... » (289). Big Mac trouve des prétextes pour s'esquiver. Yacef recourt dès lors à la menace et évoque des « problèmes » s'il se défile... :

Il ne m'a pas dit ce qu'il me ferait alors, raconte Big Mac, mais j'ai compris que je ne pouvais pas RECULER. J'étais bloqué, pris au piège... Je craignais que lui, ou des gens de sa bande, s'en prennent à ma famille. Il savait où j'habitais. Il affirmait que derrière lui il y avait une grosse équipe. (290)

---

<sup>444</sup>. Jean-Léon BEAUVOIS et Robert-Vincent JOULE. *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*. Presses Universitaires de Grenoble, « Vies sociales », 1997.

Ne pas préciser la nature des « problèmes » est une stratégie efficace puisqu'elle active l'imagination sur le mode de la terreur. Ce processus témoigne d'une intelligence interpersonnelle en ce que le succès dépendait des capacités d'écoute et d'adaptation continuelle de Yacef aux réactions de Big Mac. Si le roman de Sportès ne peut prétendre à l'exhaustivité du point de vue de la saisie du criminel, il reste que ce type de passage témoigne de la variété des scènes et mises en situation, qu'elles aillent dans le sens de la bêtise ou de la stratégie de manipulation.

Mauvignier donne lui aussi à voir des criminels vides et primaires mais sur un mode différent. Il ne s'agit plus, dans *Dans la foule*, de *mimésis* mais de monologues intérieurs et c'est pourquoi cet état se révèle par l'expression des sentiments et des émotions. Le personnage de Geoff, intérieurement plus solide et substantiel par rapport à ses frères, révèle l'étendue de la petitesse de sa fratrie par son regard mêlé de désapprobation et d'envie :

Mais cette fois, je voulais m'oublier totalement et être avec eux, être comme eux. J'avais envie de boire les mêmes bières et de rire des mêmes blagues. J'avais envie que ma voix grossisse et qu'elle éclate en rires méchants, elle aussi, et que mes coups d'œil aussi se régalaient des provocations et du rouge sur les joues des filles. (DF, 28)

Animé par un besoin d'intégration d'autant plus fort que le groupe se fonda dans la foule du stade du Heysel, Geoff s'annihile, s'« oublie » pour ne plus être que ce qu'il admoneste intérieurement lorsqu'il est totalement présent à lui-même et à ses ressources mentales et psychiques. Il en barre l'accès pour se perdre dans les autres, pour tomber dans les autres, ses frères, qui n'existent qu'en tant qu'ils remplissent l'arrondi de leur ventre par la bière, qu'en tant qu'ils font du bruit autour d'eux, et qu'en tant qu'ils jettent leurs mots salaces à la figure des femmes. Cette existence ne témoigne effectivement d'aucune disposition particulière si ce n'est celle de se laisser aller à ses appétits et ses instincts dans leur forme la plus rudimentaire, rustre et grossière. En choisissant de dire la bêtise du point de vue de Geoff, Mauvignier complexifie un personnage qui n'est pas l'antithèse manichéenne des frères mais une conscience perturbée par ses pensées et ses émotions. Il n'y a pas la bêtise d'un côté et l'intelligence de l'autre, mais une volonté de construire un barrage à l'intelligence pour mieux se fondre, temporairement, dans les facilités d'une bêtise qui séduit.

Dans *Corps enseignant*, la brutalité et l'indigence de l'instituteur pédophile n'ont en revanche rien de séduisant pour les enfants, et elles se manifestent à travers le témoignage et ce qu'il contient d'anecdotique. Matisse, aujourd'hui devenu

fonctionnaire de police s'exprime de façon anaphorique et « je me souviens » revient ainsi trois fois en l'espace de six paragraphes. Communément jugée accessoire, subalterne, de peu d'importance, l'anecdote prend ici une valeur exemplaire en ce qu'elle révèle la bassesse d'un homme employé par l'Éducation Nationale: « Je me souviens qu'en classe, il s'était amusé à ligoter une élève, sous prétexte que ses parents qui tenaient la station Total sur la route nationale lui faisaient payer l'essence » (JV, 105). La situation apparaît d'abord si surprenante, déroutante et absurde qu'elle imprime sur l'œil l'image d'une scène rocambolesque tendant à provoquer un effet comique. Et pourtant, quand on s'efforce de considérer qu'elle ait vraiment pu avoir lieu, qu'y apprend-on si ce n'est le fol égocentrisme d'un être en soif de reconnaissance ? La gorge sèche d'amertume, l'instituteur s'en vient à l'école décharger son flot de frustrations sur une enfant devenue la cible d'un sadisme irréflecti, lâche et primaire. Le mode anecdotique est très puissant dans sa fonction illustrative et lorsqu'il est enchâssé dans un témoignage, il s'accroît d'un effet de réel très efficace à dire l'indigence intérieure de l'instituteur.

Dans *Les jouets vivants*, l'enseignant pédophile est aussi appréhendé à travers divers témoignages mais s'y adjoint la narration parfois empreinte d'ironie de Cendrey. Ici, le criminel ne se contente pas d'être veule et imbécile mais investit le ridicule: « voilà qu'arrivait sur sa droite [celle de Cendrey] la Peugeot 205 verte de l'Enseignant. Une série spéciale *Sacré numéro*, c'était écrit sur le flanc. Quelle dérision ! » (JV, 143). Quand il sort de la voiture, Cendrey lui explique que les petites filles, c'est terminé, et qu'il doit à présent le suivre à la gendarmerie ; « l'Enseignant demanda: "Est-ce que mes parents sont au courant ?" » (JV, 143). Un sacré numéro en effet... outre le ridicule du véhicule dans ce contexte, l'apparence du cartable est associée au comportement nonchalant de l'enseignant :

« Tu oublies ton cartable ! »

Et ce gros cartable, une fois au bout du bras de l'Enseignant d'allure si molle et grasse, accentua soudain le caractère déplorablement immature du personnage [...] Et l'Enseignant de baisser la tête, de regarder ses pieds joints, le cartable toujours au bout du bras, l'air si vulgairement résigné que le jeune gendarme en fut impressionné. (JV, 144)

Les descriptions et les commentaires de Cendrey façonnent un criminel répondant à l'acception du terme de « falot » employé par Bernard Oudin, c'est-à-dire que son manque d'intérêt et de relief est si patent qu'il en est comique. Il semble que Cendrey table essentiellement sur le rire pour mettre au jour les travers de ses personnages et de la société dans laquelle ils évoluent. La saisie du criminel est donc riche dans ses

représentations mais aussi dans ses registres, qu'ils soient dramatique, pathétique ou ironique.

#### b. crimes et misère sociale

Parmi les criminels à l'œuvre dans notre corpus, un certain nombre sont appréhendés par leur vacuité en terme de ressources intérieures cognitives ou spirituelles, en tant que celles-ci sont directement liées à leur situation extérieure de misère sociale. Dans *Ce que j'appelle oubli*, Mauvignier réunit les quatre criminels et leur victime dans une même couche socioprofessionnelle dont la réalité prend forme au conditionnel :

Il n'a pas essayé de les convaincre, de leur dire que dans une autre vie ils auraient pu aller à l'école ensemble ou [...] lui aussi pourrait travailler avec eux et être vigile, il sait ce que c'est que les boulots qu'on peut faire pour vivre, il ne juge pas, il se fout de ce métier-là comme d'un autre et aurait aussi bien pu le faire et être l'un des leurs, pourquoi pas ? (CAO, 14)

« Les boulots qu'on peut faire pour vivre » est l'indice le plus net de l'appartenance à une catégorie sociale défavorisée, laquelle n'a pas le choix, et subit les heures de journées se renouvelant au rythme de l'ennui et de la souffrance. Les criminels tels que saisis dans l'écriture de Mauvignier apparaissent comme des hommes de misère sociale en ce que celle-ci est liée à leur misère intérieure, faite de frustrations, de colère et de haine. Dès lors qu'un lien est opéré entre crime et société, qu'en conclure ? Est-ce le criminel qui façonne la violence de la société ou est-ce la société qui façonne la violence du criminel ? Mauvignier s'emploie davantage à illustrer la violence exercée par le criminel mais elle se voit encadrée de fréquents passages quant à la violence de la société, si bien qu'il n'y a pas l'un ou l'autre mais une interaction constante entre les deux pôles.

Bien d'autres criminels se trouvent confinés dans une situation socioprofessionnelle peu propice à l'expansion des facultés de force et de consistance intérieure. Le criminel de *Viol* appartient au milieu ouvrier de même que celui d'*Un fait divers*. La situation sociale du premier n'est pas mise en relation par Danièle Sallenave avec l'exercice criminel tandis que celle du second, « rideau noir de l'échec », est au cœur même du crime narré par François Bon. Ce texte apparaît ainsi comme un retentissement de la conception du fait divers telle que formulée par Sylvie Jopeck: « le fait divers est un appel, il exprime la souffrance, le désir d'autre chose,

d'être ailleurs, d'être quelqu'un d'autre<sup>445</sup> ». Dans la section du livre où l'auteur prend la parole pour son propre compte, il écrit la fatigue, la sélection obligatoire, le rejet de l'employeur, la beuverie qui suit, le malaise de l'interchangeabilité d'un homme réduit aux capacités de force et de rapidité d'un corps « employé »,

Et le désir aussi d'une violence de hasard qu'on avait pu alors avoir pour initier la démarcation nécessaire à un départ neuf. Ce qu'on traîne dans sa tête au milieu de l'échec, sans savoir par où rompre le rideau noir, comme ce type l'avait fait avec un tournevis et une Mobylette. (FD, 130-131)

Ainsi, chez François Bon comme chez Mauvignier, le crime ne provient pas d'un déséquilibre de psyché mais d'un contexte social particulier. Ce lien entre criminalité et société est aussi explicite pour ledit « vampire de Ropraz », un fermier qui selon le Dr Mahaim « tenait plus de la victime d'une ruralité misérable, que du bourreau d'une société peu encline à lui laisser une chance » (VR, 68). Enfin, dans *Les Merveilles*, la criminelle commence par faire des ménages, rapidement délaissés pour la prostitution. Mais dans ce dernier cas, la catégorie socioprofessionnelle de la protagoniste n'apparaît pas corrélée au crime, d'ailleurs, Évelyne semble plutôt satisfaite d'un travail qui lui permet d'exalter les tensions et les tiraillements d'un psychisme dévasté par le trop-plein d'une scène de vie bouleversante et envahissante. Les tenants et les aboutissants du roman relèvent beaucoup moins de la misère sociale que de la complexité de l'inconscient et de ses transferts.

### c. crimes et ressources cognitives

Le criminel a jusqu'ici été donné à voir dans sa pauvreté humaine, cognitive et sociale. Nous verrons que cet état de fait ne concerne qu'une partie de notre corpus. D'autres sont en effet présentés comme des individus intelligents, autrement dit « doués de l'ensemble des fonctions psychiques et psychophysiologiques concourant à la connaissance et à la compréhension de la nature des choses et de la signification des faits ; doués de la faculté de connaître et de comprendre<sup>446</sup> ». Dans certains cas, la qualité d'intelligence est mentionnée, connue du lecteur, en tant qu'attribut général de l'individu mais elle n'est pas reliée de façon explicite et directe avec l'exercice du mal. Ce sera le cas avec *Ballets roses* quand Benoît Duteurtre écrit que Le Troquer est issu d'un milieu social défavorisé et qu'il a pourtant su se hisser à la stature d'homme politique militant socialiste avec un parcours de courageux résistant. La réalisation de fantasmes sexuels avec les jeunes fille mineures au moment des faits n'est en aucun

---

<sup>445</sup>. Sylvie JOPECK. *Le fait divers dans la littérature. op. cit.*, p. 51.

<sup>446</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « intelligent », *op. cit.*



cas l'aboutissement d'une intelligence machiavélique, juste le produit de circonstances sociales l'ayant favorisée. Le criminel fictif de *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant* fait lui aussi figure d'homme intelligent et cultivé, notamment pour sa capacité à écrire ses mémoires et à mobiliser des connaissances acquises au fil de lectures sans doute favorisées par sa fonction de bibliothécaire. Là encore, cette intelligence n'est pas mise en relation avec le crime.

En fin de compte, l'association du mal avec l'intelligence est assez minime dans nos récits de faits divers criminels et prend généralement la forme d'un jeu. Dans *L'homme qui haïssait les femmes*, Gabriel est un bon étudiant malgré un moindre intérêt pour son cheminement scolaire. C'est d'ailleurs ce qu'il rappelle dans la lettre qu'on retrouvera dans son vêtement :

Entre temps, j'ai continué mes études au grès du vent car elles ne m'ont jamais intéressée sachant mon destin à l'avance. Ce qui ne m'a pas empêché d'avoir de très bonnes notes malgré ma théorie de travaux non remis ainsi que la carence d'étude avant les examens. (*Sic, HHF, 22*)

Par le carnage des femmes de Polytechnique et la lettre qu'il adresse à titre posthume, Gabriel entend bien prouver qui il est. L'insistance d'un élève quant à ses bonnes notes malgré un investissement moindre est assez commune et vise à convaincre autrui de ses dispositions et facilités intellectuelles. Gabriel en ressent d'autant plus le besoin qu'il a souhaité intégrer Polytechnique et s'en est vu refuser l'entrée à deux reprises, bien que de peu...

Le sociologue David Le Breton a examiné les constantes des tueurs scolaires et écrit à leur propos : « cette position d'autorité absolue sur les autres est aussi une manière de chercher la notoriété, devenir enfin célèbre, être connu à sa juste valeur, et renflouer ainsi, même en mourant, un narcissisme défaillant<sup>447</sup> ». La mise en scène telle que relatée par Elise Fontenaille illustre le constat de Le Breton. En effet, si l'intelligence de Gabriel est manifeste en ce qu'il est capable de connaissances et de compréhension dans le milieu scolaire où il est évalué, cette faculté, et peut-être davantage encore la volonté de l'exacerber, seront mises à profit dans l'exercice de la tuerie à laquelle il souhaite donner un tour ludique, ainsi que l'explique Élise Fontenaille dans un entretien avec Jacques Pradel : « Lépine prenait çà comme un jeu, notamment de piste. Il avait envoyé des lettres à des proches pour prévenir du carnage,

---

<sup>447</sup>. David LE BRETON, entrée « adolescents » dans *Dictionnaire de la violence, op. cit.*, p. 25.

lesquelles arriveraient à posteriori<sup>448</sup> »... Le mal est donc directement corrélé à la capacité d'organisation du réel de Gabriel, une coordination à la fois cruelle et ludique en ce qu'elle autorise la détente dans l'exercice du crime.

Sans doute le jeu de piste de Gabriel fait-il pâle figure à côté du jeu de la vérité et du mensonge établi par Jean-Claude Romand. Mentir pendant dix-huit ans sur son identité sociale à ses plus proches, parents, femme, enfants, maîtresse et amis relève à priori d'un véritable défi cognitif et d'une remarquable maîtrise de soi. En outre, Romand disposait des connaissances nécessaires à l'exercice de la médecine et aurait pu être un vrai médecin. Le travestissement identitaire auquel il s'adonne s'apparenterait selon, Francisco Gonzalez Fernandez à un jeu d'échecs :

Romand joue bien une partie dont l'échiquier n'est rien de moins que sa propre existence : il se conduisait comme un roi de jeu d'échec qui, menacé de toutes parts, n'a qu'une case où aller : objectivement, la partie est perdue, mais on va quand même sur cette case, ne serait-ce que pour voir comment l'adversaire va la piéger<sup>449</sup>.

La partie est certes perdue d'avance mais l'avoir menée pendant de si nombreuses années apparaît comme une réelle victoire sur soi et sur le temps.

Outre la capacité cognitive nécessaire à la gestion de mensonges au quotidien, il semble que ce qui a permis à Romand d'exceller dans sa fonction de menteur soit lié au processus d'intériorisation du mensonge. Le mauvais menteur est décelé au moment même où il énonce son mensonge parce qu'il le considère extérieur à lui et à sa vérité. Le bon menteur, lui, est capable d'intérioriser son mensonge, de faire corps avec lui dans un processus de fusion convaincant pour autrui mais aussi pour soi-même et dès lors que le menteur est convaincu de la vérité de son mensonge, le faire vivre est résolument plus facile. Romand confie à Carrère le récit de ses premiers mensonges accompagné de commentaires retranscrits au discours direct dans *L'Adversaire*. Il a notamment prétendu avoir été agressé, emporté dans un coffre de voiture et roué de coups par une bande d'inconnus. Ses amis l'ont cru et suite au carnage familial, se sont remémorés le mensonge avant-coureur. Le discours du menteur me semble révélateur de cette fusion entre son mensonge et son espace intérieur :

Mais après, je ne savais plus si c'était vrai ou faux. Je n'ai bien sûr pas le souvenir de l'agression réelle, je sais qu'elle n'a pas eu lieu, mais je n'ai pas non plus celui de la

---

<sup>448</sup>. Élise FONTENAILLE. Entretien par Jacques PRADEL. *op. cit.*

<sup>449</sup>. Francisco GONZALEZ FERNANDEZ. « *L'Adversaire* ou le récit de l'indécidable », 2004, p. 544, consulté le 18 janvier 2012.

Disponible sur : [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=1011637](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1011637)

simulation, d'avoir déchiré ma chemise ou de m'être moi-même griffé. Si je réfléchis, je me dis que je l'ai forcément fait mais je ne me le rappelle pas. Et j'ai fini par croire que j'ai vraiment été agressé. (*Ad*, 68)

Comprendre ce mécanisme permet de relativiser le lien opéré entre le mal et l'intelligence. Si en fin de compte, il est presque aussi facile à Romand de mentir qu'il nous est facile de dire la vérité, il ne lui faudra pas développer de compétences bien particulières... Sans doute est-ce la raison pour laquelle Carrère ne nous donne pas à voir Romand sous les traits d'un être exceptionnel dans l'intelligence de la manipulation mais bien comme le « jouet infortuné de forces démoniaques » (*Ad*, 39). L'exercice du mal relèverait ici d'une passivité vulnérable au mal extérieur qui la gangrène de l'intérieur; en aucun cas d'une élaboration machiavélique.

L'accès aux ressources cognitives apparaît ainsi très peu fréquent en comparaison avec son absence, dont nous avons traité au préalable. Le contexte social favorable est un peu plus présent, sous forme de simples mentions quant à l'exercice professionnel du criminel. C'est le cas dans *Claustria* qui met en scène un ingénieur. Dans *Aspen Terminus*, le contexte social privilégié de la star Claudine Longet est davantage développé. Dans *Sévère*, la criminelle est secrétaire et bénéficie des largesses de son amant-patron mais cette richesse est précaire en ce qu'elle dépend des relations qu'elle entretient avec lui. Enfin, dans *Mariage mixte*, le luxe du couple de vétérinaires est patent avec sa « villa cotée dix millions de francs en 1980 » (*MM*, 24). La question de l'aisance matérielle est centrale dans le roman en ce qu'elle divise le couple Cottard mais elle n'est pourtant pas directement liée à la disparition de Charles-Édouard. Une situation sociale favorable n'est donc pas, dans notre corpus, donnée à voir comme propice à la perpétration de crimes; nos auteurs ne donnent manifestement pas dans le Claude Chabrol... En revanche, Weitzmann use d'une épiphore en vue de relier explicitement le luxe et le désir des policiers à juger Jean-Christophe Cottard coupable :

Le design du percolateur où il leur avait préparé les expressos? Coupable! La cuisine américaine, l'élégance des plaques chauffantes, le congélateur géant importé des USA? Coupable! Les nègres coloniaux, le cristal des verres, les luminaires au plafond, les télévisions, le court de tennis, la piscine? Coupable! Quatre, cinq fois coupable! (*MM*, 23)

#### d. la division du crime

Dans certains ouvrages parmi ceux explorés, le crime se commet à plusieurs, dans une association le plus souvent hybride quant aux ressources intérieures et au contexte social dans lequel vivent ces criminels. Cette division est toujours le fruit d'une distinction entre les instigateurs du crime et les exécutants. Le cas du *Procès de*

*Jean-Marie Le Pen* est exemplaire à cet égard. Ronald Blistier est jugé coupable de l'assassinat de Hadi Benfartouk et l'interrogatoire auquel il est soumis lors de son procès révèle son incapacité à comprendre les enjeux du monde qui l'entoure doublée d'une propension à l'amalgame : « Je n'aime pas les Arabes. Ils nous prennent nos boulots. J'ai eu une enfance malheureuse, dit Ronald Blistier dès que la présidente Rontmartin lui adresse la parole, à la consternation de maître Mine, tant un avocat préfère défendre cent assassins qu'un imbécile » (*PLP*, 12). L'incohérence des propos tenus est le versant de l'incompréhension du langage tenu par les acteurs du tribunal :

La présidente: - Vous avez entendu ce qu'a dit votre mère. Vous avez avoué dix fois. Prétendre que c'est par un curieux orgueil que, au mépris des faits, vous diriez avoir abattu Hadi Benfartouk est-il votre nouveau système de défense ?

Ronald Blistier: - Je ne sais pas, madame la présidente.

Comment, vous ne savez pas ?

Je n'ai pas bien compris la question, madame la présidente. C'est maître Mine qui s'occupe de tout ce qui concerne ma défense. (32)

Lassé par ces incompréhensions doublées de témoignages quant à sa cancrerie, Blistier s'exclame: « Si j'avais été meilleur élève, vous n'oseriez pas vous moquer de moi. Je veux dire: si je parlais très bien, vous ne me prendriez pas à partie avec des mots » (46). Ces passages témoignent du manque de maîtrise langagière de Blistier et ne sont pas sans rappeler les propos de Gide quant aux procès sanctionnant davantage les incompétences linguistiques que les mobiles d'accusation... même si dans ce cas précis, la culpabilité de l'accusé est fermement établie. D'ailleurs, ce semblant de critique gidienne revient encore un peu plus loin, et dans une perspective dépassant celle de l'accusé: « Pour beaucoup, dans le public, l'audience prend parfois l'allure d'un concours d'éloquence » (73).

L'indigence cognitive de Blistier contraste avec l'intelligence et la rhétorique de Jean-Marie Le Pen telle que mise en scène par Mathieu Lindon. Pour maître Mine, avocat de Blistier, Le Pen est le véritable criminel en ce que ses discours, réfléchis et minutieusement préparés, incitent à la haine de l'étranger. Blistier ne serait donc que l'exécutant brutal et grossier d'une idéologie proférée avec force et subtilité. Quand le président du Front National apprend le crime perpétré par son indirect acolyte, il exprime sa compassion par des questions oratoires fondamentalement duplices: « S'il s'avère que Ronald Blistier a tué de sang-froid Hadi Benfartouk, qui ne le regretterait pas ? Qui ne regretterait pas que soit abattu de sang-froid sur le territoire français un jeune Maghrébin ? » (*PLP*, 17). La première question feint l'évidence de ce qu'un crime quel qu'il soit est nécessairement malheureux. La seconde précise le caractère

fallacieux du discours par l'ajout des précisions « territoire français » et « jeune Maghrébin », et qui autorisent alors le tissage de tout un faisceau de convergences entre l'idéologie politique de Le Pen et la situation du crime. Or, cette idéologie préconise l'exclusion des étrangers en France. L'intelligence du leader nationaliste est patente puisqu'il parvient simultanément et en l'espace de deux phrases, à exprimer sa feinte compassion pour la victime doublée de son authentique satisfaction quant à l'éviction radicale et absolue d'un étranger en France. Les partisans aussi bien que les détracteurs de Le Pen auront évidemment saisi la duplicité de ses regrets ; le message est passé... et que rétorquer à des dits non-dits ?

L'association criminelle entre Blistier et Le Pen est indirecte puisqu'ils ne se connaissaient pas avant la perpétration du crime. Elle sera en revanche directe dans *Un Juif pour l'exemple* où le crime se commet à plusieurs. Le pasteur Lugrin joue un rôle semblable à celui de Le Pen en ce qu'il prône les idées fascistes et invite à la cristallisation de la haine du Juif. Il ne participera pas concrètement au crime de Arthur Bloch même si le venin de ses paroles produit des effets très concrets sur le garagiste Fernand Ischi. Ce dernier, une brute ignare fascinée par Hitler, organise la division du travail : « Je rentre au garage. Diversion. Toi, Max, tu vas boire un verre pour savoir ce qui se dit dans les cafés. Toi, Robert, avec Ballotte et Fritz, tu ramènes le youpin Rue-à-Thomas et là vous l'expédiez. Je vous rejoindrai avec les ordres » (*JE*, 43). Le crime d'Arthur Bloch a donc été commis par une entité criminelle divisée et organisée : en haut de l'échelle, la verve du pasteur Lugrin, au-dessous, Fernand Ischi en tant que chef de la bande et au plus bas, quelques fermiers et ruraux vides de toutes ressources et dès lors plus prompts à exécuter les ordres criminels qui leur viennent du haut. Chez Lindon comme chez Chessex, la criminalité est donc avant tout représentée comme un tissu relationnel entre ceux qui pensent, ceux qui agissent, ceux qui influencent et ceux qui obéissent. Cette spécificité interroge plus vastement la discipline criminologique ; tout crime est-il nécessairement commis à plusieurs ? Dans quelles modalités ? Jusqu'où remonter ? Combien de voix, combien de personnages, combien d'influences se sont concentrées dans une psyché qui passe à l'acte ? Et qui passe à l'acte ? Celui qui ordonne ? Celui qui exécute ? Le criminel ne peut manifestement pas être appréhendé comme un réceptacle du crime mais comme un écheveau complexe des fils d'une psyché, d'un environnement et de relations.

Ainsi, les criminels textualisés dans les faits divers criminels aujourd'hui sont majoritairement donnés à lire comme des être « falots », pour reprendre le terme de

Bernard Oudin. Ils sont le plus souvent en situation d'indigence cognitive et sociale, lesquelles sont peu propices à exercer l'attraction et la fascination. Malgré cette tendance, les profils restent assez hétéroclites et diversifiés en tant qu'ils relèvent précisément de « fait divers ». L'association du mal à l'intelligence est occasionnelle tandis que celle de la bêtise et du crime se régularise. En outre, le criminel se situe parfois au centre de cet axe et apparaît donc tout ce qu'il y a de plus normal, son statut de criminel mis à part. C'est le cas du criminel dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?* en ce qu'il est un bon employé, ainsi que de Michelle Martin, institutrice, ou encore du représentant en prothèses de *La Classe de neige*.

## ***1.2. L'enfant du crime***

Dans son ouvrage intitulé *L'enfance des criminels*, la journaliste Agnès Grossman écrit qu'

à l'horreur des crimes perpétrés par un "monstre" font écho de graves souffrances subies pendant son enfance. Il ne s'agit pas d'excuser, mais de comprendre comment un être humain se construit et comment la maltraitance, aussi bien physique que psychologique, peut engendrer des criminels<sup>450</sup>.

Pour illustrer et développer son constat, elle enquête sur neuf affaires criminelles dont le cas Dutroux ; plongée dans les dossiers d'instruction, témoignages, entretiens avec psychiatres, enquêteurs judiciaires et famille du criminel. Comprendre le criminel par un retour sur son enfance n'est pas une idée nouvelle, il s'agit même d'un *topos* bien établi auquel la réalité donne le plus souvent raison, même si tous les blessés de l'enfance ne deviennent pas criminels de même que certains individus à l'enfance normale ou privilégiée basculent dans le crime. Un peu plus de la moitié de notre corpus évoque ou développe l'enfance du criminel. Est-ce à dire qu'on puisse y lire le présent criminel à la lueur de l'enfance ? Pourquoi écrire l'enfant du crime ? S'agit-il d'induire l'idée commune d'un mal à la racine ? Selon quelles modalités ? Quels en sont les effets ?

Quelques textes parmi notre corpus mentionnent l'enfance du criminel sans qu'un lien ne soit manifestement opérable avec l'exercice du crime. C'est le cas dans *Aspen Terminus* où il est fait état, à propos de Claudine Longet, « d'une éducation bourgeoise mais sans doute tolérante car la jeune fille devient danseuse de revue à dix-sept ans » (AT, 54). La mention vise la construction du portrait de la protagoniste et ne

---

<sup>450</sup>. Agnès GROSSMANN. *L'enfance des criminels*. Préface de Christophe HONDELATTE. Paris: Hors Collection, 2012.

bénéficie pas d'une mise en valeur particulière au regard des multiples autres informations communiquées. De même, dans *Les Ballets roses*, on apprend que le père de Le Troquer était probablement un dentiste, érudé par son fils qui préférait évoquer sa mère, une femme de ménage travailleuse qui ne gagnait que 2F50 par jour (*BR*, 22). L'enfance de Le Troquer n'a donc rien à voir avec sa libido outrancière mais bien plutôt avec une ascension sociale témoignant d' « un homme courageux » ainsi que l'indique le titre du chapitre. La mère incarnait les valeurs de l'opiniâtreté et du courage, qu'elle a transmises à son fils par l'exemple.

Dans *L'Appât*, il est fait mention de l'enfance instable de Valérie; sa mère a trois maris successifs et la jeune femme ne rencontrera son père biologique qu'à ses quinze ans. Toutefois, dans la société actuelle, son cas est loin d'être exceptionnel et il est d'ailleurs précisé que Valérie ne souffre pas de cette situation et qu'elle est très indépendante (*Ap*, 81-82). N'ayant pas subi de traumatisme majeur, rien dans la substance de son enfance ne la prédestinait à la criminalité. De même, dans *Tout, tout de suite*, le chef de la bande nommé Yacef n'a pas subi d'autres préjudices que la promiscuité d'une famille apparemment non-violente. Il a vécu à Paris dans un quartier correct et logeait dans un étroit deux-pièces avec les six autres membres de sa famille. Sa violence et son sadisme apparaissent donc plus sociaux que familiaux, et même si dès l'âge de treize ans, il dit avoir choisi le banditisme pour projet d'avenir... (*TTS*, 30-31). Ces quatre exemples à l'appui, nous pouvons d'ores et déjà poser le constat selon lequel la mention de l'enfance ne permet pas nécessairement de lire le présent criminel et peut jouer d'autres fonctions au sein du texte, qu'elles soient informative (*Aspen Terminus*), modulatrice (*L'Appât*, *Tout, tout de suite*) ou posée en contre-point au *topos* de la criminalité issue de l'enfance perturbée (*Ballets roses*).

En revanche, le lien entre la douloureuse enfance et l'implication dans la séquestration et le crime d'Ilan Halimi est explicite pour bien d'autres acteurs participant du crime: « La jeune vie de Mam' est une longue dérive » (*TTS*, 23). Elle dit être habitée par un secret, se rebelle durant l'adolescence et a déjà commis plusieurs tentatives de suicide. Le cas de Zelda est plus explicite: en Iran, sa mère est vendue à son mari, handicapé mental et physique. La première fille issue de leur union est maltraitée par la famille du père. Ils décident en outre de marier à un quarantenaire la deuxième fille, Zelda, alors âgée de dix ans. Yasmine, la mère, fuit en France avec ses deux filles. La France et ses cités sont un monde nouveau pour Zelda qui n'en maîtrise pas les règles et les codes, ce qui lui vaudra d'être victime d'un viol collectif à

l'âge de treize ans (*TTS*, 25-26). L'enfance de Zelda n'a manifestement pas été propice à la construction de soi et la jeune femme n'a donc pas les ressources nécessaires pour se démarquer, se défendre et résister à un environnement fait d'escroqueries, de délits et de violences. Le présent criminel d'un certain nombre de personnages de *Tout, tout de suite* est donc bien lisible à la lueur de leur enfance et cette fouille dans le passé investit le terrain de la *diégésis* ; en effet, dans ces passages, Sportès ne montre pas mais raconte, ce qui permet au lecteur de mieux comprendre comment le personnage s'est construit, ou plutôt, comment la singularité de son histoire l'a empêché de se construire. Si le mal est donné à lire comme une manifestation prenant ses racines dans la géographie sociale, le regard porté sur le criminel s'en voit modifié. La compréhension s'accroît et le procédé d'identification génère l'empathie. En filigrane, la question de la responsabilité du criminel.

Dans *Tout, tout de suite*, le rapport entre enfance et criminalité est favorisé sans que la causalité ne soit explicitement amenée par le narrateur. En revanche, dans *Claustria*, le lien est instauré par le narrateur au moment de restituer les données fondamentales de l'enfance de Fritzl; celui-ci est né de père inconnu et sa mère, Annette, est victime du nazisme (43). Parce qu'il s'échappe de l'orphelinat afin de retrouver sa mère, le petit Fritzl est battu par l'institution (44). Sa mère le battait plus encore, un type d'éducation normal en Autriche, d'après ce qu'en dit le narrateur<sup>451</sup>. Fritzl s'est vengé de sa mère en l'enfermant pendant vingt et un ans (46). La relation à la mère est donc fondamentalement ambivalente en ce que Fritzl recherche et exécère la présence de sa mère. Marqué du sceau de cette ambiguïté, Fritzl revit les scènes de maltraitance par l'intermédiaire de sa fille Angelika :

La mère batteuse, la mère désirée, la fille frappée, violée. En lui, des personnages interchangeables, réversibles, et dans sa fantasmagorie il était parfois le fils d'Angelika dont sa mère était devenue la fille. Absurdité chronologique qui l'embarrassait peu. (*C*, 220)

Le prolongement est donc manifeste entre la dualité de l'enfance de Fritzl et celle de sa vie adulte. La violence des persécutions conjuguée au plaisir éprouvé auprès de la figure maternelle laissent place à l'horreur d'une sexualité adulte jouissive en ce qu'elle est sadique. Si dans *Tout, tout de suite*, le retour sur l'enfance engendre compréhension et empathie, ce n'est pas le cas dans *Claustria*. Le récit de l'enfance de Fritzl participe du dégoût, de la violence et de l'horreur plutôt qu'il n'attire la pitié. Le

---

<sup>451</sup>. « Une coutume éducative tenace en Autriche. Récemment encore, il n'était pas rare de voir dans un lieu public des parents jeter par terre un enfant désobéissant et s'acharner sur lui dans l'indifférence générale », p. 46.



degré d'élaboration perverse de sa psyché est bien trop élevé, trop présent et trop développé dans le roman pour que les quelques pages de son enfance ne puissent constituer un réel contre-poids, et surtout quand le narrateur prend soin de préciser que ces mauvais traitements sont communs. Si beaucoup d'autres enfants autrichiens ont été élevés dans des conditions semblables, combien se sont, une fois adultes, lancés dans une entreprise de claustration criminelle d'une telle envergure ?

Dans *L'homme qui haïssait les femmes*, Élise Fontenaille relie explicitement le massacre de Gabriel à son histoire personnelle et plus encore à son enfance, tandis que les propos du psychiatre Daniel Zagury, rapportés par Fontenaille dans un entretien avec Jacques Pradel, sont plus descriptifs dans les symptômes qu'analytiques dans les causes. Pour le spécialiste des tueurs en série, le massacre de Polytechnique est davantage lié au psychisme de Gabriel qu'au mouvement féministe. Il s'agirait d'un comportement dépressif-suicidaire empreint de haine, ainsi que d'une représentation personnelle de l'image de la femme à laquelle se joint le narcissisme de l'aura des idées pour rentrer dans l'Histoire<sup>452</sup>. Pourquoi ce comportement pathologique ? C'est ce que s'attache à comprendre l'écrivain :

Victime de la violence de son père, au même titre que sa mère et sa sœur, en manque absolu de repères, une fois parvenu à l'âge d'homme, c'est à son bourreau qu'il a "choisi" de s'identifier, contre toute attente, en dirigeant son arme contre les femmes... Paradoxe mortel de l'assassin. (*HHF*, 118)

L'enfance de Gabriel est ainsi faite de violences de la part d'un père qui « cogne autant la mère que l'enfant » (59). En grandissant, le garçonnet recherche la figure paternelle manquante. Il se rend souvent chez le voisin... condamné un peu plus tard pour pédophilie (64). Traumatisé, l'enfant se jette sous son lit dès qu'un homme entre dans la maison. Selon la mère, la violence du père émanerait des tortures subies durant la guerre d'Algérie. Toujours est-il qu'elle finit par divorcer. Jamal Ghazali se débarrasse du nom paternel tant honni, il s'appelle désormais Gabriel Lacroix. Parce que la mère n'est pas en mesure de subvenir seule aux besoins de ses enfants, Gabriel et sa sœur sont placés en famille d'accueil. La famille de substitution s'occupe bien d'eux mais y renonce à cause d'un déménagement. Les enfants se sentent à nouveau abandonnés. Le présent criminel est difficilement lisible à la lueur de l'enfance dès lors que demeure un flou causal. Le massacre est-il une conséquence au long terme de la guerre d'Algérie ? d'une enfance maltraitée ? de sévices sexuels ? d'une trop grande

---

<sup>452</sup>. Cité dans Élise FONTENAILLE. Entretien par Jacques PRADEL. *op. cit.*

puissance féministe au Québec ? d'un ego démesuré ? L'enfance est une possibilité parmi d'autres et elle est la plus développée par l'auteur qui vise à une meilleure saisie des motifs du criminel. Le développement du pôle victimaire empêche toutefois l'empathie vis-à-vis du personnage de Gabriel. Il s'agit bien d'essayer de comprendre, en aucun cas de s'apitoyer ou d'excuser.

Dans *L'Adversaire*, le lien entre l'enfance de Romand et les crimes familiaux est explicitement donné à lire par Emmanuel Carrère mais il diffère des deux cas précédents en ce qu'il est plus distant, c'est-à-dire qu'il ne correspond pas nécessairement à la croyance du narrateur et investit une autre perspective, celle de Romand. Apparemment, l'enfant du crime était « sage, calme, doux », couvé par ses parents. Il admirait son père qui savait cacher ses émotions en vue de ménager une mère démesurément soucieuse. Il a donc appris très tôt à « donner le change ». Il ne devait pas mentir mais s'abstenir de dire certaines choses (*Ad*, 50-52). Cet aspect de son enfance est évidemment lié à la criminalité adulte en ce que les crimes relèvent à la fois du mensonge, du caché et du non-dit. Carrère ne procède pas au lien qui s'impose au lecteur et le paragraphe suivant, dans son expression, vise plutôt à rappeler qu'il ne s'agit pas d'une explication émanant de Carrère mais bien d'une transcription des propos tenus par Romand: « (Souhaitant faire comprendre cela [l'intégration du caché, du non-dit], il a raconté tout à sa trac que sa femme et lui prétendaient parfois aller au cinéma à Genève alors qu'en réalité ils faisaient de l'alphabétisation dans des familles défavorisées » (*Ad*, 52). Dans ce cas précis, le présent criminel ne peut pas être lu par le prisme de l'enfance telle que racontée par Romand. Toute parole de Romand est sujette au doute quant à sa véracité et quand bien même il dirait la vérité à cet égard, sa révélation ne suffirait pas à expliquer la démesure du carnage familial. Le retour à l'enfance n'est donc pas exploité comme un moyen commode d'expliquer le présent mais comme un élément parmi d'autres, venant contribuer à la narration du soupçon.

Dans *Mariage mixte*, le narrateur investit aussi la perspective du personnage mais différemment, du fait que le souvenir d'enfance de Cottard est présenté comme une information fiable, non sujette au doute :

Une vie heureuse ! Savez-vous ce que ça signifiait, dans son enfance, une vie heureuse ? Rien de plus que s'asseoir dans le wagon jaune central de la rame de métro ! Le wagon toujours interdit, vous savez, même aux heures de pointe, bien qu'il fût aux trois quarts vide, ainsi qu'il pouvait le constater lorsqu'il s'engouffrait avec papa, en suffoquant, dans la voiture rouge bondée, juste derrière, et que, étouffés par les odeurs de sueur et de parfums bon marché, ils les apercevaient, les voyageurs de première classe, assis dans l'autre

voiture comme dans un musée, sur des bancs de bois libres, absorbés par leurs journaux et semblant ne rien voir de ce qui se passait alentour. Ça commençait là, oui, le bonheur : de l'autre côté de la honte. Dans cette voiture inaccessible. Et ça ne s'achevait jamais. (*MM*, 60)

Cottard rêve si fort d'ascension sociale qu'elle constitue la substance de sa représentation du bonheur. Or, son épouse ne partage en rien son idéal et pire, s'y oppose radicalement et très concrètement en trompant son mari, allant de coucherie en coucherie avec des hommes de la misère et de la rue. Cet affrontement de valeurs sera constitutif d'une relation mixte, hybride, monstrueuse et dont l'aboutissement est la disparition, le potentiel crime de leur fils Charles-Édouard. Si le rêve d'enfance de Cottard pointe les racines des dysfonctionnements du couple, il apparaît nettement moins corrélé à la disparition du fils. Le passage a valeur informative et nourrit la représentation du personnage de Cottard. Le crime n'est donc pas donné à comprendre en fonction de l'enfance de l'un ou de l'autre membre du couple mais procède justement d'une ambiguïté ludique que rien, et sûrement pas l'enfance, n'est à même de résoudre.

Sans doute « le vampire de Ropraz » est-il le criminel dont la jeunesse est la plus développée. La narration apparaît telle un déferlement de monstruosité endurées pendant l'enfance et que le narrateur reliera explicitement aux monstruosité des crimes perpétrés. Le chapitre dix, des pages 69 à 73, est une plongée dans les rêves de Favez, en tant qu'ils manifestent un inconscient traumatisé par des scènes de l'enfance. Il subit les coups, la faim, l'alcoolisme des parents et les grossesses de la mère. Placé en famille d'accueil, le cauchemar se poursuit, bien que dans des circonstances un peu différentes puisqu'il est à présent abusé sexuellement. Chessex ne nous épargne guère les précisions à cet égard, qui participent activement de la monstruosité. Ainsi, l'homme le frappe et le sodomise pendant que la femme frotte son sexe contre le visage et la bouche de Favez. C'est à la page 72 que le lien entre l'atrocité de l'enfance de Favez et son état d'esprit adulte est mentionné :

Qui retrouve t-on de ses bourreaux ? Hommes violents, femmes spectatrices, taiseuses, vicieuses, qui laissent l'enfant en proie ou l'utilisent à leurs fins. [...] Sommeil hanté par les figures, de femmes surtout, auxquelles il faudra faire payer [...] faire payer la fente sale (*VR*, 72).

Dans ce texte, le présent criminel se lit, non plus à la lueur, mais au flamboiement de l'enfance. Ici se retrouve l'idée commune du mal dans les racines de l'enfance telle que développée par Agnès Grossmann. Favez a subi la maltraitance physique aussi bien que psychologique et Chessex s'emploie à développer le lien entre passé et présent afin de solidifier les fondations de la monstruosité.

Dans d'autres textes, le lien entre l'enfance et le présent du crime s'attache plus particulièrement à la figure de la mère, en tant qu'elle est la figure archétypale la plus fondamentale au développement de l'enfant. Dans *Les Jouets vivants*, la mise en relation n'émane pas du narrateur mais de tierces autorités telles que celle d'un expert-psy :

*L'Enseignant* est décrit comme un enfant chétif, souffrant de rhumatismes, couvé par sa mère. Comme un adulte « resté fixé à une sexualité sur un mode infantile », marqué par « une image suridéalisée de la mère ». « C'est quelque chose qu'on retrouve beaucoup chez les individus pervers », conclut un psychologue clinicien (*JV*, 223).

Cet attachement excessif à la mère se retrouve en effet chez Fritzl mais aussi chez Pessant. Bertrand Leclair est le seul qui ne relie pas explicitement cet attachement à la mère avec le crime même si çà et là des allusions permettent d'insinuer au lecteur l'idée que ce rapport était anormal et symptomatique d'une absence de rapports affectifs avec d'autres femmes. Or, l'individu à qui on ne connaît pas de sexualité est donné à voir comme inquiétant dans ce texte. En fin de compte, à y regarder de plus près, ce n'est pas que le lien n'est pas explicite mais plutôt qu'il s'exprime sur le mode de la dénégation, et Leclair fait dire à son personnage :

[...] je voulais simplement être son garçon et qu'elle m'aime comme elle m'a toujours aimé, entièrement, et là encore je me sens tellement coupable d'écrire ce que je viens d'écrire parce que c'est comme dire que c'est sa faute ou la faute de son amour si je n'ai jamais su parler à personne et m'imposer, je sais bien que ce n'est pas vrai, que ce n'est pas à cause de son amour que je suis ici [en prison], l'amour de maman qui m'a maintenu à bout de bras malgré toutes mes insuffisances et mon incapacité à avancer dans la vie ou dans quoi que ce soit depuis que je suis tout petit. (*IHP*, 68)

Impliquer la figure de la mère renvoie aux fondements même de la psychanalyse et notamment au fameux complexe d'Œdipe, lequel n'est pas sans poser questions, celle des origines, de la filiation et de la transmission. L'enfant est inscrit dans une histoire dont les rapports, complexes, se tissent au fil des interactions avec les parents. Intégrer la figure de la mère sans toutefois développer outre mesure les modalités de ces rapports permet d'archaïser le présent du crime. La représentation de l'enfance se voit enrichie d'une dimension de l'ordre de l'archétype, des fondements, des origines et de l'aura de mystère, d'inconnu et de fascination qui en émanent.

Dans *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, l'enjeu n'a en revanche rien de psychanalytique et se voit enchâssé dans la dimension juridique. Le rapprochement entre l'enfance et la criminalité est établi par l'avocat en tant qu'il sert directement la stratégie de défense de Blistier doublée de l'accusation de Jean-Marie Le Pen. Les

parents de Blistier fils sont présents durant l'audience et les propos tenus scandalisent l'assistance :

Ronald Blistier: -Je n'ai jamais avoué d'assassinat, madame la présidente.  
Blistier père, de la salle: - Au pire, il a dit qu'il a pu provoquer la mort d'un Algérien, il n'a jamais parlé d'un meurtre.  
Il est expulsé. (*PLP*, 42-43)

Maître Mine relie alors explicitement l'éducation reçue par Blistier et le crime qu'il a commis :

Comment juger un adolescent élevé dans le respect de valeurs qui sont celles contre lesquelles s'élève la démocratie ? Aussi abominables que soient les faits dont il est accusé, n'est-ce pas pour lui une circonstance atténuante qu'on lui ait appris à les commettre comme autant d'actes dignes d'éloges ? (*PLP*, 30)

Bien sûr, le report de la faute sur les parents n'est qu'une étape intermédiaire de la plaidoirie en ce que Maître Mine la déplace aussitôt vers Le Pen et son idéologie du racisme. L'influence familiale quant à la perpétration du crime n'en demeure pas moins patente et se révèle même des plus convaincantes, dès lors que l'effet de la plaidoirie ne touche pas que les narrataires. Le lecteur, même s'il connaît les dessous de la stratégie, pourra difficilement nier l'héritage familial tel que mis en évidence par l'avocat. L'idée commune d'un mal à la racine de l'enfance est donc présente mais elle n'est pas un espace commode d'où tirer les nœuds du crime. Plus légère, elle se manifeste dans la finesse et l'éloquence persuasives.

Le rapport de cause à conséquence entre les éléments issus de l'enfance du criminel et l'accomplissement postérieur du crime peut être signifié autrement que par l'entremise du narrateur ou de l'un des personnages mis en scène. Parfois, le personnage criminel y procède lui-même, dans l'opération du souvenir. Dans *Sévère*, nous accédons à une histoire générale et représentative de l'enfance de la criminelle et dont l'effet s'accroît par l'insertion régulière de passages anecdotiques. La sexualité du père est si débridée qu'il demande à sa fille d'observer ses ébats avec diverses conquêtes. La mère, dépressive et en manque d'argent, rejette l'enfant et s'adonne à une tentative de suicide criminel incluant ses enfants. Elle est alors placée en hôpital psychiatrique et quand elle en sort, c'est pour y faire placer sa fille, par ailleurs victime de viol à l'âge de dix ans (*S*, 37-40 et 53).

Dans ce contexte, l'anecdote contribue à façonner l'atmosphère étouffante et mortifère dans laquelle est confinée la criminelle-enfant: « Je me souviens de mois sombres. La région était pluvieuse, et les rares jours où il faisait beau elle [la mère] nous cloîtrait dans notre chambre. Elle avait collé du papier noir sur nos vitres, pour

laisser le soleil dehors » (*S*, 39). À aucun moment la criminelle n'opère de lien entre les conditions dans lesquelles elle fut élevée et son cheminement vers le crime, d'ailleurs, elle ne prend pas de recul quant à ses souvenirs et ne les commente pas. Elle s'exprime de façon presque objective avec des phrases très courtes et centrées sur les faits. Ces éléments sont de toute façon amplement suffisants à l'établissement par le lecteur d'un rapport entre l'enfance et la vie d'adulte. La criminelle a très tôt côtoyé le sexe par l'intermédiaire de la figure du père et fut parallèlement confinée dans une atmosphère lourdement mortifère par le biais de la figure de la mère. Or, on retrouve à la fois le sexe et la mort dans la relation sado-masochiste entretenue avec Stern jusqu'à son point d'aboutissement le plus absolu, le crime. Tuer l'amant comme tuer les parents en soi ? ...

Le cas de *Vous vous appelez Michelle Martin* diffère du précédent dès lors que le rapprochement entre l'enfance et l'état actuel de la criminalité est explicitement établi par Michelle Martin. Son père meurt dans un accident de voiture alors qu'elle est encore très jeune et sa mère lui dit « c'est de ta faute » (*VMM*, 25). Michelle Martin avait retardé le départ de son père et si elle ne l'avait pas fait, l'accident ne se serait pas produit... en l'absence irrémédiable du père, les relations entre la mère et la fille se développent sur un terrain pathologique et symbiotique, si bien que l'une et l'autre dorment dans le même lit. La fille appartient désormais à la mère et ne doit plus vivre que pour remplir son vide. Nicole Malinconi s'interroge quant aux paroles de Michelle Martin et aux éléments qu'elles charrient. Elle rend compte de leur signification faite d'incertitudes et de potentielle polysémie :

Elle dorment ensemble dans le lit qui avant était le lit du père et de la mère. Au début, peut-être, pour parer la terreur qui envahit l'enfant, la nuit, ou pour la consolation, pour la mère consoler l'enfant des mots qu'elle lui a dit –C'est de ta faute– comme si ces mots-là étaient consolables, ou peut-être même pour les effacer, comme si cela se pouvait ; ou plutôt pour se consoler elle-même, la mère, comme redevenue un enfant, comme depuis toujours un enfant, peut-être. (*VMM*, 26)

Au terme du retour sur l'enfance, Malinconi écrit : « Vous dites : Avec Marc Dutroux, c'est ça qui a continué » (*VMM*, 27) et cette phrase ne peut signifier plus explicitement le prolongement qu'établit Michelle Martin entre son enfance et sa vie de femme soumise à un mari psychopathe. Le lien se renforce avec le parallèle « une manipulatrice, vous dites » en référence à la mère (*VMM*, 26) et « vous dites : un manipulateur » (*VMM*, 27) en référence à Dutroux. Le retour sur l'enfance ne relève que partiellement du choix de l'auteur du fait qu'il s'agit d'une conversation. N'en demeure pas moins la réelle consistance explicative quant à la relation entre Dutroux

et Martin. De mon point de vue, ces passages relatifs à l'enfance témoignent de l'aboutissement du projet de Malinconci dans le sens où l'on comprend mieux, à l'issue de la lecture, la soumission de Martin à Dutroux. Toutefois, la part la plus excessive de cette soumission, jusque dans le crime, nous reste inaccessible, et en aucun cas l'excuse ne vient se superposer à la compréhension.

Ainsi, le présent criminel peut être lu à la lueur de l'enfance dans une part non négligeable de notre corpus. Les modalités et les fonctions de ce *topos* de l'enfant blessé sont toutefois beaucoup plus variées par rapport à celles, communes et banales, répertoriées par Agnès Grossmann. L'enfance n'est pas le sac à dos arrondi d'une multiplicité de causalités expliquant commodément la criminalité. Parfois, l'intégration de cette matière est à visée informative et sert les enjeux spécifiques du texte, lesquels sont indépendants de cette idée de cause à effet. D'autres fois, la représentation tend vers la modulation ou même le contre-point à ce lieu commun. D'autres fois encore, elle participe du déploiement du monstrueux ou vient vivifier l'anecdote de sa substance. Le contenu et le mode d'intégration sont plus subtils lorsque respectivement liés à l'univers psychanalytique ou juridique parmi d'autres possibilités. Enfin, lorsqu'il s'agit effectivement de comprendre les failles d'une construction identitaire en invoquant la maltraitance physique et psychologique, l'analyse se fait alors fine et précise jusqu'à atteindre le point de limite de l'intelligible. L'enfance, alors, n'est plus tant ce qui permet de « comprendre comment un être humain se construit » mais de comprendre comme cet espace de l'enfance blessé, dans son prolongement criminel, n'offre qu'un accès limité...

## **II. Passage à l'acte, le criminel en questions**

### ***II.1. Le criminel et son crime, du proximal au distal***

Le criminel est appréhensible à travers ses représentations, ses motifs, ses attributs, ses ressources cognitives, son environnement social mais demeure la question essentielle: comment a-t-il pu commettre l'acte le plus absolu qui soit, le crime ? Comment le criminel est-il donné à voir et à comprendre dans ce rapport au passage à l'acte ? Quels sont ses mobiles ? Avait-il le choix ? Est-il responsable ? Quel regard rétrospectif porte-t-il sur ses actes ? Quels processus psychiques favorisent le crime ? Enfin, les écrivains sont-ils habiles à saisir et à restituer un être se situant parfois aux confins de l'humanité ? J.-B Pontalis oppose le crime de passage à l'acte

au crime de métier et ne se dit intéressé que par le premier, défini comme un « acte impulsif, irrépressible, souvent meurtrier, qui peut aussi prendre la forme d'une décision subite de fuguer, de disparaître, de rompre avec son travail, sa femme, ses enfants, de mourir<sup>453</sup> ». Le passage à l'acte meurtrier est communément perçu comme une manifestation de folie dont rend compte le discours hyperbolique et alarmiste du dessinateur présent lors du procès de Romand :

Ce type est un *très* grand malade, les psychiatres sont fous de l'avoir laissé passer en jugement. Il se contrôle, il contrôle tout, c'est comme ça qu'il tient debout, mais si on se met à le titiller là où il ne peut plus contrôler, il va se fissurer devant tout le monde et je vous assure, ça va être épouvantable. On croit que c'est un homme qu'on a devant nous, mais en fait ça n'est plus un homme. C'est comme un trou noir, et vous allez voir, ça va nous sauter à la gueule. Les gens ne savent pas ce que c'est, la folie. C'est terrible. C'est ce qu'il y a de plus terrible au monde. (*Ad*, 54).

Le ton du scandale. Carrère hoche la tête et dit penser « au grand vide blanc qui s'était petit à petit creusé à l'intérieur de lui [de Romand] jusqu'à ce qu'il ne reste plus que cette apparence d'homme en noir » (*Ad*, 55). Le criminel tel un trou noir ? un vide blanc ? ou un trou blanc ? un vide noir ? ...

a. en-deçà du crime, ordinaire, civisme et délits

Le vocable « criminel » engendre une représentation se limitant communément à l'imaginaire d'un individu dans l'action du crime alors que dans bien des cas, celui-ci représente une part temporelle infime de la vie du criminel. L'assassin est un assassin mais pas seulement. Dès lors, quels sont les rapports entre les multiples dimensions de la vie du criminel ? Existe-t-il des signes avant-coureurs du crime à venir dans la sphère non criminelle de la vie du tueur telle que mise en texte par nos écrivains ? Époux, père, employé, le criminel est pluriel, à l'image du tueur en série d'*Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*. Dans ce texte, Didier Decoin expose les deux facettes de Moseley mais ne développe toutefois pas le versant de l'ordinaire en tant qu'entité autonome. Le crime n'est jamais loin et en fin de compte, les sphères de l'ordinaire du quotidien familial sont entrelacées avec celles de l'extraordinaire du crime, si bien qu'elles se contaminent l'une l'autre :

Il se glissa jusqu'à la chambre où dormaient les enfants. Il se figea un instant dans l'encadrement de la porte pour les regarder. Il les trouva beaux, il sentit une bouffée d'amour l'envahir, il lutta contre l'envie de se pencher sur eux pour les embrasser (mais s'il les réveillait, il aurait toutes les peines du monde à les rendormir, et il finirait par être trop tard pour se mettre en chasse d'une femme à tuer), il se contenta donc de leur souhaiter tout bas de faire de beaux rêves, et que demain soit une bonne journée pour eux. (*EFM*, 133)

---

<sup>453</sup>. Jean-Bertrand PONTALIS. *Un jour, le crime. op. cit.*, p. 53.



Appréhendée de l'extérieur, la scène du coucher des enfants est exemplaire. En réalité, elle est viciée par les pensées d'un père en fuite vers les ailleurs du crime. Ainsi, bien que le criminel n'investisse parfois qu'un temps limité dans l'action du crime, il en est psychiquement imprégné et le clivage entre la vie ordinaire, banale et quotidienne *versus* la vie extraordinaire, excessive et criminelle n'est que de surface.

Le tueur en série n'apparaît pas toujours ordinaire mais peut se présenter comme un individu particulièrement enclin à la bonté, la générosité et l'altruisme. Ainsi de John Wayne Gacy qui « offrait ses services de clown bénévole à des organismes caritatifs tout en tuant des adolescents<sup>454</sup> ». De même, Ted Bundy, violeur et assassin de nombreuses femmes, avait « écrit un manuel sur la prise en charge post-traumatique des viols pour l'État de Washington<sup>455</sup> ». Cette constante du tueur en série se retrouve dans le texte des *Disparues de Vancouver*: « Au Piggy's, tout Vancouver venait, beaucoup de musiciens. David organisait des concerts dont les bénéfices revenaient à des œuvres de charité, il y en a un dont tout le monde se souvient, en faveur d'une association de femmes battues... » (DV, 150). Élise Fontenaille ne développe pas le paradoxe. Toutefois, les points de suspension, empreints de surprise et d'incompréhension, invitent le lecteur à s'interroger sur la dualité fondatrice d'un homme qui se fait à la fois défenseur, adjuvant, criminel et tortionnaire de femmes en situation incertaine et précaire.

De même, dans *Corps enseignant*, nous apprenons par le biais de Noiset que Berthe était secrétaire général d'une association d'aide à l'enfance (93). L'information est donnée de façon neutre, comme objective, ce qui suscite une stupeur d'autant plus vive chez le lecteur. Le tueur en série est-il dans ces cas-là représentatif d'un Mister Jeekyll and Mr Hyde ? ou la face sociale n'est-elle qu'un stratagème trompeur visant à écarter tout soupçon quant à l'exercice de la face sombre du crime ? Ni les criminologues convoqués, ni les écrivains mobilisés ne s'aventurent dans des interprétations à cet égard.

La dualité du tueur en série est caractéristique de cette catégorisation et ne se retrouve pas chez les autres types de criminels. Au contraire. La majorité des criminels de notre corpus sont coupables de délits précédant ou accompagnant le

---

<sup>454</sup>. Jack LEVIN et James Alan FOX. « Ces monstres qui nous ressemblent », *Books, Dans la tête du tueur en série, op. cit.*, p. 27.

<sup>455</sup>. John LANCHESTER. « Les nouveaux loups-garous », « Dans la tête du tueur en série », *Books, op. cit.*, p. 35.

crime. Le tueur de *Est-ce ainsi que les femmes meurent* est cambrioleur (182-183). Celui de *Claustria* est voleur (142-143). Romand est menteur, escroc (108), agresseur (171). Le criminel d'*Un fait divers* est coupable de régulières violences conjugales (17), celui de *Corps enseignant* exerce divers méfaits à l'encontre des élèves (96-97). Les tueurs d'*Un Juif pour l'exemple* tirent dans les vitres des Juifs, exercent des menaces anonymes et préparent des attentats visant les synagogues (26, 28, 63). Quant à ceux de *Tout, tout de suite*, ils s'adonnent à une pluri-criminalité sous forme de terrorisme anonyme (41).

Tous ces exemples confirment la fréquence du motif du délit dans notre corpus et le plus souvent, celui-ci est avant-coureur du crime. Inscrit dans une sphère du mal plus vaste, le crime ne peut être perçu comme un accident en rupture avec le quotidien et les valeurs du criminel mais apparaît plutôt comme la forme la plus absolue de l'irradiation du mal. La criminologie et la littérature font donc ensemble état d'une imprédictibilité du crime chez les tueurs en série ainsi que d'une plus grande prévisibilité quant aux autres catégories de criminels. À l'égard de ses contradictions, le tueur en série apparaît comme le plus inquiétant et le plus susceptible d'engendrer la fascination et pourtant, il est peu investi par nos narrations et les paradoxes n'y sont qu'esquissés. Plus développé sans pour autant être interrogé chez les criminologues convoqués, le cœur de ces contradictions demeure aujourd'hui encore bien noué...

#### b. la responsabilité du crime

Le criminel a-t-il choisi le crime ou est-il malgré lui « tombé » dans le crime ? Dans notre corpus, il est le plus souvent présenté comme étant responsable de ses crimes. Très peu pour la monomanie telle qu'exposée dans les notes de *Moi, Pierre Rivière, ...*<sup>456</sup> Ces fictionnalisations s'inscrivent à rebours du *M le maudit* de Fritz Lang en ce qu'elles ne posent pas la question de la responsabilité du criminel et de la difficulté à juger un individu dénué de libre-arbitre. À cet égard, le choix de titre du neuvième chapitre du livre-témoignage de Sabine Dardenne m'est apparu douteux. « d le maudit<sup>457</sup> » invite à un parallèle évident avec « m le maudit ». Or, Dardenne est bien loin de se poser la question d'éventuelles irrépressibles pulsions chez son ex-bourreau et pas une once de la notion de libre-arbitre n'apparaît dans son texte. À aucun moment, elle ne conduit le lecteur à éprouver de l'empathie pour Dutroux,

---

<sup>456</sup>. La monomanie est une affection se manifestant dans un penchant irrésistible au crime. Michel FOUCAULT. *Moi, Pierre Rivière [...]*, op. cit., p. 408.

<sup>457</sup>. Sabine DARDENNE. *J'avais douze ans [...]*, op. cit., p. 191.

qu'elle juge responsable, qu'elle exécute et qu'elle condamne. À croire que la référence intermédiaire se moque du sens de ce film et ne repose en fait que sur le simple usage courant du terme de « maudit » : « qui encourt la réprobation<sup>458</sup> ».

Cette question du choix du criminel à commettre le crime apparaît en revanche dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?* en ce que la pulsion irrépressible y est décrite avec précision. Elle apparaît une première fois par le biais du narrateur investissant la perspective de l'épouse : « Il avait été un époux et un père tellement dévoué. Jusqu'à ce qu'un orage éclate dans sa tête et remplace tout l'amour, toute la tendresse dont Elizabeth le savait capable, par ces pulsions irrésistibles qui lui avaient fait commettre des actes épouvantables » (83). Le criminel est ici déresponsabilisé en ce qu'il est présenté comme un homme bon soudainement victime d'une intrusion de pulsions incontrôlables. Cette perception divise Moseley en deux d'un point de vue temporel. Il était d'abord un homme bon puis il ne lui a plus été possible de l'être. Les autres perspectives investies, et notamment celle du narrateur, infirment la possibilité d'une telle division et penchent en faveur d'une cohabitation des pensées et des émotions reliées à l'amour aussi bien qu'au crime.

La pulsion ressentie par Moseley est si forte qu'elle semble émaner d'un organe supplémentaire : « elle s'était mise à battre en lui comme un deuxième cœur à la fois puissant et fragile » (134). La puissance se justifie dans l'annihilation de toute autre fonction physique et psychique tandis que la fragilité implique sa fugacité. La notion de force engendre la déresponsabilisation du criminel du fait qu'il lui est impossible de se contrôler et de répondre de ses actes. La fragilité penche la balance de l'autre côté, dès lors qu'il apparaît facile de briser l'exercice de la puissance. Toutefois, le désir endormi « ressurgirait plus impérieux que la fois précédente » (135) et en fin de compte, la description du narrateur laisse percevoir une gradation dans l'emprise des pulsions. Au départ, il s'agit d'une pulsion en lui alors qu'à l'issue de l'examen, il est comme dissous dans la pulsion, il fait corps avec elle, si bien qu'il passe « de la jouissance de donner la mort à la jouissance d'être la mort » (135). La question de la pulsion concerne essentiellement les criminels en série et c'est pourquoi elle est si peu investie par les autres écrivains de notre corpus.

Les criminels y sont plus généreusement associés à la notion de calcul. C'est le cas avec l'instituteur pédophile des *Jouets vivants*, analysé par « maître J., avocat

---

<sup>458</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « maudit », *op. cit.*

spécialiste des questions de la maltraitance et des agressions sexuelles » (180). L'expert parle d'un « serial-agresseur » et précise: « on aurait tort de croire que les pédophiles agissent dans un état second, sous l'effet d'une pulsion soudaine. La plupart du temps, leurs actes sont pensés, calculés » (180). Il analyse ensuite la stratégie de l'instituteur: « il met en œuvre trois procédés quasi hypnotiques: la culpabilisation, la terreur et la banalisation » (181). L'expert illustre chaque procédé d'un exemple précis et convaincant. Toutefois, l'exemple le plus percutant se trouve quelques pages plus loin, quand la Cour fait remarquer à l'instituteur que c'est à la période où il distribue aux enfants des carnets de prévention à la pédophilie que ses propres actes pédophiles sont les plus nombreux. Le narrateur écrit alors: « nous comprenons trop bien que ce carnet offrait de formidables occasions de cours pratiques » (254). Nous avons vu plus haut comme le serial killer aime à dispenser des bontés absolument contradictoires avec l'exercice du crime, et dans ce cas précis, l'enseignant qualifié de « serial agresseur » ne fait pas exception. Comment soupçonner la perpétration du crime chez celui là même qui se charge d'en assurer la prévention ? Pulsion ou calcul ? La réponse nous est donnée quand bien même la question n'a pas été préalablement suscitée.

D'autres criminels échappent aussi bien au premier cas de figure, celui de la victime de pulsions incontrôlables, qu'au second, celui du responsable qui donne libre cours à des pulsions pourtant contrôlables et dont il concrétise l'assouvissement par une planification. Ces criminels ne sont pas mus par des intérêts inhérents à l'exercice du crime mais qui en dérivent. Ils agissent alors en vue d'être reconnus par un chef ou une bande. C'est le cas de Zelda dans *Tout, tout de suite*: « il [Yacef] me mettait en confiance. Il sentait que j'avais besoin d'être rassurée. Il me complimentait. J'ai senti que je devenais son objet. C'était quelqu'un de puissant, de respecté. En sa présence, je me sentais protégée » (146). De même, dans *Un Juif pour l'exemple*, Fernand Ischi est fasciné par le personnage de Hitler et en admire le portrait ainsi que les trophées. Arthur Bloch exécuté, il est « très exalté et ivre d'orgueil. Enfin la preuve qu'on attend de lui. Un juif pour l'exemple » (34). À quatre jours de l'anniversaire du Führer, il considère son crime tel un cadeau glorieux. Au sentiment d'accomplissement se joint l'appât du gain et l'on assiste ainsi, dans *Tout, tout de suite* à une conversation de l'ordre de la spéculation... :

Moi, avec ma part de rançon, je rembourserai d'abord les amendes que je dois à la RATP... [...]  
Je voudrais aussi me payer les sports d'hiver avec ma copine Saïda, ajoute t-il.

Moi, c'est un scooter que j'achèterai, dit Zou.  
Moi, des fringues, renchérit Kid. Mais je garderai aussi du fric de côté [...] (206)

Ces trois exemples manifestent avant tout un fort désir identitaire, lequel, paradoxalement, conduit les protagonistes à s'éloigner d'eux-mêmes pour se fondre dans une association mettant à mal leur individualité. Cette soumission se voit doublée, dans une moindre mesure, d'une spéculation semblant davantage relever de l'inconscience que du calcul froidement élaboré. Les protagonistes se réjouissent de l'aspect économiquement favorable de la capture si bien qu'ils en oublient les implications de la capture elle-même. La division et le roulement des tâches auront sans aucun doute contribué au sentiment de non responsabilité tel qu'éprouvé par ces acteurs secondaires, et parallèlement, à son amoindrissement du point de vue de la réception, non qu'on les excuse mais qu'on les juge précisément « irresponsables ».

Une autre constante des criminels tels que donnés à voir dans notre corpus est l'absence de repentir. Quand on demande à Moseley s'il a du remords ou de la compassion quand il pense à Annie Mae Johnson, il répond placidement que « non ». Quand on lui fait remarquer qu'elle avait des enfants, il rétorque: « Ça ne change rien... » (*EFM*, 94). Non seulement il admet les crimes commis mais il s'attribue en plus la paternité du meurtre de Barbara Kralik, qu'en réalité il n'a pas commis. Il lui faudra alors avouer, non seulement ses crimes mais les mensonges concernant les crimes... et l'on se demande quels aveux sont pour lui les plus coûteux. La froideur du criminel engendre la stupeur et pourtant, comme le rappelle Daniel Zagury à propos des tueurs en série, il est « extrêmement naïf [...] d'attendre l'expression d'un authentique sentiment de culpabilité auquel ils ne peuvent avoir accès. Par contre ils peuvent ressentir la honte d'avoir été appréhendés, de voir leur part d'ombre surexposée au regard de tous<sup>459</sup> ».

Certains criminels, à l'image du pasteur Lugrin dans *Un Juif pour l'exemple*, se disent en proie au regret mais ce sentiment est fidèle à leur nature de criminel: « Vous croyez me faire honte avec l'histoire de ce Juif? Je n'ai qu'un regret, notez-le bien. C'est de n'en avoir pas désigné d'autres à l'attention de mes amis. De mes amis, vous entendez ! » (77). La colère du pasteur tranche avec l'humour du Pickton des *Disparues de Vancouver*; quand les policiers viennent lui passer les menottes, il s'exclame: « Hé les gars, j'en étais à soixante-neuf, vous auriez pu m'en laisser au

---

<sup>459</sup> Daniel ZAGURY. « Tueurs en série: une énigme », dans *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles*, op. cit., p. 50.

moins une encore, je voulais m'en faire soixante-dix ! Sur le ton de la rigolade, comme si c'était une bonne blague. Le lendemain, il niera tout en bloc » (DV, 129). Quant à Yacéf, chef de la bande de *Tout, tout de suite*, il se situe plus loin encore du déni et des regrets ; revendiquant ouvertement les tortures et le crime perpétré, il pousse la provocation jusqu'à rendre l'assassinat constitutif de son identité :

Interrogé par la présidente de la cour d'assises de Paris, sur son identité et ses lieu et date de naissance, il déclare : - Je suis né à Sainte-Geneviève-des-Bois le 13 février 2006.  
Endroit et jour où Élie fut brûlé vif. (379)

À l'égard de la responsabilité du crime, la criminologie et la littérature vont donc là aussi de concert : point de niaiseries, de pathos ou de remords, le criminel tue. Le moins souvent, à cause d'irrésistibles pulsions, un peu plus fréquemment, par intérêt financier et réconfort identitaire mais le plus souvent, il tue parce qu'il voulait tuer et nul doute qu'il recommencerait si l'opportunité lui en était donnée.

### c. l'altérité du crime

Un rapport alternatif au crime est toutefois donné à voir dans notre corpus dans le sens où le criminel ne procède ni au déni ni à l'indifférence ni à la revendication de son crime mais semble ne pas s'y reconnaître. Zagury a d'ailleurs repéré cette autre constante parmi la population des tueurs en série : « ceux qui ne se réfugient pas dans le déni ont énormément de mal à s'expliquer. Il y a un tel gouffre entre l'horreur de leur crime et les pauvres raisons qu'ils en donnent qu'on a d'ailleurs fini par appeler cela des « actes immotivés<sup>460</sup> ». Cette inadéquation entre le « soi » et le crime constitue l'ouverture du texte *Un fait divers* de François Bon. La parole est donnée à l'homme : « ce qu'ils vous reprochent on l'a fait : pour une fois que le portrait que de soi-même on donne est clair, ce n'est pas celui qu'on voudrait. On se passe les mains sur le front, la bouche, les yeux, ça ne correspond pas. Voilà pourtant ce que sur vos épaules on vous plaque » (7). Le décalage ressenti provient de ce que l'homme au tournevis s'est identifié à sa haine et à sa jalousie au point de ne plus être que haine et jalousie. Il ne s'agirait pourtant pas d'un état transitoire, la première phrase l'affirme : « la haine n'est pas passagère. La haine est celle de l'homme floué qu'on contient et dont on ne voulait pas qu'il devienne la façade pleine de votre être » (7). La vision du passage à l'acte de François Bon m'apparaît originale et à rebours de la représentation commune. En effet, il n'est pas donné à saisir tel un état fugitif et dissous une fois

---

<sup>460</sup>. Daniel ZAGURY. « Des sujet tout à fait normaux qui, un jour, explosent » [Entretien], *Le Parisien*, 15 aout 2009, consulté le 28 mars 2013. Disponible sur : <http://www.leparisien.fr/faits-divers/des-sujets-tout-a-fait-normaux-qui-un-jour-explosent-15-08-2009-607100.php>

consommé mais comme une extrémité vers laquelle « l'homme floué » en l'homme est irrésistiblement attiré, et d'autant plus qu'il y a goûté :

La passion n'est pas une folie transitoire. Il y a un bout de l'être où il faut aller comme on explore d'une carte la tache vierge, un couloir au fond de l'être dont on veut voir le bout même si on voudrait bien que soit possible de s'y comporter autrement. Et on recommencerait demain parce qu'on a connu une fois d'aller au bout sans nuance ni distance. (FD, 10)

On recommencerait demain... Ce pourrait être les mots de l'homme qui haïssait les femmes, s'il ne s'était suicidé à l'issue de la tuerie. Parce qu'il n'a pas l'occasion d'exprimer un rapport ultérieur à ses crimes, le décalage entre le criminel et son passage au crime est donné à voir par l'intermédiaire de sa sœur « d'accueil », chez laquelle il a vécu trois ans. Présente dans l'enceinte de Poly au moment des crimes, elle manifeste l'intensité de sa surprise : « c'était bien lui, transfiguré par la rage, le désespoir, la haine. Mais je l'ai tout de suite reconnu [...] tout ce qu'il a fait d'atroce ce soir-là, le carnage, la tuerie... ce n'était pas lui, il était comme possédé, envoûté par sa folie » (103). La dualité fondatrice du criminel, l'expression du garçon « floué » en lui est ici manifeste dans la répétition inversée d'un segment de phrase exprimant la reconnaissance et la non-reconnaissance de cette reconnaissance : « c'était bien lui » *versus* « ce n'était pas lui ». La discordance s'accroît d'autant plus que la demie-sœur se souvient de Gabriel enfant, « touchant, [...] une bonne petite bouille, de beaux yeux noirs, drôle, vif, malin [...] » (103) et que ces trois années partagées prévalent sur le crime : « malgré tout ce qui s'est passé ce soir-là à Poly, il restera toujours pour moi un enfant perdu » (104).

De même, *Dans la foule* manifeste avec acuité l'inadéquation entre le crime et la représentation que le criminel se fait de lui-même. Geoff admet sa culpabilité individuelle dans les crimes perpétrés dans le stade du Heysel mais il ne peut se résoudre à être désigné comme l'auteur d'un massacre collectif. Jean Laurenti a fort bien condensé ce problème de la responsabilité individuelle et collective :

Quand un hooligan admet avoir jeté des pierres, il ne peut pas endosser pour autant la responsabilité de la mort de quarante personnes. En réalité, il n'a probablement tué personne. C'est une responsabilité collective, et personne individuellement ne voudra l'assumer<sup>461</sup>.

Dans le texte de Mauvignier, cette problématique est martelée au travers des questions de Geoff : « est-ce que moi aussi j'ai menacé des gens avec un pavé de ciment ou un bloc de béton –prélevé où?- » (126). Les « est-ce que... » n'en finissent plus et traduisent à la fois le besoin de comprendre ce qui s'est passé et l'impossibilité

---

<sup>461</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Jean LAURENTI. *op. cit.*

d'accepter les conséquences criminelles d'actes violents, alcoolisés et malveillants : « dans la nuit, j'ai essayé de me repasser la soirée et la journée d'avant pour comprendre. Les voix et les images qui me crevaient d'autant plus les yeux d'une vérité impossible » (163).

L'introspection de Geoff contraste avec les arrangements de conscience de ses frères. Ceux-là, à défaut de porter un regard personnel sur les événements, se rendent à une justice officielle, imparfaite et incapable de juger d'un crime à tant de mains :

Et puis, au fond, comment dira t-on qu'ils sont responsables d'une vague dont ils n'étaient chacun qu'une goutte ? comment dire qu'un coup de poing ou une pierre jetée aurait pu tuer presque quarante personnes ? On va hausser les épaules ; à Liverpool, un jet de pierres ne vaut pas même une heure au poste. (369)

La métaphore de la vague manifeste le procédé de dissolution de la responsabilité qu'on retrouve sous une forme amoindrie dans *Ce que j'appelle oubli*. Aucun des vigiles ne voudra porter la responsabilité collective du crime et ils tentent de se disculper en recouvrant le crime de leur mensonges,

des bla-bla, bla-bla, encore, prétendant avant même qu'ils aient levé la main sur lui, c'est çà, son cœur a lâché et il faudra les scalpels et son corps découpé, pesé, mesuré, son corps mis à nu pour le vider de leur bla-bla et de ce qu'ils ont prétendu à la police et répété à leur femme, à leurs amis, à leur famille, ils n'ont pas cogné si fort, ils ont cogné parce que le type les insultait, c'est lui qui tapait et criait et ils parleront d'un couteau que personne ne retrouvera jamais [...] (28-29)

L'abject du crime s'accroît par l'image du corps tel un sac à remplir de mensonges. Tous ces exemples manifestent bien le caractère étranger du crime pour le criminel. Soit il ne se reconnaît pas dans le crime, à l'instar des criminels d'*Un fait divers* et de *Dans la foule*, soit il refuse d'intégrer cette criminalité d'un point de vue interne mais plus encore externe et social et c'est alors qu'il procède à une transfiguration des faits remodelés au gré de la malléabilité de sa vérité.

d. mutation du bourreau en victime

D'une incroyable plasticité, la vérité peut tout aussi bien figurer à l'endroit qu'à l'envers, mais ce n'est pas toujours sans mise à mal de sa stabilité. Interchanger les rôles, endosser celui de la victime et la victime, celui du bourreau constitue l'une des stratégies les plus communes de défense. D'un point de vue humain aussi bien que juridique, on touche à la notion de légitime défense. Comment légitimer un crime pour une bière ? Une vie pour une pièce de deux euros ? Si ce n'est en criant à l'agression contrôlée, désarmée, réprouvée. Cet échange des rôles est pratique courante et on la retrouve notamment dans *Les jouets vivants*, où à l'abjection du mensonge se joint le ridicule d'un retournement pour le moins inattendu :



Au cours de ses aveux, il [l'instituteur] avait reconnu la fellation réclamée à Laurine dans la bibliothèque. Puis, rétractant ses propos, il avait affirmé qu'il avait dû repousser Laurine alors qu'elle s'était jetée dans ses jambes pour lui mordiller la braguette.

« C'est donc vous qui avez été agressé sexuellement par une petite fille de six ans ? demanda la Présidente.

- Les enquêteurs sont malins pour vous faire dire ce qui n'est pas exact » répondit l'Enseignant avec un sourire narquois (JV, 239).

Plutôt que de se risquer à la falsification plus ou moins crédible et élaborée d'une vérité du passé, d'autres criminels s'empressent de reconnaître le crime pour se jeter dans les bras d'une religion du réconfort et du pardon. Ces émules de Jacques Fesch sont l'objet de suspicion et surtout Romand, en tant qu'il est impossible de déterminer ce qui en lui relève de l'authentique ou du mensonge. Sa face cachée dévoilée, Romand ne chercherait-il pas à sauver la face restante ? Carrère écrit à cet égard : « après quelques tâtonnements, le changement de programme semble avoir réussi. Au personnage du chercheur respecté se substitue celui, non moins gratifiant, du grand criminel sur le chemin de la rédemption mystique » (186). On note l'emploi du vocable « personnage » pour désigner celui qui joue le rôle du docteur et le substitut pronominal « celui » qui implique l'idée de ce que Romand joue à présent le rôle de la victime sauvée de Dieu.

Qu'elle soit feinte ou authentique, la conversion de Romand est avérée dans les faits tandis que celle de la criminelle de *Sévère* pourrait relever de la pure fiction. Quoiqu'il en soit, la foi y est intimement liée à la mauvaise foi. La protagoniste dit son mari jaloux de la relation qu'elle a liée avec le prêtre et confie :

Il m'avait fait découvrir à quel point j'avais raison de croire en Dieu. Je lui avais confessé toute ma vie, il m'avait donné l'absolution.

- C'est comme si cette histoire était arrivée à une autre ?

- Il avait fermé les yeux.

- C'est comme si elle n'était pas arrivée du tout ?

Il était sur le point de me répondre. J'avais posé mon doigt sur sa bouche. (161)

Dans un cas comme dans l'autre, la religion apparaît comme le moyen privilégié de soulager une conscience autrement lourde à porter. Elle permet d'effacer, de fermer les yeux, de garder les bouches fermées, si bien que la culpabilité du crime n'existe plus. Seuls demeurent le statut de victime, le rachat, la compassion et le pardon. Le tout par l'opération du saint Esprit. Carrère s'interroge et développe cet aspect dans *L'Adversaire* tandis que Jauffret amuse d'un passage à la tonalité comique, d'autant que les questions de la protagoniste donnent dans la surenchère. Une histoire arrivée à une autre... et même pas arrivée du tout... manifestent pleinement les profondes accointances que tracent les écrivains entre la foi et la mauvaise foi.

Si le renversement du statut de bourreau en victime est une constante qui n'a guère échappé à la criminologie, la littérature l'aura illustré dans sa pluralité. Il peut en effet s'agir d'un remodelage du passé aussi bien que d'un remaniement de l'état présent. Ces travestissements sont surtout variés dans leur traitement puisque certains posent question, d'autres soupçon, ou encore indignation, quand il ne s'agit pas de susciter le rire en action...

## ***II. 2. Les rouages du crime, mécanismes et échappées***

### **a. empathie et mauvaise foi**

Si les réactions post-criminelles sont relativement variées, les traits psychiques favorisant le passage à l'acte sont en revanche assez constants et le manque voire l'absence d'empathie est fréquent, sauf chez les tueurs en série qui tirent précisément leur jouissance en imaginant le ressenti de leurs victimes. Le dictionnaire *Larousse* définit l'empathie comme une « faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent<sup>462</sup> ». Or, ainsi que l'écrivent Jack Levin et James Alan Fox,

Le spectre de l'empathie est très large, allant de l'apitoiement pour des personnes qui meurent à l'autre bout du monde jusqu'à ceux qui sont totalement insensibles à la tragédie humaine (ils trichent, mentent, mènent leurs affaires sans éthique aucune, etc). Beaucoup se situent au centre, en étant capables de s'identifier à la peine de victimes proches mais insensibles à la douleur de ceux qui leur sont étrangers<sup>463</sup>.

Y a-t-il, dans notre corpus, des traces d'empathie du criminel pour sa victime ou au contraire, et conformément à ce que la criminologie nous en dit, des manifestations d'absence d'empathie ? Quelles en sont les modalités et quels sont les effets de cette intégration quant à notre saisie du criminel ?

Le manque d'empathie ne se manifeste jamais aussi bien que dans les détails. Dans *L'Appât*, Valérie paraît d'autant plus indifférente et monstrueuse qu'elle se laisse inviter à dîner par un homme qu'elle sait victime d'une attaque imminente en provenance de ses complices. La sœur de la victime confie plus tard : « je garderai toujours en mémoire cependant la table basse du salon, les deux couverts, le saumon, la salade grecque... Un seul couvert avait servi... Ce qui a été mangé ce soir-là, jamais plus je ne pourrai l'avaler... » (53-54). L'autopsie réalisée avait en effet déterminé que la victime n'avait rien consommé... La gourmandise de la criminelle

---

<sup>462</sup>. *Larousse*, entrée « empathie ». *op. cit.*

<sup>463</sup>. Jack LEVIN et James Alan FOX. « Ces monstres qui nous ressemblent », *Books, Dans la tête du tueur en série, op. cit.*, p. 29.

est certes déplacée mais elle pourrait sembler futile si l'on considère qu'il ne s'agit que de la prise d'une salade et d'un poisson et qu'il y aurait plutôt lieu de considérer la prise autrement plus décisive de la vie même d'un homme. Pourtant, il n'en est rien et ce genre de détail est susceptible de déclencher chez les victimes indirectes de la colère, de la haine, de la détresse, sans mesure aucune. La sœur de la victime est ainsi définitivement marquée d'un saumon et d'une salade... Cet épisode de *L'appât* n'est pas sans me rappeler les propos tenus par Alain Nginshuti, Tutsi rescapé du génocide rwandais. Interviewé dans l'émission télévisée *Complément d'enquête*, il raconte les atrocités du massacre et les crimes perpétrés sur ses frères, dont il a été le témoin direct. Il termine avec la mention d'un détail : quelques jours plus tard, il pouvait apercevoir des Hutu arborant les vêtements de ses frères morts. La nourriture dans *L'Appât*, le vêtement pour Nginshuti, apparaissent comme les détails les plus frappants dans la cruauté. D'ailleurs, c'est en réaction à cette précision que le journaliste, sans doute conscient d'avoir atteint l'apogée de l'horreur, lui demande : « peut-on pardonner ?<sup>464</sup> ».

Bien que fréquent, le manque d'empathie n'est pas systématique, surtout lorsqu'il s'agit de crimes perpétrés à l'encontre d'une personne avec laquelle le criminel est lié dans une histoire de vie commune. Comment le criminel parvient-il à ôter la vie de ceux qui lui sont les plus chers ? Ce passage à l'acte particulier peut être exploré à l'aide de deux cas de figure, celui de *L'Adversaire* et celui de *Sévère*. Dans les deux cas, le criminel fait preuve de mauvaise foi, c'est-à-dire qu'il se ment à lui-même. Romand faisait comme si... : « je me disais que je faisais autre chose, que c'était pour une autre raison, et en même temps... en même temps, j'achetais les balles qui allaient traverser le cœur de mes enfants... » (157). De même, au moment d'exécuter ses enfants, il ment, à lui, et à eux : « j'ai tiré une première fois sur Caroline... elle avait un oreiller sur la tête... j'avais dû faire comme si c'était un jeu... » (164). L'imagination vient ainsi pallier toute manifestation d'empathie et l'on retrouve ce même procédé dans *Sévère*, quand la protagoniste se révèle incapable de tirer sur son amant : « j'ai compris que je ne pourrais jamais tirer sur un homme. Pendant les séances, je pouvais imaginer que sous la combinaison il n'y avait personne » (157). L'imagination viendra effectivement nourrir le procédé de mauvaise foi ; une fois moulé dans la combinaison de latex rose, Stern n'est plus qu' « un

---

<sup>464</sup>. Cité dans Philippe LALLEMANT. *Tueurs en série, exorcisme, crimes collectifs, pourquoi le mal nous fascine ?*, émission *Complément d'enquête*, épisode n° 117, France 5, 15 juin 2008.

mannequin. Un anonyme. Une bête dans sa carapace. Un insecte nuisible, énorme, grotesque et rose comme de la layette de fille. J'ai tiré » (159).

Assassiner des inconnus est ainsi plus facile au criminel dont l'empathie est moindre ou inexistante; il ne ressent ni la nécessité de se mentir quant à ses actes ni le besoin d'annihiler mentalement sa victime. Perry, le tueur de *In Cold Blood*, use de deux comparaisons afin d'illustrer la facilité du crime de celui qui ne nous est rien :

C'est facile de tuer, beaucoup plus que de passer un mauvais chèque. Souviens-toi: je n'ai connu les Clutter que durant une heure peut-être. Si je les avais réellement connus, j'imagine que je ressentirais autre chose. J pense pas que je pourrais vivre avec moi-même. Mais la façon dont ça s'est passé, c'était comme casser des pipes dans un stand de tir<sup>465</sup>.

Nous sommes donc à rebours du processus tel qu'expérimenté par Romand et la protagoniste de *Sévère*; l'imagination en tant qu'elle sert le processus de mauvaise foi était un facteur clé du passage à l'acte alors que chez Perry, c'est justement l'absence d'imagination qui favorise le passage à l'acte criminel. Perry s'abstient d'imaginer qui pouvaient être les Clutter et ce qu'était leur vie quotidienne. Il ne les appréhende que dans l'instant présent, où ils ne sont rien d'autre que des inconnus et il s'agit en fin de compte d'une forme d'annihilation semblable à la précédente dans ses effets, bien qu'essentiellement différente dans ses modalités.

Pourtant, l'absence de lien entre les bourreaux et les victimes ne va pas de soi pour l'inspecteur Dewey, en charge de l'enquête. Il est intrigué par certains détails manifestant la délicatesse dans le crime, et notamment la boîte à matelas, que les criminels ont pris la peine d'aller chercher à l'autre extrémité du sous-sol afin, semble-t-il, « d'installer Mr Clutter plus confortablement, de lui fournir, tandis qu'il contemplait le couteau qui s'approchait, une couche moins rude que le ciment froid<sup>466</sup> ». De même, la jeune femme et sa mère ont été ligotées, assassinées, et bordées, « avec un air de dire: "Faites de doux rêves et bonne nuit"<sup>467</sup> ». Ces détails apparemment incongrus manifestent des traces d'empathie de la part du tueur. On en retrouve chez certains geôliers de *Tout, tout de suite*. Tête de craie veille sur Élie et participe ainsi de sa séquestration mais il troque la brutalité commune par des attentions qui rendent la détention un peu moins rude à Élie :

Il avait froid, surtout aux pieds. Je les lui ai entourés avec le drap orange apporté par Yacef pour la photo. Quand j'étais seul en sa compagnie, il m'est arrivé de lui délier les

---

<sup>465</sup>. Truman CAPOTE. *De sang-froid*. Tr. fr. GIRARD Raymond. Paris : Gallimard, « Folio », 1966. [1965], p. 430-431.

<sup>466</sup>. *Ibid*, p. 159.

<sup>467</sup>. *Ibid*, p. 160.

chevilles, afin qu'il marche un peu, car il s'ankylosait. [...] Je l'ai aidé à faire sa toilette... Je lui ai même ôté le scotch de ses yeux [...] Il a ainsi pu se laver le visage (221).

On trouvera un témoignage semblable de la part de Big Mac (294). Bien sûr, une empathie un peu plus profonde aurait sans doute favorisé une dénonciation anonyme ou quelque autre procédé visant l'évasion de Élie. Les deux comparses ne semblent pas y avoir songé, sans doute parce qu'ils sont sous l'emprise autoritaire de Yacef et que la peur les rend incapables de remettre en cause la séquestration. D'autre part, ils ne sont pas décrits comme des individus capables d'initiative. Selon les psychiatres, Big Mac est « mou, lent, passif, sans volonté » (294). L'empathie telle qu'expérimentée par nos criminels n'est donc pas assez puissante pour empêcher le crime mais engendre une variation de teintes dans son exercice. Les petits gestes, les attentions, les paroles échangées sont autant de manifestations inattendues d'un élan de vitalité et d'humanité dans un processus à l'issue criminelle.

Les traces d'empathie à l'égard des victimes jusqu'alors étrangères au criminel restent toutefois minoritaires, et surtout en comparaison avec les manifestations de pitié du criminel pour lui-même. Il a effectivement tendance à se préoccuper de son propre sort beaucoup plus qu'il ne se chagrine des conséquences funestes de ses propres actes. Ce trait est mis en exergue par M<sup>e</sup> Xavier Magnée quand il précise que son ancien client Marc Dutroux a le sentiment d'avoir fort bien hébergé les petites filles et se plaint par ailleurs des conditions de sa détention. Il exprimerait ainsi beaucoup de compassion... mais pour lui-même<sup>468</sup>. Cette constante se retrouve au sein de textes à l'instar de *L'Adversaire*; Luc et le frère de Florence trouvent que Romand « parlait beaucoup de ses propres souffrances et guère de ceux qu'il avait "perdus" » (184). De Valérie dans *L'Appât*, il est dit que « son immaturité affective la rend égocentrique, si bien qu'elle s'apitoie beaucoup plus sur elle et sur l'angoisse qu'elle a vécue que sur les souffrances des victimes » (273). Valérie se considère innocente du fait qu'elle n'a pas elle-même porté les coups criminels dans les corps des victimes. Son inconscience est telle qu'au moment où elle est arrêtée, elle demande à l'inspecteur si elle sera libre pour Noël, soit quatre jours plus tard... (249). Dès lors qu'elle se considère innocente, les sanctions sont perçues comme injustes et ne peuvent être appréhendées que dans l'état d'esprit d'une victime.

---

<sup>468</sup> Cité dans Philippe LALLEMANT. *Tueurs en série, exorcisme, crimes collectifs, pourquoi le mal nous fascine ?*, op. cit.

Ainsi, la criminalité n'est guère monochrome et les différences, dans notre corpus, ne viennent pas redoubler celles de la criminologie convoquée, -tueurs en série empathiques *versus* les autres tueurs non empathiques- mais sont en fin de compte davantage corrélées à la proximité ou la distance entre le tueur et sa victime. La littérature manifeste le rôle prépondérant de l'imagination dans le passage à l'acte, soit parce qu'il est nécessaire d'imaginer pour tuer, soit qu'au contraire, il faille s'en abstenir.

#### b. déshumanisation et clivage

Le manque d'empathie du criminel envers la victime, cas le plus fréquent, est rendu possible par le biais de divers processus dont celui de la déshumanisation. Dans un témoignage déjà évoqué quelques paragraphes plus haut, le rescapé Tutsi Alain Nginshuti tente d'expliquer au journaliste ce qui a pu causer le génocide rwandais : « ce que je dis souvent, ça commence par les mots. Les mots. Quand on commence à dire que l'autre, c'est un cafard, ça finit par faire voir l'homme que vous avez en face de vous non comme l'homme mais comme le cafard ». Or, dans *Les disparues de Vancouver*, les prostituées assassinées sont précisément assimilées à des blattes : « est-ce qu'on fait l'appel des cafards chaque matin dans les chambres d'hôtel pourries du *downtown eastside*? » (52). Il s'agit d'un processus de normalisation de la déshumanisation à l'œuvre dans la grande Histoire aussi bien que dans les petites. Ainsi, dans *Un Juif pour l'exemple*, le Juif est assimilé à de la vermine, il est le « cancrelat juif » (14). Pour le tueur d'*Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*, les anonymes croisés au quotidien sont des « chenilles processionnaires en route vers les métamorphoses incertaines d'une journée de travail » (104). Au paragraphe suivant, ils sont désignés par le terme de « larves ». Quant à ses victimes, elles sont telles des « mouches passées trop près de lui. Et donc il les avait tuées » (185). On note que dans les textes à l'étude, les traces de ce procédé sont assez éloignées des scènes de passage à l'acte. En outre, comme nous pouvons le constater exemples à l'appui, elles ne sont pas toujours données à voir dans la perspective directe du personnage criminel. Il ne s'agit donc pas d'un procédé furtif et précédant immédiatement le passage à l'acte mais d'une construction se nourrissant de la répétition et de l'intégration dans le temps.

Le clivage est un procédé plus fréquent encore et qui favorise à la fois le manque d'empathie et le passage à l'acte criminel. Il consiste à diviser les individus par catégories et à les traiter différemment selon leur appartenance à telle ou telle

section préétablie. Les tueurs en série recourraient très fréquemment à ce procédé et selon Jack Levin et James Alan Fox, « ils voient souvent les prostituées comme de simples machines à sexe [...] En considérant ses victimes comme des éléments infrahumains de la société, le meurtrier peut se persuader qu'il remplit une fonction positive<sup>469</sup> ». Ce processus du clivage est corrélé à celui de la déshumanisation. Élise Fontenaille rend compte de sa fréquence quand elle parle de « six cents types à Vancouver, fichés, susceptibles de tuer une femme. La plupart sont de bons pères de famille, seulement, ce genre de filles, ils pensent qu'ils ont le droit de les tabasser, de les violer, de les torturer, même de les tuer... » (126). La mention de « bons pères de familles » est frappante parce qu'elle apparaît fondamentalement antithétique avec celle d'un violeur, d'un tortionnaire et d'un assassin. On trouverait beaucoup d'autres exemples de ce clivage dans notre corpus, qu'il apparaisse sous des modalités sociales comme dans *Les Disparues de Vancouver* ou bien de l'ordre du proximal et du distal comme dans *L'Appât*.

*L'Adversaire* constitue à cet égard un authentique contre-exemple; loin de procéder à un clivage de quelque sorte que ce soit, Romand est en proie à un phénomène de fusion avec ses proches si bien qu'il n'est plus capable de concevoir leur altérité. C'est du moins ce qu'en dit le psychiatre: « J.C.R. ne faisait plus bien la différence entre lui et ses objets d'amour: il faisait partie d'eux et eux de lui dans un système cosmogonique totalisant, indifférencié et clos. À ce niveau, il n'y a plus beaucoup de différence entre suicide et homicide... » (40). Le procédé de fusion est pour Romand une clé fondamentale de la compréhension de ses crimes en tant qu'ils procèdent d'un défaut de la parole: « il est cruel de penser que si j'avais eu accès à ce « je » et par conséquent au « tu » et au « nous » en temps voulu, j'aurais pu leur dire tout ce que j'avais à leur dire sans que la violence rende la suite du dialogue impossible » (207-208). Sans doute ce processus de la fusion est-il visible dans quelques autres récits à l'instar de *Sévère* ou de *Mariage mixte* mais en comparaison avec le clivage, il est très peu représenté et assez peu exploité en tant que motif psychologique à répercussions narratives.

c. aux cœurs des discours, la faille

La question de la compréhension du criminel vise en partie à établir sa potentielle responsabilité dans l'exercice d'un acte résolument antisocial. Cette

---

<sup>469</sup> Jack LEVIN et James Alan FOX. « Ces monstres qui nous ressemblent », *Books, Dans la tête du tueur en série, op. cit.*, p. 28.

responsabilité est déterminante du point de vue de la sanction juridique et demeure problématique du fait que les divers experts appelés à la barre ne produisent pas une version uniforme de la vérité du crime mais une agglomération de discours contradictoires aussi bien entre les disciplines qu'en leur sein. Nous avons déjà évoqué le cas exemplaire du procès de Pierre Rivière tel que présenté par Foucault. On en trouvera bien d'autres parmi nos textes, pour ne citer que les psychiatres d'*Est-ce ainsi que les femmes meurent?*, partagés quant à savoir si Moseley était ou non atteint d'aliénation mentale. Le narrateur laisse entendre qu'une telle division entre les discours est une constante: « comme toujours quand il s'agit d'experts, un autre psychiatre fut d'un avis radicalement opposé » (202). Les discours tenus par les uns et les autres servent le plus souvent des intérêts disciplinaires, qu'ils soient liés à l'attrait pour la reconnaissance ou pour l'argent. Les criminels de *L'appât* sont donc objets de joutes verbales visant à distinguer l'atténuation de responsabilité des circonstances atténuantes (290). Quant aux défenseurs, ils plaident généralement la folie ou la maladie en vue de déresponsabiliser le criminel (*EFM*, 100), ou plus absurdement, dans le cas de *Claustria*, d'exacerber la générosité du client: « il aurait été plus simple pour mon client de donner des contraceptifs à sa fille. Mais il pensait que la maternité serait pour elle un facteur d'épanouissement. Grâce à lui, elle a donné la vie » (89). La justice dans toute son extension faillit ainsi à saisir le criminel. À cet égard, Bernard Oudin rappelle que la mission de l'avocat n'est pas « de défendre la vérité, elle est de défendre une vérité, un point de vue. Et pour cela, il leur arrivera forcément d'user de mauvaise foi<sup>470</sup> ». Il ajoute que la vérité est censée surgir de la confrontation de ces différents points de vue et que c'est « aux juges et aux jurés que l'on demandera en fin de compte d'être justes et nuancés<sup>471</sup> ». Les écrits de Gide laissent peu d'illusion quant à la valeur de ces nuances, et de cette justice...

Le criminel échappe aux psychiatres, aux experts, aux hommes de loi et la littérature tente elle aussi d'en saisir ce qu'elle peut. Si la criminologie et les autres sciences humaines et sociales fécondent un savoir établi, dès lors sujet à controverse et contradictions, les écrivains se refusent au contraire à cette prétention du savoir et mettent en scène le blanc, le vide, la lacune, exhibant ainsi les limites de la capture et de la restitution du criminel. La littérature est incontestable parce qu'elle ne prétend pas à la vérité. Quelle vérité ? Ainsi que l'écrit Sonia Arnal, « même en le développant

---

<sup>470</sup>. Bernard OUDIN. *Le crime, entre horreur et fascination. op. cit.*, p. 36.

<sup>471</sup>. *Ibid*, p. 37.



à l'extrême, aucun récit ne répond à ce mystère: qu'est-ce qui fait que soudain, les gens passent à l'acte? C'est la réponse à cette question que cherchent sans fin les lecteurs<sup>472</sup> ». L'adverbe « soudain » induit un crime brusque et inopiné alors qu'il s'agit le plus souvent d'un processus de maturation, lequel a duré pas moins de dix-huit ans dans le cas de Romand. C'est sur le quotidien avant-coureur du crime que s'interroge Carrère: « ce que je voulais vraiment savoir: ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau » (33). De même, la question du « comment est-ce possible? » (10) nourrit le texte de Nicole Malinconi et dans l'un et l'autre texte, des tronçons de réponse sont apportés. Toutefois, aucun d'entre eux n'apparaît suffisant à l'explicitation de l'absolu du crime et la considération de l'ensemble vient renforcer l'idée de ce que le criminel, irrémédiablement, nous échappe.

Les questions de Carrère et de Malinconi relèvent de la psyché du criminel et sont par conséquent vouées à engendrer beaucoup plus de questions que de réponses. Le non-savoir se manifeste par divers autres biais dans notre corpus. Certains narrateurs, à l'instar de celui du *Vampire de Ropraz*, s'interrogent sur des circonstances plus concrètes et tangibles sans pour autant obtenir de réponses :

Comment est-il renseigné? Comment sait-il qu'une fine noiraude agonise, et en quel endroit précis? A-t-il la liste des jeunes malades au dernier stade, dans tous les dispensaires, sanatoriums, lazarets ou asiles de la contrée? Dispose-t-il d'un complice à l'hôpital de Moudon? Et l'horaire des enterrements: comment sait-il, au jour près, à l'heure dite, que l'on va porter en terre telle jeune morte dans tel village bien arrêté? (VR, 49-50)

Ailleurs, dans *Tout, tout de suite*, on relève des contradictions quant à la question de savoir s'il s'agit ou non d'un crime antisémite. Selon Krack, le mot « juif » n'était que descriptif, de la même manière qu'ils parlent d'un « Black » ou d'un « Beur » mais il ajoute: « j'ignore si Yacef en voulait spécialement aux Juifs. Je suis pas dans sa tête » (377).

L'avéré de certains faits criminels est par ailleurs inaccessible à l'écrivain enquêteur parce que relevant d'un tabou. À Jacques Pradel qui lui demandait si Fritzl a eu des relations sexuelles avec les enfants, Régis Jauffret répond: « c'est une question à laquelle je ne répondrai pas, je ne sais pas. On peut avoir de forts soupçons.

---

<sup>472</sup>. Sonia ARNAL. « Pourquoi la presse et les lecteurs raffolent des faits divers », *Allez savoir !*, octobre 2006, n°36, non paginé, consulté le 15 octobre 2011.  
Disponible sur: <http://www3.unil.ch/wpmu/allezsavoir/pourquoi-la-presseetleslecteursraffolent-des-faits-divers/>

Justement, je parlais des questions auxquelles on m'a dit qu'on ne voulait pas me répondre et que je ne devais pas poser, ça portait entre autres là-dessus<sup>473</sup> ».

Dans *Aspen Terminus*, l'impossibilité de sonder la criminelle, dont on ne sait si elle a commis un homicide volontaire ou involontaire se manifeste par la réécriture de la scène du crime, dans l'une et l'autre de ses versions (86 et 94). De même, moult questions demeureront sans réponse (136-137). Ailleurs, dans *L'homme qui haïssait les femmes*, les interprétations sont sans fin et les avis divergent quant à savoir si la tuerie relevait d'une folle psyché ou d'un authentique acte politique (154). Peut-être le criminel aurait-il pu rétrospectivement éclairer les motifs de son passage à l'acte? « Que serait devenu Gabriel Lacroix, vingt ans après le 6 décembre, s'il avait survécu? Quel sens aurait-il donné à son acte, à sa vie? » (131). Mais Gabriel est mort et quand bien même ce ne serait pas le cas, les paroles du criminel ne sont de toute façon jamais représentatives de la vérité, juste de sa vérité, subjective, façonnée, remaniée.

Dans *L'enfant d'octobre*, le mystère et le non-savoir sont doubles et le criminel, dont l'identité est inconnue, ne peut être appréhendé que sur le mode de l'absence. Dans ce texte, les manifestations du mal à l'œuvre renvoient à l'univers des films d'horreur. Le corbeau téléphone et se contente de faire entendre son souffle (37). Son arme est ainsi l'omniprésence sur le mode de l'absence. Son silence ne dure pas et il calomnie, prédit des malheurs, envoie des menaces de mort. L'anonymat, pour la famille de l'enfant mort, est le caractère le plus monstrueux du crime; au moment où Christine espère encore aboutir à l'identification du criminel, elle parle de « libération » (79) mais le tueur prend les visages potentiels et successifs de différents protagonistes, dont le sien, et « chacun devra rester avec son intime conviction, ses doutes, ses interrogations, son dépit » (155). La présence sur le mode de l'absence est particulièrement frappante au moment de la reconstitution de la scène du crime. L'un des gendarmes interprète le rôle de l'assassin et durant cette scène, Christine dirige le faisceau de questionnements sur l'acteur en tant qu'il est la seule présence d'une criminalité désespérément anonyme, à laquelle elle puisse s'agripper :

Je me suis demandé à quoi il pouvait bien penser, quand il s'est approché du bord de la rivière. J'avais besoin de me raccrocher à cette idée. Est-ce qu'il a fait le vide dans sa tête?

---

<sup>473</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Fritzl », *op. cit.*

Est-ce qu'il s'est contenté de recevoir les directives comme un murmure lointain, comme une rengaine? [...] Et ce tressaillement, juste là, aux paupières, quand on lui a commandé: « maintenant, jetez-le à l'eau », c'était du dégoût? Je me suis accrochée à ces détails. Sinon, c'était moi qui me jetais à la rivière. (90)

La saisie du criminel et plus particulièrement du passage à l'acte demeure problématique pour tous les champs du savoir et comme l'a bien manifesté Foucault avec *Moi, Pierre Rivière...*, les suppléments de savoir constituent autant de suppléments aux failles d'une saisie fondamentalement vaine. La littérature n'est pas en mesure de contribuer à la vérité de la saisie du criminel et elle ne s'est pas assignée cet objectif. Plutôt que de rivaliser dans la quête d'un savoir, elle fait de l'inconvénient du non-savoir une opportunité assumée. L'opportunité d'un déploiement de la narration et surtout, l'opportunité d'une liberté des imaginations...

Dans ce second chapitre relevant de la criminologie littéraire, nous avons plus particulièrement analysé le criminel sang dessous, autrement dit sa face invisible et inaccessible. D'un point de vue cognitif et social, le criminel fait diversier est majoritairement donné à voir comme un être « falot », idiot ou au mieux, « normal ». La fascination qu'il est susceptible de provoquer autour de lui est donc liée au mal pour le mal sans qu'il y ait besoin d'une association avec les raffinements de l'intelligence. Quand celle-ci est à l'œuvre, c'est souvent qu'il s'agit d'un crime commis à plusieurs. Communément qualifié de « monstre » par les médias qui se plaisent à exacerber l'extraordinaire des faits, le criminel tel que dépeint dans la littérature est fait de quotidienneté et s'en voit désacralisé. Le présent du criminel trouve généralement matière à s'épaissir dans le passé; sur les premiers pas de l'enfant du crime. Ce *topos* de la criminologie est réinvesti par la littérature qui le reflète, le module ou offre des contre-points. Si les sciences humaines et sociales considèrent l'enfance comme le lieu privilégié de la compréhension d'un criminel en construction, la littérature l'appréhende comme un lieu d'explorations vers les incertitudes du prolongement criminel.

Un prolongement souvent donné à voir comme prévisible dans les motifs avant-coureurs du délit, sauf bien sûr, chez les tueurs en série, dès lors les plus inquiétants et les plus fascinants aux yeux du public. Le cœur palpitant des contradictions inhérentes à ce type de tueur est préservé tel quel tant par les criminologues que les écrivains convoqués. Chez les premiers comme chez les seconds, le criminel tue et ne regrette pas d'avoir tué mais d'avoir été appréhendé. La

tendance est alors au renversement du statut de bourreau et de victime. Demeure la question essentielle, comment le criminel est-il passé à l'acte du crime ? Si pour la criminologie, la question est liée à la notion d'empathie, c'est aussi le cas dans la littérature mais différemment, en ce qu'ils explorent la mise en imagination, ou son absence, au moment d'exercer le crime. C'est l'imagination ou le refus de l'imagination qui opère dans les procédés d'empathie mais aussi de mauvaise foi, de déshumanisation et de clivage. Or, l'imagination du criminel ne peut être sondée dans son intégralité, elle échappe. Dès lors, nous avons affaire à des écritures de l'échappée qui tablent, non sur la vérité et le savoir, mais sur l'invention et son exhibition. L'impossibilité du dire comme réinvention de ce dire.

## Conclusion

Comment le criminel est-il aujourd'hui donné à lire ? La tradition monstrueuse n'est pas complètement évacuée des productions contemporaines et subsiste ponctuellement dans ses formes classiques<sup>474</sup>. Toutefois, le monstrueux a trouvé d'autres voies d'expression en ce qu'elles visent davantage à solliciter la compréhension<sup>475</sup>. La monstruosité n'est plus celle d'une altérité étrangère mais une contre-pulsion vitale battant dans l'âme et le cœur de l'homme. Parce qu'elle demeure invisible, les yeux cherchent vainement à la saisir sur la face du criminel, dont la description fait à cet égard écho, ou dissonance. Cette curiosité pour le criminel révèle une fascination à l'œuvre dans nos textes<sup>476</sup>. Elle prend des formes variées dont la plus poussée est sans doute la réalisation de fantasmes sexuels. La saisie du criminel invite ainsi à la saisie parallèle de la société dans laquelle il s'inscrit.

Cette fascination pour le mal est rarement corrélée à l'intelligence dans le crime et le plus souvent, il est un être « falot », en proie à l'indigence intérieure et sociale<sup>477</sup>. Le criminel est aussi appréhendé par ses attributs dont l'arme du crime est le plus décisif en tant qu'elle prolonge matériellement le criminel<sup>478</sup>. On note à cet égard des constantes de choix au sein des catégories de criminels recensés tandis que les lieux sont généralement moins symboliques qu'issus de circonstances pratiques. Le retour

---

<sup>474</sup>. Je pense notamment aux textes *Le Vampire de Ropraz* ou encore à *Les Disparues de Vancouver*.

<sup>475</sup>. Ici, le texte le plus exemplaire est *Vous vous appelez Michelle Martin*.

<sup>476</sup>. Notamment dans *Le Vampire de Ropraz* et dans *Claustria*.

<sup>477</sup>. Voir ceux de *Tout, tout de suite* et de *L'Appât* par exemple.

<sup>478</sup>. Surtout lorsqu'il s'agit d'armes de chasse, comme celles utilisées dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?* ou *L'homme qui haïssait les femmes*.

sur l'enfance du criminel est l'une des composantes les plus marquées et il favorise la mise au jour inédite de liens tressés entre passé et présent<sup>479</sup>. D'autres motifs, moins prévisibles et attendus, à l'instar de celui de l'animal, sont mobilisés parce que porteurs de sens<sup>480</sup>.

Mais la question de la possibilité du passage à l'acte, bien qu'elle trouve quelques éléments de réponses, résiste. Empathie, mauvaise foi, déshumanisation, clivage sont essentiellement liés à la mobilisation de l'imagination ou au contraire, à la volonté de se cantonner dans la substance d'un moment contenu dans le présent. Si le criminel échappe à tout, y compris à la littérature, il n'en est pas de même de sa saisie telle que donnée à lire par nos écrivains. Forts de notre analyse des motifs et constantes à l'œuvre dans ces textes, il apparaît que c'est précisément la vaine capture, l'impossible prise d'un criminel fondamentalement pluridimensionnel qui inspire la matière de textes composés de descriptions, d'actions, de motifs, de faits, d'avéré mais peut-être aussi et surtout de failles, de questions, de lacunes, d'imaginaire, de fantasmes... et de liberté.

Or, ces libertés que prend l'écrivain avec la matière prélevée du réel sont précisément le lieu du renouvellement des représentations ordinaires. Au travers de notre interrogation sur la représentation du criminel, nous avons voulu vérifier s'il existe, dans la littérature actuelle, de quoi nourrir l'imagination sociologique et sans doute plus encore criminologique. La lecture de notre analyse convainc-t-elle toujours d'un intérêt sociologique de notre corpus ? Sans doute le « toujours » est-il excessif et les résultats sont bien inégaux selon les textes qui ont été mobilisés. Toujours, non, et la littérature va parfois de concert avec la sociologie convoquée<sup>481</sup> mais parfois, oui, et nous avons eu quelques occasions de démontrer comment la littérature vient parfois approfondir<sup>482</sup> ou bousculer<sup>483</sup>, déplacer<sup>484</sup>, interroger<sup>485</sup>, pluraliser<sup>486</sup> voire renouveler<sup>487</sup> les conceptions traditionnellement établies.

---

<sup>479</sup>. Voir *Claustria, Sévère, L'homme qui haïssait les femmes* parmi bien d'autres.

<sup>480</sup>. Le cas le plus intéressant à cet égard réside dans le texte *Les Merveilles*.

<sup>481</sup>. Sociologie et littérature vont de concert quant à l'absence de regrets du criminel.

<sup>482</sup>. Dans *Sévère* et *L'Adversaire*, la notion d'empathie a trouvé son prolongement expansif dans l'imagination ou son absence.

<sup>483</sup>. Des textes comme *L'Appât* et *Tout, tout de suite* ont mis à mal le bon sens sociologique qui veut que les crimes les plus violents soient commis envers des proches, et non des étrangers.

<sup>484</sup>. Dans *L'homme qui haïssait les femmes* et dans *Un fait divers*, les rapports de violence sont déplacés par l'intermédiaire de l'animal.

<sup>485</sup>. Dans *Dans la foule* et dans *Un fait divers*, il y a une distance établie entre le criminel et son crime et les écrivains s'emploient à en sonder la substance.

---

<sup>486</sup>. La plupart des textes ne donnent pas à lire un point de vue unique, comme le ferait le champ du savoir sociologique, mais une pluralité de perspectives, comme dans *Ce que j'appelle oubli*.

<sup>487</sup>. Le passage à l'acte a été repensé comme un état non transitoire dans *Un fait divers*.

## **Troisième partie**

### **LA VICTIME, UN MÉMORIAL AU VIF DU NOIR**



**Le fait divers est le premier monument érigé à la mémoire des victimes, même si ce n'est qu'un pauvre monument de papier noirci.**

**Didier Daeninckx.**

## Introduction

Selon Régis Jauffret, « l'humanité est une histoire de bourreaux et de victimes, sans espérance aucune<sup>488</sup> ». Le fait divers criminel se prête facilement au manichéisme Bien *versus* Mal d'une telle définition si bien qu'il mène au syllogisme invitant à considérer l'humanité tel un gigantesque fait divers criminel... Sans espérance aucune ? De façon générale, les textes de notre corpus accordent une place aussi importante au criminel et à la victime. Dans une perspective plus interne et attentive à la singularité de chaque ouvrage, on s'aperçoit que peu d'entre eux maintiennent l'équilibre à cet égard. Un bon nombre de textes vise à comprendre et à saisir le criminel tandis que bien d'autres, dont nous rendrons compte ici, relèvent du mémorial à la victime. Ce sont des textes « destinés à conserver, à perpétuer le souvenir<sup>489</sup> ». Conserver implique de « maintenir hors de toute atteinte destructive, s'efforcer de faire durer, de garder en bon état ou dans le même état<sup>490</sup> » et perpétuer, de « faire durer indéfiniment ou très longtemps<sup>491</sup> ».

Dans son *Petit éloge du fait divers*, Didier Daeninckx prend appui sur un article tiré de *Néo-Hébridais* en vue de composer la première nouvelle du recueil. Il apprend dans le journal qu'en mai 1931, se tint l'exécution à la guillotine de Vietnamiens révoltés. Cette histoire est un « dérisoire monument de papier et d'encre érigé en mémoire de victimes innocentes. Et si les quatre autres textes qui suivent méritent le terme d'« éloge » il faut, pour être honnête, y ajouter celui de "funèbre"<sup>492</sup> ». La métaphore rapprochant les termes de fait divers et de monument sous-tend la conception d'un texte comme « ouvrage d'architecture ou de sculpture édifié pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement<sup>493</sup> ».

Mais cette composition aux fins de souvenir est dite dérisoire, c'est-à-dire « négligeable au point de ne pas pouvoir être pris en considération<sup>494</sup> ». Louer le presque-rien d'une écriture funèbre ? Que peuvent les mots de l'écrivain ? Rien, sans doute, dans le sens où ils ne peuvent faire que ce qui a déjà eu lieu ne soit pas. Rien non plus si l'on pense qu'ils n'empêcheront pas le renouvellement permanent des petits et grands faits tragiques. Pourtant, la littérature apparaît dans certains de nos

---

<sup>488</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Thomas STÉLANDRE. *op. cit.*, p. 94.

<sup>489</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « mémorial », *op. cit.*

<sup>490</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « conserver », *op. cit.*

<sup>491</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « perpétuer », *op. cit.*

<sup>492</sup>. Didier DAENINCKX. *Petit éloge des faits divers*. Paris : Gallimard, « Folio », 2008, p. 18.

<sup>493</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « monument », *op. cit.*

<sup>494</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « dérisoire », *op. cit.*



textes comme un espace de résistance. Elle est essentiellement un non à l'oubli et au silence. Un oui à l'élargissement et à l'approfondissement du souvenir. Elle pointe les failles, les dysfonctionnements et les entailles faites à la vie et à l'humain. Nos textes relèveraient donc d'un mémorial symbolique aux victimes et intentionnel à l'humanité en ce que les lecteurs d'aujourd'hui et de demain sont appelés à se souvenir. Que cette littérature ait le pouvoir de changer demain relève du point d'interrogation et si ce futur échappe, aux écrivains autant qu'aux lecteurs, il n'en demeure pas moins ce besoin présent et pressant du lire et de l'écrire. Ainsi que l'écrit Bertrand Leclair, « la littérature est avant tout la preuve que la vie ne suffit pas » (IHP, 257)...

Comment les écrivains s'efforcent-ils de transmettre, préserver et faire durer le « noir » de la souffrance dans le temps ? Notre analyse sera tripartite et s'intéressera en premier lieu aux critiques adressées plus ou moins explicitement aux discours alternatifs du fait divers, notamment médiatique. La littérature vient pallier ce qui lui apparaît défaillant dans les autres discours. Dès lors, saisir la teneur des réprobations envers les médias permet de mieux définir les modalités adoptées dans l'espace de la littérature. Dans un second temps, il s'agira de cerner les stratégies et les procédés mis en place par les écrivains afin de donner consistance et puissance au « noir » de la souffrance telle qu'endurée par la victime. Comment les auteurs parviennent-ils à éviter l'écueil du *pathos* larmoyant favorisé par la mise en scène du personnage de la victime ? La dernière partie s'attachera aux procédés de mise en exergue des défaillances propres à notre humanité et qui viennent questionner, et donc impliquer la nôtre. Faire durer consisterait ainsi à dénoncer, re-crée, impressionner et impliquer.

## Chapitre VI

### Critiquer, résister, un mémorial réactif

*Il y a une concurrence pour mettre en forme le monde entre médias et littérature.*  
Marc Weitzmann<sup>495</sup>.

Comme l'a démontré Émilie Brière à partir des romans *Moloch*<sup>496</sup> et *L'enfant d'octobre*, les écrivains du fait divers, par le biais des perspectives du narrateur (avec lequel il ne fait parfois qu'un) ou des personnages, se montrent très critiques à l'endroit du discours médiatique<sup>497</sup>. Pointer de la plume les failles et les manques du fait divers dans sa forme médiatique inviterait au recyclage des affaires criminelles dans la littérature. Dès lors, il s'agit d'une littérature « réactive » qu'on ne peut comprendre qu'en examinant ce à quoi elle réagit. À quelles modalités médiatiques réagit la littérature et pourquoi exhibe-t-elle cette critique ? Y a-t-il mise en rapport explicite avec l'alternative de l'écriture littéraire ? En quoi celle-ci vient-elle pallier les défauts de la première ? Les résultats de notre analyse recouperont en partie ceux de Brière mais se verront complétés par les apports d'un plus vaste corpus. En outre, nous élargirons la portée de notre réflexion à d'autres types de discours, qu'ils soient judiciaires, juridiques, médicaux ou religieux. La critique médiatique demeurera la plus forte et parce qu'il est souhaitable d'entendre les deux sons de cloche, nous serons à l'écoute du champ médiatique ; quel regard porte le journaliste fait diversier sur son travail ?

#### I. Réagir aux modalités journalistiques

##### *I.1. Excès*

###### a. surenchère émotionnelle

Dans *Ballets roses*, Benoît Duteurtre déplore la surenchère émotionnelle à laquelle se livre la presse. Plutôt que de transmettre des informations et de susciter la réflexion, elle fait diversion en tablant sur l'émotion. Le bénéfice endocrinien vise le public récepteur mais Duteurtre le donne à voir dans la perspective des journalistes,

---

<sup>495</sup>. Cité dans Stéphanie DUPAYS. « Le bûcher des vanités », *Le Monde des livres* n°21 353, 13 septembre 2013, p. 9.

<sup>496</sup>. Thierry JONQUET. *Moloch*. Paris: Gallimard, « Folio policier », 1998.

<sup>497</sup>. Émilie BRIÈRE. « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *op. cit.*, p. 157-171.

avidés de « "révélations" où [ils] trouvent leurs décharges d'adrénaline » (BR, 118). L'information apparaît ainsi telle une drogue dont le journaliste doit constamment renouveler les prises afin d'entretenir l'effet d'euphorie suscité. Duteurtre inscrit son projet d'écriture telle une protestation explicite envers ce « rien n'a changé médiatique » auquel il choisit de substituer distance temporelle, décence et sobriété :

Pourquoi donc, lorsqu'on m'a proposé de raconter un fait divers, me suis-je spontanément tourné vers cet épisode ? Pourquoi sortir de l'ombre un feuilleton scabreux, moi qui déteste la surenchère médiatique [...] Peut-être, justement, parce que rien n'a changé et que la presse, régulièrement, fait ses choux gras des mêmes dossiers sordides [...] (BR, 14)

Un peu plus loin dans le texte, Duteurtre mentionne la frénésie de la presse pour certaines affaires, à l'instar du cas Outreau en 2001. Il signale que c'est le souvenir de son aversion pour le surchauffé à son apogée qui l'aura naturellement amené à se tourner vers un fait divers patiné par la distance et l'oubli. La réactivité de l'écriture de Duteurtre est donc très explicite et sa posture apparaît authentique dès lors que l'affaire Le Troquer est en effet désinvestie par les médias depuis maintenant des dizaines d'années et que l'écriture de Duteurtre se caractérise en effet par la pudeur et le refus d'exploitation du potentiel scabreux de l'affaire.

Morgan Sportès ne dénonce pas aussi explicitement la surenchère médiatique. Il recourt plus volontiers à l'ironie et compte alors sur la perspicacité du lecteur dans les cas où il se contente de décrire ou de reproduire un article de presse : « Valérie, elle, a 18 ans. Elle n'a droit qu'aux pages intérieures : mais avec une photo d'elle, en couleurs, en train de se baigner sur la Côte d'Azur. La légende annonce : VALÉRIE L'ÉGÉRIE DIABOLIQUE. » (Ap, 269). La construction opérée par les journalistes est patente de par le choix de la photographie ; la mer, le soleil, les vacances, la légèreté et l'insouciance font scandale. Ces éléments visent à accroître le nombre et l'intensité d'émotions où se mêleront surprise et indignation en vue des trois crimes sanglants auxquels a participé la jeune femme. Le titre insiste sur la dualité avec l'adjectif « diabolique » qualifiant le nom « égérie ». Il est entendu que ce sont les charmes du corps ensoleillé de Valérie qui auront permis d'inspirer les desseins les plus noirs à ses deux complices. En vérité, la photographie risque fort d'avoir été prise avant que Valérie ne bascule dans les travers de la criminalité et loin de l'aura d'égérie, elle aura dû se contenter de celle d'appât... Sportès se moque plutôt qu'il ne dénonce, si bien que la mise en rapport avec sa propre écriture est moins explicite. Il n'en demeure pas moins que la multiplicité des perspectives de *L'Appât*, tendant au neutre et au

descriptif, se situe aux antipodes d'une écriture hyperbolique et scandaleuse de suggestions erronées.

b. déformations de la réalité

La surenchère implique un décalage de plus en plus important entre la médiatisation de l'affaire et sa réalité. Le luxe de détails apportés contribuerait à l'écart entre les deux pôles, ce que Duteurtre met en évidence par une comparaison entre l'affaire Le Troquer telle que restituée par la presse et l'affaire Le Troquer dans sa réalité la plus factuellement dépouillée :

[...] *d'un côté*, d'extravagantes partouzes, des fillettes en tutu livrées à des bandes de notables, ravivant l'image de l'ogre et des *120 journées de Sodome*. *De l'autre côté*, un politicien en fin de carrière tenté par un aventurier qui lui présente des adolescentes ; une relative désinvolture de celles-ci et de leurs familles, stimulée par l'espoir d'avantages sociaux ; des moments sexuels ternes où le vieillard se donne du plaisir en observant les ébats des autres. (BR, 121, je souligne)

Ainsi, Duteurtre donne à voir l'écriture des médias comme étant plus proche de la fiction que ne l'est la littérature. Deux éléments fondamentaux inscrivent ici la presse dans des modalités fictives : la référence proprement littéraire aux *120 journées de Sodome* de Sade d'une part, la mention de danseuses en tutu d'autre part. Comme le précise Duteurtre quelques pages plus tard :

même si quelques adolescentes ont pu se livrer à des exhibitions lascives, leurs numéros ne se déroulaient certainement pas en tutu ! Certains journaux, extrapolant sur la formule du ballet rose, n'hésitèrent pas à affirmer que les victimes étaient petits rats à l'Opéra. [...] Au bout du compte, il semble que l'expression ait fait mouche [...] en excitant l'imagination. (BR, 135)

À l'éclat d'une scène d'opéra licencieuse au cours de laquelle évoluent de ravissantes jeunes filles en tutu, s'oppose le caractère terne et médiocre d'une scène grivoise, putride et décolorée. Les enjeux de la presse et de la littérature du fait divers tels que donnés à voir par Duteurtre apparaissent avec netteté ; d'un côté stimuler en ses excès l'imaginaire collectif du libertinage par l'accumulation de détails, de l'autre, une écriture sobre tentant d'approcher au plus près la réalité de l'affaire, aussi peu appétissante soit-elle dans sa platitude et sa vulgarité. Ce rapprochement entre le journalisme et la fiction se retrouve ailleurs, notamment dans le prologue de *Tout, tout de suite*, quand Sportès écrit : « Les médias, sur cette affaire, ont produit nombre de variations romanesques : *le gang des Barbares*. Différemment sans doute » (TTS, 9). Différemment en effet, comme le manifeste la subtile distinction entre écritures journalistique et littéraire telle qu'établie par Diana Pakrevan : « les manières de procéder du journaliste et de l'écrivain sont opposées. Tandis que le premier part du

réel pour aboutir à la fiction, le second part de la fiction pour s'approcher du réel<sup>498</sup>. »...

Souvent, le déferlement du scandale se voit précédé d'amorces d'informations dont l'imprécision –du moins dans les débuts- engendre des doutes s'incarnant sous la forme de rumeurs promptes à déformer la réalité. Duteurtre mentionne dans son récit un extrait d'archive journalistique dont la nature est manifestement de l'ordre de la propagation non maîtrisée de bruits plus ou moins fondés :

À peine le général de Gaulle est-il installé à l'Élysée qu'une rumeur circule dans les salles de rédaction parisiennes. Tout commence par quelques lignes dans *Le Monde* du 10 janvier 1959: [...] des personnes bien informées murmurent déjà qu'André Le Troquer, éminence politique du régime défunt, serait mis en cause dans ce scandale de mœurs. (BR, 123)

Le verbe « murmurer » se prête particulièrement à l'idée de la rumeur, cette parole secrète prononcée à voix basse parce que non officielle et partagée au sein d'un cercle de privilégiés dont le nombre croit de façon exprès, régulière et massive... mais inutile de nous attarder ici sur un processus déjà analysé plus haut dans notre étude.

Les déformations subies par le fait divers restitué sur le mode journalistique seraient également provoquées par la vitesse, laquelle procède de l'emballement médiatique et témoigne de l'engouement haletant du public. Philippe Besson écrit dans *L'Enfant d'octobre* la rapidité et ses corollaires, la négligence et l'erreur : « [...] il faut agir vite, c'est le juge qui l'a réclamé, et puis la presse piaffe, l'opinion a besoin d'un coupable, il faut se dépêcher de leur en fournir un. » (EO, 77) Le verbe « piaffer » implique l'impatiente et incontrôlée réalisation de mouvements visant vainement à avancer. La presse est ainsi à l'affût de tout élément inédit lui permettant de « faire avancer » l'histoire, y compris sur le terrain du fantasme, du mensonge et de la folie collective. Besson, qui revient sur cette histoire une fois les médias détournés, ne place manifestement pas son écriture sur le même terrain.

Cette effrénée course à l'information s'explique par des impératifs d'audimat et de rentabilité économique intimement liés à la concurrence. Le diktat de la vitesse pose bien sûr un problème de crédibilité d'informations hâtivement diffusées et dont la teneur en vérité n'a pas été suffisamment sondée. Il pose aussi, dans les cas les plus douloureux, un problème éthique dont la citation extraite du livre de Besson permet de prendre l'ampleur. En effet, l'information clé de l'affaire Villemin s'incarne dans

---

<sup>498</sup>. Diana PAKREVAN. *Représentations du fait divers dans le théâtre français (1969-2004)*. op. cit, p. 6.

l'identité de l'assassin et si la presse s'impatiente, l'instruction doit accélérer l'investigation en vue de soupçonner plus rapidement l'un des protagonistes de l'affaire. Dès lors, les différents suspects livrés par la presse à l'opinion publique seront désignés sur la base d'indices incertains afin que justice, à défaut d'être bien faite, soit pour le moins vite faite. Besson, et les autres écrivains du fait divers, ne sont pas soumis à ces impératifs économiques dès lors qu'ils ne sont pas tenus d'écrire sur un fait divers donné et qu'il est en outre assez rare que plusieurs écrivains choisissent d'écrire le même fait divers. À contrario des journalistes, ces écrivains ne sont pas liés par un régime concurrentiel et leur matière n'est pas sujette à l'actualité du monde mais à l'actualité de leurs préoccupations et désirs d'écriture personnels.

La plupart des écrivains manifestent les déformations de la réalité façonnée par les médias, ce qui implique qu'il s'agit un tant soit peu d'un semblant de réalité. D'autres écrivains me semblent accentuer la critique en donnant à voir des procédés relevant du mensonge du fait qu'ils n'ont plus rien à voir avec la réalité. Dans *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant*, Bertrand Leclair représente les journalistes tels des anthropophages manipulateurs et sans scrupules. Il manifeste l'ampleur du phénomène par le contraste de pratiques opposées dans leurs modalités mais semblables dans l'objectif d'apporter la fricassée quotidienne de nouveautés. Ainsi, au lendemain du meurtre, la victime est décrite avec beaucoup de pudeur et de compassion. Ces excès apologétiques vis-à-vis de la victime se voient en outre corroborés par Didier Decoin: « à en croire les journaux, Kitty avait été une des plus merveilleuses filles à avoir jamais habité Kew Gardens » (*EFM*, 125). La pudeur et l'apologie engendrent l'écriture jusqu'au point où de nouveau, « les journalistes cherchent quoi se mettre sous la dent... » (*IHP*, 235). Il s'agit alors de modifier le tableau brossé de la victime, quitte à jeter la vérité à la poubelle: la victime « fréquentait parfois des endroits peu recommandables, sans que la nature de ces endroits soit jamais précisée, évidemment, dans les articles – par pudeur ou plus sûrement parce qu'ils n'avaient jamais existé » (235). Bien sûr, dans les textes de Leclair, ce ne sont pas un ou deux lieux mais l'ensemble même des éléments du texte qui n'a jamais existé. Chez Besson aussi, on trouvera certainement des éléments n'ayant jamais existé. Alors, de quoi se plaignent-ils ? Sans doute, du fait qu'ils assument cette part de fiction alors que les journalistes présentent le faux sous les traits du vrai, ce qui n'engage évidemment pas la même réception et implique la problématique de l'intégrité du journalisme.

Elle est explicitement engagée dans *Un fait divers*, quand la presse signale les causes originelles du crime perpétré par Arne. F. : « sa jeunesse d'enfant battu devait l'amener à l'absurde, à cette situation passionnelle, à cette jalousie pathologique ». La crédibilité de l'article journalistique éclate en un amas de fragments mensongers aussitôt que l'avocat de Arne. F. précise : « cette phrase m'est nominalement attribuée dans l'article, je ne l'ai pourtant pas dite. Beautés ordinaires de notre presse dite locale. Nous n'avons pas été vérifier s'il avait été battu ou non » (*FD*, 145). La mise en évidence d'un manque à la vérité est plus développée encore chez Philippe Besson. Sa dénonciation relève du réquisitoire en ce qu'elle martèle, en l'espace d'une phrase, pas moins de douze verbes au présent comme autant de marqueurs des griefs exprimés :

Ils [les journalistes] se déplacent en meute, scrutent les visages, épient les faits et gestes, montent en épingle la moindre information sans prendre le temps de la démentir par la suite lorsqu'elle se révèle inexacte, jettent sur la place publique ce qui relève du secret de l'instruction, déballent les anciennes histoires, violent les intimités, recueillent les confessions pour les étaler à la une, échafaudent les hypothèses les plus farfelues, ne se privent pas de désigner des coupables dès que les investigations traînent, changent de camp lorsque le vent tourne, n'hésitent pas à maltraiter la vérité puisqu'il semble qu'on ne la connaîtra jamais. (*EO*, 109-110).

## ***1.2. simplismes***

### **a. manichéisme**

À la surenchère et à la désinformation, s'adjoignent les travers du simplisme et du manichéisme. Morgan Sportès mentionne le journal *Détective* et s'il convient d'abord de l'amenuisement qualitatif de l'hebdomadaire depuis 1928, quand Gaston Gallimard l'a créé, il le juge essentiellement utile dans ses fonctions d'exposition de la face cachée de la société. La description des murs des locaux de la rédaction, outre qu'elle fascine Sportès, traduit nettement l'une des caractéristiques fondamentales du journal : le manichéisme. Bien que Sportès la remarque plutôt qu'il ne la dénonce, la tendance à traduire le monde en termes opposés de bien et de mal ne peut qu'être jugée négative pour l'ensemble des écrivains du fait divers qui s'évertuent justement à en traduire la complexité :

Aux murs de sublimes surréalistes affiches en noir et blanc, arborant ici la photo d'une victime : angélique ; là celle, inquiétante, d'un meurtrier : « Elle trompe son mari avec son amant », ou bien : « Elle exécute son amant avec un sèche-cheveux », titres flamboyants où le Mal et le Bien manichéennement s'affrontent, l'horreur et son contre-poids l'humour noir. (*Ap*, 264)

Avec cette vision tranchée du meurtrier et de la victime, nous sommes loin de l'enjeu d'écriture de Duteurtre, selon nous valable pour une grande partie du corpus à l'étude :

« [...] mon seul but est de ranimer les protagonistes dans leur complexité [...] » (BR, 238). Comment répondre à cette volonté de complexifier l'intrigue et la saisie des personnages ? Et pourquoi ne pas céder à la fascination de figures fortes du procédé de manichéisme ? Complexifier les personnages implique de ne pas les réduire au fait divers dans lequel ils sont impliqués et de les appréhender, non dans le scandale, mais dans les fondements de leur humanité. L'écrivain métamorphose alors le fait divers, ce matériel de fiction fantasmatique, en fait d'humanité, en tant qu'elle est notre réalité la plus essentielle.

Le manichéisme est peut-être plus manifeste encore dans *L'Enfant d'octobre*, où la presse détient le pouvoir de désigner « blanc » ou « noir » à son gré ; Christine est d'abord donnée à voir comme « blanche » immaculée en tant que victime d'un crime perpétré sur son enfant. Elle devient soudain « noire » de perversion quand, à défaut de rebondissements dans une affaire en stagnation, on la désigne comme la potentielle criminelle. Son statut de femme enceinte, inattendu, favorise le retour de la blancheur, ainsi « les journaux montrent les flancs arrondis et tout à coup, elle redevient touchante. Une femme éprouvée, sur le point d'accoucher n'a rien d'inhumain ni de glacial. Au contraire, elle est attendrissante » (EO, 155). La séparation nette, radicale et extrême répond aux exigences d'un simplisme nécessairement fédérateur et extenseur.

#### b. single story

Ce simplisme comprend, outre le manichéisme, les dangers de la « single story », autrement dit l'histoire dans une version unique et répétée. Pour saisir le concept, il est nécessaire de s'ouvrir à l'exposé empreint d'autobiographie de l'écrivain nigérienne Chimamanda Adichie<sup>499</sup>. Dans son enfance, elle lisait les livres disponibles en son pays, des publications britanniques et américaines qui ont considérablement influencé sa vision de la littérature et son écriture : « What this [l'influence de ces livres] demonstrates, I think, is how impressionable and vulnerable we are in the face of a story ». L'idée fondamentale développée à partir de divers exemples est qu'une histoire, reproduite maintes et maintes fois dans sa seule

---

<sup>499</sup>. Chimamanda ADICHIE. "The danger of a single story", octobre 2009, TED –Ideas Worth Spreading-, 18.49 min.

Disponible sur :

[http://www.ted.com/talks/lang/en/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/lang/en/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)



version, peut considérablement attenter à la réalité qu'elle traduit, l'enfermant ainsi dans une « single story » réductrice.

Adichie met en exergue le rôle joué par les médias dans cette limitation à la « single story ». Dès lors, la version choisie de l'histoire est liée au contrôle, à la manipulation et au pouvoir. L'écrivain illustre l'implication active des médias par une anecdote personnelle ; en voyage à Mexico, elle est surprise par la réalité de son environnement et constate avec honte qu'elle est imprégnée de la vision médiatique sur Mexico : « I realized that I had been so immersed in the media coverage of Mexicans that they had become one thing in my mind : the abject immigrant ». La façon dont l'histoire est narrée, la personne ou l'autorité qui la transmet, le moment et la fréquence de sa diffusion, ainsi que le degré de variation constitueraient des facteurs essentiels de cette prise de pouvoir sur la réalité, le plus souvent figée dans une version stéréotypée. Adichie ne conteste pas l'exactitude de l'information propagée mais indique : « the problem with stereotypes is not that they are untrue but that they are incomplete ». Or, il s'agit bien pour l'écrivain du fait divers contemporain de compléter, de complexifier la version simpliste, uniforme et réductrice propagée par la presse. Duteurtre exprime ainsi la nécessité d'une vision élargie :

L'injustice, à présent, serait de réduire André Le Troquer à ce scandale. Car, dans sa complexité, son destin est également celui du résistant courageux et du militant socialiste de la première heure, d'un enfant pauvre de Paris, devenu figure de la vie politique, d'un homme à femme heureux de s'afficher avec des beautés plus jeunes que lui, d'un représentant de l'ancien milieu parlementaire appelé à s'effacer après mai 1958... d'un homme, enfin, hanté sa vie durant par d'irrésistibles pulsions libidineuses et, finalement, d'un vieillard rattrapé par un fait divers qui allait mettre fin à sa spectaculaire ascension par une chute catastrophique. Ce sont aussi ces contradictions qui nous définissent. (*BR*, 236)

Duteurtre rétablit ici un équilibre d'histoires visant à relativiser la « single story » des écarts de conduite de Le Troquer. L'accumulation des destins réunis en une seule phrase renforce la nécessité d'une multiplicité de dimensions à appréhender. À propos de l'histoire unique, Adichie disait d'autre part que : « the consequence of the single story is this : it robs people of dignity. It emphasizes how we are different rather than how we are similar ». Ainsi, Duteurtre contribue à rendre à Le Troquer un peu de dignité perdue, écrasée, comme échouée et dévastée par le flot des couvertures médiatiques. Dans la dernière phrase du paragraphe, Duteurtre emploie le « nous » fédérateur afin d'universaliser Le Troquer. Il est un être semblable à tous les autres de par sa complexité, ses contradictions, dont aucun article de la scandaleuse rubrique des faits divers ne pourra jamais rendre compte.

### *1.3. Utilitarismes*

#### a. « croqué » par les médias

La « single story » ne clôt pas la série noire des pratiques journalistiques dont le harcèlement est l'une des formes les plus pernicieuses. À cet égard, Philippe Besson insiste particulièrement sur les effets néfastes de la presse pour celui qui en est victime, et il peut s'agir là du coupable d'un crime (cas Le Troquer) aussi bien que de sa victime, alors doublement victime... Dans *L'enfant d'octobre*, Besson intercale des passages racontés par le narrateur dans une perspective hétérodiégétique avec des passages narrés dans la perspective du personnage de Christine Villemin. Le lecteur est dès lors plus sensibilisé au ressenti de la protagoniste principale, qui vit l'engouement de la presse pour son histoire sur le mode du cauchemar.

Besson écrit les « perches des micros cherchant à saisir un sanglot, un aveu » (*EO*, 81), les « bêtes blessées offertes à l'œil inquisiteur, obscène de la caméra », (*EO*, 82), « les journalistes [qui] allument les phares de leurs voitures et braquent leurs projecteurs. Des chasseurs qui traquent des animaux » (*EO*, 87). Parallèlement, Christine exprime son ressenti à deux reprises ; dans un premier temps, elle raconte comme chacune de ses paroles est interprétée contre elle, au point qu'elle décida de ne plus sortir mais « selon eux [les journalistes], je me terrais. C'est donc que j'avais quelque chose à cacher. J'ai cru devenir folle. Oui, j'ai vu le piège se refermer. Je n'ai rien pu faire » (*EO*, 115). La métaphore du piège interne au discours du personnage s'inscrit en écho du champ lexical de la chasse développé dans les discours du narrateur. La presse apparaît ici comme « un véritable dispositif destiné à prendre, morts ou vifs, ou à attirer en vue de la capture<sup>500</sup>, [non pas] les animaux terrestres et les oiseaux » mais une Christine « animal », une Christine « bête blessée ». L'anthropophagie médiatique est un motif récurrent chez Besson, et qui atteint certainement son apogée lorsque Christine, le psychisme dévasté par les épreuves endurées, se voit « capturée » et fait face, une fois encore, à la coriacité « crépitante » de ses assaillants :

Il était près de huit heures, le soir, quand je suis arrivée à la prison. Devant les portes, une meute de journalistes, de photographes, bien sûr, prévenus par une énième indiscretion. Ils criaient mon prénom, les flashes crépitaient, il y a eu une bousculade, moi je baissais la tête pour ne pas les voir, il aurait fallu se redresser, les affronter mais je ne pouvais pas. Je savais pourtant que ces photos de moi feraient la une des journaux dès le lendemain. Je n'ai pas réussi à me montrer autrement que j'étais : accablée (*EO*, 148).

---

<sup>500</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « piège ». *op. cit.*

Des photos, et des mots. Parfois maladroits. À cet égard, Jean-Yves Cendrey appelle au soupègement des termes employés. Le terme « aveu » ne convient pas à l'enfant violenté mais au tortionnaire s'il reconnaît ses actes : « Ne lisons plus comme on l'a lu : SYLVAIN, 27 ANS, SE SOUVIENT DE TOUT. EN ROUGISSANT, IL AVOUE POUR LA PREMIÈRE FOIS » (*JV*, 188). L'usage des caractères majuscules accentue la grossièreté frappante de l'assertion. Le terme « avouer » implique la faute et se voit renforcé par la mention du « rougissement », manifestation physiologique associée à la gêne. À la culpabilité favorisée par l'instituteur pédophile s'ensuit la culpabilité immiscée par des mots à l'ambiguïté tranchante. Cette critique dépasse la seule sphère médiatique et vise aussi bien les discours tenus de façon impromptue par tout un chacun. À propos d'Armelle et de Aude, le narrateur parle de « jeunes femmes blessées (et non pas salies, comme certains le disent si maladroitement) » (*JV*, 277). Sans doute la fréquence du terme « sali » n'aurait-elle pas empêché le glissement imperturbable des yeux du narrateur le long de la narration si Cendrey n'avait lui-même, au moyen d'une parenthèse, attiré l'attention sur le caractère insidieux des connotations.

#### b. renouvellement et oubli

Bientôt, les crépitements des flashes et les mots s'éteignent. La presse est mouvante, changeante dans ses objets, à l'affût du renouvellement incessant des informations. C'est alors que les victimes passent de la surmédiatisation à l'oubli et dans *Aspen Terminus*, « d'autres faits divers avaient peu à peu éclipsé l'histoire de Starwood » (*AT*, 169) tout comme dans *Dans la foule*, « les journalistes qui voulaient tout savoir ont déserté les rues » (*DF*, 337). Cette insurgence face à l'oubli médiatique se déploie avec force dans les deux textes de Mauvignier mais aussi dans *Corps enseignant*. Le texte *Ce que j'appelle oubli* écrit l'oubli sur le mode de l'infime, l'insignifiant, appelé dès lors à disparaître au plus vite. Le buveur d'une bière ne fait pas la une des journaux, ses proches trouvent simplement son « nom au fond du journal, dans une colonne petite et resserrée comme un corps dans un cercueil » (*CAO*, 32-33). Comparaison funèbre du nom au corps, et du journal au cercueil. La victime est médiatiquement morte.

Cet oubli médiatique est plus explicite et développé dans *Dans la foule*, notamment par le biais de la perspective de Tana, jeune mariée italienne dont l'époux est mort étouffé sous la cohue du stade du Heysel :

On se sent irrécupérable à jamais quand quatre cent millions de personnes ont vu votre vie piétinée, que des milliers de mots et de mots ont été écrits; comment votre vie a été piétinée encore et encore plus après qu'avant, par les journaux et par les regrets et les remords et les questions, puis aussi, petit à petit, par le silence qui vient après, par-dessus, recouvrir le bruit et faire plus de vacarme encore que le bruit n'en faisait. (*DF*, 351)

Ainsi, pour Mauvignier, la victime du fait divers est trois fois victime, d'abord de sa tragédie personnelle, ensuite du traitement médiatique (qu'il s'agisse de déferlement ou d'insignifiance) et enfin, du silence et de l'oubli. C'est à ce moment-là que Tana dit comprendre n'avoir « pas été piétinée par l'histoire, mais seulement par l'actualité, et que celle-ci n'a pas de temps pour vous » (*DF*, 351). L'adverbe « seulement » implique un échelonnage en terme d'importance et valorise l'idée selon laquelle la perte d'un époux, quelle que soit l'ampleur des circonstances (assassinat individuel, de groupe, de masse ou d'ethnie) est tout aussi douloureuse, or, socialement, au plus le crime est spectaculaire en tant qu'il implique un nombre très important de victimes, au plus la postérité médiatique et ses corollaires, associations, mémoriaux, etc. se développeront. Les victimes de tragédies personnelles sont innombrables mais diverses, isolées, esseulées. Mauvignier ne nous donne pas seulement à lire la douleur de Tana mais à saisir ce qu'elle comporte d'exemplarité: « (Je me suis demandé: combien de millions d'hommes et de femmes restent et vivent toute leur vie hébétés sur les bords de la route où l'actualité les a recrachés, indifférente à eux et trop soucieuse de poursuivre sur sa lancée?) » (*DF*, 394).

Une lancée circulaire, car « les rotatives ont tourné si vite, si fort, bien plus fort encore que la grande roue à Bruxelles et bien plus vite que notre vie écartée de cette trajectoire qu'on avait tracée pour elle, tous les deux » (*DF*, 331). Le comparatif de supériorité met en relation la presse et la grande roue, les promesses du voyage de noces et la mort, la vie à deux et la folle solitude du survivant. Elle renvoie par ailleurs au motif de la roue de Fortuna, déesse antique du hasard, de la chance, du sort, du destin. La roue tourne, distribuant aléatoirement bonnes et mauvaises fortunes, et dévastant de ses caprices la fragilité du cours de la vie. Le texte de Mauvignier trouve ici tout son sens ; résister à cet oubli, dire, par la littérature, que chaque vie compte et que chaque vie dévastée trouvera, grâce à l'écrivain, un « dérisoire monument de papier funèbre » où se prolonger.

Dans *Corps enseignant*, la critique vise à la fois les sphères médiatique et judiciaire. Dans la préface du texte de Cendrey, Jean-Marie Laclavetine use d'une anaphore visant à manifester le pouvoir d'agir des deux pôles, le fait qu'ils choisissent

ou non d'en faire usage, et surtout, par la conjugaison au présent, conditionnel présent et conditionnel passé, le constat de ce qu'ils ne l'ont pas fait :

La justice peut, pourrait, aurait pu s'occuper des coupables, des persécuteurs, des complices, des spectateurs, des sourds volontaires, des aveugles de métier.

La presse peut, pourrait, aurait pu s'intéresser aux faits, aux connexions, aux clans, aux protections, aux groupes, aux réseaux. (CE, 14)

Sans doute la littérature ne peut, ne pourrait et n'aurait pas pu faire autrement que de donner naissance à un livre « qui n'aurait pas dû être écrit, pas plus que Céline n'aurait dû mourir » (CE, 13). Céline a valeur exemplaire pour bien d'autres victimes de l'instituteur pédophile : « un des enfants passés entre les mains de Marcel Lechien a fait deux tentatives de suicide. Trois des anciens élèves de M. Berthe et de M. Lefait sont morts. Céline, morte. Y., mort. F., mort » (CE, 13). L'épiphore du terme « mort » donne à cette liste le goût amer et funèbre du néant. Or, la littérature, c'est la vie, « alors s'il reste quelque chose à faire, c'est cela : écrire pour Céline, pour Y., pour F., écrire pour que le silence ne les recouvre pas » (CE, 13-14). La citation intertextuelle achève de sensibiliser le lecteur à cette nécessité du souvenir : « Parce que les enfants, écrit Louis-Ferdinand, "c'est comme les années, on ne les revoit jamais" » (CE, 14)...

## II. Réagir aux discours alternatifs

### a. discours judiciaire et juridique

Le discours médiatique est de loin le plus vilipendé par les écrivains et c'est pourquoi nous lui avons réservé une place de choix dans notre développement. Pourtant, les pratiques et plus encore les discours médicaux, scientifiques, juridiques et judiciaires ne sont pas en reste. Outre la citation de *Corps enseignant* exploitée un peu plus haut, on relève dans *Un fait divers* l'usage d'un vocabulaire administratif en décalage avec les passions animées des protagonistes. L'inadéquation de ce vocabulaire n'est pas formulée par un quelconque narrateur mais émane de l'inspecteur lui-même : « Inspecteur. Vocabulaire qu'on a à reconstruire et qui ne nous est pas plus agréable qu'aux autres, comme : ainsi donc établi que le ressortissant Frank (Arne étant son prénom) était arrivé au Mans depuis Marseille en Mobylette » (FD, 11). La critique sous forme d'autocritique lucide et désabusée donne une tonalité autrement plus posée et réflexive que la critique vitupérante du narrateur d'*Un enfant d'octobre*. D'un côté la force du développement, de l'autre, celle de la subtilité. Ailleurs, dans *L'Appât*, cette critique judiciaire est encore formulée autrement ; l'équipe judiciaire est intégrée sur un mode concurrentiel à l'égard des victimes

(famille et proches de l'assassiné) et non pas comme le traditionnel agglomérat d'adjuvants déterminés à résoudre l'intrigue criminelle :

La machine policière, inexorable, s'est mise en marche. Amis, parents des victimes ne sont plus que des acteurs secondaires écartés sur les bords de la scène tandis que les inspecteurs mesurent, un mètre à la main, la position du corps par rapport aux murs et aux meubles [...] » (*Ap*, 19)

Sportès file la métaphore de la scène théâtrale avec l'emploi des termes « acteurs secondaires » et « bords de la scène ». Au théâtre, une seule scène se déroule à la fois alors que dans la réalité, d'innombrables scènes de vie ont cours simultanément. L'analogie manifeste cette succession de scènes où chacun son tour prend la place, d'abord les victimes, ensuite les inspecteurs, chaque parti étant étranger à l'autre. Les victimes secondaires se moquent des mesures du corps par rapport à l'environnement matériel, de même que les inspecteurs ne peuvent partager la douleur de la perte d'un individu qui ne leur est rien.

Les inspecteurs sont déjà du côté du criminel du fait que leurs actions ne visent pas à aider la victime mais à l'investir tel un objet d'étude propre à leur fournir des indices en vue d'identifier l'assassin. L'auteur du crime doit être puni et hors d'état de nuire. Les inspecteurs travaillent dans le présent à la prévention d'un futur et la victime sombrera très vite dans le passé, et l'oubli. Cette attention portée à l'assassin plutôt qu'à la victime se manifeste ailleurs dans le corpus, notamment dans *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, où Maître Loups, avocat de la partie civile, s'exclame : « Et parlons d'Hadi Benfartouk, le grand oublié des débats d'aujourd'hui. Faut-il le tuer une deuxième fois pour se consacrer exclusivement à monsieur Blistier dont l'étude du caractère ne me paraît pas apporter quoi que ce soit de nouveau ni de passionnant ? » (*PLP*, 44). Ainsi, ce n'est plus trois fois, comme le signale Mauvignier, qu'est tuée la victime, mais quatre, une fois la dimension juridique prise en compte. On retrouve ce signalement dans *Un fait divers* mais exprimé de façon plus poignante du fait qu'elle n'émane pas de l'avocat mais des proches de la victime. François Bon fait intervenir un chœur de trois femmes, la sœur, la tante et la fiancée de la victime qui fustigent à la fois l'indifférence des protagonistes secondaires impliquées dans la tragédie, celle des journalistes et celle des hommes de loi. L'anaphore « redoublement d'insulte », en trois occurrences [ci-dessous, nous n'en présentons qu'une], donne force et vigueur à leur détresse :

Redoublement d'insulte nous fut que les journaux, les gens, et le procès même s'occupent du malade, du sauvage, de l'étranger, sans s'intéresser à celui qui fut pris dans le

tourbillon sordide et n'était rien à celui-là, que sa victime. L'assassin fut leur héros [...] (FD, 108).

#### b. discours médical

Les scènes au cours desquelles la victime se mue en objet d'étude scientifique sont appréhendées dans notre corpus avec distance théorique chez Fabrice Gaignault et implication personnelle chez Laurent Mauvignier. Dans *Aspen Terminus*, la description du cadavre tient sur plus de deux pages le long desquelles s'étalent chacune des atteintes au corps: « les organes traversés depuis la perforation jusqu'à l'emplacement où le projectile s'était apparemment logé, semblaient être l'estomac, le pancréas, éventuellement le bas du foie et les intestins » (AT, 89). L'attention portée au cadavre est présentée comme un élément positif dont la phrase d'ouverture du chapitre rend compte: « ils [le personnel judiciaire] rappliquèrent tous, car un homme était mort, ou sur le point de l'être, et ce n'était pas n'importe qui » (AT, 87). L'étude du corps et l'autopsie qui s'ensuivent sont donc essentiellement menées dans une perspective sociale –cet homme était une star du ski-, de même que dans *Le vampire de Ropraz*, un article journalistique exige d'autant plus l'identification et la punition du coupable pour le viol de Rosa que les « lecteurs connaissent tous [son] éminent père, M. le juge et député Emile Gilliéron, de Ropraz » (VR, 39). Là encore, il ne s'agirait pas de « n'importe qui ».

Dans *Dans la foule*, à l'inverse, l'autopsie est pratiquée sur Francesco, socialement anonyme, mais humainement identifié, reconnu et aimé dès lors que les perspectives ne sont plus celles des pratiquants scientifiques mais celles de Tana, la jeune épouse qui lui survit:

Ça a été bien au-dessus de mes forces quand j'ai entendu la seule fois où ton père a pleuré, à cause de l'histoire d'autopsie: ils t'ont lacéré des épaules jusqu'au bas du dos et n'ont même pas pris soin de recoudre ce qu'ils ont fait. Très bien, tu es mort *d'asphyxie résultant d'une compression mécanique de la cage thoracique*, ça suffit, inutile (DF, 324)

L'autopsie, loin de manifester un quelconque intérêt pour la victime, est ici appréhendée comme une violence de plus faite au corps. La lacération du tronc trouve écho dans la déchirure d'un père en larmes, doublée de celle de Tana qui souffre à la fois de l'autopsie et de l'émotion que celle-ci engendre chez le père. Cette conjonction de violence et de souffrance demeure à vif car ni le corps ni la douleur des proches ne se refermeront, comme hantés par l'inanité de discours mécaniques et compressifs.

Les discours officiels semblent si peu adaptés et si peu corrélés à la réalité qu'ils la décrédibilisent et Tana se dit alors que « ces morts vus tant de fois dans le journal,

[...] ça ne peut pas être vrai si c'est dans le journal, on n'apparaît jamais dans le journal... » (DF, 320). Le syllogisme est trompeur et se décompose en trois assertions: 1. les tragédies sont consignées dans les journaux. 2. Je n'apparais jamais dans le journal. 3. il ne m'arrive donc pas de tragédie. Tana doute et fait face:

Est-ce que c'est vrai ? Sans doute, puisque ça a l'air faux, que c'est obscène, que les gens peuvent expliquer et dire, et faire parler des sociologues et des psychiatres et que sais-je encore, moi, pour expliquer quoi, ton corps, ta main, ton absence, la vie qui déraile et le déraillement que la vie récupère dans les photographies et les journaux et la télévision, alors que nous ne sommes plus rien, des petits tas perdus [...] (323)

Sa perception du monde est en mutation et sa représentation du vrai et du faux en est altérée. Le vrai des faits se heurte à l'invraisemblable des mots. Le vrai de la vie se heurte au déraillement illustré dans la presse. Les discours des sociologues, psychiatres et autres spécialistes apparaissent désincarnés parce qu'en opposition avec le corps, la main et l'absence. Ils communiquent, et pour Mauvignier, « ce qui sépare littérature et communication, journalisme, tient dans cette question : ce qui nous informe n'est pas nécessairement ce qui nous donne à voir, à ressentir, à comprendre (dans son acception la plus étymologique de *saisir*)<sup>501</sup> ». Ces discours tentent d'« expliquer », de faire sens là où plus aucun sens n'est possible, plus aucun recoupement, plus aucune liaison, plus aucune direction, plus aucune grandeur, juste cette image de « petit tas perdu » autour de laquelle tourne la narration de Mauvignier.

### c. discours religieux

Le discours religieux est moindre au sein de notre corpus mais sans doute la vision particulière de Tana à son égard vaut-elle d'être examinée; d'abord, sa perspective laisse entrevoir la teneur du discours du prêtre:

Comment donc j'aurais fait pour parler de pardon et d'amour, de colère et d'orgueil, comment j'aurais pu tenir comme le prêtre disait qu'il fallait le faire, que c'était en l'honneur des victimes et il a répété il faut savoir ne pas se venger, il faut savoir pardonner et ne pas oublier sans quoi rien ne sera jamais possible, tu entends? (DF, 329-330)

La question de Tana marque l'impossibilité d'une quelconque adhésion aux propos tenus par l'homme de Dieu, laquelle se voit renforcée par la question oratoire finale à l'adresse de Francesco: « tu entends? ». Le prêtre n'est pas celui qui décrit, cherche à comprendre, à juger ou à informer mais celui qui montre la voie de ce qu'il convient de faire: « il fallait le faire –il faut savoir ne pas se venger-il faut savoir pardonner- ». Pour Tana, la difficulté ne semble pas tant de savoir que faire mais de comprendre

---

<sup>501</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Michel MURAT. *op. cit.*



comment est-ce qu'elle pourrait le faire, et cela, le prêtre ne le dit pas. Alors le discours faillit à atteindre l'âme et le cœur déchirés :

Je me souviens que dans l'église les mots venaient et glissaient vers moi et rebondissaient sur les fleurs et les couronnes, sur le christ aux yeux de poisson rouge, les bras en croix fendus sur toute la longueur, et sa patience dans le regard, tous les morts qui défilent sous ses yeux ronds et exorbités depuis combien de temps, combien de siècles ?

L'emploi du terme « rebondir » laisse voir des mots comme autant de vains ricochets. Le prêtre lance les mots vers Tana qui ne peut les recevoir et les lui renvoie symboliquement à travers la figure christique. La métaphore du Christ en poisson rouge aux yeux exorbités manifeste l'impuissance d'un Dieu observateur et résigné aux outrances de la mort. Comment accepter, comment comprendre ? Tana ne peut pas s'imprégner des mots lui disant ce qu'il convient de faire parce qu'elle leur oppose ses doutes et ses interrogations quant à la responsabilité de celui qu'on nomme « le tout-puissant ». Ce scepticisme envers Dieu se lit ailleurs dans notre corpus, notamment dans l'épigraphe de *Claustria*: « Dieu, s'il existait, pourrait-il jamais réparer de telles horreurs ? Le passé est plus fort que Dieu. Le Tout-Puissant ne peut effacer ce qui s'est déjà passé ». Enfin, cette défiance se retrouve dans *Un Juif pour l'exemple* à travers le personnage de Myria, veuve de Arthur Bloch.

Myria Bloch fait poser une dalle sur la tombe. Contre l'habitude de la communauté bernoise et contre l'avis de rabbin Messinger, elle fait graver une devise dans le grès froid :  
GOTT WEISS WARUM  
Dieu sait pourquoi  
Ce qui dit ironiquement sa confiance et sa défiance dans les décisions du Très-Haut.  
Et que l'obscurité domine. Et que toute compréhension humaine, accepter, savoir, reconnaître, est à jamais impossible. (DF, 81)

Ainsi, discours journalistique, judiciaire, médical, juridique, et religieux sont autant de mots émanant d'institutions au prisme défini par avance. Aucun d'entre eux ne semble s'accorder à la perspective des victimes dites « secondaires » (famille, proches de l'assassiné). Les mots imposent leur trop-plein d'évidence, ils le plaquent sur le chaos, l'incompréhensible et l'inacceptable. Mauvignier écrit que « procureur, journalistes et police ont tout fait pour essayer de la comprendre, cette mort, tout fait pour lui trouver un sens et la trouver un peu normale, ils ont écrit des papiers, ils en ont balancé sur lui » (CAO, 38). Leurs pages sont autant de pelletées de terre venant couvrir la tombe du défunt; au plus ils en écrivent, au plus le corps s'enfonce, et disparaît: « il faut dire combien ton frère n'aura été que l'ombre d'un homme et qu'on ne l'aura pas vu, l'homme qu'ils ont tué, celui sur lequel ils ont frappé, on ne l'a pas vu, pas regardé, si peu » (CAO, 39).

### III. Qu'en pensent les journalistes ?

#### a. enthousiasme

Les écrivains du fait divers sont très critiques envers la presse à partir de laquelle ils écrivent, et contre laquelle ils s'inscrivent. Sont-ils prompts à la réprobation médiatique en tant qu'elle favorise le recyclage des affaires dans la littérature ou leurs critiques sont-elles véritablement fondées ? Quel regard porte le journaliste du fait divers sur son travail ? Il serait intéressant de vérifier l'existence de recoupements entre la vision du fait divers médiatique des écrivains et celle des journalistes. Annik Dubied s'est penchée sur les récits de pratiques et de représentations de l'écriture médiatique du fait divers par les journalistes et a publié les résultats de ses entretiens. Il en ressort que les journalistes considèrent faire preuve de respect humain en s'abstenant de forcer les témoignages. Certains disent même avoir protégé des victimes de déclarations qu'ils voulaient faire. Cette affirmation se heurte quelque peu à la vision des écrivains à cet égard ; pour ne citer que Carrère : « en quelques heures, le pays a été envahi de journalistes [...] qui harcelaient tout le monde, même les écoliers » (*Ad*, 16). En outre, les journalistes se disent animés par un souci d'équité, lequel consiste à laisser s'exprimer toutes les parties. Ils se disent empathiques et prompts à adresser leurs condoléances. De façon générale, ils insistent sur la factualité, sur l'émotion et plus encore sur la dimension humaine<sup>502</sup>.

#### b. contraintes

Si la plupart d'entre eux revendiquent le bien-fondé de leur travail, ils déplorent toutefois les contraintes auxquelles ils sont assujettis. Une instance extérieure contrôle, voire modifie leur travail et le système conditionne largement leur écriture. Ils travaillent le plus souvent dans l'urgence et doivent composer avec leurs doutes quant à la fiabilité des sources<sup>503</sup>... il y a donc insatisfaction quant à l'information produite<sup>504</sup>. Quelques journalistes expriment le souhait de voir le fait divers dépasser l'immédiateté afin de prendre une dimension de société mais ces mentions restent minoritaires<sup>505</sup>.

---

<sup>502</sup>. Annik DUBIED. « Quand les journalistes de presse parlent du fait divers : récits de pratiques et représentations », dans *Les Cahiers du journalisme* n°14, *op. cit.*, p. 58-75.

<sup>503</sup>. Bien sûr, l'écrivain se confronte également aux doutes quant à la fiabilité des sources mais il a le loisir et le temps de la vérification, ce qui n'est pas du tout le cas du journaliste tenu de rendre un article dans les vingt-quatre heures.

<sup>504</sup>. Marc LITS. « Contribution à la critique du traitement médiatique de "la violence" : l'exemple des viols collectifs », dans *Les Cahiers du journalisme* n°14, *op. cit.*, p. 202-229.

<sup>505</sup>. *Idem.*

Le rassemblement des propos tenus par les journalistes de la rubrique des faits divers invite à reconsidérer ceux des écrivains. La déformation de la réalité et l'impératif de vitesse sont deux critiques exprimées chez les uns comme chez les autres. En revanche, les journalistes semblent occulter la recherche du sensationnel, à moins qu'ils ne s'y réfèrent implicitement lorsqu'ils évoquent l'instance extérieure de contrôle. La divergence se situe manifestement sur le point de la dimension humaine, revendiquée par les journalistes alors que les écrivains fustigent son absence... De façon générale, il semble que les fait diversiers aient une opinion avantageuse de leur fonction mais que leur enthousiasme s'effrite dès lors qu'ils évoquent les conditions dans lesquelles ils sont tenus de travailler. Du point de vue du scripteur, le problème ne viendrait pas tant de son travail mais bien de l'instance du journalisme en tant qu'elle est soumise aux impératifs de vitesse et de profit.

#### c. modulations du constat

Confrontée aux déclarations des journalistes sur leur propre travail, la critique des écrivains quant au fait divers médiatique apparaît légitime. Si les chroniqueurs revendiquent surtout la dimension humaine, la réalité des journaux leur donne tort à bien des occasions, dont tout un chacun pourra juger. Cette défaillance est d'ailleurs corroborée par des reporters de renom tels que Florence Aubenas : « La presse peut gaillardement assassiner les assassins, violer les violeurs, escroquer les escrocs. Quel avocat leur conseilleraient d'entamer un procès en diffamation du fond d'une prison ?<sup>506</sup> ». Est-ce à dire que le défaut d'humanité vise essentiellement les bourreaux du crime, dont le statut devient double, dès lors qu'ils sont aussi des victimes de la presse ?

Sur l'autre versant, ne pourrait-on interroger les chroniqueurs à propos de la transposition du fait divers chez nos écrivains contemporains ? Peut-être mettraient-ils au jour quelque travers ou désaccord récurrent auquel nous ne songeons pas... ou auquel nous songeons. Parce que le renouvellement incessant n'est pas propre au journalisme mais aussi à la vie littéraire contemporaine. Ainsi que l'écrit Dominique Viart, aujourd'hui, « même dans les librairies traditionnelles, la quantité d'ouvrages publiés provoque une rotation extrêmement rapide. Le lecteur n'a que quelques jours (au mieux quelques semaines) pour découvrir un ouvrage dont la critique lui aura

---

<sup>506</sup> Florence AUBENAS. « J'ai sonné chez la femme de l'assassin » [témoignage], *Le Monde des livres*, n°21 275, 14 juin 2013, p. 2.

signalé l'existence<sup>507</sup> ». Dès lors, les recyclages littéraires ne sont-ils pas, eux aussi, condamnés à se voir oublier au profit de nouvelles parutions ? L'avenir nous le dira... pour le reste, à défaut d'avoir soumis mon corpus aux journalistes, je conclurai avec les propos récemment tenus par Emmanuel Carrère dans *Le Monde des livres*, en tant qu'ils éclairent plus finement la question de la qualité et de la rivalité des écritures journalistiques et littéraires :

Il y a une frontière et cette frontière ne passe pas, comme certains voudraient le croire, entre le statut de journaliste –hâtif, superficiel, sans scrupule- et celui d'écrivain –noble, profond, bourrelé de scrupules moraux-, mais entre les auteurs qui se croient au-dessus de ce qu'ils racontent et ceux qui acceptent l'idée inconfortable d'en être partie prenante<sup>508</sup>.

L'opposition écrivain-journaliste est fondée dans le sens où il ne s'agit pas du même travail. Les modalités et les enjeux diffèrent. Carrère a d'ailleurs écrit sur l'affaire Romand pour le compte du *Nouvel Observateur*<sup>509</sup> et son appétit d'une écriture alternative l'a conduit à façonner *L'Adversaire*.

Sans doute aussi les critiques sont-elles représentatives de certaines tendances, qu'il convient à l'occasion de moduler. Emmanuel Carrère écrit les excès médiatiques du « reporter fouineur et qui s'incruste » dans *L'Adversaire* (32) et se dit parallèlement « très frappé par la qualité humaine des chroniqueurs judiciaires<sup>510</sup> ». Paradoxe ? Hypocrisie ? à moins de considérer qu'il ne s'agisse pas tant de considérer le journalisme, mais les journalistes... De façon générale, très peu pour les écrivains contemporains du fait divers... sauf peut-être Carrère et aussi Jauffret, quand il place journalistes et romanciers dans le même panier des forains et jongleurs de mots : « Angelika et les ombres sur l'écran de la caverne dont Socrate ne dira jamais rien. Les phrases inhabitées des médias, des causeurs, des fabricants de romans. La cohorte des apprentis Platon, des jongleurs, bateleurs de la syntaxe, la poudre aux yeux du style » (C, 535)...

Ainsi, les critiques adressées par les écrivains de notre corpus à la presse et à ses canaux visent à manifester la surenchère émotionnelle et les déformations de la réalité sous couvert d'une restitution et d'une propagation officielle des informations. Le luxe de détails non avérés, la dimension manichéenne, la tendance à la « single story », les

---

<sup>507</sup>. Dominique VIART et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. op. cit.*, p. 22.

<sup>508</sup>. Emmanuel CARRÈRE. « Tu seras mon personnage », *Le Monde des livres*, n°21 275, 14 juin 2013, p. 1-2.

<sup>509</sup>. Nathalie DENIZOT et Catherine MERCIER. « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère », *op. cit.*, p. 135.

<sup>510</sup>. Emmanuel CARRÈRE. Entretien par Jean-Pierre TISON, *op. cit.*

impératifs économique et de vitesse, le harcèlement mais aussi le renouvellement permanent et son corollaire, l'oubli, constituent autant d'arguments critiques en faveur d'une prise de distance avec la presse et ses productions. Une distance où l'écrivain trouve à se loger car pour Mauvignier,

le roman tire sa force de ce bric-à-brac ingrat. Il a besoin de se confronter à la médiocrité des récits et des clichés dont le monde est fait pour les détourner, se les approprier, les réinventer. Il en a besoin pour se réactiver comme, se réactivant, il transformera le regard qu'on porte sur les récits et les clichés<sup>511</sup>.

« Réactive » à la médiocrité de ces modalités, mais aussi, dans une moindre mesure, aux discours alternatifs (judiciaire, médical, juridique et religieux), la littérature leur oppose un temps plus lent, une déformation assumée de la réalité, une écriture plus neutre, une complexification des personnages et surtout, l'ouverture à une multiplicité de points de vue, seuls à même de saisir les faits dans ce qu'ils ont de plus essentiel et de plus humain. C'est de cette humanité, aujourd'hui, que sont appelés à se souvenir nos lendemains...

---

<sup>511</sup>. Laurent MAUVIGNIER. Entretien par Michel MURAT. *op. cit.*

## Chapitre VII

### Toucher, frapper, un mémorial impressif

#### I. Symphonie du frisson

##### *I.1. Saisissements du dit, frémissements du ressenti*

Le mémorial aux victimes dans la littérature s'inscrit en réaction aux insuffisances des discours, notamment médiatique. Comprendre la teneur des critiques telles que manifestées par les écrivains de notre corpus ouvre à leur propre manière d'interagir avec la matière souffrante du Noir. Comment la façonnent-ils, comment la transmettent-ils ? Comment faire durer le souvenir, si ce n'est en marquant, c'est-à-dire en jouant de ressorts à valeur impressive ? Comment susciter l'émotion ? Comment inspirer l'empathie ? Les procédés et les stratégies employés sont très diversifiés, si bien que nous rendrons compte ici des plus courants et des plus marquants.

##### a. au vif de la parole

Jean-Yves Cendrey recourt abondamment à l'inclusion de témoignages directs émanant des enfants victimes des attouchements et des viols de l'enseignant. Ces paroles « vives » engendrent un puissant effet de réel parce qu'il y a cette idée commune selon laquelle la victime est nécessairement la mieux placée pour raconter ce qui lui est arrivé. De ses mots, émane une sorte d'aura de la vérité. Les témoignages des enfants des *Jouets vivants* peuvent être faux, souvenirs de procès, inventés ou réinventés par Cendrey. Toujours est-il qu'ils frémissent de vérité :

Il me prenait sur ses genoux derrière le bureau pendant les heures de cours et glissait ma main dans son pantalon. Il m'obligeait à le toucher. Quand sa femme n'était pas là, il me faisait monter dans la chambre de sa maison, voisine de l'école. Il me déshabillait entièrement et se livrait à des attouchements. Il suçait mon sexe. (*JV*, 184)

L'impression de vérité ne provient pas seulement des témoignages directs, mais des commentaires d'un narrateur de connivence avec son lecteur. Cendrey manie efficacement l'ironie, si bien qu'il est impossible au lecteur de se ranger du côté de l'enseignant ou de sentir une quelconque empathie pour lui. En revanche, indignation et écoëurement s'acheminent tout au long du roman. La petite Laurine témoigne à la barre de ce que l'instituteur lui a dit vouloir la pénétrer mais qu'il ne le pouvait étant donné la petitesse de son trou. La fellation par défaut. L'enseignant se défend : « ce ne sont que des mensonges ! ». Le narrateur renchérit : « Laurine, frappée d'horreur et qui

suffoque. Elle a six ans. Un bout de viande dans la gorge. Elle agonise » (*JV*, 236). L'image, construite sur l'analogie du pénis à un morceau de viande est très forte dans l'inspiration du dégoût et se voit renforcée par la brièveté de phrases visant à mettre en relief la vulnérabilité de la petite fille. La souffrance de Laurine est d'autant plus éprouvée qu'elle se décompose en trois strates: l'acte sexuel en tant que tel et au moment où il a été vécu, son souvenir qui perdure, et sa non-reconnaissance par celui qui l'a commis.

Les témoignages des enfants abusés sont intercalés entre les commentaires du narrateur mais aussi entre des passages plus diégétiques que mimétiques. Il s'agit donc d'un point de vue contrôlé, maîtrisé, travaillé dans sa présentation et nécessairement altéré par le narrateur. Ces modalités diffèrent radicalement d'un témoignage entièrement focalisé sur le point de vue de la victime. Or, ces témoignages sont de plus en plus nombreux et investissent tous les champs. Pour Marie-Christine Lipani-Vaissade on assisterait dans la presse d'aujourd'hui à une véritable « survalorisation de la parole de l'anonyme, qu'il soit témoin ou victime<sup>512</sup> ». Claire Sécaïl, auteur d'une thèse sur le fait divers criminel à la télévision française signale elle aussi « une fascination pour le criminel tarie et remplacée par une empathie démultipliée pour la victime [...] Ce mouvement s'explique par le lent processus de reconnaissance sociale, morale et juridique, du statut de la victime<sup>513</sup> ». Le cinéma n'est pas en reste et l'on pourrait à cet égard mentionner les propos tenus par le réalisateur Alexandre Arcady. Son dernier film est une adaptation de *24 jours, la vérité sur la mort d'Ilan Halimi*, un récit de Ruth Halimi, mère de la victime. Pour le cinéaste, « le seul point de vue possible est celui de la mère<sup>514</sup> ». Or, Richard Berry a réalisé dans le même temps une transposition du livre *Tout, tout de suite* de Morgan Sportès... aux points de vue alternatifs...

Le champ de la littérature ne fait pas exception à cet engouement et Emily Barnett constate que : « le fait divers narré par ses protagonistes, de "l'intérieur" pour

---

<sup>512</sup> Marie-Christine LIPANI-VAISSADE. « La parole du témoin dans les écrits journalistiques: un acte performatif », dans *Les Cahiers du journalisme* n°17, *op. cit.*, p. 62-71.

<sup>513</sup> Claire SÉCAÏL. *Le Fait-divers criminel à la télévision française (1950-2006). Étude de la fabrique et de la mise en scène du récit*. Thèse soumise à l'Université de Versailles, 2007, consultée le 10 septembre 2010, p. 807. Disponible sur:

[http://recherche.telecombretagne.eu/labo\\_communicant/surlejournalisme//wpcontent/uploads/2009/03/tese-secail.pdf](http://recherche.telecombretagne.eu/labo_communicant/surlejournalisme//wpcontent/uploads/2009/03/tese-secail.pdf)

<sup>514</sup> Maxime PARGAUD. « Ilan Halimi : deux films pour retracer la terrible affaire », publié sur *Le Figaro.fr* le 20 juillet 2013, consulté le 21 août 2013.

Disponible sur: <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/07/20/03002-20130720ARTFIG00176-ilan-halimi-deux-films-pour-retracer-la-terrible-affaire.php>

ainsi dire, érode l'idée d'une fiction triomphante s'emparant du réel pour mieux le travestir et le sublimer, lui donner un sens<sup>515</sup> ». Sans doute est-il légitime de faire place à la parole des victimes mais de là à asséner qu'il s'agit du seul point de vue possible... ce serait condamner au pilon des textes comme *L'Adversaire* ou encore *Vous vous appelez Michelle Martin*. Or, pour ne considérer ici que le cas de l'affaire Dutroux, il me semble que le témoignage de Sabine Dardenne et le texte de Malinconi ne sont nullement en concurrence, qu'ils relèvent d'un type d'écriture radicalement différent, et ne toucheront conséquemment pas le même public lecteur. Cette idée ou plutôt ce préjugé d'une supériorité du témoignage de la victime par rapport à un texte émanant d'un professionnel de l'écriture, journaliste ou écrivain, se trouve étonnamment à lire dans le texte des *Disparues de Vancouver*. D'autant plus étonnant que l'auteur et le narrateur me semblent ne faire qu'un dans ce texte... Élise Fontenaille ou son alter ego narratrice dans le texte, mentionne l'existence du site Internet « Orato », un journal en ligne auquel ont contribué deux anciennes prostituées de Vancouver. Elle regrette qu'on ne puisse plus lire leurs témoignages effacés et la question sur laquelle se clôt le chapitre laisse pantois: « dommage: leurs comptes rendus dans *Orato* étaient ce qu'on écrit de plus fort sur le procès Pickton et sur l'affaire des Disparues. Qui mieux que des rescapées du DTES auraient pu raconter leur calvaire? » (*DV*, 148). Un écrivain ! ... Peut-être...

La nécessité de ne pas se limiter aux témoignages des victimes est d'autant plus évidente dans le cas de faits divers criminels absolus, autrement dit mortels. Le témoignage de la victime directe est impossible. Demeure celui des victimes indirectes, proches et famille. Ou le point de vue que lui attribue fictivement l'écrivain. Ces recours existent, mais en fin de compte, on voit mal pourquoi l'on devrait se priver de points de vue alternatifs... à moins, là encore, de soumettre la littérature aux rigueurs de l'éthique et de la moralité. En outre, il serait faux de croire qu'un investissement du point de vue de la victime est nécessairement un acte positif à son égard, de la même manière qu'il est possible de lui rendre hommage par le biais de points de vue autres que le sien sur les événements du crime. Les perspectives peuvent être multiples, croisées, enchâssées et contribuent tout autant à la richesse du

---

<sup>515</sup>. Emily BARNETT. « Littérature et fait divers: quand le réel nous fascine », *Les Inrocks*, 13 juin 2011, non paginé, consulté le 12 octobre 2011.  
Disponible sur: <http://www.lesinrocks.com/livresartsscenes/livresartsscenesarticle/t/66281/date/2011-06-13/article/chaire-a-fiction/>



texte qu'à celle de la représentation de la victime, dès lors agrémentée d'apports singuliers. Il n'en demeure pas moins que le discours direct, celui de la victime, contribue le plus vivement à la fonction impressive du mémorial.

b. les quatre sens de l'effroi

Hasard ou signifiante? Les couleurs du fait divers, le rouge et le noir, apparaissent ponctuellement dans les descriptions physiques ou environnementales. Ainsi, le petit Nicolas est vêtu d'un « anorak rouge » (108) et nous le savons perdu dans la neige. Une tâche rouge sang sur fond blanc. Dès lors que le crime du petit René est annoncé, le blanc vire au noir: « au fond, très loin, une eau noire miroitait » (150). La mention des couleurs et la symbolique associée est sans doute plus notable et plus explicite dans *Dans la foule*, d'autant qu'elle est plurielle et que nous nous limitons ici à un seul exemple de ce type d'occurrence: « ce rouge et ce noir qui tranchent et donnent au visage de Tana cette rugosité, la dureté d'avoir été taillé au couteau » (213). Le sang de la souffrance et le noir de la violence ou le sang de la violence et le noir de la souffrance, comme autant de stigmates imprégnés sur la face tailladée de Tana. La mention du Rouge et du Noir contribue à donner vigueur et tranchant à la tragédie du Heysel telle que vécue par Tana, survivante et victime exemplaire.

Le choc et l'horreur du carnage se lisent sur sa face et ils prendront davantage de corps et de puissance à travers sa perception sensuelle des événements. Vue, ouïe, toucher et odorat sont ici convoqués:

[...] nous ne voyons pas les visages, parce que ce qu'il faut voir [vue], ce sont les mains, les poings fermés, les poings qui frappent [toucher], les couteaux qui dansent dans les mains et déchirent l'air épais de relents de bière et de sueur [odorat], l'air et la poussière déchiquetés à coups de lames de couteaux. [...] Les oreilles bourdonnent quand j'entends [ouïe] ces mots dans ma tête, disant qu'ils sont devenus fous (*DF*, 120).

La vision de Tana est sélective, elle élude le plan d'ensemble afin que le champ se resserre sur les attributs de la violence, poings et couteaux. L'usage du verbe « danser » contribue au déploiement du mouvement de la scène et induit l'image oxymorique d'une grâce dans la violence. Une grâce qui pue la bière et la sueur. Les descriptions des victimes et des scènes de viol, de crimes, de carnage sont d'autant plus éprouvantes au lecteur qu'il est, ainsi que le rappelle Fabienne Soldini,

impossible d'utiliser les stratégies lectorales pour supporter la concrétisation de scènes narratives horribles, à savoir une mise à distance cognitive par le biais de la

contextualisation du récit. Le lecteur ne peut rejeter dans le domaine de la fiction, du non-réalisé, les atrocités narratives [...].<sup>516</sup>

Mobilisant le sens de la vue, la lecture de *Dans la foule* sollicite en fin de compte les quatre sens du lecteur, vue, ouïe, toucher, odorat, lesquels contribuent fortement au déploiement d'un vif de la violence en action.

## ***1.2. Cruauté de contrastes***

### **a. femmes, à fleur de massacre**

Dans *Les Jouets vivants*, les victimes sont nombreuses et chaque témoignage vient renforcer la force et la crédibilité des autres, dans un processus de juxtaposition accumulatrice. Dans la majorité de nos textes, les victimes sont uniques ou en très petit nombre et la plupart d'entre elles sont mortes. Les procédés visant à toucher le lecteur sont alors différents de ceux employés par Cendrey. Il ne s'agit plus d'accumuler mais d'approfondir, de donner de la consistance à la victime. À cette fin, l'écriture investit les descriptions physiques et sociales, le plus souvent mélioratives, surtout lorsqu'il s'agit de victimes femmes. Dans *Le Vampire de Ropraz*, « la jeune Rosa, grande fleur fraîche, vingt ans, la peau claire, de grands yeux, de longs cheveux châtain, est morte de la méningite dans la ferme de son père » (VR, 17). La métaphore de la jeune femme en fleur est sans doute ce qui contribue le plus à amener l'idée de sa grande beauté.

Mais Rosa n'est pas seulement belle, « elle est bonne chanteuse, dévouée aux malades, active paroissienne à l'église mère de Mézières... » (VR, 18). Les points de suspension en disent long sur les qualités et les bonnes actions de la jeune femme. Pour leur donner le plus grand relief, le narrateur ajoute, à propos de Rosa et de son père: « Des gens rares, comme on voit. Et qui étonnent devant la laideur, le vice, la ladroterie ambiante » (VR, 18). Cette mise en parallèle opère sur le contraste du bon, du beau, du rare *versus* le mal, le laid et le banal et permet d'enclencher sur l'expression d'une forte émotion: « la mort de Rosa a terriblement ému tout le pays » (VR, 18). La beauté de la jeune femme est donnée à voir comme une cause supplémentaire du chagrin de sa mort et plus loin dans le roman, elle en est la cause, telle qu'imaginée par les habitants de Ropraz: « tu étais trop belle, Rosa, tu paies ton éclatante blancheur! » (VR, 37). La beauté revient une dernière fois dans la perspective de

---

<sup>516</sup> Fabienne SOLDINI. « Romans policiers et fait divers », dans *Fictions et figures du monstre. op. cit.*, p. 101-111.

Favez: il se souvient de la beauté des filles, surtout de Rosa, il l'a tellement regardée à l'école, plus tard dans les bals, les soirées de chant, qu'il en a encore mal aux yeux » (VR, 87-88). L'image, hyperbolique dans ses termes, traduit la beauté éblouissante de Rosa.

La seconde victime, Nadine Jordan, est quant à elle « jolie, appliquée, fraîche [...] bien proportionnée, une jolie poitrine, de longs cheveux foncés qui brillent » (VR, 45-46). Ces descriptions physiques sont généralement situées à proximité des détails sordides du corps profané. L'horreur des sévices est d'autant plus infâme qu'elle s'exerce à l'endroit de la beauté :

la gorge de la jeune femme est percée de trous et cisailée, seins découpés, en partie mangés [...] Une longue balafre nette tranche le ventre, le pubis et le sexe ont été prélevés et emportés. On en retrouvera des fragments, mastiqués et recrachés, poils, chair vive et cartilage. (VR, 48)

En l'espace de deux pages, la « jolie poitrine » se mue en « seins découpés, en partie mangés » et l'effet d'horreur en est considérablement accru. On retrouve ce ressort, bien que dans une moindre mesure, dans *L'homme qui haïssait les femmes*, où les « filles sont terriblement abîmées [...] c'étaient de belles jeunes femmes, toutes » (HHF, 36). De même, Rosa n'est pas la seule à bénéficier de la métaphore femme-fleur ; celle de Kitty et Mary Ann se veut plus précise, avec la mention de l'espèce : « du bouquet à deux fleurs qu'elles avaient aussitôt formé, Mary Ann était la corolle blanche épanouie, un camélia peut-être, sa petite amante brune tenant davantage du fin bouton de rose lancéolé. » (EFM, 74) Le pendant de cette métaphore se trouve quelques soixante-quinze pages plus tard, lorsque Kitty, poignardée au niveau du dos, du cou et du vagin, subit le viol de son agresseur : « Kitty était vivante. À chacune de ses respirations, un peu de mousse du volume et de la couleur d'une *rose pompon* s'épanouissait à nouveau à l'orifice de la blessure qu'elle avait à la gorge » (EFM, 162, je souligne).

#### b. enfants, pompon de l'horreur

Si l'horreur des violences exercées à l'encontre des femmes se voit accrue par des descriptions ou de simples mentions manifestant la beauté des visages et des corps, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit d'enfants. Dans *Corps ensaignant*, l'histoire de Céline, victime d'un instituteur pédophile, se dessine dans la multiplicité de ses dimensions grâce aux différents points de vue des personnages. La mère exprime sa souffrance face à la réalité du suicide de Céline : « J'entends le souffle de Céline à l'instant de se tuer. J'entends tomber la neige d'un perpétuel hiver où Céline

a dix ans. Elle est coiffée d'un bonnet à pompon blanc » (*CE*, 66). L'âge qui se fige à tout jamais dans l'instant du crime est une constante, également à l'œuvre dans *L'Enfant d'octobre*: « et l'enfant, quatre ans et demi pour toujours » (83). L'attribut vestimentaire vient dans ce contexte en écho à l'âge de la candeur et de l'innocence. Le pompon et sa rondeur enfantine souffrent d'un rapprochement forcé avec l'effilé d'un pénis et m'apparaît ainsi tel un détail visant à l'accroissement de l'émotion.

Le même procédé, agrémenté d'une anecdote, se trouve exploité dans *La Classe de neige*. Le petit Nicolas « revoyait le visage poupin de René, ses cheveux au bol, ses incisives trop écartées, ou sa dent de lait tombée. Il avait dû la mettre sous son oreiller, attendre que la petite souris vienne la remplacer par un cadeau » (123). L'adjectif « poupin » induit l'image d'un « corps potelé, de traits doux et ronds, rappelant ceux d'une poupée<sup>517</sup> ». Les cheveux arrangés en « bol » connotent l'arrondi et les dents écartées attendrissent chez un enfant qui les a « de lait »... En outre, l'anecdote de René plaçant sa dent sous l'oreiller en espérant le cadeau de la petite souris renvoie à la culture populaire occidentale. Pour éviter que l'enfant ne s'inquiète de la perte de ses dents, les parents lui recommandent de la placer sous l'oreiller. Au cours de la nuit, la petite souris lui substituera une pièce de monnaie, ou pourquoi pas un cadeau. Évidemment, seules la crédulité et la candeur de l'enfance permettent à une telle histoire d'être crue. Associer cet épisode au garçonnet revient alors à manifester l'étendue de son ingénuité et par association, la tendresse des parents lorsqu'ils s'emparent de la dent du petit dormeur en attente... sans transition, l'attendrissement fait place à l'horreur, « l'épouvante d'un petit garçon sur qui un inconnu se penche pour le tuer » (124).

## **II. Avants au frayage d'un après**

### ***II.1. Le futur d'un passé***

#### **a. affectivités passées**

Une autre façon de donner épaisseur au personnage de la victime consiste à valoriser les fils relationnels qui l'unissent aux autres. François Bon parle de « liens qui font que n'importe qui échappe à la foule et reste un être unique » (*FD*, 63). « Le type sur qui Frank s'est jeté ne nous était rien » (58) déclare Catherine, l'épouse de

---

<sup>517</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « poupin », *op. cit.*

l'assassin. C'est pour contrebalancer cet anonymat que Bon fait intervenir trois femmes pour lesquelles Frédéric comptait beaucoup, sa mère, sa tante et sa fiancée. De même, dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent*, Kitty n'est rien pour le tueur qui s'acharne sur son corps mais elle échappe à l'anonymat dès lors qu'intérieurement, la jeune femme s'adresse à son amante Mary Ann (154). Le développement de liens forts apparaît plus marqué encore dans *Dans la foule*. Francesco et Tana viennent de s'épouser et le match du Heysel matérialise un funèbre cadeau de noces. L'union du couple est relatée dans le détail, dans la perspective de l'un comme de l'autre et c'est à ce moment que selon Jeff,

leur amour crevait les yeux, les nôtres [de Tonino et Jeff]. [...] Oui, ça se voyait. On le voyait, nous, à la façon qu'ils avaient de se tenir ensemble sans rien se dire, juste en se regardant quelques secondes, avec gravité parfois, mais de manière tellement discrète qu'on se disait qu'eux-mêmes, trop habitués à leur complicité, ne devaient plus s'en rendre compte. (DF, 86-87).

Ainsi, la mort de Francesco, loin d'être celle d'un anonyme parmi tant d'autres, est celle, tragique, d'un époux parti trop tôt :

ma place est à côté de toi.  
Ma place, je suis mariée, je suis ta femme. C'est à côté de son mari qu'une femme a sa place alors je cherche [...](137)

L'exploitation des liens familiaux, amicaux et amoureux, permet à la narration de s'engouffrer dans le passé de la victime et de faire surgir à la lueur de la tragédie présente des images de moments d'autant plus tristes qu'ils ont été heureux. Dans les textes ne relevant en rien du mémorial à la victime, l'investissement du passé sera minime. Dans *Aspen Terminus*, tout juste est-il fait mention d'une coupure de presse sur laquelle le couple de Spider et Claudine apparaît heureux (109). En revanche, dans les textes centrés sur la figure de la victime, les incursions dans le passé donnent consistance à l'humanité et à la sensibilité du personnage. De la victime de *Ce que j'appelle oubli*, le narrateur écrit « les peurs d'enfant qu'il avait en regardant au-dessus de l'armoire, face au lit, la vierge phosphorescente dans sa boule de verre et la neige, ce qui l'empêchait de dormir et le laissait fixe dans le noir comme un hibou effaré sur une branche » (53). Ce silence de la nuit d'enfance est mis en relation avec le silence présent de la morgue, « ce silence froid comme si c'était lui, ton frère, qui était dans la neige, avec un léger bruit de frigo ». La transposition de la victime dans la boule de verre invite à considérer le frère tel le « hibou effaré sur une branche » par le silence trop fraternel du froid, et de la mort.

Les souvenirs de la vie passée ne sont pas toujours aussi significatifs que celui de *Ce que j'appelle oublié*, et dans *Dans la foule*, Tana se raccroche à l'espoir de retrouver, avec Francesco, des détails apparemment insignifiants :

Te souviens-tu des chiures de mouches qui baissent l'intensité de l'ampoule, chez ta mère, au-dessus de l'évier? [...] et toutes tes nièces à Noël, qui se chamaillent et jouent avec les vieux osselets en bois que tu gardes précieusement? Dis, tu voudrais ne plus revoir cette vie? Ni les clapiers à lapins ni les petits œillets brodés sur les rideaux à la fenêtre; et le tablier de ta mère, ses mains et ses ongles noircis par les mûres; le tiramisu de ta mère, (126)

L'image des excréments de mouche n'est pas spécialement propre à susciter l'envie de s'accrocher à la vie... le reste non plus, vu de l'extérieur. Sauf peut-être le tiramisu, pour les plus gourmands! mais l'intérêt ici est justement de signifier l'insignifiance, le banal des motifs d'une vie qu'on aime jamais tant qu'au moment où ils menacent d'être dissous par l'inattendue et l'irréversible tragédie personnelle. Ces éléments nous semblent relever de la notion barthienne de biographèmes :

Le biographème est bien une unité, mais il est le fruit d'une lecture subjective, qui l'extrait de l'ensemble non comme miroir du tout mais comme produit d'une élection aléatoire, capricieuse, comme un "goût" [...] Il est un signe qui fonctionnerait comme un trauma: il arrête le flux des signifiants et pourtant il signifie<sup>518</sup>.

À ce propos, Marie-Pascale Huglo parle d'« idiotie » de la mémoire qui retient d'une vie ici des sourcils noirs, là *trois* chevaux » et néanmoins, « le détail ténu touche, il importe sans être important, marque sans être remarquable<sup>519</sup> ».

Dans *La Classe de neige*, il s'agit moins de biographèmes que d'un rappel presque exhaustif de la trop courte vie du petit René :

Il se rappelle sa vie d'enfant heureux, ses parents qui l'aiment, les copains, le cadeau que lui a apporté la souris quand sa dent du milieu est tombée, et il comprend que cette vie aboutit là, à cette réalité atroce et plus réelle que tout ce qui l'a précédée [...] il ne reste plus qu'à hurler, hurler de toutes ses forces, un hurlement que personne n'entendra jamais. (CN, 130)

On pourrait aussi mentionner *Claustria*, où le détail du quotidien passé d'Angelika prend corps sur le mode d'une rêverie conjuguée au présent :

Un réveil émerveillé, le pain qu'on fait griller en écoutant à la radio le récit des événements survenus depuis la veille, la maison qui redémarre peu à peu, le claquement des pantoufles dans les couloirs, le bruit de la chasse, des douches, des râleries quand le placard manque de chaussettes, le tube de dentifrice, le frigo de jus d'orange, et qu'il fait vraiment trop mauvais temps pour un mois de septembre. (302)

Qu'il s'agisse de biographèmes, d'anecdotes comme celle de la petite souris, de mentions générales d'une vie heureuse ou encore de rêveries, c'est la résurgence du

---

<sup>518</sup>. Marie GIL. *Roland Barthes: Au lieu de la vie*, Paris: Flammarion, « Grandes biographies », 2012, p. 14.

<sup>519</sup>. Marie-Pascale HUGLO. « Chronique d'une vie ordinaire: poétique de la conversation dans *Adieu*, de Danièle Sallenave », *op. cit.*, p. 47.

passé dans toutes ses formes qui s'offre à nourrir l'horreur du présent, dans un effet de contraste entre le révolu et l'immédiat, brutalement scindé par la rupture du crime.

b. futurs avortés

Afin que la victime se déploie dans une sphère autre que celle de victime anonyme comme on en croise tant dans les journaux, l'écrivain ne se contente pas d'investir le passé mais donne à entrevoir le futur avorté. Dans *Dans la foule*, Tana rappelle à Francesco le décor des années partagées et lui adresse des mots supplicateurs d'espoir pour les jours, les mois, les saisons et les années à venir :

Francesco,  
Francesco, je t'en supplie, donne-moi la main, bien fort, serre-moi, ne me laisse pas.  
Tu ne vas pas me laisser non tu ne m'as pas fait d'enfant, nous n'avons pas vu le match et n'avons pas fait l'amour dans cette ville et pas vu encore Amsterdam ni ses canaux noirs, l'eau glacée de la Venise du Nord [...]  
Qu'est-ce que,  
Qu'est-ce que tu veux faire, nous ne pouvons plus rien que rouler et courir, souffler, on ne peut plus [...] (119)

La liste est longue des choses que le couple n'a pas encore eu le temps de voir et de faire et l'on remarque une sorte d'anti-climax dans l'importance des projets, allant de la mise au monde d'enfants pour finir sur le détail touristique « des maisons si étroites et si hautes que les pignons écorchent le ciel », et puis cette interruption soudaine de l'élan énumératif par un fragment comme perdu au milieu de la narration et qui doit s'énoncer en deux fois pour atteindre la construction d'un sens, celui de la résignation...

... et du noir à l'espoir, aussi manifeste dans *Ce que j'appelle oubli*, parce qu'eux non plus, « ils n'ont pas eu le temps de faire l'amour et puis, voilà, quand il allait rencontrer quelqu'un, elle ou lui, quand il allait sortir de l'oubli, ce que j'appelle oubli [...] » (47), « lui qui allait croire que sa vie serait meilleure parce qu'il y avait quelqu'un qu'il voulait revoir, quelqu'un d'autre que des mains et un sexe dans la nuit » (45). Chez Mauvignier, l'espace-temps du futur n'est pas sujet à développements mais son esquisse permet d'entrouvrir des voies aussitôt refermées. Ce n'est donc pas tant le futur que vient lacérer le crime. Mais l'espoir. Chez Jauffret en revanche, le futur avorté se vit dans la cruauté du présent, de par la force et l'expansion de la capacité d'imagination d'Angelika. Angoissée à l'idée de ce que son père vienne lui retirer Petra, une enfant issue de leur coït, elle se dépêche de jouer son rôle de mère. À sa fille âgée de quelques jours, elle lance gronderies, recommandations et mots d'amour, dans un état d'exaltation manifestant la folie :

Tu n'avais pas à parler pendant la classe.

Au lieu de jouer, tu ferais mieux d'apprendre tes leçons.  
Quand on mange trop, on devient un gros patapouf (C, 318)  
[...]  
Des chansons à la queue leu leu, des mélodies sans paroles, des airs d'opéra aux notes  
toutes cassées. Elle marchait en faisant claquer son pied par terre à chaque pas, se mettait à  
tournoyer, à danser, à exécuter des petits sauts, la gamine effarée dans les bras (C, 319)

## II.2. Mémoires

### a. mémoires à la vie

Si le futur de la victime directe s'inscrit dans la prison du temps présent en tant qu'il est dénué de tout espoir, il n'en est pas de même pour les victimes secondaires, ces proches de la victime voués à cultiver la mémoire du défunt. La mise en place de ces petits et grands mémoires s'étend parfois hors de la sphère des proches, comme gagnée par l'élan d'empathie d'une communauté plus large. La textualisation du mémorial dans notre corpus joue des rôles multiples. Dans *Corps enseignant*, le mémorial à Céline est réduit au strict minimum et le narrateur manifeste l'insuffisance à laquelle il pallie: « votre existence si brève se résume à deux dates sur une stèle de pierre claire au flanc d'une colline. C'est douloureusement peu » (22). Dans *Aspen Terminus*, il est fait mention d'une cérémonie de plein air, au pied des pistes qu'avait tant parcourues le champion de ski: « plusieurs centaines de personnes – amis, connaissances, curieux, journalistes- attendaient, silencieuses, que le père Jepson les invite à se souvenir » (152). Mais là encore, Christine, l'épouse criminelle, tient le rôle principal puisque l'enjeu de la scène est de sonder son attitude en l'occasion. Le mémorial n'a donc valeur que de prétexte.

Dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent*, le mémorial des habitants du quartier de Kitty apparaît autrement plus singulier et spontané:

    Tout en attendant notre commande (nous avons opté pour le menu *Italian style* en hommage à Kitty et à sa famille, et la serveuse nous dit que nous n'étions pas les seuls: depuis trois mois que le crime avait eu lieu, les cuisiniers avaient dû revoir à la hausse leur approvisionnement en chianti, tagliatelles, gnocchis et parmesan) (193).

L'originalité provient à la fois du motif (la cuisine) et de ses modalités (mémorial individuel et ponctuel). En effet, la plupart des mémoires consistent précisément à rassembler, à former une collectivité à un moment précis et déterminé par avance. Ainsi, dans *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, le narrateur signale le rassemblement d'une foule « que la police évalue à plusieurs centaines de milliers de personnes » (90) et s'interroge:



Qu'est-ce qu'une manifestation sinon une communauté d'un instant? Ces centaines de milliers d'humains qui marchent côte à côte se taisent parce que tout ce qu'ils ont à dire serait moins fort que cette marche, parce que des mots les sépareraient plus vite (91).

Le mémorial ne prend pas seulement la forme de rassemblements favorisant l'expression d'une émotion collective mais se veut activement politique, avec la création de l'association « Au nom des amis d'Hadi » (13). Il n'est donc plus seulement tourné vers la défunte victime et sa mémoire mais vise à protéger l'avenir de tragédies semblables: « par sa mort, Hadi Benfartouk est devenu le symbole de tous ces jeunes, tous ces êtres pour qui la couleur de leur peau est un handicap fatal » (10).

Les textes de Élise Fontenaille mentionnent un nombre important de mémoriaux, des plus classiques aux plus singuliers. Dans *L'homme qui haïssait les femmes*, les quatorze victimes de Polytechnique « ont droit à des funérailles nationales » (43) suivies de trois jours de deuil officiel. Lors de la cérémonie, un député arbore un ruban blanc à sa boutonnière, lequel « va devenir le symbole de la tuerie et des violences faites aux femmes; chaque 6 décembre, des milliers de gens le porteront » (45). Ainsi, le mémorial peut contenir en germe d'autres mémoriaux, comme ici l'événement aura donné naissance à l'objet symbole. En outre, ce mémorial enchâssé n'est pas de l'ordre du ponctuel mais de la répétition, également manifeste avec la sonnerie, chaque six décembre à dix-huit heures, des cloches de toutes les églises du Québec. Ailleurs, sur les lieux du crime de Polytechnique, se trouve « la nef pour Quatorze Reines, la plaque ronde qui porte le nom des victimes de la tuerie » (HHF, 153). À quelques centaines de kilomètres de là, à Ottawa, on trouvera « quatorze blocs de pierre brute, disposés en cercle » (46) et à Vancouver, « une place comportant quatorze bancs en granit rose en forme de cercueils » (45-46). Ces bancs-mémoriaux sont également mentionnés dans *Les Disparues de Vancouver*, où une plaque accolée à l'un d'eux liste onze noms de disparues, parmi tant d'autres... ici, il ne s'agit plus seulement d'appréhender le mémorial dans son aspect humain mais économique et social, du fait qu'il est précisé:

À Vancouver, si l'on meurt, et si l'on a les moyens – cela coûte tout de même vingt mille dollars- on peut laisser un banc à son nom, dans un des parcs qui entourent la ville, avec quelques mots gravés, invitant les passants à se reposer un moment, à contempler l'océan... Un mémorial bucolique et léger (11).

Le mémorial investit également les arts visuel, celui de la peinture et de la photographie:

Une femme peintre d'origine britannique, descendante de John Constable, Pamela Mazik, a commencé une série de soixante-neuf tableaux, pour rendre un visage aux Disparues: des toiles immenses, trois mètres sur trois.

La noirceur du sujet effraie ses clients, mais çà, Pamela s'en fiche: il fallait bien leur rendre leur dignité à ces femmes.

Sur les photos anthropométriques, elles ont toutes l'air de porter un masque de mort, j'ai voulu laisser une autre trace d'elles (DV, 171).

Si l'existence du peintre britannique Constable est avérée, celle de Pamela Mazik pourrait bien avoir été inventée; mes recherches n'ont abouti à aucun résultat... Toujours est-il que dans ce cas précis, il ne s'agit plus, comme la cérémonie de *Dans la foule*, de manifester l'absence du défunt, mais de rendre celui-ci plus présent, plus vivant. Les tableaux de Pamela s'élaborent en réaction aux photos anthropométriques de la même manière que le texte de l'écrivain pallie les insuffisances des articles journalistiques. La peinture mémoriale, destinée à être préservée, à durer, jette les couleurs d'une victoire de la vie sur la mort.

Si la réalité du mémorial pictural apparaît douteuse, celle du mémorial photographique réalisé par Lincoln Clarkes ne fait pas de doutes et l'une de ses photos illustre la couverture du roman. Fasciné par les filles du *downtown eastside*, il dit les traiter « comme si elles devaient faire la Une de *Vogue* » (87). Les multiples prises de vue ont donné lieu à une exposition intitulée *Héroïnes*. Le narrateur précise, sans doute à l'adresse d'un lecteur peu perspicace, le double-sens du terme: « ces filles sont toutes accro à l'héro... » (88). Afin de donner consistance à ces photographies, le narrateur décrit l'une d'elles: « une aiguille plantée dans le bras, comme celle-là, Debra, une jeune Indienne, les yeux révulsés, effondrée devant une pub Calvin Klein, Kate Moss en jean... Qui est la plus belle, Kate ou Debra? Lincoln préfère Debra » (89). La question apparaît désarmante de futilité et on l'imagine aisément transposée dans la bouche d'une ado à l'adresse d'une de ses copines, avec laquelle elle partage les préoccupations de la mode et du culte du corps... en fin de compte, le narrateur ne semble concerné que par les motifs de ces photos, et non par ses caractéristiques formelles et ses effets. Pourtant, ces clichés mémoriaux, bien exploités, auraient pu donner plus de corps et de force au texte de Fontenaille. À mon avis, se profile ici une occasion manquée de roman-photo... à défaut, le narrateur mentionne le livre qu'est devenu *Héroïnes*. Ce qu'il importe de noter ici, c'est surtout qu'à posteriori de la parution du livre,

Neuf de ces filles, depuis, ont disparu.

Tout ce qui reste d'elles, c'est une photo, prise par Lincoln Clarkes, debout, en pied, adossées à un mur gris, assises sur un canapé défoncé, dans un terrain vague, bien cadrées.

Il y en a une, c'est le lendemain qu'elle a disparu, juste après la prise de vue. Comme si le cliché l'avait avalée. (90)

Le mémorial vise à préserver, faire durer, transmettre le souvenir d'une personne qui n'est plus. Or, ici, la donne est inversée; les photographies mémoriales sont prises avant que les filles ne soient victimes des dangers qui les guettent. Or, il me semble que cette disparition à posteriori du mémorial le rend plus intensément émotionnel parce qu'il a su saisir à temps ce qui existe encore d'un passé, d'une vie révolue.

b. mémoriaux à la mort

Dans *Dans la foule*, le mémorial n'est pas si heureux. Funèbre, la cérémonie prolonge l'expression de la détresse de Tana, en butte à l'inacceptable réalité:

Mon cœur battait si fort en regardant les drapeaux sur les cercueils. Et se dire que dans tous les cercueils il y avait ceux que nous avons aimés. C'est impossible, çà, que dans des boîtes, dans ces boîtes marrons, toi, tu étais parmi eux, allongé, toi, si loin de moi dans la nuit d'une boîte fermée, tellement à l'étroit alors que nous étions dans un hangar si grand (316).

Ce passage manifeste pleinement le chagrin de Tana au moyen d'une opposition marquée entre la proximité et la distance, les vivants et les morts, ceux qui sont figés dans l'espace réduit d'une boîte et ceux qui cheminent dans la tristesse du hangar. En fin de compte, ici le mémorial ne manifeste pas tant le souvenir de la victime que son absence criante. D'ailleurs, c'est à l'occasion de cette cérémonie que Tana remarque la ressemblance de Gavino et de son défunt frère Francesco, et là encore, la souffrance se vit moins dans la présence que dans le défaut et l'absence: « non, la violence et l'horreur n'étaient pas dans la ressemblance avec toi, au contraire, c'est précisément parce qu'elle n'était pas parfaite, cette ressemblance, qu'elle était odieuse » (317).

Aux antipodes du mémorial sous toutes ses formes, la victime peut paradoxalement investir de son absence, une présence diffuse et distillée dans le texte. Dans *Viol*, les demi-sœurs abusées par leur père/beau-père sont éludées par Mado, épouse de Lucien. Or, derrière chaque parole de Mado qui tait les jeunes filles, le lecteur opère un rapprochement consterné avec celles-ci. À l'issue du premier entretien, Sophie Dauthry interroge Mado quant à ses sentiments pour Lucien:

« - Au fond, vous ne lui en voulez pas ?

Non, pourquoi je lui en voudrais ? Il ne m'a rien fait, à moi. » (34).

La précision finale « à moi » sonne comme un aveu de ce que Lucien a fait des choses, à d'autres. C'est ainsi que les filles, tout en étant explicitement absentes, se font implicitement présentes. Ce n'est qu'au cinquième entretien que Sophie laisse exploser sa frustration du déni:

Il y a une chose qui me paraît claire, à moi, c'est votre façon de rejeter vos filles, aujourd'hui. [...] Tout de même, vous le savez bien, ce qui pèse sur Lucien, c'est terriblement grave, je ne sais pas, ça paraît monstrueux de le nier! Et à vous écouter, on finirait presque par l'oublier (V, 99)

Cette présence sur le mode de l'absence me semble plus manifeste encore dans *Vous vous appelez Michelle Martin*. L'objectif du récit est clairement établi, il s'agit de répondre à la question du « comment est-ce possible? » et il convient alors d'écouter, d'engendrer, de prélever et de restituer les mots de Martin. Ne pourrait-on concevoir ce texte comme un mémorial alternatif et indirect aux victimes? La mention des préjudices subis par les petites filles ouvre l'ouvrage et le clôt, or, cette boucle semble bien indiquer que tout part de là, l'horreur des souffrances infligées, de même que tout aboutit là. « Comment est-ce possible? Que recouvre le démonstratif « ce »? Laisser des petites filles se faire abuser sexuellement par son mari, laisser des petites filles crever de faim dans sa cave en l'absence du mari.

Rappelons-nous aussi la scène du chien, évoquée antérieurement dans notre développement. Martin s'émeut de la mort de son animal et Malinconci ne peut contenir son émotion parce qu'elle ne cesse de mettre les paroles de Martin en relation avec la souffrance des victimes: « c'est comme si je vous suppliais, je suis bouleversée » écrit-elle (76). Bien plus tôt dans le récit, Malinconci apparaît déjà heurtée de l'absence des victimes dans les propos de Martin: « vous tenez un discours sur le scandale des médias, sur l'hypocrisie de la société [...] Je me tais. Je pense: est-ce que la vie en prison peut faire oublier, à un moment donné, la raison pour laquelle on s'y trouve? » (31).

En fait, sur le mode de l'absence de présence, la présence de l'absence des jeunes filles est partout dans le texte, dans les propos de Malinconci, mais aussi dans les paroles de Martin elle-même, parce qu'ici encore, c'est à l'auteur narrateur que s'identifie le lecteur, et comme elle, nous ne pouvons empêcher la perpétuelle mise en relation de ce qui est dit avec ce qui s'est fait, ou pas. Au plus les abominations et les tortures exercées à l'encontre des petites filles s'éloignent de la teneur des mots prononcés, au plus elle est paradoxalement présente, jusqu'à parfois nous sauter à la figure, quand Martin s'exclame: « Elle a changé, ma vie; j'ai fait des bonds de kangourou [...] Maintenant, je suis bien, j'ai envie d'avancer encore; c'est comme une joie » (VMM, 54).

### III. Éboulement des mots, cristallisation des maux

#### III.1. Silences et distance

##### a. indicibles et silence

Dans le cas de *Viol*, nous n'accédons pas à l'intériorité des personnages, ou si peu, par l'entremise du point de vue de Mado, par ailleurs sujet à déformations. Dans *Vous vous appelez Michelle Martin*, des victimes sont mortes, d'autres rescapées, et nous n'accédons pas non plus à leur point de vue. Dans une proportion assez large, les textes à l'étude privilégient le ressenti des victimes indirectes, celles qui n'ont pas subi directement la violence des coups du crime mais se confrontent à la douleur de la perte d'un être cher. Leur souffrance s'inscrit dans un temps prolongé voire infini et c'est ce qui la rend d'autant plus poignante. La force des émotions est souvent corrélée à la difficulté de trouver les mots pour la dire. Le vocabulaire devient soudainement trop étriqué, trop flou, inefficace à en traduire la réalité. La manifestation de l'indicible favorise l'accroissement de l'émotion, si bien que dans *L'Appât*, l'avocat des parties civiles n'hésite pas à y recourir :

- Pierre Boissel, dit-il, est un écrivain pas très connu, certes, ça n'est pas un grand écrivain... Dans son roman, *Le Hussard perdu*, il raconte qu'un officier doit aller voir la mère d'un de ses hommes mort pendant la guerre d'Algérie, dans une embuscade. Et il fait cette réflexion: « Un enfant qui perd sa mère, on dit que c'est un orphelin, mais une mère dont on a tué le fils? Je voudrais savoir comment on appelle la mère dont on a tué le fils? (Ap, 304)

En professionnel de l'argumentation, l'avocat recourt à l'efficacité de procédés rhétoriques à l'instar de la concession. Il admet d'abord la non-appartenance à la grande littérature de l'écrivain Boissel dont il s'apprête à citer les propos. Loin de céder à l'adversaire, cette concession attise la curiosité car enfin, si l'on cite un illustre inconnu, c'est sans doute qu'on a une bonne raison de le faire. Les oreilles sont alors grandes ouvertes, avides d'une histoire tragique dont l'essence est rapportée en l'espace de trois lignes, relevées d'une question. L'interrogation finale du lieutenant est devenue celle de l'avocat et implique dès lors l'assistance du tribunal. Chacun alors, de convenir qu'en effet, notre langue est lacunaire. Ce que la langue ne dit pas ne l'empêche pas d'être mais induit la non-reconnaissance de ce qui est, or, ce que souhaite M<sup>e</sup> Fraitag, c'est précisément obtenir, par le biais de l'analogie entre la mère du combattant d'Algérie et la mère du sauvagement assassiné Antoine X., la reconnaissance juridique du cœur saignant de sa cliente.

L'impossibilité de donner corps à la souffrance par les mots n'est pas seulement issue d'une stratégie argumentative déployée dans un cadre professionnel et émane le plus souvent des victimes indirectes elles-même. Dans *Un fait divers*, la mère, la tante et la fiancée de l'homme assassiné semblent tracer une frontière entre les mots prononcés dans la sphère sociale et les mots, impossibles, qui ne cessent de retentir en elles :

Nous, dont il était le fils, neveu, fiancé viendrons demain sur le banc des parties dites civiles tenir accusation, pour un coup de téléphone reçu un matin à sept heures et nous invitant pour la « reconnaissance » à nous rendre dans un hôpital à deux cent quatre-vingts kilomètres de là, dans les couloirs froids et jaunes d'un sous-sol pour mettre quand même un mot sur ce qui résiste à tous les mots (*FD*, 64).

La défiance envers les mots se lit dans l'emploi du participe-passé « dites » accolé à l'adjectif « civiles ». Détour sur la définition du terme « partie civile » : « personne qui intervient dans un procès pénal pour réclamer la réparation du préjudice causé par l'infraction, et distincte de la condamnation encourue par son auteur<sup>520</sup> ». Qu'est-ce qui faillit, dans l'acception du terme « civil », à dire le ressenti des protagonistes ? Est-ce la visée de « réparation » ? en tant qu'elle est tout bonnement impossible. Comment « réparer » une vie ? Comment « réparer » le point final de la mort ? Les dommages et intérêts ne sont tout au plus recevables que comme des lots de consolation pour la partie perdue de la vie. Ou bien, est-ce l'inadéquation du sens premier de « civil » : « qui observe les usages du savoir-vivre<sup>521</sup> » avec son sens second ? ; ces femmes blessées viennent « accuser » et n'ont évidemment que faire, dans un tel moment, des usages du savoir-vivre...

La défiance envers les mots se poursuit dans l'usage des guillemets venant encadrer le terme « reconnaissance ». Dans ce contexte, il désigne l'identification officielle de la personne, mais que viennent signaler les guillemets, si ce n'est peut-être l'ironie d'un double-sens au rire aussi jaune que celui des couloirs ? Car la « reconnaissance », c'est aussi un « sentiment qui incline à se souvenir d'un bienfait reçu et à le récompenser<sup>522</sup> ». Comment se fier aux mots, dès lors qu'ils sont si pleins de sens qui nous sont extérieurs, et si pleins du vide de ce sens qui est nôtre ? Et malgré tout, il le faut, aller mettre un mot, deux-cent quatre vingt kilomètres pour un mot, funeste, et « qui résiste à tous les mots ».

---

<sup>520</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « civil », aller à « partie civile », *op. cit.*

<sup>521</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « civil », *op. cit.*

<sup>522</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « reconnaissance », *op. cit.*

Tous. Et peut-être plus encore les adjectifs, ces entités linguistiques honnies par l'effervescence du discours de Jeff :

Et c'est lui [Gabriel] le premier qui dit, putain, c'est incroyable ce qui s'est passé.  
Incroyable.

Impensable. Inimaginable.

Terrifiant. Monstrueux. Dégueulasse et puis après ce sera au tour d'atroce, d'abominable et les larmes dans les yeux de Tonino, comme ça, à cause de tout ce qu'on peut dégueuler d'adjectifs qui ne diront jamais rien, puisque les mots sont comme des gamelles creuses dont le fer ne fait résonner que du vide (*DF*, 193).

Que disent ces adjectifs « incroyable, impensable, inimaginable » si ce n'est l'impossibilité même ? Ne peut être cru, ne peut être pensé, ne peut être imaginé. Ils ne disent que ce qui relève du déni, et qui efface dès lors le tout de ce qui est, pour le « rien » de ce qui ne peut être, mais qui est pourtant « terrifiant, monstrueux, dégueulasse, atroce et abominable », autrement dit ce qui suscite une très grande peur, ce qui laisse voir beaucoup de sale, et de mal. Ainsi, l'accumulation hyperbolique de Gabriel est un formidable gaspillage linguistique, inapte à dire autre chose que le rien de la peur, du sale, et du mal. La souffrance de cette impossibilité du dire est renforcée par le motif des larmes dans les yeux de Tonino en tant qu'elles manifestent, par le biais d'un mode d'expression alternatif, le vrai d'une souffrance intérieure extériorisée. La consistance du sacré lacrymal comme quelques touches de sens, quelques gouttes d'authenticité contrastant avec le vide et le convenu de mots gamelles.

Le convenu et l'excessif des mots faillissent à dire la violence et la souffrance. Mais les mots choisis, pesés, soupesés, peuvent soutenir de leur justesse l'injustice du monde, et c'est pourquoi Tana les espère :

J'entends la voix de Jeff. Il parle, mais...qu'est-ce qu'il dit, qu'est-ce qu'il peut bien dire ? Oui, ce que j'aimerais, c'est ça, j'aimerais tant qu'il trouve des mots. Parce que c'est juste des mots qu'il faudrait, des mots bien choisis, simples, vrais, doux. Des mots qui me tiendraient les mains pour remplacer les hommes qui sont morts. Parce que moi je refuse, tu comprends, d'accepter ton absence sans broncher (*DF*, 263-264).

La reprise de la question « qu'est-ce qu'il dit » muée en « qu'est-ce qu'il peut bien dire » déplace l'intérêt de la substance du dire à la possibilité même de ce dire et souligne ainsi la difficulté de la mise en mots. Des mots d'autant plus puissants qu'ils sont humbles. Des mots personnifiés en ce qu'ils tiennent les mains. Des mots si présents, si vivants, si envahissants qu'ils parviendraient à « remplacer les hommes qui sont morts ». Des mots reçus et des mots donnés. Des mots échangés. L'indicible ne peut être dit. Le reste demeure à dire...

Et il est dit. Le plus souvent par les mots tus, le silence et l'irrépressible nerveux des manifestations physiologiques. Dans *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant*, Véronique, la sœur de Bénédicte, victime d'un meurtre atroce, signale que sa mère « s'était effondrée en crise nerveuse, ce soir-là, il avait fallu l'hospitaliser une première fois » (232). Quant au père, il

avait les lèvres qui tremblaient, les joues qui s'affaissaient. Il devenait aussi blanc que cette nappe, le regarder était d'une violence extrême, on avait envie d'agripper les accoudoirs du fauteuil, on s'apprêtait à le voir s'effondrer, vraiment, s'effondrer de l'intérieur, vous savez, comme ces immeubles qu'on dynamite, qui tombent en eux-mêmes. C'était intenable. Irrespirable (232-233).

Dès lors, « la maison elle-même est devenue un tombeau » (232). La violence du crime perpétré sur leur fille s'est intériorisée et se voit renforcée par la conviction de ce que Georges Pessant, exécuté, en était innocent. La puissance de cette violence s'incarne dans la comparaison de la pâleur du teint à la blancheur de la nappe et par son effet de soufflerie si intense qu'il en est matérialisé, avec les mains qui s'agrippent pour éviter d'être propulsées. L'explosion intérieure et l'effondrement du père Bouin sont comparés à un immeuble dont les éclats de mots n'explorent pas; ils implosent. En ruines, le père et la mère ne peuvent plus accueillir qui que ce soit dans un espace aux éclats lourds et tranchants. Véronique ne peut s'y aventurer sans être blessée par la présence diffuse d'une camarade putride ayant dévasté toute la maison afin d'y loger son tombeau.

Dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent*, l'amante de Kitty n'est pas plus loquace et immédiatement après avoir procédé à la reconnaissance du corps, elle s'assied calmement sur l'un des bancs de la cour de l'hôpital :

Il faisait toujours un froid pénétrant mais elle ne le sentait pas. Elle s'était pourtant vêtue peu chaudement, s'étant contentée d'attraper et d'enfiler ce qui lui tombait sous la main. Elle n'éprouvait rien, ne pensait à rien, elle chutait au ralenti dans un vide infini, parfaitement noir, parfaitement silencieux (175)

Quand un policier lui dit qu'une voiture la raccompagnera chez elle, elle répond : « Merci, mais je l'attends... » (176). L'insensibilité au froid marque l'état d'anesthésie profonde dans lequel Mary Ann est plongée. Sa douleur ne se verbalise pas, elle sait le coup mais ne le sent pas. Sa chute intérieure rappelle l'implosion du père Bouin mais chez Bouin, c'est violemment soudain et intense. Chez Mary Ann, c'est délayé, remis à plus tard, comme dans une impossibilité immédiate de conscientisation. L'expression du déni d'une réalité trop douloureuse se manifeste de façon plus évidente encore dans l'échange avec le policier.



Plus tard, Mary Ann « construisit un très beau silence autour de Kitty, un jardin de silence pour protéger la pudeur, la réputation de Kitty comme si celle-ci eût été vivante » (76). L'emploi du verbe « construire » donne de la densité au silence telle une réalisation constituée d'éléments épars. Il ne s'agit pas d'un silence réactif mais d'un silence pensé et élaboré, ce que corrobore l'image du « jardin de silence ». Le jardin s'élabore selon des axes, des mouvements, des parallélismes et des contrastes dans le choix et la mise en forme d'une variété de matières végétales et organiques. La beauté du jardin et celle du silence de Mary Ann relèvent de l'accomplissement substantiel réfléchi, et outre la protection du souvenir de Kitty, Mary Ann avait pensé à « une autre raison de ne rien dire de sa jeune amante, c'était qu'elle aurait dû employer des mots funèbres, parler d'elle au passé, un passé révolu, et Kitty ne méritait certainement pas d'être reléguée dans ce genre de passé » (*EFM*, 76).

Dans la plupart des textes à l'étude, la douleur des proches est muette ou au contraire, donne lieu à d'interminables monologues qui rongent chaque strate de la souffrance comme un os. Les manifestations de pathos larmoyant sont plus rares, sauf peut-être dans *Les Disparues de Vancouver* où le personnage de Wayne, inconsistant, semble avoir pour unique fonction d'exprimer l'étendue de son affliction et de façon pas toujours très heureuse. Ainsi du passage dans lequel le narrateur investit la perspective du personnage lisant les derniers mails écrits par Sarah, l'une des « disparues »: « dans ses mails, sa syntaxe, son orthographe sont impeccables. Sa façon de s'exprimer aussi. Ça devient rare, même chez les gens normaux. Et c'est ça qui déchire Wayne, quand il le relit ». Ainsi, Wayne est « déchiré », soulignons la force de l'adjectif, et il ne l'est pas, en cet instant précis, par la perte d'une bien-aimée mais par la perte de la capacité d'écrire dans une orthographe et une syntaxe correctes, manifeste chez Sarah. En outre, la mention « même chez les gens normaux » sous-tend le préjugé selon lequel une prostituée serait plus encline à l'illettrisme que les autres... Sans doute, ici, n'y a-t-il pas vraiment de quoi susciter l'émotion du lecteur. Ailleurs, on trouve un gentil policier, Bruce, au « cœur brisé » (35) mais sans doute pas suffisamment, puisqu'il se brise à nouveau quelques trois pages plus tard (38)...

b. un pathos distancié

Une façon plus singulière et efficace de recourir au pathos consiste à le doser avec habilité et mieux encore, à s'en distancier en le donnant à voir comme malvenu. C'est ainsi que le policier de *La Classe de neige* s'adonnera à l'étreinte de ses

émotions sans que son monologue ne nuise en rien à la tonalité générale du roman, bien au contraire :

Le gendarme s'était mis à parler d'une voix sourde, en scrutant la photo et en secouant la tête comme s'il allait d'une minute à l'autre se la cogner violemment sur le comptoir. Son collègue et le patron semblaient embarrassés par cet accès d'émotion. « C'est dur, oui... », reconnut le patron, espérant changer de sujet. Mais le gendarme secoua la tête et poursuivit : « Qu'est-ce qu'ils peuvent se dire les parents, hein ? Que leur môme est mort ? Qu'il vaut mieux qu'il soit mort ? Ou alors qu'il vit quelque part, qu'il a grandi ? On voit des signalements, comme ça, l'anorak, les moon-boots, taille 1,12m, poids 31 kilos, et puis on voit la date, ça fait sept ans. Sept ans que le gosse fait 1,12m et 31 kilos. Qu'est-ce que ça veut dire, ça ? » Le gendarme faillit éclater en sanglots, mais se reprit. Il poussa un grand soupir, comme pour se vider, s'excuser auprès des autres, puis, sur le ton dont on dit : « C'est fini, c'est passé, ne vous inquiétez pas... », répéta doucement : « Putain, qu'est-ce que ça veut dire ? » (CN, 109).

Ce passage me semble à la croisée du comique et du tragique. Tragique en effet parce que les propos du gendarme traduisent une réalité qui n'est pas seulement celle du roman. En outre, comme le gendarme s'interroge plutôt qu'il ne donne dans l'hyperbole, le pathos ne réside pas même dans ses paroles mais dans la tonalité larmoyante qu'il peine à contrôler. Les questions posées quant au ressenti des parents d'enfants disparus, si elles étaient amenées sur un ton plus neutre, pourraient tout aussi bien être celles du narrateur. De même pour la mention d'un âge à jamais figé. Mais la voix sourde, les secouements d'une tête prête à se cogner, les sanglots contenus et les soupirs sont autant d'indicateurs d'une tonalité pathétique. Comique, aussi, par la distance creusée entre l'attitude neutre et professionnelle du collègue et du patron, et le comportement éploré du gendarme. Le patron approuve son employé mais grâce à la précision du narrateur, le lecteur sait que son acquiescement, loin de viser à conforter l'interlocuteur, se veut expéditif et transitif. Dans ce quiproquo d'intentions du discours, le gendarme se sent autorisé à poursuivre sur sa lancée, et son débit s'accélère au rythme de la prolifération des questions jusqu'à ce que l'acmé du « qu'est-ce que ça veut dire » se répète dans une tonalité plus douce, marquant ainsi la fin d'une crise non souhaitée...

On notera en outre que dans ce passage, l'émotion engendrée par le tragique de la perspective des parents d'enfants disparus ne provient pas directement du point de vue de ces parents ni même de celui d'un proche des victimes, mais d'un inconnu investissant la perspective des parents. C'est beaucoup plus rare dans notre corpus mais on trouve un exemple significatif dans l'un des petits contes de Rosetta Loy intitulé « Le pays du chocolat ». Une jeune fille, aidée de son petit ami assassine sa mère et son petit frère et si le père de la criminelle est la victime indirecte la plus

évidente, ce n'est pourtant pas sa perspective qu'investit la narratrice, mais celle d'un inconnu à la famille :

Le seul incapable de reprendre le train-train quotidien a été l'employé municipal chargé de rassembler les corps des victimes et de les enfermer dans les housses de plastique noir. Des housses qui partiront à la morgue où se fera l'autopsie. Devant les membres de cet enfant massacré de quarante-quatre coups de couteaux, Domenico De Vito a eu un choc. Une sorte de crise nerveuse dont il ne s'est pas repris ; et quatre ans plus tard, en 2005, il sera mis en invalidité permanente pour maladie contractée dans l'exercice de sa profession<sup>523</sup>.

L'alternative de la perspective d'un inconnu engendre d'autant plus d'émotion qu'elle s'éloigne du lien de parenté pour investir celui, plus vaste, de l'humanité. C'est donc sur ce passage fort et relevant d'un anecdotique intemporel et universel que Rosetta Loy choisit de clore sa nouvelle.

Une autre perspective assez rarement mentionnée est celle des parents du criminel. On la trouve ébauchée dans *L'Appât* au moment de l'annonce des peines dont écope le trio criminel : « on entend un cri. La mère de Laurent quitte la salle. Et va s'effondrer à l'extérieur, sur un banc. Le père de Laurent tombe à son tour dans les bras de sa femme. Les parents de Valérie s'en vont, blêmes, muets » (315). On y trouve succinctement les mêmes ressorts analysés préalablement chez les parents des victimes : l'effondrement intérieur de la mère de Laurent et le silence des parents de Valérie. Pas de développement. Il est entendu qu'il convient de s'apitoyer sur le sort des orphelins, des parents ayant perdu leur enfant, déjà beaucoup moins sur l'enfant dont les parents sont criminels (comme dans *La Classe de neige*) et sans doute moins encore sur les parents dont les enfants sont criminels. On pourrait là aussi en appeler à la référence intertextuelle de Pierre Boissel pour manifester l'absence de termes qui les désigneraient.

Élise Fontenaille, dans son ouvrage *L'Homme qui haïssait les femmes*, s'attache au développement de la perspective de la mère du criminel. Après avoir entendu les informations à la radio, Pauline rejoint l'église baptiste et enjoint la communauté à prier avec elle, pour aider la mère de l'assassin de Polytechnique à « supporter les souffrances qu'elle va endurer » (47). L'ignorance dans laquelle elle se trouve n'est pas celle du lecteur, déjà instruit par le narrateur. Dès lors, le lecteur est à même de saisir l'ironie d'une prière auto-adressée à la troisième personne et qui rend le sort de la mère d'autant plus cruel, favorisant ainsi le sentiment de pitié. Un peu plus tard, elle apprend l'identité du tueur de Polytechnique, et alors

---

<sup>523</sup>. Rosetta LOY. *Cœurs brisés. op. cit.*, p. 42.

le sol vacille, quelqu'un lui propose un verre d'eau, elle ne lit aucune compassion dans les regards, rien que de la dureté, la même accusation.

- Vous êtes la mère du tueur, vous y êtes bien pour quelque chose... (49).

Par le biais d'une hypallage, la vive émotion de Pauline se déploie intérieurement sur un mode extérieur. Le manque de stabilité, le vertige et la faiblesse ne sont pas rattachés à la protagoniste mais au sol qui « vacille ». Ce procédé permet de manifester la force d'un bouleversement interne retentissant sur toute perception extérieure. En outre, Pauline apparaît deux fois victime, la première, du carnage engendré par son fils, la seconde, de la culpabilité qu'elle doit aussi endosser. Les points de suspension sont lourds de paroles et de discours qui n'ont pas même besoin d'être verbalisés pour être entendus de Pauline.

### ***III.2. Repartir du souffrir***

#### **a. chocs et trauma**

Quelles que soient les perspectives investies dans nos textes, bon nombre d'entre eux écrivent la souffrance dans des modalités ressortant du trauma. La définition qu'en donne Jacqueline Rousseau-Dujardin permet de le distinguer du traumatisme: « traumatisme s'applique à l'événement extérieur qui frappe le sujet, trauma à l'effet produit par cet événement chez le sujet, et plus spécifiquement dans le domaine psychique<sup>524</sup> ». Anne-Martine Parent ajoute qu'« au-delà du caractère violent ou catastrophique de l'événement traumatique, c'est le fait que le sujet n'arrive pas à l'intégrer, à savoir ce qui lui est arrivé, qui constitue le trauma<sup>525</sup> ». Cette difficulté à accepter et à donner un semblant de sens et de structure à l'événement se trouve matérialisée dans l'un et l'autre des textes de Mauvignier.

Dans *Dans la foule*, Tana manifeste, le plus souvent sur le mode de l'impossibilité, son incrédulité face au moment et aux circonstances de la mort de Francesco. Mais c'est peut-être quand elle les aborde sur le mode de la possibilité que sa crédulité apparaît la plus ébranlée :

J'entends dans ma tête ma voix qui murmure, on peut mourir ici, à Bruxelles, ce soir, pendant un match de football. Francesco, tu te rends compte, il est possible de mourir aussi jeune que toi, de venir comme toi pour son voyage de noces, et de mourir, *maintenant*, (138)

---

<sup>524</sup>. Cité dans Anne-Martine PARENT. « Trauma, témoignage et récit: la déroute du sens », *Protée*, vol. XXXIV, n°2-3, 2006, p. 114.

<sup>525</sup>. *Ibid*, p. 115.

Le possible des faits extérieurs retentit dans l'impossible du for intérieur de Tana et l'insistance du « tu te rends compte » vient ainsi mettre en exergue l'incroyable de ce que l'impossible soit manifestement possible. Cette impossibilité retentit de page en page et l'usage des comparaisons vient déployer l'absurde de la mort :

Qu'est-ce qu'on m'a fait signer, la déclaration, quelle déclaration, une déclaration de perte, j'ai perdu l'homme que j'aime comme on perd un trousseau de clés et qu'on ne peut plus rentrer chez soi, c'est ridicule et impossible (184).

Alors Tana ne rentre pas. Comme Mary Ann attend le retour de Kitty, Tana attend le retour de Francesco :

Je ne veux pas partir comme ça, je ne veux pas partir sans toi. Alors je vais me préparer à attendre longtemps. Déjà, je fouille dans mes poches et je sors les cigarettes pour fumer et fumer encore, jusqu'à ce que tu reviennes. Il faudra tenir droite devant la porte de l'hôpital, devant l'entrée, comme ça, et fumer cigarette sur cigarette jusqu'à ce que tu me rejoignes dehors. Qu'on me dise que tu n'es pas mort. Qu'ici c'est un hôpital et pas la morgue (185).

Cette attente est limitée dans le temps et doit trouver son terme au moment de l'arrivée de Francesco. Or, ni Kitty, ni Francesco ne reviendront jamais plus. L'attente touche dès lors à la passion romantique et à l'absurde. Les amours de Mary Ann et de Tana sont d'autant plus romantiques qu'ils sont tragiques. Et ce tragique d'un amour en attente touche à une certaine beauté. Le motif est d'ailleurs exploité dans les arts littéraires autant que visuels, et je pense notamment au film *Dolls* de Takeshi Kitano (2002), où trente années durant, sur le banc où pour la dernière fois elle l'avait vu, une belle amoureuse attend chaque jour l'amant perdu. Absurde aussi, parce que Mary Ann et Tana font figure de Vladimir et d'Estragon dans l'attente perpétuelle d'un Godot. Le sens de cette attente confine alors au non-sens, à ce qui échappe à toute logique, et au désarroi de l'homme dont le désir de faire sens se heurte à l'irrationnel du monde. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus écrit les tensions qui naissent de cette confrontation entre l'homme et le monde : « ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme<sup>526</sup> ». Et c'est probablement lorsque le monde se mue en la tragédie d'un fait divers ou d'une guerre que les tensions de l'absurde viennent fissurer avec le plus d'acuité notre humanité.

Sans doute l'état d'attente de Mary Ann et de Tana tient-il davantage du choc que du trauma, du fait qu'il est donné à lire immédiatement à l'issue des événements.

---

<sup>526</sup>. Albert CAMUS. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, « folio essais », 1942, p. 39.

Le trauma s'inscrit dans un temps prolongé. Il ne s'agit donc pas, ou d'un état de choc, ou d'un état de trauma mais d'un état de choc pouvant se muer en trauma selon le degré de possession de l'événement sur l'individu touché et qui aboutira à une durée plus ou moins prolongée des symptômes. Le trauma envahit l'espace psychique par l'incursion répétée de scènes du passé dans le présent. Il s'agit dès lors d'un « présent-monstre » tel que décrit par François Hartog: « étendu, voire interminable (ce qui fait justement que le passé ne passe pas), notre présent n'est que cela. [...] multiforme et multivoque: un présent monstre<sup>527</sup> ». Le passé vient torturer un présent condamné au ressassement de la démesure et de la folie palpitantes. Le syndrome post-traumatique est très exploité dans la littérature et le cinéma des rescapés de guerre et je pense notamment au court-métrage intitulé « Le Tunnel » dans *Rêves* de Akira Kurosawa (1990). Revenu du champ de bataille, un officier pense atteindre la fin du tunnel mais les fantômes des disparus sous ses ordres le rattrapent et envahissent la teneur d'un présent hanté par la culpabilité.

La propension du passé à venir harceler le présent se manifeste par le biais de quelques motifs à l'instar du gommage ou de la possibilité d'un enclenchement de la marche arrière, afin de rejouer le film de la vie, différemment. Dans *Un fait divers*, l'épouse de Arne. F., le criminel, « voudrait la faculté de ne plus voir arrière » (9). Un peu plus loin, elle déclare: « j'ai tout gommé » [...] Tout cela devait être derrière moi (10) [...] Tout cela je l'ai balayé (11). Cette volonté de gommage, psychique, s'élabore sur le terrain concret de l'inventaire: « dans l'autre sac, trois habits, des misères. L'inventaire à faire jusqu'au détail pour détruire, jeter et que rien ne soit récupérable » (11). Dans *L'homme qui haïssait les femmes*, le désir d'un possible retour en arrière est récurrent. Trois mois avant la tuerie, Gabriel a été recalé de Polytechnique pour la seconde fois. Le directeur de l'établissement examine son dossier et constate qu'il a manqué l'admission de peu, « navré », il ne peut s'empêcher de penser: « si seulement on pouvait revenir en arrière, si seulement... » (166). Dans le cas du directeur, rien ne permet de relier les propos tenus au trauma.

Il en est tout autrement du personnage de Julien qui ne cesse de revivre les images de l'avant tuerie, ce moment où il lui aurait été possible d'agir et où il n'a rien fait. Julien entend surtout les voix de l'après tuerie qui ne cessent de l'invectiver, lui et

---

<sup>527</sup>. Cité dans Marie-Pascale HUGLO. « Le sens du récit », dans *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2007, p. 35.

les autres hommes qui n'ont pas agi: « lâches, lâches, lâches... bande de lâches! » (HHF, 80): « chaque fois, ce concert assourdissant et muet lui lacère l'âme. Il saigne à blanc, à n'en plus finir, comme s'il était resté dans la salle ce jour-là; un corps mis en croix, et qui n'en finit pas de mourir » (HHF, 81). La répétition du terme « lâches » provoque un effet de martèlement comme si le clou de la culpabilité pénétrait de sa pointe affûtée le psychisme saccadé de Julien. Une seconde série du même adjectif se trouve reproduite à la page suivante. L'antithèse des adjectifs « assourdissant » et « muet » vient quant à elle manifester le contraste entre le calme apparent du présent et le vacarme blessant d'un passé qui ne cesse de tourmenter. L'expression « saigner à blanc » renforce hyperboliquement la douleur de Julien. Le Noir de la souffrance a épuisé jusqu'aux dernières gouttes de Rouge. Aride, sec, vide, Julien ne peut plus saigner que le blanc en tant qu'il est la dernière couche accessible de son être. La mention du « corps mis en croix » élabore un parallèle christique visant, sans doute, à signifier l'intensité du supplice tel qu'enduré par Julien.

Atterré au souvenir de Lara, une camarade de classe avec laquelle s'ébauchait une romance, Julien regrette de ne pouvoir rembobiner la pellicule d'un film dans lequel il troquerait son rôle de lâche pour celui de résistant: « Oh! si seulement il pouvait revenir en arrière, rester dans la salle ce jour-là, être le seul, rester, et mourir avec elle! » (83). Une aspiration romantique funèbre qui se muera deux pages plus tard en ambition plus héroïque dès lors qu'il ne s'agit plus de mourir avec Lara mais de la sauver: « il lui faudrait revenir en arrière, tel un nouvel Orphée, retourner en enfer... Ramener Eurydice à la vie. Mais il s'est retourné, alors c'est elle qui l'entraîne » (85)... vers la mort: « il passe sa tête par le licol, comme on s'évade, puis, d'un geste du pied, envoie le tabouret valdinguer » (86). L'enfermement perpétuel de Julien dans les ténèbres angoissantes du passé manifeste pleinement le trauma et contribue à nourrir la fonction impressive à l'œuvre dans le mémorial aux victimes. Mais sans doute l'émotion est-elle plus forte encore à l'issue du chapitre, lorsqu'on apprend avec surprise et pitié que « ses parents, anéantis par la nouvelle de sa mort, [...] se tueront à leur tour » (87).

Le trauma se manifeste aussi dans l'approvisionnement perdu du quotidien de la vie. Carine Capone parle de « parenthèse événementielle » dans le sens où « juste après un événement traumatisant, tout se passe en effet comme s'il fallait renouer avec une vie antérieure à l'événement, afin de reléguer ce qui s'est passé dans une sorte de

parenthèse, un accident de la vie qu'on éjecterait de la mémoire<sup>528</sup> ». Or, pour Tana, les moindres gestes familiers apparaissent désormais impossibles du fait qu'on les effectuerait comme si rien n'avait changé, alors que tout a changé et que rien ne peut plus se passer comme avant :

Elle dit [...] que c'est impossible d'imaginer ce geste de prendre la clé [...] se retrouver dans cette chambre où elle trouvera, sur le lit, le sac de vêtements à peine défait et sur la tablette, à côté, une bouteille d'eau et la plaquette rose de pilules. Puis, dans la salle de bains il y aura la trousse de toilette, les brosses à dents, la mousse à raser et une lame usagée. Elle rit d'un rire convulsif et son rire est comme un cri lorsqu'elle dit que c'est impossible d'imaginer que les choses à l'hôtel n'ont pas bougé et sont restées exactement à la même place [...] 217-218.

La seule perspective d'un retour à la chambre de l'hôtel est découpée en sept composantes : prendre la clé, monter au troisième étage, tourner à droite, aller au fond du couloir, mettre la clé dans la serrure, ouvrir la porte et entrer dans la chambre. La décomposition d'une action simple en autant d'éléments induit une complexité qu'il convient d'anticiper par l'organisation successive de petites étapes. Et au bout du périple... les objets du quotidien, immuables, impassibles, comme absents de la parenthèse événementielle du Heysel. L'adjectif « convulsif » accolé au nom « rire » traduit un « mouvement incontrôlable des muscles qui se raccourcissent et se gonflent violemment et de façon plus ou moins durable<sup>529</sup> ». La perte de contrôle physiologique retentit ainsi en écho de la perte des repères quotidiens. Les objets de la toilette sont investis d'un sens nouveau parce qu'ils ont servi avant l'événement et qu'ils ne peuvent plus servir dans l'après événement, si ce n'est dans le souvenir tremblant de cet avant.

Sans doute ce réinvestissement de sens dans les objets est-il plus marqué encore avec les attributs de toilette masculin mentionnés, « la mousse à raser et une lame usagée », désormais sans fonction, inutiles et dès lors présents sur le seul mode de ce qui est définitivement révolu. La rupture entre l'avant et l'après est alors aussi tranchante que la lame, désespérément identique, inébranlable. Plus tard, Tana s'en prendra, non plus aux objets mais aux mots, pour dire la violence de destruction qui l'habite au quotidien :

*repandre le dessus, le dessus de quoi ? du vide ? de là où moi je vivais à l'ombre d'un mari dont je n'aurai jamais eu le temps d'être la femme ? C'est ça... C'est ça, sauf que non seulement je ne voulais pas repandre le dessus, mais c'était tout le contraire, c'était au-dessous de tout que je voulais être, rampante comme les cailloux qui glissent au fond de la*

---

<sup>528</sup>. Carine CAPONE. *L'événement et la voix. Poétique de l'onde de choc dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. op. cit.*, p. 57.

<sup>529</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « convulsion », *op. cit.*



Scrivia, comme la saleté sous les ongles ou le sentiment qui me rongeaient d'être en train de foutre ma vie en l'air, par dépit, pour rien, pour troubler encore plus l'eau dans laquelle ma vie croupissait [...] (350)

Tana prend l'expression abstraite dans son sens le plus concret, manifestant ainsi le ridicule de mots aussi désincarnés que sa vie. L'expression est comme suspendue, inachevée, taisant l'essentiel et ne laissant ainsi rien qui permette de s'accrocher, ni dans les mots, ni dans la vie. Tana détourne le convenu de l'expression en affirmant vouloir être au-dessous. Et ce dessous est beaucoup plus substantiel que ne l'était le dessus puisqu'elle précise qu'il s'agit de « tout », en d'autres termes, de la vie qu'elle n'investit plus que de son morbide mal à l'être. La première comparaison, celle des cailloux, évoque la profondeur de la chute de Tana, en bonne voie de « toucher le fond ». Le fond de quoi? d'une attraction vers la mort qu'il faudra embrasser ou soudainement rejeter par un mouvement de propulsion ascendante. La seconde analogie induit au contraire l'état croupissant de Tana, lovée dans la saleté d'une violence confortablement logée dans la souffrance intériorisée d'un bouleversement radical de la perception de la vie, « parce qu'à Bruxelles, [dit-elle], j'ai compris que rien ne tient debout par hasard et par accident; c'est le chaos qui est la norme, pas l'inverse » (342).

Le trauma procède de la mémoire en tant qu'il est une résurgence du souvenir. Ainsi que le rappelle Alain Vanier, il existe deux types de mémoire. La première est « celle des expériences demeurées conscientes et qui va s'user avec le temps ». La seconde

pourrait être nommée mémoire de l'oubli puisque ce qui est inscrit demeure inaccessible à la conscience, apparaît comme un oubli dans la vie du sujet, demeure inconscient, mais ne cesse de revenir dans les formations de l'inconscient, le rêve, les souvenirs-écrans, les symptômes, les agirs du sujet dans la répétition<sup>530</sup>.

La mémoire freudienne est peu à l'œuvre au sein de notre corpus du fait que le temps des symptômes n'est pas assez éloigné du temps de l'événement. Pourtant, de même qu'il s'agit davantage dans nos textes de manifestations attestant d'un choc, dont les caractéristiques sont semblables, sur le court terme, à celles du trauma au plus long terme, il s'agit ici des prémices d'une inscription dans la mémoire du subconscient. Dans *L'homme qui haïssait les femmes*, Pauline, la mère de Gabriel, peine à

---

<sup>530</sup>. Alain VANIER. « Mémoire freudienne, mémoire de l'oubli ». *La Recherche*, L'Actualité des sciences, mensuel n°344, p. 72, consulté en ligne le 23 août 2013.

Disponible sur: <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/memoire-freudienne-memoire-oubli-01-07-2001-85222>

s'endormir suite à l'annonce de la culpabilité de son fils et « juste avant l'aube, elle rêve que Gabriel revient, pour la tuer. Il paraît tellement réel quand il marche vers elle, menaçant, un couteau à la main... Elle pousse un cri, qui l'arrache au sommeil... » (50). Nul doute que le carnage en tant que tel est accessible à la conscience de Pauline et que jamais elle ne pourra s'en défaire. Mais ce seraient plutôt des détails ou des élaborations de sens qui passeraient à la trappe du conscient pour mieux ressurgir dans l'inconscient. Car ce n'est pas à une reproduction calquée de la réalité que rêve Pauline, mais à un recyclage aux déformations liées à la mémoire de l'oubli. Qu'elle soit la cible de son fils plutôt que les jeunes filles de Polytechnique met au jour la résurgence inconsciente d'une relecture de la relation avec son fils. Tissée au fil des années avant d'être soudainement déchirée, la mémoire de leur histoire est tel un fatras hétéroclite dans lequel l'inconscient de Pauline ne cessera de puiser. Ou pas, selon la propension du choc à se muer en trauma, et le texte ne le dit pas.

L'inconscient sous la forme de rêves est plus manifeste encore dans *Claustria*. Dans le cas du personnage de Roman, les symptômes ressortent véritablement du trauma, du fait qu'ils persistent à se déclarer quarante-sept années après les faits. L'habitation dans laquelle il fut claustré est condamnée à l'explosion et c'est alors qu'« il aperçoit un éclat de la maison à quelques pas de lui, mais il ne s'avance pas pour le ramasser [...]. Pas de relique, sa mémoire en est pleine à dégueuler chaque nuit dans ses rêves » (12). Chez Angelika, les réminiscences sont de l'ordre de l'hallucination cauchemardesque et dérivent de la peur qui la tenaille depuis que son père abuse d'elle : « pendant les cours, elle avait peur des vitres luisantes comme des yeux et croyait voir des sexes grouillant comme nœud de vipères en ouvrant la fermeture à glissière de sa trousse » (239). Le trauma apparaît ici dans une temporalité simultanée par rapport au moment du crime, et sans doute ne peut-il en être autrement d'un crime s'étendant sur plusieurs dizaines d'années. Les viols du père sont partout logés dans la conscience d'Angelika et la comparaison du sexe au nœud de vipères manifeste pleinement le traumatisme de l'omniprésence du sexe paternel, ici démultiplié pour mieux éprouver le nœud d'un inceste coulant d'un venin épais, et blanc.

Le trauma se perpétue aussi sur le mode inconscient des rêves, quand Angelika s'endormait en classe « et se réveillait brusquement en silence avec sur le visage les stigmates d'un cri évanoui. Un cauchemar continu qui sourdait en elle et dont s'ouvraient les vannes à chaque fois qu'elle fermait les yeux » (243). Ici, la continuité

d'un passé ne cessant de palpiter dans le présent s'oppose à la répétition marquée par l'expression adverbiale « à chaque fois ». Cette tension sémantique induit l'idée de ce que la violence fritzlienne vit perpétuellement dans la psyché d'Angelika sur le mode d'une mémoire sujette à l'usure, et qu'elle se déploie par ailleurs dans des modalités différentes et périodiques correspondant à l'état de sommeil. C'est alors que surgit le salmigondis inconscient tel un flux de mille éléments disparates et incohérents qui viennent, dans des modalités ressortissant de la mémoire de l'oubli, prolonger le continu des atrocités du viol.

Dans *Claustria*, le traumatisme est celui des viols, des tortures morales et physiques infligées par le père à la fille mais aussi la rupture, l'impossibilité pour Angelika de prolonger ou de renouer d'une quelconque manière avec les éléments de sa vie passée. Son trauma n'est donc pas seulement perceptible dans les mirages et les cauchemars liés au viol mais dans les visions, les mirages doux-sucrés favorisés par un état de veille, de transe, de semi-inconscience. Souvent, Angelika croit voir Thomas, incarnation du bien aimé rêvé... mais il n'était pas le seul à combler la solitude de la cave puisqu'en fin de compte

On la visitait souvent. La cave devenait café. Des clients assoiffés devant le comptoir et ceux qui attablés bataillaient avec leur escalope ou faisaient de grands gestes pour qu'elle leur apporte enfin leur bière, leur assiette de charcuterie, remplisse leur corbeille à pain. Il fallait regarder comme on lèche une vitrine. Il n'y avait pas de vitre, mais quand la main s'aventurait les murs se reformaient aussitôt (310).

L'image d'un café avec ses tables et ses chaises sur lesquelles prennent place autant de fantômes, d'êtres présents sans l'être, avec des paroles et des gestes investissant le néant n'est pas sans évoquer *Les chaises* d'Eugène Ionesco. Semblable au personnage de la vieille, Angelika apporte dans sa fantasmagorie un nombre incroyable de chaises où il faudra veiller à faire asseoir chacun des invités invisibles. Elle pourrait tout aussi bien faire figure de Madeleine qui remplit, dans *Victimes du devoir*, des tasses de café, tandis qu'elle-même apporte les bières. Comme les personnages de Ionesco, Angelika comble le néant, le silence et le non-sens par des animations dont la facticité est valorisée au moyen d'une comparaison avec les vitrines alléchantes exaltant des désirs inassouvissables, sous peine d'être néantisés. Cette élaboration hallucinatoire est riche d'une substance d'un passé regretté que seule la plongée dans les bas-fonds de l'inconscient peut restituer. Dans ses modalités, elle apparaît ici comme un contre-point de leur venant en concurrence des expressions foncièrement ténébreuses du trauma.

## b. « coping » et résilience

Les signes d'une résistance à l'effondrement intérieur vers lequel tendent les pressions et les ravages d'une violence muée en souffrance sont multiples dans nos textes et se donnent à lire aussi bien au moment du crime qu'à posteriori. Il convient alors de préciser les notions impliquées ici, que sont le « coping » et la résilience. À cet égard, le psychanalyste Boris Cyrulnik explique que « le *coping* consiste à affronter l'épreuve, au moment où elle se présente » alors qu'« on parlera de résilience plus tard, dans l'après-coup, quand l'enfant devra affronter dans sa mémoire, la représentation de ce qu'il a subi. Le *coping* est dans la synchronie, la résilience dans la diachronie<sup>531</sup> ». Ainsi, le comportement de Kitty au moment où elle est en proie au tueur en série qui lui perfore les organes de son couteau relève du « coping » :

Elle comprit qu'elle n'avait plus aucune chance d'atteindre la borne d'appel. Même en se traînant sur les genoux. L'ombre au-dessus d'elle ne le permettrait pas.

Pour autant, Kitty n'acceptait pas l'idée qu'il n'y avait plus rien à faire. Elle devait seulement changer de stratégie. Oublier tout système de défense basé sur la fuite. [...]

Toute sa pensée semblait s'être mise en boule pour se concentrer sur le seul instant présent, comme si l'horreur qu'on lui infligeait n'avait jamais eu de commencement et n'aurait jamais de fin. Ne pouvant plus penser, elle ne pouvait plus maîtriser son corps. Mais s'il lui était impossible de bouger, rien ne l'empêchait de crier.

Alors Kitty hurla de nouveau, suppliant qu'on l'aide. (143-144)

Le « coping » de Kitty, semblable à celui de la victime précédente, Annie Mae, repose sur l'analyse de la situation et l'acceptation momentanée de ce qui est, pour mieux déployer l'énergie et les facultés restantes à se sortir de la situation ; Kitty « comprit », ce qui implique un découpage de la situation mais « n'acceptait pas », il lui faut donc agir. D'abord, Kitty se voit dans l'obligation de renoncer à la défense physique par la fuite. Son corps ne lui appartient plus. L'effet des blessures s'accroissant, elle perd peu à peu le contrôle de ses facultés mentales. Ne demeure plus que la voix, dont le cri marque l'ultime et vaine stratégie. Sans doute l'acceptation dans l'instant de la situation présente en vue de concentrer l'énergie dans une échappatoire est-elle relative dans le cas de Kitty du fait qu'elle ne s'interroge pas seulement sur la stratégie à adopter mais sur la raison d'un si funeste sort, lequel traduit une difficulté d'acceptation du moment présent du crime :

Aussi violente que la douleur, il y avait la stupéfaction. Kitty ne comprenait pas pourquoi cet homme l'avait blessée et s'apprêtait maintenant à l'achever. Pourquoi devait-elle mourir ? En quoi avait-elle mérité ça ? Elle essayait d'obliger son esprit à chercher où,

---

<sup>531</sup>. Boris CYRULNIK. *Sauve-toi, la vie t'appelle*. Paris : Odile Jacob, 2012, p. 94.

quand, et surtout envers qui, elle s'était montrée mauvaise au point d'encourir cette punition (143).

La difficulté, voire l'impossibilité d'accepter le déferlement des coups de couteau est liée au besoin oppressant de faire sens. En effet, chacune des questions posées par Kitty est une tentative de trouver une cause justificative de la conséquence; elle essaie de structurer la violence dans un schéma rationnel en totale inadéquation avec la folie d'une psyché trouvant sa jouissance dans le crime, pour le crime, en tant qu'il est à la fois un moyen et une fin, en dehors de tout rapport de cause et de conséquence tel qu'envisagé par Kitty.

Le cri de Kitty en résistance aux violences infligées est antithétique de la résistance à l'œuvre dans *Ce que j'appelle oubli*. Dans ce texte, la victime subit le crime plutôt qu'elle ne le contrôle et le narrateur s'étend davantage sur l'impossibilité d'acceptation que sur une quelconque volonté contestataire visant à contrer l'adversaire. Pourtant, la résistance est là quelque part, lisible en un segment de phrase manifestant une volonté de préservation intime et authentique en ce qu'elle n'est pas réactive et en opposition par rapport à l'autre mais vient d'une nécessité racinaire puisée au plus profond de l'être: « qu'il crie et se réveille et dise ça suffit, mais ça, il ne le dira pas, il ne dira rien, il les laissera avec un cadavre sur les bras car son silence est la dernière chose qui lui appartient » (28). Ce passage est d'autant plus fort que s'y immiscent les confins de la mort, et que la vie du silence dépasse, telle une revanche, une résistance *post-mortem* que rien, jamais, ne sera à même d'atteindre.

Dans *Dans la foule*, le processus de « coping » est à l'œuvre quand Tana et Francesco, engoncés dans une foule pourrie, courent éperdument vers les brèches, les sorties du stade comme autant de siffle-vents d'un stade parabolique dont il leur faut contrer la force centripète. Massif, le texte ne se limite pas aux détails du « coping » mais s'étend dans la description de chacune des étapes du chemin tortueux de la résilience emprunté par Tana. Comme abattue, anéantie, la jeune femme sent pourtant qu'il lui faudra reprendre consistance et se révolte à l'idée même de cette nécessité:

Francesco,  
Francesco, j'enrage contre ce sort qu'on nous fait, cette violence qu'il faut se faire à soi-même pour commencer à tenir debout (226).

Ces inconciliations de la nécessité et de son impossibilité, de la mort au sein d'une vie, ou même d'une vie de mort transie, est plus manifeste encore dans l'appréhension du lendemain: « demain est un autre jour, un autre monde, une autre vie; ma mort dès

demain puisqu'il faudra reprendre tout en main et avoir ce courage de tout organiser : le retour, la famille, ces papiers. Non, c'est impossible » (229). Le jour d'après est paradoxalement celui d'une « autre vie », celui de sa « mort » quand c'est au contraire en ce jour présent qu'elle expérimente la mort, tandis que demain reprend la vie. L'antithèse marque tout renouveau vital du sceau de son empreinte funèbre.

Et pourtant l'élan revient, non pas subrepticement ou sur la timide pointe des pieds mais bien tambour chantant de colère :

j'entends monter la colère contre toi, Francesco, je ne serai fidèle qu'à la vie, tu entends, tu es parti, tu me laisses et je ne te pardonnerai jamais parce que c'est à la vie qu'on doit fidélité et à personne, surtout pas à ceux qui nous manquent et nous tuent avec eux, tu entends, personne n'est digne de se croire au-dessus de cet amour qu'on doit à la vie – ni assez beau, ni assez fort pour se substituer à elle. Alors tant pis pour toi et pour moi, tant pis, tant pis, oui, c'est ça tant pis pour nous, tant pis pour l'amour (266)

Dans ce moment, Francesco n'est plus l'infortunée victime d'une tragédie aveugle et contingente mais un lâche qui a laissé la vie s'enfuir. Le ton de Tana est celui de la réprimande, d'autant qu'elle use d'apostrophes à l'instar de « tu entends ». La culpabilité qu'elle souhaite faire endosser à Francesco est à la mesure de l'impossibilité du pardon. Jamais. Francesco est au cœur d'une lutte narrative entre la vie et la mort car seule la version qui le désigne coupable inspire l'élan de la vie à Tana. Pour de nouveau croquer à la chair de ses jours, Tana doit renoncer à la pitié d'un passé. La répétition du terme « tant pis », par son effet de martèlement, vient en renfort de la version narrative de Tana, comme si pour s'en convaincre, elle devait s'en imprégner, marquer son âme d'une violence à la mesure d'une facticité dont elle peine à se délivrer.

Car cette colère est réelle, presque tangible, mais les motifs invoqués sont bancals, soumis à des relectures et des réinterprétations nécessairement conditionnés par les fluctuations des émotions de Tana. Dès lors, la colère respire, emplit ses poumons d'une forte pression à laquelle suit une puissante déflagration manifeste dans la bipolarité de Tana :

Oh Francesco, si tu savais, cette colère de tout le monde me rassurait. Elle me donnait la force, elle me haussait quelque part, à un endroit que j'ignorais, puis, au contraire, sans prévenir, je m'effondrais plus bas encore, et alors je sentais que le monde n'existait pas, qu'à la fin je me retrouverais seule avec mon abandon et ta mémoire sur les bras. Je serai une veuve de vingt-trois ans avec les ourlets trop lâches des pantalons d'un mari mort quelque part (326-327)

Ainsi, le cheminement résilient n'est pas tel le gravissement continu et régulier d'une montagne mais bien plutôt une traversée des mers où il ne s'agit pas tant de grimper que d'avancer dans une mer qui se fait huile ou tourmente, non seulement au gré du

caprice des vagues mais à celui des ondulations d'une psyché en tant qu'elle est une force perplexe et fragile de mouvement. Non, la résilience n'est définitivement pas le trop plein de sens d'une montagne au sommet victorieux mais une mer, vaste, étirée, si tendue malgré l'enroulement continu des flots. Au loin, d'autres flots, plus flous, et on le devine à peine, peut-être. Le rivage imperceptible de la mort. C'est toute une vie que Tana doit traverser, et l'envergure de cette croisière ne peut être faite que d'une alternance entre reprise de *dessus* et de *dessous*, ici matérialisés par l'image des ourlets d'un pantalon.

Les *dessus* et leurs succédanés sont réactifs et de court-terme. Il se manifestent le plus pleinement dans les vives et pourtant insidieuses tensions entre Tana et sa mère. Tana ne souhaite jamais autant sortir de son statut de victime que dans les moments où elle sent comme sa mère aimerait l'y enfermer, sournoisement, avec des « quand même » lourds de scandale contenu. Cette volonté de maintenir la victime dans une identité qui s'y réduise n'est pas sans rappeler les propos tenus par Natascha Kampusch dans son récit-témoignage *3096 jours* :

Voici ce que l'on voulait voir : un être détruit, qui ne se relèvera jamais, qui sera toujours dépendant de l'aide des autres. Mais du moment où je refusai de porter ces stigmates pour le reste de ma vie [...] la compassion se mua petit à petit en rancœur et en jalousie – et parfois même en haine<sup>532</sup>.

De même que Natascha se refuse à endosser l'habit larmoyant, Tana rejette la reconduction du schéma maternel et son monologue se fait alors des plus incisifs :

Je disais que je ne voulais pas vivre comme ça, je te disais, j'ai vingt-trois ans et je ne vivrai pas comme une vieille dame qui attend patiemment que le cœur et le courage de respirer lui manquent pour retrouver dans sa tombe un homme auquel elle a veillé à survivre le moins possible, au ralenti, comme en hibernation, avant d'être libérée par la mort et de pouvoir enfin pourrir en souriant à son époux (339).

D'autant plus incisif que la mutation du « je disais » en « je te disais » indique l'adresse directe à la mère, veuve, et dont la vie témoigne d'une résignation meurtrie. C'est contre le non à la vie de la mère que s'inscrit le oui à la vie de la fille. Dès lors, la conception du deuil de l'une est fondamentalement distincte de celle de l'autre :

Nous étions en deuil, mais toi tu voulais devenir le deuil personnellement. Le deuil on le porte en soi, doucement, comme une douleur sur laquelle on aime se pencher lorsqu'on est seul, le soir, mais pas devant les autres, pas pour vivre comme ça, comme tu as voulu que je fasse et comme tu voyais que je ne le ferais pas. Et ta haine contre moi, ta désolation de voir que je me cabrais et que je résistais, je voulais la musique et les fenêtres grandes ouvertes (345).

---

<sup>532</sup>. Natascha KAMPUSCH. *3096 jours. op. cit.*, p. 312.

La mère fait figure de contre-modèle sur lequel se hisse le processus de résilience. Mais cette force est fragile du fait qu'elle n'émane pas de la conscience de Tana mais vient en réaction à la colère et à la volonté farouche d'une opposition.

Cette réactivité excessive, trop vive, s'abîme dans l'alcool, la nuit, le sexe. Puis elle s'étirole, une violence qui s'apaise, le vif d'une plaie qui se résorbe. Sur ce terrain plus propice à l'écoute des jours, dont la fécondité ne se goûte qu'au présent, Tana ébauche la caresse prometteuse d'une authentique résilience en devenir :

la nuit est blanche, elle les enlace comme maintenant Tonino enlace Tana. Elle se penche sur eux et les embrasse comme Tonino embrasse Tana, dissolvant le monde autour d'eux, le massacrant avec indifférence et bonheur, comme si les ombres sur le bord se tenaient entre elles sans y croire, le souffle retenu, en attendant que cesse l'étourdissement.  
(427)

L'embrassement et l'enlacement de Tana par Tonino est comme enchâssé dans l'embrassement et l'enlacement du couple par la nuit, si bien qu'émane une impression d'osmose, de communion entre les hommes et le cosmos. Dans ce moment d'ivresse, ce n'est plus le monde qui massacre indifféremment les hommes mais les hommes, avec leur amour, leur capacité à recréer l'amour, qui massacrent le reste du monde. Des larmes de rouge, des flots de noir, puis au bout, une touche lumineuse. La vie reprend, le roman s'éteint.

Le mémorial aux victimes dans la littérature s'inscrit en réaction aux insuffisances des discours, notamment médiatique. Avoir compris la teneur des critiques telles que manifestées par les écrivains de notre corpus a ouvert à leur propre manière d'interagir avec la matière souffrante du Noir. Comment la façonnent-ils, comment la transmettent-ils ? par le vif de la parole directe, le déploiement d'une narration mobilisant surtout quatre de nos cinq sens, par le contraste, aussi, entre beauté, innocence et horreur, cruauté. Comment faire durer le souvenir, si ce n'est en marquant, c'est-à-dire en jouant de ressorts à valeur impressive ? Il s'agit alors de donner consistance au passé, par le relationnel et le mémorial, ou d'immiscer des futurs avortés. Comment susciter l'émotion ? Comment inspirer l'empathie ? Par le silence, la distance, l'indicible et la volonté, fragile et labile, d'un retour à la vie. Ce retour n'implique pas de laisser la tragédie et le trauma derrière soi mais bien de les emporter et de les apprivoiser, en soi.

La résistance, en tant qu'elle est pulsion vers la vie, est effectivement susceptible d'accroître l'émotion d'une lutte engagée entre des forces sans merci.



D'autres procédés contribuent à susciter l'espoir palpitant du lecteur mais parce que leur importance ou leur fréquence est moindre, nous ne nous y sommes pas arrêtés dans le détail. On pourrait mentionner, entre autres, l'appréhension de la victime sur le mode du bouc émissaire, évidente dans *Un Juif pour l'exemple*, aussi présente dans *Ce que j'appelle oublié* et *L'enfant d'octobre*. Ailleurs, dans *Claustria*, c'est la profusion du bonheur dans l'atroce qui viendra provoquer les plus vives émotions. Dans *Ce que j'appelle oublié*, on note le procédé d'opposition entre valeurs humaine et marchande ; une vie pour un pack de 6 bières ? ou 12 ? ... Chez François Bon, la manifestation tragique de l'arbitraire, avec un « type venu se mettre devant le tournevis comme un lapin sur une route de nuit quand on n'a même pas le temps de freiner ni d'éviter (60). Dans *L'Appât* et *Les Disparues de Vancouver*, les listes des noms des défunts. Enfin, et pour s'arrêter là, les prolepses annonciatrices du crime à venir dans *Ce que j'appelle oublié*, les décomptes de *Tout, tout de suite* : « plus que vingt-six jours à vivre » (148) et les effets de suspense, autre nom de l'espoir, dans *Un Juif pour l'exemple* (48).

Les motifs et les procédés exposés dans le détail sont les plus représentatifs des textes relevant du mémorial aux victimes. Or, si chacun de nos textes enquête au cœur du Rouge, tous ne visent pas le mémorial au vif du Noir. Dans *Mariage mixte*, l'enfant n'est qu'un prétexte à l'élaboration narrative des dysfonctionnements du couple. De même, le personnage de Spider dans *Aspen Terminus* est si peu consistant qu'il amènerait difficilement le lecteur à s'émouvoir ou à se souvenir de lui. Dans *Les Merveilles*, la victime ne vit qu'au travers de l'impitoyable champ perceptif de la criminelle et l'agacement qu'il suscite se veut communicatif. Enfin, dans des textes comme *Ballets roses*, *Sévère* ou *Claustria*, on trouve mention d'éléments tenant de la victimologie, en tant qu'elle est l'étude de la contribution de la victime à son propre sort<sup>533</sup>. L'avocat de Fritzl dépeint Angelika comme une coquette coûteuse n'ayant pas même pris la peine d'éduquer ses enfants : « si j'osais, je demanderais l'envoi d'Angelika devant une cour d'assises. En définitive, elle est aussi coupable que vous » (110) lance t-il à l'adresse de Fritzl. Ainsi, de ces quelques textes, notre mémoire retiendra volontiers l'exercice du Rouge criminel et nettement moins le ponctuel d'un Noir tirant vers des nuances de gris...

---

<sup>533</sup>. John LANCHESTER. « Les nouveaux loups-garous », dans « Dans la tête du tueur en série », *Books, op. cit.*, p. 33.

## Chapitre VIII

### Stupéfier, impliquer : un mémorial collectif

Au-delà de l'implication singulière du bourreau et de la victime, nombre de nos textes élargissent leur portée jusqu'au collectif. Le mémorial ne consiste pas seulement à émouvoir par la mise en scène des particularités d'une souffrance endurée mais tend à susciter la stupeur du non-passage à l'acte, le plus souvent matérialisé sous la forme d'un non-passage à la parole. Parmi les affaires criminelles les plus tristement célèbres, c'est ici le cas Gouardo qu'il faudrait convoquer. Lydia, séquestrée, violée et torturée pendant vingt-huit ans par son père, écrit dans son récit-témoignage l'enfermement imposé par le père mais aussi et surtout

le silence des autres [titre de l'ouvrage], avec l'indifférence d'un village de Seine-et-Marne, abandonnés de tous : élus, enseignants, voisins, gendarmes, justice, médecins, services sociaux, institutions familiales... Les protections prévues par la société, c'était pour les autres, pas pour nous<sup>534</sup>.

Le cas Gouardo n'est pas isolé. Gide faisait déjà mention de la lâcheté des témoins dans son traitement de l'affaire de *La séquestrée de Poitiers*. Il y inclut des bribes journalistiques dont celle-ci :

C'est un drame effroyable, un drame de préjugés, de respectabilité, de vertu exaspérée – une vertu basée sur la convention hideuse – mais ce qui est plus abominable encore, c'est la lâcheté des témoins qui se lèvent en masse aujourd'hui et qui, pendant un quart de siècle, tant qu'il pouvait sembler moins anodin de parler, se sont féroce­ment tus<sup>535</sup>.

Cette problématique du silence conjugué à la mauvaise foi touche notre corpus dans une proportion de 65%. Dans un article intitulé « Lectures coupables », Raphaëlle Leyris souligne l'émergence de romans tirés de faits divers réels et affirme que « plus on s'identifie aux personnages, plus on s'enfonce dans le malaise, incapable de répondre « oui » avec certitude à la question sous-jacente que pose une affaire de ce type : « Et moi, serais-je intervenu ?<sup>536</sup> ». Le saisissement du lecteur est ainsi provoqué au moyen de dispositifs variés qu'il s'agira d'explorer afin de saisir la propension et la consistance d'une implication criminelle de notre collectivité, de notre société et plus encore, de notre humanité. Ainsi que le rappelle Patrick Pécherot,

---

<sup>534</sup>. Lydia GOUARDO. (avec Jean-Michel CARADE'C) *Le silence des autres*. Paris: Michel Lafon, 2008. Extraits du livre consultés sur *Leparisien.fr* le 5 août 2013.

Disponible sur: <http://www.leparisien.fr/seine-et-marne/les-extraits-du-livre-de-lydia-gouardo-22-05-2008-3298515757.php>

<sup>535</sup>. André GIDE. *La séquestrée de Poitiers suivi de l'affaire Redureau*. op. cit., p. 22.

<sup>536</sup>. Raphaëlle LEYRIS. « Lectures coupables », *Le Monde des livres* n°20 827, 6 janvier 2012, p. 3.

J. Vautrin disait du polar qu'il « incline l'écrivain à une écriture de guetteur de la condition humaine<sup>537</sup> ». Sans doute cette inclination est-elle aujourd'hui partagée par bon nombre d'écrivains du fait divers criminel qui viennent tirer de l'essence du fait divers ce qu'il contient d'ordinaire et qui renseigne sur l'homme et la société dans laquelle il s'inscrit. Jauffret disait à cet égard, dans une belle analogie de l'écriture avec les jeux de plage, qu' « un romancier, s'il a quelque devoir, c'est bien celui de s'enfoncer dans son époque et d'aller comme avec un seau pour en retirer la substance<sup>538</sup> ».

## **I. Syndrome de l'autruche**

### ***1.1. Complicités tressées***

La substance du silence et de la mauvaise foi est restituée chez François Bon au moyen de monologues fermés sur eux-mêmes en tant qu'il n'y a pas de communications directes entre les uns et les autres. Ouverts, de ce fait, aux recoupements qui s'opèrent dans l'esprit du lecteur. La femme de l'assassin explique que la plupart des logements alentour étaient vides, mais pas tous: « deux au moins occupés, d'où mes appels ont été perçus, personne pour autant ne jugeant bon d'intervenir » (*FD*, 82). La raison de cette non-intervention sera connue grâce à l'intervention du personnage suivant, l'inspecteur, qui s'exprime en des termes plus officiels:

Témoignage fut enregistré dans l'enquête des occupants de deux logements du 119 avenue René-Gasnier et du 121 même rue, qui concédèrent avoir perçu les appels mais dont la réaction fut de dire, et le répéter tel quel à l'enquête: « Ils sont cinglés ceux-là, quelle bande de tapés et jamais ils vont se taire. » D'autre part: « Si ça continue on appelle la police. » Mais se contentant donc de fermer portes et fenêtres, et ajoutant à l'enquête: « Ah, si on avait su, si on avait pu imaginer. (82)

Le décalage entre les termes du discours tenu par l'inspecteur et ceux, restitués tels quels, des témoins, frappe d'inattendu le lecteur. À la surprise ayant trait au langage, se joint celle, teintée d'ironie, des paroles proférées sur le ton de la menace: « si ça continue on appelle la police » quand c'est précisément ce qui aurait dû être fait, dans une perspective civique, responsable et altruiste. En d'autres termes, ils menacent tout bonnement leurs voisins de leur apporter de l'aide et pire encore, de sauver une

---

<sup>537</sup>. Patrick PÉCHEROT. « Le polar, miroir du social », *Sciences Humaines* n°134, *op. cit.*

<sup>538</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Bernard LEHUT. *op. cit.*

vie ! ... Cette tension entre la menace et le bénéfique participe du renforcement d'un effet ironique dont le seul point de vue de la femme nous aurait privé.

En fin de compte, le cas d'*Un fait divers* aura surtout manifesté l'exercice de l'ironie, une stratégie sur laquelle nous reviendrons sous peu. C'est sans doute *Corps enseignant* qui joue avec le plus d'acuité des effets de la juxtaposition de brefs monologues-témoignages. Chaque prise de parole manifeste le silence, la mauvaise foi et la complicité plus ou moins tacite avec l'enseignant pédophile. La mère de Sylvain témoigne de ce que son fils, abusé par l'enseignant, s'est jeté sous un train. Silence de l'éducation nationale. Suit le témoignage de la mère de Céline, qui se remémore les mots de sa fille suicidée: « tu es sourde, tu es aveugle » (64). Vient le tour d'un inspecteur de l'éducation nationale: « ce n'est pas si simple de faire ce que l'on a à faire quand on est convaincu que cela ne servira à rien » (70). La grand-mère de Sophie, qui refuse de parler et s'exclame avoir suffisamment souffert de l'éducation nationale (91). On pourrait encore mentionner Lasso, aux « responsabilités nombreuses dans le cadre de la protection de l'enfant » qui explique ne pas pouvoir agir sous peine de « sauter », il conclut: « il faudrait que quelqu'un agisse » (92). La liste est plus longue et se termine avec l'insertion de la lettre (document authentique? fictionnel?) de l'instituteur sollicitant auprès de Monsieur le Recteur la protection juridique de son administration. Chaque témoignage comme autant de pelletées qui viennent creuser toujours un peu plus profondément le trou dans lequel sont jetés les tombeaux des enfants. Avec une indignation allant croissant, le lecteur se voit jeter à la figure une terre puante de lâcheté et de silence. Par l'écriture d'un texte qualifié, non de roman, mais de « tombeau », c'est à un souvenir lugubre, funèbre et poignant de mots, que nous convie ici l'écrivain.

Dans *Les Jouets vivants*, Cendrey préfère les témoignages directs intercalés dans des passages narratifs intégrant occasionnellement du discours indirect. Le narrateur rapporte qu'une de ses filles a appris d'une camarade de classe, Noémie, que cette dernière avait été violée par son beau-père. Il signale le cas à l'enseignante, laquelle en informe la mère de Noémie, qui

aurait spontanément cette phrase terrifiante de clarté à propos de celui qui avait été son compagnon: "Je ne pensais pas qu'il était allé jusque-là". Elle dirait comprendre enfin pourquoi sa fille, qui chaque matin jusqu'à l'heure de l'école avait à rester seule avec celui qu'elle appelait son beau-père, suppliait sa mère de l'habiller avant son départ au travail (*JV*, 119).

L'insertion de fragments directs permet de donner plus de corps et de présence au personnage de la mère. Sa parole est comme mise en exergue et frappe d'un aveu à demi-mot, aussi putride et atroce que sa matérialisation dans la défiguration opérée par le narrateur sur la mère: « encore une de ces mères aveugles comme *il* en avait trop vu, des mères aux paupières encroûtées et cousues de fil blanc » (119). L'horreur du silence se renforce dans le passage suivant, où le narrateur décrit Noémie, « son regard blessé et sa gaîté folle » (120), et son habitude, à chaque fois qu'il accompagnait ses enfants à l'école, de venir se pendre à la barrière et lui lancer un « vous êtes beau ! » avant de détalier en riant (119).

La séquence émotion est de courte durée mais propice à susciter l'indignation croissante face à l'étendue du silence, car le narrateur précise que d'autres parents d'élèves avant lui avaient eu connaissance du viol de Noémie sans qu'aucun n'intervienne. Indigné, le narrateur dit le refus généralisé de prendre en considération la parole de l'enfant par de violentes formules réitérées telle que : « parle, petite, dis ton malheur à la ronde, et crève » (120). Parler, dire, mourir comme autant de verbes signifiant la corrélation directe entre le refus d'écoute, et le crime. Noémie n'est donc pas seulement victime du beau-père mais de la mauvaise foi d'une mère conjugée à l'indifférence d'autres adultes. La criminalité telle que dépeinte dans ce passage rend l'auteur des faits accessoires. Tout juste est-il mentionné. En revanche, ceux qui sont habituellement ravalés au rang de figurants n'endossent pas même l'habit du rôle secondaire mais bien celui du rôle principal d'un thriller exceptionnel du fait que moins les personnages agissent, moins les personnages disent, et plus l'étendue des crimes qu'il perpètrent s'accroît en durée, en intensité et en nombre de victimes.

Dans cette situation, la mère et les parents d'élèves sont complices du viol commis par le beau-père. De même que les témoins de la scène du crime de Moseley sur Kitty sont complices de meurtre :

Un complice ?  
Pas un, dit Murphy. Trente-huit. [...]  
Oh, ils n'avaient pas de couteaux, dit Murphy comme s'il déchiffrait la vision mentale qu'essayait de construire le journaliste. Et ils se sont bien gardés de s'approcher de la petite.  
Comment l'ont-ils tuée, alors ?  
Vous ne le croirez jamais, dit Murphy.

Ce dialogue vise à manifester et à susciter la surprise face au nombre sidérant de complices pour le seul corps de la jeune Kitty. Le nombre, et aussi le moyen d'exercice de cette complicité car les trente-huit n'ont pas touché au couteau de Moseley de même que la mère et les parents d'élèves des *Jouets vivants* n'ont en

aucun cas assisté ou participé au viol de la petite Noémie. La surprise provient de cette prise de conscience qu'il est possible de perpétrer un crime par le simple fait de rester passif quand les circonstances exigeraient de notre humanité une impulsion immédiate à la réactivité ou le temps plus long de la conscientisation d'une parole à délivrer.

Le même procédé d'un tressage des discours narratifs, directs et indirects est à l'œuvre dans les histoires subsidiaires à l'image de celle de Noémie, aussi bien que dans l'intrigue principale, celle de l'instituteur Lechien et de ses nombreuses victimes. Là aussi, c'est davantage le monde environnant de l'école que l'instituteur lui-même, qui est mis à l'honneur, ou plutôt au déshonneur, car les paroles des parents d'élèves concernés apparaissent sidérantes. Ainsi du père de Candice, affirmant que l'enseignant avait dû commencer ses agissements dès le début de sa carrière. Le narrateur, surpris de constater une opinion forgée loin dans le temps, troque le narratif pour l'immédiateté du dialogique :

« - Pour autant, le jour venu, vous lui avez confié votre fille.

- C'est sûr, mais sinon...où serait-elle allée? » (141)

La stupeur de l'évidence. Renforcée par l'absence de toute réplique de la part du narrateur et l'espace blanc d'une valeur de trois lignes qui l'en sépare du paragraphe suivant: « Nuit. C'était la nuit. Une nuit blanche à faire peur. Marie et lui rendus fous [...] Ils ne pourraient pas, dans quelques heures, laisser tous ces parents livrer à l'Enseignant son quotidien de chair fraîche ». Le blanc matérialisé sur la page fait donc écho au blanc de la nuit, la nuit durant laquelle le narrateur et sa compagne ne dorment pas. Non pas tant à cause de l'Enseignant que des parents, ici esquissés, par la mention de « chair fraîche », comme autant d'auxiliaires bouchers se contentant d'approvisionner la marchandise au lieu convenu. Et d'y laisser travailler l'expert boucher à son art d'accommoder les morceaux...

Plus loin dans le texte, le procès favorisera les interventions directes de plus grande ampleur puisqu'il s'agira alors de témoignages. Celui de la mère d'Alizée vient en écho des paroles de la mère de Noémie mais si le premier tenait sa force dans l'expression d'un aveu réduit à une phrase, ce sont ici les détails, accumulés sur deux pages, qui déploient la sidération d'un narrateur déjà bien amoché: « le calvaire d'Alizée, qui dans mon esprit demeurera à jamais comme un hématome » (258). Le choc, et les traces de ce choc, indélébiles, sont mises en exergue pas la mention de symptômes corporels appliqués au psychisme.

Chaque élément ajouté par la mère de Noémie est en effet accablant pour l'accusé, l'instituteur Lechien ; la petite fille revenait chaque soir le sexe rouge, l'anus et la vulve brûlés, elle criait « au secours, au bout de la nénette il y a du blanc », reproduisait le trauma en incitant son petit frère à des pratiques sexuelles, « comme l'autre il a fait » (257). Elle hurle, tremble, pointe un couteau vers son ventre, court se laver les dents en rentrant de l'école. Mais chacun de ces éléments est surtout accablant pour la mère, alors en position de témoin, et qui tout au long de l'année, s'est contentée de mettre des ovules à Alizée, de lui dire qu'il ne faut pas faire ça, désignant ainsi le fait de mettre le sexe du frère à la bouche. Tout juste prend-elle l'initiative de demander à l'instituteur pourquoi sa fille pleure quand elle doit aller à l'école. Son témoignage est interrompu :

- Madame, vous aviez entendu dire, par une voisine: « Il paraît qu'il touche aux enfants » ?

Oui, mais du coup j'ai rigolé. On en a parlé avec mon mari. On s'est dit que ça n'arrive pas dans les p'tites communes. (257)

Le déni de la souffrance endurée par la fille, ici matérialisé par le rire sidérant d'une mère, est aussi évident que son abjecte subordination à l'instituteur: « Alizée me demandait à être en jupe parce que l'instituteur voulait des jupes, alors je la mettais en jupe » (258). Et sans doute l'acmé du témoignage réside t-il dans les deux dernières phrases, quand la mère fait état, non d'une détresse qu'une authentique prise de conscience des souffrances endurées par sa fille serait susceptible d'engendrer, mais d'un état de tranquillité assorti de résignation: « la gynécologue nous a rassurés: elle était restée vierge. Je travaille dans une école. Quand on travaille dans une école il faut se taire » (258).

## ***1.2. Ironies, le comique du tragique***

Pour sa décharge, il est vrai que la mère d'Alizée a fini par dire à l'instituteur qu'elle savait ce qu'il faisait à sa fille, à quoi il aurait répondu « comme ça c'est bien, c'est bien ». Son mari a fini par décider qu'ils porteraient plainte à la gendarmerie, où on leur aurait « ri au nez ». Et ces mentions, si elles ne parviennent pas à contre-balancer le poids trop lourd de la charge de silence et de mauvaise foi, viennent toutefois élargir le champ des coupables. Outre les parents, le narrateur pointe de sa plume la responsabilité des institutions, scolaire, médicale, judiciaire et politique. À cette fin, le narrateur recourt essentiellement à l'ironie, en tant qu'il est un processus de reconstruction du sens d'un énoncé donné qui fonctionne, selon Pierre Schoentjes,

« à partir de l'opposition entre l'idéal et la réalité<sup>539</sup> ». Cette reconstruction est donnée à appréhender selon les principes dégagés par Booth :

1. Le lecteur est invité à rejeter le sens littéral.
2. Il envisage des interprétations ou des explications alternatives.
3. Il prend pour cela une décision au sujet des connaissances ou des croyances de l'auteur.
4. Il aboutit à une nouvelle signification en harmonie avec les croyances inexprimées que le lecteur a décidé d'attribuer à l'auteur<sup>540</sup>.

Ces principes valent pour l'ironie des mots, la plus fréquemment maniée dans le texte de Cendrey, mais il existe aussi une « ironie des choses<sup>541</sup> ». On en trouvera un exemple à la page 121, d'autant plus patent que le narrateur en dégage explicitement la portée ironique. Alors que l'enseignante explique au narrateur ne pas pouvoir agir car la Supérieure n'est pas favorable aux signalements, « les enfants, selon celle-ci, se plaisant dans le fantasme » (120), le narrateur fouille ses archives et retourne à l'école. Il en revint « avec des sentiments mêlés, l'irritation le disputant à la satisfaction. Un parent d'élève ne venait-il pas de fournir à une enseignante un *Bulletin officiel de l'Éducation nationale*. Quelle sinistre ironie ! » (121).

Une ironie des choses prolongée par l'ironie des mots du narrateur, lorsqu'il apprend peu après que la Supérieure avait finalement suivi la collègue : « évidemment. Le train étant parti, il y avait du danger à l'avoir manqué. La Supérieure avait du coup couru derrière pour sauter dans le dernier wagon » (121). On note ici l'emploi de l'adverbe « évidemment » d'ailleurs mis en exergue par le point qui lui confère la valeur d'une phrase d'autant plus forte qu'elle ne contient qu'un mot. Une économie au moyen d'un adverbe à valeur de « mot d'alerte » quant à la tonalité ironique qui se profile. Schoentjes précise en effet qu'outre la ponctuation, certains mots d'alerte servent la fonction d'exagération, parmi lesquels on compte ceux que la rhétorique de Gerardus Vossius conseillait aux orateurs du début du XVII<sup>e</sup> siècle : « apparemment, en vérité, assurément, pour ainsi dire, certainement, sans aucun doute et d'autres semblables<sup>542</sup> ».

En outre, les quatre processus de Booth y sont identifiables. Le lecteur rejette le sens littéral d'un train manqué et hésite peu quant à l'interprétation alternative étant donné la clarté de croyances certes inexprimées dans la phrase ironique, mais explicitement affichées par le narrateur dans bien d'autres passages du roman. Bien

---

<sup>539</sup>. Pierre SCHOENTJES. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, « Points », 2001, p. 143.

<sup>540</sup>. *Ibid*, p. 140.

<sup>541</sup>. *Ibid*, p. 21.

<sup>542</sup>. *Ibid*, p.168.



sûr, l'ironie est d'autant plus décomposable que le lecteur hésite sur le sens à attribuer à l'énoncé car, ainsi que le précise Schoentjes, « avoir saisi qu'un jugement était ironique ne signifie pas qu'on en a compris la substance<sup>543</sup> ». Or, dans le cas de Cendrey, la substance n'est pas sujette à ambiguïté et la compréhension est immédiate. La subtilité et la finesse dans l'ironie sont plutôt le propre des écrivains dénonçant ironiquement les travers d'une société peu encline à leur laisser la parole. On pensera évidemment au classique épistolaire du registre, Montesquieu et ses fameuses *Lettres persanes* (1721). Cendrey critique explicitement les agissements de l'instituteur et plus encore ceux des institutions, dès lors, son ironie fait foire de toute subtilité.

Pour autant, elle n'est pas une ironie au rabais, grasse ou grossière, loin s'en faut. Elle est une ironie mordante au sens plein du mot. Des morsures d'autant plus vives que les images convoquées relèvent de l'hypotypose ou autres modalités de l'excès. Le train derrière lequel court la Supérieure afin de se hisser dans le dernier wagon relève manifestement de l'hypotypose et frappe le lecteur par le déploiement d'une scène dans laquelle la supérieure se déplace sur le mode de la course quand jusqu'ici, elle n'était perceptible qu'assise devant son imperturbable bureau. La tension entre l'idéal et la réalité est patente dans l'idée du danger qu'elle « court » *versus* la conscience professionnelle qu'elle n'a pas, l'agissement pour soi *versus* l'agissement pour le bien des enfants. Ce n'est manifestement pas pour la bonne raison que court la Supérieure, mais l'idée de ce qu'elle court, enfin ! est déjà une satisfaction pour le narrateur qui se plaît à la partager avec son lecteur. Car l'ironie, c'est aussi l'instauration d'une connivence entre celui qui l'émet, et celui qui en est le destinataire. Les deux communicants sont comme en intelligence, et Cendrey a trouvé là un moyen des plus efficaces de convoquer l'adhésion du lecteur à ses propos, « ne fût-ce que parce qu'elle [l'ironie] entend laisser au lecteur le plaisir de participer à l'élaboration du sens<sup>544</sup> ».

Dans son essai sur l'ironie, Schoentjes ajoute que « la répétition d'un énoncé est elle aussi fréquemment considérée comme un indice d'ironie<sup>545</sup> ». Bien des occurrences sont répétées dans l'ironie de Cendrey, ce dont le passage sur la non-application du règlement scolaire rendra compte :

À l'école de X, il y avait une loi très au-dessus du règlement : celle du silence.

---

<sup>543.</sup> *Ibid*, p. 166.

<sup>544.</sup> *Ibid*, p. 177.

<sup>545.</sup> *Ibid*, p. 169.

Dans sa classe, « chacun sa merde ». Dans sa classe, l'enseignant était seigneur avant d'être maître. Chacun sa merde, et les petits cons étaient bien gardés. Chacun sa merde et le syndicat pour tous. Celle-là, du genre pot à tabac oxygéné, la sienne, de merde [celle de la Supérieure], c'était l'insulte à répétition et le mépris social.

Quant à cet instituteur des cavernes incapable d'un bonjour, sa merde à lui c'était la terreur par la vocifération permanente. (136)

L'occurrence « chacun sa merde » est sujette à deux reprises, auxquelles s'ajoute la double réduplication du seul terme de « merde ». Selon le TLF, le sens second du terme implique une « situation inextricable, difficile ou désagréable<sup>546</sup> », ce qui est le moins que l'on puisse dire dans le cas d'une classe soumise aux agissements pédophiles d'un instituteur. La première occurrence de l'expression signifie que chaque élève doit se débrouiller seul face à l'instituteur. La seconde occurrence dénonce la complicité implicite d'une partie du personnel scolaire, notamment la direction. La troisième occurrence manifeste pleinement la solitude et la fragilité des enfants démunis face aux violences sexuelles commises par un instituteur protégé, lui, ses collègues et sa direction, par un syndicat bien disposé à protéger les droits de tous, à l'exception de ceux des enfants. Quant aux réductions du terme, elles visent à opérer un lien d'analogie entre les composantes physique et celles de la personnalité de l'instituteur et de la Supérieure, viles, abjectes et méprisables. Si le ton du passage ayant trait à la course-poursuite du train était empreint de légèreté et de joie sarcastique, ici, il semble s'être modifié à la faveur d'une colère privilégiant le martèlement.

Sur le même ton, le narrateur relate la réaction d'un ingénieur quand il vient chercher soutien à son domicile :

Il se débattit pour écarter de lui une révélation qui risquait de lui interdire sa coutumière et immodérée modération sur tout sujet, obligeant son visiteur à se répéter, le coupant sans cesse par des « ça n'est pas possible ! « ça n'est pas croyable ! », « je ne veux pas le croire ! », tout en continuant de poser le carrelage de sa cuisine. (137)

Ici, l'ironie se loge d'une part dans l' « immodérée modération », et notons à cet égard que Schoentjes range l'oxymore parmi les trois figures de style privilégiées par l'ironiste<sup>547</sup>. Il me semble, en outre, que la précision de ce que l'ingénieur continuait à poser le carrelage de sa cuisine participe activement de l'ironie. Rien ne semble atteindre l'ingénieur ni le train-train de la pose des carrés. Or, les révélations du narrateur exigeraient sans doute une attention plus marquée... c'est cette tension entre

---

<sup>546</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « merde », *op. cit.*

<sup>547</sup>. Pierre SCHOENTJES. *Poétique de l'ironie*. *op. cit.*, p. 175.

la réalité de l'attitude imperturbable et l'idéal d'une attention, d'un bouleversement et de la prise de mesures d'actions que manifeste pleinement l'ironie filée de l'oxymore.

Quelques pages plus tard, le narrateur s'entretient avec l'Élu, qu'il cherche à convaincre de son implication, ne serait-ce qu'au travers des victimes connues, et à connaître... Comme le maire persiste à rester étranger à l'affaire, le narrateur pousse devant lui la photo de classe sur laquelle apparaît sa petite fille. Le voyant enfin concerné, il lui expose les quelques mesures d'assistance juridique qu'il lui semble utiles de prendre et lui demande ce qu'il envisage de faire en la circonstance. Brutalement réveillé par une question ô combien engageante, le maire déclare ne rien envisager du tout, que c'est de toute évidence l'affaire de la justice, et il s'en va. Le narrateur poursuit: « c'était cet homme qu'une majorité des gens de X avait choisi pour les représenter, et il se confirmait que ce choix avait été judicieux, que l'Élu représentait bien la majorité des gens de X, et qu'il faudrait s'attendre à des dérobades sans nombre » (139). Schoentjes a dégagé les parentés de l'ironie avec d'autres pratiques comme la satire, l'humour, le comique, le sarcasme, la parodie et le cynisme. C'est de ce dernier procédé que semble relever le passage cité, en tant que le cynisme consiste à « donner une tournure positive à une dénomination communément perçue comme péjorative<sup>548</sup> ». La tournure positive est manifeste à travers le choix « judicieux » auquel ont procédé les habitants. Pour le reste, ce n'est pas tant, ici, que la dénomination soit *communément* perçue comme péjorative (je souligne), mais bien plutôt appréhendée dans la perspective du narrateur comme étant péjorative. À moins, peut-être, de considérer le commun des lecteurs ? Car c'est bien ce « communément » qui demanderait à être défini, sauf à le considérer telle une désignation malléable, et auquel cas ce serait ici la communauté des lecteurs que nous convoquerions. Toujours est-il qu'il y a ici une critique essentiellement négative exprimée sur un mode laudatif et dont l'effet est de dédramatisation, grâce à l'émergence du rire... Bien sûr, il ne s'agit pas pour le narrateur de viser à la dédramatisation générale de faits si graves mais bien plutôt d'en accroître la portée au moyen d'inflations et de déflations. C'est l'alternance entre le grave et l'humour, le rire et les larmes, le sérieux et le dérisoire, qui entretient avec le plus d'acuité la dramatisation du roman. Le cynisme n'est donc qu'une étincelle de courte durée. Paragraphe suivant: « et puis ce fut lundi. Lundi matin. Lundi après-midi. L'Enseignant fit classe » (139). Le sourire s'efface.

---

<sup>548</sup>. *Ibid*, p. 217.

Le corps médical n'est guère plus loquace quand Laurine, après deux tentatives de suicide, explique le pourquoi de son geste. On la dirige vers une psychiatre de la région qui lui recommande d'oublier et de se faire suivre par le médecin de famille. Ledit médecin conseille de renoncer à s'attaquer à l'enseignant afin d'éviter tout scandale. Le narrateur résume la situation à mots découverts: «carte blanche à l'enfant du pays pour continuer à se faire masturber et sucer par les petits enfants du pays, le scandale n'étant pas que ça continue mais que ça se sache. Vraiment, oui, quel charmant pays ! » (140). L'ironie procède ici du découvert des mots. Quand le corps médical conseille d'oublier, il se garde bien d'utiliser le verbe à la forme transitive. L'emploi intransitif permet de ne pas poser de mots sur les actes de l'instituteur. La gravité de la situation est en quelque sorte évacuée du fait qu'on s'abstient volontairement de la dire. Le narrateur fait fi de cette hypocrisie d'usage et met au jour de façon on ne peut plus explicite les sous-entendus de ces exhortations au silence. Le choc du contraste opéré entre les voiles du non-dit du corps médical et le dit sans ambages du narrateur se dissout dans une sorte de «gaieté de l'indignation<sup>549</sup> » où l'on retrouve l'adverbe marqueur d'ironie «vraiment» et la tournure exclamative visant à signifier le degré de charme dont est pourvu le pays du silence.

Une centaine de pages plus loin, le médecin se voit interrogé par la présidente du tribunal qui lui demandera combien de tentatives de suicide il faudrait pour qu'il écrive quelques lignes. Le médecin se défend, arguant qu'il s'était imaginé un instituteur très vieux et retraité. La présidente, après lui avoir rappelé que l'instituteur n'a que cinquante et un ans, l'accuse de n'avoir procédé à un signalement très tardif que pour se couvrir. Poussé dans ses retranchements, le médecin finit par confesser: «"je ne pense pas, à priori, avoir exercé mon métier selon le serment d'Hippocrate". Disant cela, il venait enfin de trahir son serment d'hypocrite, et ce qu'il avait montré précédemment avait été si mesquin, que pour un peu on l'aurait applaudi » (241). Ici, il est singulier de constater que l'accusé, par ses paroles, contribue à l'expansion de l'ironie. Son aveu sonne comme une litote dans le sens où ce non-respect du serment d'Hippocrate est bien le moins que l'on puisse dire d'un médecin dont la loyauté et l'intégrité sont sérieusement mises à mal. Or, Schoentjes mentionne la litote parmi les trois principales figures de style auxquelles recourt l'ironiste. Le narrateur accroît la

---

<sup>549</sup>. *Ibid*, p. 200.

portée ironique des propos quand il précise qu'on aurait presque applaudi le médecin, tant le peu de ce qu'il a confessé semble digne de considération en comparaison avec l'abject du déni. Nous rejoignons ainsi le cynisme et sa tournure positive d'un élément foncièrement négatif. Enfin, l'usage d'une paronomase vient substituer le serment d'hypocrite en serment d'Hippocrate, ce qui n'est pas sans renforcer la teneur ironique du passage.

L'affaire Lechien dans son ensemble est comparée, dans la perspective des villageois, à un conte dans lequel l'enseignant, tel un ogre, reçoit chaque septembre son lot de jouets vivants. Pour dire la monstruosité et l'in vraisemblable d'aventures moins imaginaires qu'elles n'en ont l'air, Cendrey recourt à des procédés d'emphase, comme les répétitions : « sept ans d'accoutumance à la monstruosité, sept ans à baigner de larmes le cadavre de sa volonté [de Candice], sept ans de paix royale pour l'infamie. Et déjà au nombre de quatre les enfants violentés » (118). Le narrateur dut s'y reprendre à deux fois pour énoncer le nombre impressionnant des années de silence, et « la laideur de ce chiffre sept dans sa bouche lui faisait l'effet d'avoir vomi un crapaud » (118). L'analogie du dégoût des années au dégoût d'un crapaud vomi concourt à l'intégration dans le roman d'un motif récurrent dans l'univers des contes. La monstruosité est aussi dans le vide, la faille, la lacune, et le narrateur écrit que ce qu'il ignore encore lui « semble d'une ampleur monstrueuse, que viendront bientôt combler la rumeur et ses ricochets morbides, le flot monstrueux de révélations et de commentaires. » (JV,131) Elle réside également dans les chiffres, quand le narrateur précise qu'en trois ans, plusieurs centaines de procédures liées à la pédophilie ont été engagées contre des membres de l'Éducation nationale.

La complexification et l'expansion des ramifications du mal dépassent toutefois le cadre d'une histoire que les villageois préfèrent limiter à la simplicité du conte. Vladimir Propp a recensé trente et une fonctions dans le conte et toujours, il y a situation initiale, perturbation, action et résolution. C'est à ce schéma que la communauté du village voudrait, selon le narrateur, réduire l'affaire Lechien : « X aspirait sans vergogne à redevenir un gros bourg tranquille. Un méchant s'y était caché, le méchant était en prison à bonne distance de là, le conte était terminé, bonne nuit les enfants ! » (190). Selon Schoentjes, « l'ironie procède aussi de la simplification, celle de Socrate définissant l'homme comme un bipède sans plumes est

célèbre<sup>550</sup> ». Le méchant instituteur pédophile *versus* le gentil écrivain héroïque témoigne d'une volonté simplificatrice fort éloignée de la réalité en ce qu'elle esquivé l'implication fondamentale d'un nombre important de personnages secondaires, que le roman de Cendrey s'attache précisément à élever, ou devrait-on dire abaisser, au rang de personnages principaux. Le manichéisme auquel la communauté aspire ne vient que renforcer le déni, et l'ironie de ce déni. Le clou de l'invraisemblable se loge dans la morale d'un conte ne visant pas seulement à distraire, mais à édifier le lecteur :

La morale de ce conte, *il* [le narrateur] la vit dans cette déclaration faite à son propos par la Supérieure, relativement à son initiative de conduire l'Enseignant à la gendarmerie : « Je m'étonne de l'attitude de M. Cendrey, qui n'a plus d'enfant dans cette classe ». (190)

Le recours à l'ironie abonde dans *Les Jouets vivants*, un texte dont l'enjeu tient davantage de la dénonciation de ceux qui savent et ne font rien. On note que si cet usage est moins prononcé dans les autres textes, il est toutefois corrélé à la même thématique. Ainsi, dans le texte *Un Juif pour l'exemple* :

Fernand Ischi tire plusieurs coups de feu contre les fenêtres et les parois de la trop belle demeure. Réveillé en hâte, Jean Bladt tente d'alerter la police : personne, le poste est vide. Et le lendemain à l'aube : « C'était sûrement le vent », dit le policier de service. « Ou un chat. Un hibou. Ou une hallucination. C'est bien cela. Vous avez dû rêver. On ne voit pas qui pourrait s'amuser à tirer au pistolet contre votre maison à passé deux heures du matin... » [...]

« On ne voit pas... » a dit le gendarme responsable du poste à l'aube. Mais oui, on voit. On se couperait la langue, on se crèverait les yeux et les oreilles plutôt que de reconnaître que l'on sait ce qui se trame [...] (26-27)

La réaction du policier manifeste son refus de prendre en considération les préjudices subis par Jean Bladt. La multiplicité des raisons invoquées, le vent, le chat, le hibou, le rêve indique assez le mépris à l'égard d'un individu auquel on dénie toute crédibilité en lui retournant des prétextes dénués de tout bon sens et de tout fondement. L'intervention du narrateur, sur la tonalité de la colère, relève de l'hyperbole, troisième figure de style la plus utilisée par l'ironiste selon Schoentjes<sup>551</sup>. L'image excessive de la découpe de la langue, de la crevaison des yeux et des oreilles, transpose l'abstrait de la mauvaise foi sur le terrain très concret d'une mutilation des sens et matérialise ainsi le vif de l'abject du procédé policier.

On retrouve un motif semblable dans *Les Disparues de Vancouver* mais à la tonalité de colère se substitue l'amusement scandalisé. Ce texte procède davantage de la dénonciation d'un clivage opéré entre la valeur sociale et la valeur humaine des individus. Soixante-neuf femmes ont disparu et chacun de s'en remettre à leur état de

---

<sup>550</sup>. *Ibid*, p. 172.

<sup>551</sup>. *Ibid*, p. 175.

junkies, droguées, prostituées pour ne prendre aucune mesure de protection. En revanche, lorsque la sœur d'un adjoint au maire est assassinée dans un parc, la ville est en émoi et prévient des dangers encourus en affichant toutes sortes de recommandations (165). Bien d'autres exemples dans le texte témoigneraient de ce clivage. Le tueur en série finira par être arrêté, jugé, emprisonné, ce qui n'empêchera pas à d'autres femmes de disparaître. Mais Vancouver est trop occupée à la préparation des Jeux Olympiques pour daigner s'occuper des filles du *downtown eastside*. Et de leurs problèmes... La municipalité aura préféré envoyer des spécialistes dans leur quartier afin qu'elles apprennent à s'exprimer devant les caméras. Le narrateur s'exclame: « les filles continuent de disparaître, mais au moins, elles auront eu des cours de chargés de com » (166), manifestant ainsi pleinement l'incongru et le ridicule des institutions plus soucieuses de préserver leur image que la vie de celles qu'ils ne comptent pour rien.

Le lien opéré entre le processus de clivage et le traitement ironique qui le restitue est plus prégnant encore dans *Claustria*:

Lors des visites médicales, le médecin était à l'affût de la moindre toux, du souffle au cœur le plus infime, des dents mal plantées redevables d'un traitement orthodontique, et même des boutons d'acné qu'ils comptaient un à un comme des centimes pour les statistiques du ministère de la Santé. Mais durant plus de quarante ans ils ont vu défiler plusieurs générations de Fritzl en culotte sans daigner remarquer ni bleus ni bosses.

Le narrateur commence par lister les centres d'attention du médecin, concourant ainsi au façonnement d'une conscience professionnelle si poussée qu'elle en est excessive, ainsi que l'exhibe pleinement le comptage des boutons d'acné. L'analogie avec les centimes dévoie déjà le professionnalisme vers la fin moins honorable d'un renflouement financier. Toutefois, c'est bien la conjonction de coordination « mais » qui marque le tournant du processus ironique, car si le médecin est à l'affût de l'imperceptible, son aveuglement quant à l'évidence des symptômes de maltraitance relève clairement d'un clivage entre ce qui participe intrinsèquement de la santé du corps et ce qui procède des atteintes extérieures. L'ironie du passage se voit renforcée par l'impressionnant complément circonstanciel de temps: « durant plus de quarante ans »...

Dans son article « lectures coupables », Raphaëlle Leyris écrit que

Si un fait divers comme l'affaire Fritzl fascine parce qu'il est impensable, parce qu'il défie l'imagination, et ouvre ainsi les portes toutes grandes à la littérature, le cas Kitty

Genovese est de ceux qui interrogent directement l'humanité la plus commune, sans qu'elle puisse se cacher derrière la monstruosité des autres<sup>552</sup>.

L'enjeu primordial des deux romans est bien dégagé mais il me semble qu'on gagnerait à moduler le constat par la mention d'enjeux secondaires. *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?* est une histoire impensable et qui défie l'imagination parce qu'il est difficile de se représenter la pluie de coups de couteau déferler dans l'indifférence quasi-générale de l'environnement immédiat. Certes, il est plus difficile encore de se représenter la claustration des Fritzl sur plus d'une vingtaine d'années et Jauffret lui-même avait confié à cet égard : « j'avais peur de l'écrire. Tout le monde reculera sur la cave, pas sur les lieux mais sur le temps<sup>553</sup> ». Toutefois, *Claustria* est aussi ce roman « qui interroge directement l'humanité la plus commune, sans qu'elle puisse se cacher derrière la monstruosité des autres ». On relève une vingtaine de passages ayant trait à ceux qui savent et qui feignent ne pas savoir, notamment à travers le personnage de Anneliese, la mère d'Angelika. Une fois la famille du bas sortie de la cave et découverte au grand-jour, la mère répondra à l'index accusateur de sa fille : « J'entendais, oui, j'entendais. Mais c'était impossible que tu sois en bas, comment aurais-tu voulu que j'en croie mes oreilles ? Si on devait prêter attention à tout ce qu'on entend » (21). La complicité de ce personnage est très explicitement mise au jour par Jauffret qui va jusqu'à imaginer sa descente à mi-escaliers de la cave. Au sens propre autant que figuré, Anneliese « a laissé son ombre sur le mur » (524). Se pose aussi la question de la complicité des locataires de la maison Fritzl, des voisins, du chauffagiste et des médecins, bref, de l'humanité de tout un chacun, dans ce qu'elle comporte de plus monstrueux.

Pour en revenir à l'ironie et à sa cible privilégiée, les indifférents, les gens de mauvaise foi, ceux qui n'ont pas voulu croire à l'incroyable et qui ont préféré se réfugier dans le confort rassurant de leurs habitudes, nous mentionnerons un dernier exemple significatif en provenance du texte *Tout, tout de suite*. D'abord, nous accédons à la parole directe d'Eduardo qui dit sa contrition et justifie tant bien que mal, sans doute plus mal que bien, la réaction qui fut sienne quand il a appris la séquestration de Ilan : « Quelque part, j'ai dû faire un mauvais choix, confie de son côté Eduardo. Il aurait été préférable d'emmener mon fils à la police. Mais, cette horrible histoire, quand je l'ai entendue, ça m'a rendu comme un zombie... » (262).

---

<sup>552</sup>. Raphaëlle LEYRIS. « Lectures coupables », *Le Monde des livres* n°20 827, *op. cit.*, p. 3.

<sup>553</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Bernard LEHUT. *op. cit.*



Le père de Gérard n'est pas le seul en cause car sa petite amie en avait aussi été informée: « J'ignorais les conditions de détention de l'otage, affirme Saïda. J'avais l'impression qu'à ce sujet Gérard me cachait des choses... » (262). Immédiatement après avoir donné accès aux témoignages, le narrateur signale: « le week-end suivant, Eduardo, Catherine, Gérard et Saïda vont dîner au Buffalo Grill de Bagneux, rival de la chaîne Hippopotamus. Il y a du choix: pavé de filet d'autruche, viande de bison marinée. En dessert: cheesecake ou american profiteroles » (262). Ce bon dîner traduit l'indifférence totale au sort du détenu, d'autant que le lecteur ne peut s'empêcher de comparer leur situation avec celle de Ilan, entravé et sous-nourri par ses tortionnaires. Dès lors, la mention de ce qu'il y a « du choix » s'alourdit d'une légèreté tout à fait indécente et l'étalage des mets proposés a valeur ironique dans le sens où l'idéal du bon repas s'oppose à l'idéal d'une concertation quant aux mesures à prendre en vue d'aider Ilan, dont évidemment ils n'ont que faire au moment de savourer ces plats. En outre, on pourrait se demander si la mention de l'autruche ne viendrait pas solliciter le sens de l'expression « faire l'autruche », particulièrement de circonstance... Rappelons ici que selon le TLF, l'attitude « faire l'autruche, se cacher la tête comme une autruche » consiste à « nier l'évidence, chercher à se dissimuler l'imminence d'un danger ou la triste réalité en feignant l'incompréhension<sup>554</sup> »...

### ***1.3. Le Je(u) du déni***

Ce déploiement de l'ironie vise donc de plein fouet ceux qui contournent une vérité dérangeante. Dans la plupart des cas, ce processus de mauvaise foi n'est pas assumé et se prête volontiers à l'ironie de ceux qui la retranscrivent. D'autres fois à leur indignation, comme c'est le cas dans *Dans la foule*: « - la vérité: ce qu'il faut taire, gommer; ce qu'il faut faire semblant d'oublier pour continuer à vivre sans trop de soucis ni de complications. Ils sauront très bien faire. L'habitude ne manque pas » (209). Plus rarement, et c'est le cas dans *Claustria*, le procédé de mauvaise foi est explicitement mis au jour et assumé. Ainsi du gardien de la cave quand il déclare au narrateur:

En Autriche, on se fout complètement de la vérité. On veut juste trouver un compromis pour calmer le jeu, pour essayer d'arranger tout le monde. La réalité, c'est bon pour les touristes, nous on préfère négocier et mettre de côté les preuves qui ne nous feraient que du mal. La réalité nous a toujours déçus (164).

---

<sup>554</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « autruche », *op. cit.*

Le personnage décrit ici les déformations que l'Autriche fait subir à la réalité par l'opération de sélection des preuves. Non content d'avoir exposé le bénéfice du procédé, il décrit les affres de la fidélité à ce qui est : « la vérité c'est pire que tout, quand vous la prenez dans vos mains elle vous brûle, elle vous glace, elle vous écorche les doigts » (165). La concrétisation de la douleur par les sens permet de mettre en évidence l'idée de torture psychique induite par la seule notion de « vérité ».

Dans les cas de *Claustria* et de *Dans la foule*, le refus de faire face à la vérité apparaît clairement condamné par les narrateurs respectifs alors que dans *Sévère*, le lecteur est amené sur un terrain argileux où les repères entre le bien et le mal ne sont plus si clairs. D'abord, la protagoniste relativise cette notion de vérité : « aucune phrase ne peut contenir la vérité. Elle flotte au-dessus d'elle comme une tache de pétrole sur une vague » (57). La comparaison permet de mettre au jour l'impossible dilution de la vérité dans une quelconque restitution. Elle demeure extérieure. Elle échappe. Plus loin, elle est « dévastatrice. Elle est aveugle. Sans aucune pitié » (57). Ainsi, non seulement ladite vérité ment, mais elle blesse par une absence frappante de discernement et d'empathie. Dans le cas précis de l'affaire Stern, la protagoniste déplore le figement d'une prétendue réalité dans la restitution médiatique ; « cette vérité a jeté aux médias une fin sordide de débauché, comme si on pouvait déduire quelqu'un des circonstances de son décès » (58), ce qui n'est pas sans renvoyer à la notion de « single story » évoquée plus haut dans notre développement. Dès lors que toute vérité est fausse et que la vérité qu'on envisage comme la plus vraie se voit restituée d'une manière qui nous apparaît comme la plus fausse, pourquoi s'exposer à ses brûlures et ses écorchures ? N'est-elle pas un simple matériau malléable à souhait au gré des intérêts des uns comme des autres ? La réponse de la protagoniste est sans appel : « quand elle nuit, la vérité est un crime de plus. J'ai des remords aujourd'hui de l'avoir dite » (58).

Ces propos ne sont pas sans faire écho à ceux que le dramaturge Jean-Michel Ribes a tenus quant au roman *Viol* :

Ce qui m'a vraiment intéressé dans *Viol* de Danièle Sallenave, c'était un peu de sortir du cliché éternel de la pédophilie « ça, c'est bien, ça c'est pas bien, il faut le mettre en prison, il a couché avec son fils/sa fille, c'est-à-dire la réduction très rapide par l'opinion publique de ce genre de « méfait ». Et là, tout à coup, on voit que c'est plus compliqué que ça, on voit, comme disait notre camarade Nietzsche, « humain, trop humain », et que finalement, à travers le comportement étrange qu'a cette femme, qu'est-ce qui se passe ? Elle cache le crime de son mari, elle cache les amours incestueuses de son mari avec sa fille et sa belle-fille, pas tant pour protéger un criminel que pour protéger, je dirais, la vie, vis-à-vis de l'extérieur, c'est-à-dire qu'elle veut que cette famille soit normale. Et je trouve que c'est très

intéressant parce que souvent, la vérité, en disant il a fait ceci ou cela, ça détruit tout, ça casse tout, et pour sortir la vérité, parfois on détruit plus que le crime qu'on énonce.

Dans le cas de la protagoniste de *Sévère*, le mensonge quant aux circonstances du crime aurait sans doute occasionné une moindre douleur pour les proches et son discours a donc quelque raison fondée de convaincre le lecteur. En revanche, les propos de Ribes posent davantage question car s'il est vrai que le roman évite la « réduction très rapide » du méfait, il est difficile d'intégrer l'idée selon laquelle « pour sortir la vérité, parfois on détruit plus que le crime qu'on énonce ». Sortir la vérité s'avère, dans le cas précis de *Viol*, indispensable à la reconstruction des deux jeunes filles violées. En ne disant pas « il a fait ceci ou cela », le coupable n'aurait pas été puni ni les préjudices occasionnés reconnus. Quoiqu'on en pense, il n'en demeure pas moins que dans nos textes, on lit occasionnellement une défiance quant à la vérité mais beaucoup plus encore, l'indignation criante quant à tous ceux qui par confort, lâcheté et égoïsme, sacrifient la vérité. Et l'humanité...

Il me semble que la mauvaise foi à l'œuvre dans *Viol* n'est pas vraiment donnée à comprendre comme protégeant l'intérieur d'une cellule familiale vis-à-vis de l'extérieur. D'abord parce que Mado sort peu de sa maison et apparaît peu soucieuse de ce que pensent les gens à l'extérieur. Sa préoccupation majeure consiste à passer du temps avec Lucien, et à vivre l'amour avec lui. C'est seulement quand Mado saisit qu'il s'apprête à la quitter qu'elle dénonce les viols perpétrés sur sa fille et sa belle-fille. La raison tient donc davantage d'une blessure narcissique, d'une déception sentimentale, que d'un quelconque rapport avec l'extérieur. La révélation extérieure est entièrement dépendante de ce qui se joue à l'intérieur de l'habitation et des personnages, et non l'inverse.

Les entretiens, dans *Viol* aussi bien que dans *Vous vous appelez Michelle Martin*, manifestent la mauvaise foi dans des modalités différentes des monologues de Bon et Cendrey. Ici, les prises de parole sont brèves, allant de quelques mots jusqu'au paragraphe, et surtout, elles sont réactives et suivent le mouvement de l'échange. Les entretiens sont peu propices à l'humour et moins encore à l'ironie, sans doute à cause de cette proximité immédiate. L'ironie, surtout lorsqu'elle s'inscrit dans le contexte de viols et de crimes, nécessite une distance que n'autorise pas l'entretien direct. Les entretiens de *Viol* disent la mauvaise foi de façon indirecte, quand la langue se fourvoie mais le plus souvent, elle est dite de façon directe ; Mado dit de Lucien :

« - Il ne faut pas trop lui en mettre sur le dos. On est tous pareils, hein, on n'est pas parfaits. On fait tous des bêtises, à un moment ou à un autre. »

Sophie répond :

- « Plus ou moins graves, tout de même. » (122)

À la fin du texte, Mado dira à Sophie : « vous m'avez dit l'autre jour, "la vérité, pour vous, c'est la vérité qui vous arrange". Et Sophie lui répond : « Oui, je l'ai dit. C'est l'impression que j'ai eue, souvent » (175).

Dans les entretiens de Michelle Martin et Nicole Malinconi, le déni de la vérité tient sans doute autant de la mauvaise foi que du clivage entre la sphère banale du quotidien et l'autre, extraordinairement criminelle. Ce clivage est explicitement mis au jour par Martin, puis commenté par Malinconi : « Vous dites : J'avais comme deux blocs de vie, celui où je m'occupais de mes enfants, du ménage, de tout ce qu'on fait normalement dans le ménage, et l'autre qui était comme muré, que je ne voulais pas voir » (23).

Comme si, au fond, vous n'aviez pas eu la connaissance de ce que vous voyiez. Ce serait comme ne pas savoir ce que l'on voit ni même ce que l'on fait, ou peut-être ne pas vouloir le savoir. On pourrait dire : savoir sans que cela atteigne l'intelligence ni la bouscule, ni que cela mette le corps en mouvement ; un savoir mis à l'abri, en somme, resté en deçà de l'intelligence de la vie, que pourtant vous aviez, qui ne vous a donc pas évité la peur (36-37).

Chez Sallenave, les répliques sont courtes et le rythme est celui d'une conversation de tous les jours, malgré quelques ralentissements dans les moments les plus gênants et les plus forts. Chez Malinconi en revanche, les répliques sont plus étendues et le rythme lent. Le style de Sophie Dauthry procède d'une sorte de maïeutique socratique dans le sens où elle pose plus de questions qu'elle ne s'étend sur les réponses, et aussi du fait que ses questions remettent en cause le discours de Mado ou l'engagent à aller toujours plus avant dans la précision de ses déclarations :

En fait, dès le début j'ai su.  
Su quoi ?  
Disons qu'il y avait quelque chose entre Lucien et ma fille.  
Quand ? Lors de ces fameuses vacances en camping ?  
Peut-être un peu avant.  
Avant ! Et vous avez fermé les yeux ? (129)

Une alternance de trois questions, trois réponses. Alors que dans *Vous vous appelez Michelle Martin*, Malinconi pose des questions mais surtout, s'attache à analyser les réponses de Martin, ainsi qu'en témoigne les extraits portant sur le clivage. À partir des mots de Martin, elle procède à des analogies ; « comme si », « ce serait comme », à des hypothèses, « ou peut-être », à des reformulations, « on pourrait dire », « en

somme » et dégage implications et conséquences, « pourtant », « donc ». Le travail d'analyse auquel procède l'écrivain a pour effet d'agrandir le discours de Martin.

Dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent?*, la mauvaise foi se dit essentiellement au discours indirect. Quand le narrateur homodiégétique assiste au procès de l'affaire Kitty Genovese, il restitue les raisons des trente-huit témoins pour n'être pas intervenus au moment du crime. L'un d'eux dit avoir pensé qu'il s'agissait d'une querelle d'amoureux mais l'usage du discours indirect tend à décrédibiliser son témoignage :

L'un des témoins du meurtre déclara avoir vu un homme se jeter sur Kitty Genovese et la frapper violemment, il confirma avoir entendu celle-ci hurler qu'on était en train de la poignarder, qu'elle allait mourir, mais il avait curieusement semblé à ce témoin qu'il s'agissait d'une simple querelle d'amoureux... (160)

L'adverbe « curieusement » ne permet pas le doute quant à la défiance du narrateur envers le témoignage. Les points de suspension achèvent de dire implicitement ce que le narrateur se refuse à dire trop explicitement. Cette stratégie du discours indirect est efficace du fait que l'implicite oblige le lecteur à participer à l'élaboration du sens et dès lors le conduit plus facilement à l'adhésion; en fin de compte, il s'agit ici encore d'une forme d'ironie, et qui vient confirmer son usage privilégié pour dire la mauvaise foi et toute autre forme d'atteinte à l'intégrité de la vérité. D'ailleurs, elle est aussi perceptible dans le discours direct, matérialisée dans le dialogue entre l'un des locataires de l'immeuble où vivait Kitty et le reporter. Le journaliste signale que la scène du crime a pu être reconstituée à la minute près et interroge le locataire : « comment ont-ils pu parvenir à une telle précision, d'après vous ? ». Le locataire répond que le tueur était sans doute le mieux placé pour donner les détails. C'est alors que l'ironie du reporter se déploie :

Parce que vous croyez qu'il pensait à regarder sa montre pendant qu'il s'acharnait sur Kitty Genovese? Au point de relever le passage d'un citybus de la ligne Q-10 à l'angle d'Austin et de Lefferts à 3h35 précises? Ou bien de savoir exactement ce qu'avait fait sa victime pendant le court instant où il l'avait laissée toute seule pour aller déplacer sa voiture? (57)

Le locataire, aussi bien que le lecteur, sont évidemment amenés à la conclusion de ce que l'affirmative est tout à fait improbable et ne peut qu'adhérer à la conclusion : « ces informations, et bien d'autres, n'ont pu être données à la police que par des témoins directs-des témoins visuels et auditifs » (58). Il s'agit donc bien de l'élaboration d'un discours argumentatif visant à convaincre pleinement le lecteur de la complicité coupable de trente-huit locataires.

Dans *Dans la foule*, la mauvaise foi se donne à lire dans le développement du monologue de Geoff. La mauvaise foi de sa famille, les frères coupables, les silences des parents et des épouses, ou au contraire les mots qui cachent et recouvrent la misère. Tout est minutieusement décrit dans la perspective de Geoff, dont le rôle est celui d'un narrateur homodiégétique et omniscient en ce qu'il pénètre la pensée de tous les autres personnages, à l'instar du père : « quand soudain il voit, lui, mon père, les corps, les gravats, les papiers journaux et le stade dévasté, sa première idée c'est de penser, quelle bande de cons, à cause d'eux il n'y aura pas de match » (144-145). Ou encore de la mère, dont la mauvaise foi se matérialise par un geste de dénégation :

Et elle secoue la tête quand l'idée lui vient qu'au contraire ils sont en forme, en très grande forme. Ils hurlent encore, elle le sait. Elle fait semblant de ne pas y croire et de s'inquiéter pour eux, alors qu'elle sait que c'est d'eux qu'elle doit s'inquiéter, à cause d'eux, je veux dire à cause d'eux, par eux, ses fils (145).

Geoff ne dit rien et détourne son regard vers le chien. Il le décrit dans des termes peu amènes : « vieux poils pouilleux, peau grisâtre et toute molle » et progressivement, son extériorité à l'animal s'intériorise jusqu'à la fusion, si bien qu'il épousera le point de vue du chien : « je le regarderai pour penser comme lui ; pour être avec lui ; pour être un chien aussi vieux et rabougri que lui est flasque, afin de regarder les autres tout autour de la table, du plus loin possible, à ras de couverture » (201). Ce changement de perspective, outre qu'il manifeste une échappatoire à l'inconfort de la place de Geoff, permet de dessiner un champ de vision plus neuf, et distant. C'est grâce à l'attribution d'un droit de regard au chien que s'établit la séparation, nette, entre les dessous et les dessus de la table. Les dessus, contenus, sont grimaçants d'une hypocrisie que Geoff ne veut plus voir ni entendre, tandis que les dessous, lâches, perceptibles par le chien, trahissent les mensonges et autres arrangements avec la vérité :

je regarderai les pieds pour deviner les mensonges, quand d'une jambe ils [les frères] gratteront l'autre, qu'ils feront danser un pied frénétiquement au moment où ils prétendront n'y être pour rien, en marmottant que, d'ailleurs, ils n'étaient pas si proches de là où les choses se sont passées (201).

Ce n'est pas seulement le refus de la famille à considérer la vérité de l'implication de Geoff et de ses frères dans le massacre du Heysel que donne à entendre le narrateur, mais le détournement de cette question au profit du déroulement du match : « voilà la vérité ! diront-ils. La vérité c'est que Neal n'a pas commis la faute dans la surface de réparation, mais hors de la surface ! et donc il aurait dû y avoir un coup franc indirect, mais pas ce putain de penalty ! » (204). Le seul segment de

discours indirect venant encadrer le direct des paroles, « diront-ils », traduit l'ironie de ce déplacement de la vérité fondamentale d'une responsabilité quant à la mort de dizaines de personnes vers la dérisoire vérité d'un jeu de ballon... et plus loin, alors que Geoff semble avoir réintégré sa perspective, il implique soudainement un récepteur dans son discours, un narrataire intradiégétique? Peut-être, mais cette adresse n'est pas mentionnée. Peut-être alors s'agit-il d'un narrataire extradiégétique, une figure de lecteur postulée par le texte lui-même, et à laquelle le lecteur ne peut manquer de s'identifier:

Alors imaginez ce que sera de se repasser les images et d'entendre exactement le contraire, là, à table, en famille. Imaginez comment ils partiront chacun chez eux, mes frères, ayant retrouvé le sourire et regrettant qu'on en soit arrivé à des choses comme ça –parce que maintenant les matches vont être interdits pour les supporters anglais (208).

L'usage de l'impératif invite le lecteur à l'amenuisement de la distance qui les sépare. Geoff convoque l'imagination du lecteur, son empathie et son indignation. Il joue encore ici de l'interférence entre les deux pôles, celui du massacre, et celui du match. Plus tôt, c'était la vérité de l'un comme subterfuge à la vérité de l'autre, à présent, ce sont les regrets de conséquences néfastes à l'exercice du foot qui viennent écraser la non-expression de regrets quant au nombre de vies perdues pour rien. L'ironie de cette interférence marquant le déni de la famille se voit renforcée par les paroles reconfortantes d'une maman qui regarde sa progéniture telle une poule ses poussins, quand le roux du pelage manifeste clairement leur appartenance à l'espèce du renard: « mais maintenant, non, tout va bien. Au revoir, mes chéris. Rentrez bien. Pourquoi penser à ça? » (211).

Les textes à l'étude sont très critiques envers le silence et la mauvaise foi des témoins, aussi bien celle des proches des criminels que celle des victimes. Leur culpabilité est le plus souvent établie d'une façon, ou plutôt de façons –nous avons rendu compte de leur pluralité- qui ne laissent pas de place au doute. Ou si peu. Dans *Ballets roses*, Duteurtre traduit l'hésitation quant à la responsabilité des parents des jeunes filles au moyen de la conjonction de coordination « ou », laquelle induit la possibilité de ce que l'une ou l'autre des propositions soit avérée: « Naïveté des parents ou aveuglement volontaire devant cet "important fonctionnaire de police" et ses "relations", Jean Merlu entraîne parfois la famille entière » (*BR*, 161). C'est dans *L'homme qui haïssait les femmes* que se profile le doute le plus visible quant à la culpabilité des professeurs et des étudiants qui ont quitté la salle, laissant ainsi voie libre au déferlement des coups de feu de Marc Lépine. Dans ce texte, parole est

donnée à un soldat : « à mon sens, on peut difficilement les accuser de lâcheté ; dans ce genre de cas, on obéit à l'instinct de survie » (96), et aussi à quelque prolétaires :

- Vous avez donc du sang de navet dans les veines, vous autres, les intellos, que vous n'avez pas été capables de défendre vos femmes ?

Ce n'est pas dans une usine qu'on aurait vu pareille débandade, devant un gringalet armé d'un simple fusil (111).

Et aussi à la presse, dont un extrait est reproduit :

L'image de l'homme canadien n'est pas celle de Gabriel Lacroix/Jamal Ghazali, mais celle des professeurs et des hommes –les étudiants- de la salle de classe, qui, ayant reçu l'ordre de sortir, donné par un seul homme armé d'un fusil, l'ont fait [...] un acte de lâcheté impensable dans toutes les autres sociétés du monde entier, à travers l'histoire. Les « hommes » ont filé dans le corridor, et, même quand ils ont entendu les premiers tirs, ils n'ont rien fait... Et, quand tout a été terminé, et que Ghazali est sorti de la salle et est passé devant eux, ils n'ont toujours rien fait... On ne peut pas dire que l'homme canadien souffre d'un excès de testostérone.

Le contre-point du soldat est bienvenu en tant qu'il pose la question de la responsabilité des hommes ayant quitté la salle, plutôt qu'il n'assène leur culpabilité ou leur innocence. Mais ce point de vue personnel ; « à mon sens... » est un peu solitaire et s'il résiste un tant soit peu au rapport de force engagé avec le discours des prolétaires, il pèse déjà moins lourd face à l'article de presse, qui tire sa force de l'ironie. La tournure hyperbolique avec « toutes les sociétés du monde entier, à travers l'histoire », les guillemets accolés au terme « hommes », la répétition de ce qu'ils « n'ont rien fait » et surtout la litote finale, achèvent de condamner les « déserteurs ». En outre, Élise Fontenaille avait confié lors d'un entretien la raison pour laquelle elle avait souhaité écrire ce fait divers : « ce qui m'a donné envie d'écrire ce livre, c'est la lâcheté masculine, le fait que ces profs aient laissé tuer tant de femmes par le gringalet de Marc Lépine<sup>555</sup> ».

## **II. Se crucifier à la vérité**

### ***II.1. Les exécutés de la vérité***

Les personnages du non passage à l'acte de parole sont nombreux et plus ou moins dessinés selon les textes. La stupeur ne provient pas seulement de leur mise en scène mais de celle, tout aussi marquante, de ceux qui choisissent de prendre la parole. Certains d'entre eux interviennent de façon ambiguë, comme Karl Ross dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*. Le narrateur précise que Ross connaissait bien Kitty, et qu'en regardant par-dessus la rampe, il a vu Kitty giser par terre, et Moseley « qui

---

<sup>555</sup>. Élise FONTENAILLE. Entretien par Jacques PRADEL. *op. cit.*



la poignardait avec férocité » (170). Il rentre chez lui, tire le verrou et téléphone à sa petite amie qui l'enjoint de ne rien faire. La conversation dure un certain temps et le narrateur précise, entre parenthèses: « (sans doute éprouvait-il alors l'impression, rassurante pour lui, d'être réellement en train d'agir) » (171). Ross finit par décider d'appeler sa voisine Sophie Farrar, dont les agissements sont décrits comme exemplaires ; elle coupe la communication afin d'appeler ambulance et police et se rue dans l'escalier porter secours à Kitty sans même savoir si l'assassin est toujours présent. Malgré son intervention, Kitty succombe à ses blessures, trop profondes et nombreuses. L'intervention de Ross n'est pas seule à être ambiguë, et le comportement de la grande majorité des locataires est pour le moins équivoque. Apathiques au moment du crime, « voici qu'à présent tous ces gens dans la rue bourdonnaient autour des flics pour être les premiers à donner leur nom, leur numéro d'appartement, leur téléphone. Tellement désireux d'aider la police, d'être utiles à quelque chose » (177).

D'autres personnages, à l'instar du militaire d'*Un fait divers*, agissent dans les temps du crime mais ne sont pas pris au sérieux par les services de secours :

Ce soir-là quand je suis passé sous cette fenêtre j'ai entendu un cri, un rideau rouge fut tiré brusquement. C'est des intuitions qu'on a, j'ai téléphoné au poste de police, on m'a ri au nez et dit qu'on n'intervenait pas pour un rideau tiré dans la vie privée des gens, ou pour un appel vaguement perçu derrière la fenêtre d'une façade terne. Pourtant je savais: il y a parfois un gouffre dans le fond d'un cri. Et c'est pour cela que de Metz où j'habite j'ai dû retraverser la France et venir témoigner de ce qui ne fut pas entendu ni compris alors qu'il était temps encore (FD, 76)

Le même mécanisme était déjà à l'œuvre dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*, quand un homme parvient à joindre la police, explique l'agression de Kitty, et signale qu'à présent, le type et la fille ont disparu; « si bien qu'à présent tout est fini? s'était enquis le dispatcher » (177). L'autre lui répond avec hésitation que ça en a l'air. « tentative d'agression sans suite »... l'agression quitte le champ des yeux du témoin et elle n'existe plus. Ni la police, ni les secours ne se déplacent. Un cri, un rideau tiré, une intuition, trop peu pour la police et les secours. Autant dire que les interventions du personnel qualifié ne relèvent pas du dicton populaire « mieux vaut prévenir que guérir » et que le retournement de l'expression n'est pas même envisageable, car de mourir, on ne guérit pas.

L'inefficacité des interventions se donne aussi à lire dans *Les Disparues de Vancouver* où le personnage de Wayne, « a essayé d'alerter sa hiérarchie, plusieurs fois, mais ils l'ont envoyé balader. Un flic de base, un vieux en plus... » (40). De

même, « malgré les appels pressants de Maggie de Vries, le maire, Philip Owen, refuse d'offrir une récompense [à celui qui saura aider à l'identification du tueur]. « Il n'a pas les crédits »... Il vient juste de débloquer cent mille dollars afin d'identifier le cambrioleur des garages de West Van, le bon Vancouver » (45). L'action et la prise de parole individuelles sont assujetties aux institutions, si bien qu'elles peuvent être vouées à la réussite, aussi bien qu'à l'échec. Le résultat apparaît partiellement corrélé au charisme de l'émetteur -une intervention molle et hésitante a peu de chance d'aboutir- mais aussi à la capacité d'écoute et d'implication du récepteur.

Mais ce n'est pas toujours le cas. Dans *Claustria*, une enseignante remarque les traces de coups et les lèvres fendues d'Angelika. Elle lui demande ce qui lui est arrivé et pour vaincre le mutisme de la jeune fille, lui tire l'oreille et hurle « qui ? ». « C'est papa » lui répond-elle. La détermination de l'enseignante est telle que son pas est comparé à celui d'un soldat (244). Pourtant, sa volonté se heurte à la hiérarchie ; le directeur de l'établissement est « un rondouillard bien embarrassé qui craint de faire des vagues susceptibles de l'amaigrir à force de déferler sur lui et de l'user » (244). Le sens figuré de l'expression « faire des vagues » : « éviter tout éclat, toute prise de position choquante<sup>556</sup> », est valide, et agrémenté d'un sens propre mis en relation avec le bon gros ventre de celui qui ne s'en fait pas et tient à garder extérieur à lui tout tracés. Devant l'insistance de l'enseignante, il griffonne quelques lignes sur un papier et promet de contacter les services sociaux. Il appelle aussitôt au domicile des Fritzl. Anneliese décroche. Il lui signale que les mensonges de sa fille nuisent à la réputation de l'école et pourraient lui valoir d'être renvoyée. L'appel vaudra tout d'abord à Angelika d'être « tabassée » par sa mère. Ici, l'intervention n'est pas seulement inefficace mais préjudiciable à la victime. En voulant sauver Angelika des coups, l'enseignante a indirectement contribué à leur réduplication. Elle n'aura pas l'occasion de renouveler sa démarche puisque « trois jours après ont commencé les vacances de Pâques. À la rentrée, l'enseignante avait vu sa demande de mutation à Vienne exaucée soudain par l'administration » (244).

Dans *Claustria*, la gêneuse est gratifiée d'une mutation visant à éloigner le risque de remous. Mais dans la plupart des cas, ceux qui refusent le silence et prennent la parole malgré les exhortations au secret des institutions, s'en voient douloureusement punis. Dans *Les Disparues de Vancouver*, l'homme qui a parlé et

---

<sup>556</sup>. *Le Trésor de la langue française informatisé*, entrée « vague », *op. cit.*

ainsi contribué à l'arrêt de Pickton, « a reçu des menaces de mort de la part des Angels, il a dû s'enfuir, quitter la ville, laisser sa femme et ses enfants derrière lui. Il a tout perdu, son travail, sa famille, sa maison, ses amis... » (162). En outre, l'affaire des orphelinats dans lesquels des prêtres exerçaient privations, sévices sexuels et maltraitance sur les petits indiens survivant à leur tribu est mise en abîme dans ce même texte et « Kevin Annett, le prêtre qui dénonça le scandale, fut pour cela chassé de son église, et harcelé par sa hiérarchie<sup>557</sup> » (73). De même, dans *Corps enseignant*, où le refus d'agir est si constant, la mère de l'enfant violée est « abasourdie » de constater qu'enfin, un haut responsable de l'Éducation nationale corroborait ses accusations. Forton lui dit que l'initiative est trop anormale de la part d'un recteur. Recteur il n'est plus : « quelque temps après, ce recteur-là sauta » (90). Dans *Les jouets vivants*, un ancien professeur témoigne des méthodes de l'Éducation nationale ; parce qu'il avait dénoncé un collègue pédophile, il avait subi des humiliations, avait été radié du tableau d'avancement, interdit d'enseignement et consigné dans un petit bureau « où il ne put que tordre des trombones et confectionner des cocottes en papier jusqu'à l'heure de la retraite » tandis que le collègue en question « jouissait de la plus vive bienveillance » (176), jusqu'au moment d'affronter la Justice. Une ancienne fonctionnaire renchérit, expliquant que l'hypocrisie de l'Éducation nationale est telle qu'elle ne pouvait plus l'endurer. Elle a donc quitté son poste. Il me semble que ces anecdotes, celles de tous ceux qui ont dit sans être entendus, celles de tous ceux qui ont agi pour en être punis, contribuent peut-être encore plus fortement à susciter l'indignation du silence, et de la mauvaise foi.

## ***II.2. le lecteur en suspens***

Cette indignation se double à certaines occasions d'un questionnement du lecteur quant au comportement qu'il aurait lui-même adopté dans la situation donnée. Il se pose la question fondamentale de son humanité, et de ce qu'elle contient de monstrueux. Est-il, tel le chauffagiste de *Claustria*, susceptible de commettre une abomination par le simple fait de se raconter des histoires ? Le chauffagiste a vu Angelika tenter l'évasion. Il s'est enfui tout courant de la maison, regagna la sienne et « d'un commun accord avec son épouse il a décidé que rien ne s'était passé », d'autant

---

<sup>557</sup>. La narratrice mentionne l'existence d'un documentaire, *Unrepentant*, visionnable en ligne, et les recherches à cet égard ont abouti : <http://www.youtube.com/watch?v=88k2imkGIFA>  
Le documentaire renvoie en outre au site Internet [hiddenfromhistory.org](http://hiddenfromhistory.org)

qu'il prenait des antibiotiques qui le fatiguaient et justifiaient un séjour à la montagne... (120).

Il me semble que quelques-uns parmi nos textes inscrivent le fait divers dans une portée universelle en retournant les failles de l'humanité des personnages en un questionnement que le lecteur saisira, ou pas. Dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent?*, une épigraphe de Jean-Jacques Rousseau inscrit la problématique du roman dans la généralisation d'une attitude sociale et humaine :

Il n'y a que les dangers de la société tout entière qui troublent le sommeil tranquille du philosophe et qui l'arrachent de son lit. On peut impunément égorger son semblable sous sa fenêtre; il n'a qu'à mettre ses mains sur ses oreilles pour empêcher la nature qui se révolte en lui de l'identifier avec celui qu'on assassine.

La citation finale d'Albert Einstein jouera ce même rôle de mise en exergue d'une portée dépassant de loin celle du fait divers : « le monde est en endroit redoutable. Non pas tant à cause de ceux qui font le mal, qu'à cause de ceux qui voient le mal et ne font rien pour l'empêcher » (227). Dans le corps même du texte, un dialogue entre le narrateur et sa femme manifeste pleinement la portée universelle d'une diffusion de responsabilité, désormais connue sous le nom de « syndrome Kitty Genovese » :

- Mais l'attitude de ceux qui ont regardé Kitty mourir comme s'ils suivaient ça à la télévision et qui n'ont rien fait, conclut Guila, cette attitude-là n'est pas une maladie. Non, la lâcheté et l'indifférence ne sont pas des maladies. Tu pourrais mourir mille et mille fois que l'Autre Côté de la vie ne t'apprendrait rien de plus sur cette lâcheté et sur cette indifférence. Elle font partie de nous, voilà tout.

- Tu veux dire qu'elle fait partie de ces trente-huit salauds, rectifiai-je. [...]

- Non, Nathan, ces vilaines choses-là sont aussi en nous (127).

La définition du syndrome est mentionnée dans l'épilogue : « quand un seul témoin est présent dans une situation d'urgence, il porte la responsabilité de devoir l'assumer; mais si d'autres sont présents, la charge de la responsabilité se diffuse » (223). Et pour renforcer l'idée de l'exemplarité du cas Genovese, le narrateur ajoute : « Kitty n'était pas la première victime du silence assourdissant des témoins, de l'étrange paralysie qui s'empare d'eux. Elle ne fut pas non plus la dernière. Le syndrome Kitty Genovese continue de frapper » (226-227). Et c'est alors qu'il procède à la description du crime d'Ebony Garcia, survenu quelques jours après celui de Kitty, dans des conditions similaires. Notons que Cendrey recourt à la même stratégie quand il clôt *Les Jouets vivants* par le témoignage d'une petite fille dont l'histoire est extérieure à celle de l'affaire Lechien : « *Je ne voulais pas être l'amoureuse de mon père, je voulais être sa fille, et qu'il soit mon père. Je me souviens de l'avoir supplié, à genoux, nue, en larmes* » (279). Une manière de

rappeler au lecteur qu'il ne s'agit bel et bien pas d'un conte terminé, et « bonne nuit les petits », mais d'histoires sordides que chacun d'entre nous est susceptible d'approcher, -à moins de reculer ?- au cours de la vie...

Dans *Ce que j'appelle oubli*, certains passages sont également destinés à remuer le lecteur car outre les vigiles et « les journalistes, les gens, les voisins, ceux qui votent, qui parlent, ceux-là même qui l'ont ignoré ou méprisé en le tuant à petit feu tous les jours » (37),

personne n'est venu ni ne lui a demandé [à l'homme tué pour une bière] s'il voulait de l'argent, de l'amour, un sandwich, tous ils ont baissé les yeux parce qu'ils ont du travail qui les attend et une pelouse à tondre ou des trains à prendre, des enfants qu'il faut aller chercher à la sortie de l'école et aussi parce qu'ils espèrent échapper à leur propre misère, ce que j'appelle misère, à tous les malheurs quand sur le chemin c'est un type comme lui qu'ils croisent, nu comme un cauchemar, son visage crasseux éclairé par leurs phares en lieu et place des animaux à la sortie d'un bois, sur les talus -et tous baissent les yeux ou les détournent pour conjurer la poisse qui se colle à d'autres, sur lesquels glissent des tuiles grosses comme le poing d'un vigile (50-51).

Difficile de ne pas se reconnaître ici, de ne pas se remémorer nos propres regards détournés, notre culpabilité et sa dissolution dans des justifications, parce qu'on ne peut tout de même pas subvenir à toute la misère du monde, et qu'il nous faut mener notre vie... des criminels en puissance? au même titre que les vigiles? des coups plus tristes encore que ceux des vigiles? car l'homme tombé pour une bière déclarera: « ma mort n'est pas l'événement le plus triste de ma vie, ce qui est triste dans ma vie c'est ce monde avec des vigiles et des gens qui s'ignorent dans des vies mortes comme cette pâleur, cette mort tout le temps, tous les jours, que ça s'arrête enfin » (60).

Ailleurs, dans *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, le lecteur sera conduit à s'interroger sur sa propension au racisme. Le malaise commence déjà au moment du dialogue entre l'avocat Pierre Mine et ses parents:

- La mère: - Ca ne le gêne pas plus que ça que tu te démènes à défendre quelqu'un qui a tué un compatriote à lui juste à cause de sa race?
- Maman, Hadi Benfartouk était aussi un compatriote à moi, et à toi, et à Ronald Blistier.
- Le père: - Tu comprends bien ce que ta mère veut dire (58).

La mère parle de Mahmoud, le petit ami de son fils, dont les origines sont communes avec celles de Hadi, dont Pierre « défend » l'assassin. La reprise des propos de la mère, l'absence de définition du « ce que » dans « ce que ta mère veut dire » disent les non-dits de ce qui voudrait ne pas se dire. À la fin du texte, et malgré la vaine résistance de Pierre, sa relation amoureuse avec Mahmoud est rompue. C'est alors qu'il confie au journaliste, narrataire intradiégétique, le fond de sa pensée. Y a-t-il

narrataire extradiégétique ici ? À mon avis, la réponse ne se situe pas tant du côté de la production que de la réception, selon la distance posée par le lecteur entre le texte, et soi :

Je crois que le Front national fait partie de chacun de nous, l'exclusion nous est familière. La bassesse que chacun recèle en soi et souhaite étouffer, Jean-Marie Le Pen cherche au contraire à la cultiver, il la fait fructifier. Notre violence contre lui vient aussi de la crainte qu'il y parvienne (131).

Ailleurs, dans *Vous vous appelez Michelle Martin*, la question du clivage dépasse le seul cas de Martin, et Malinconi déclare à ce sujet : « point commun au genre humain, si l'on y pense. Dont vous êtes. C'est cela qui m'est apparu en écrivant, la possibilité (le risque) de l'horreur commune » (11). Cette possibilité revient plus loin dans les entretiens et place la « petite histoire » de quelques crimes au sein de la « grande histoire », l'extermination de millions de Juifs :

Chacun peut se demander ce qu'il aurait fait à la place du criminel. Vous ajoutez : À la place des bourreaux du nazisme, par exemple.

Je pense à Adolph Eichmann [...] question lancinante, posée finalement à tout le monde, celle de l'inhumanité, de la connaissance, pour chacun, de sa possible inhumanité.

Possible. Mise en questions. Car dans nos textes, le syllogisme : « tous les bourreaux sont des hommes ordinaires. Or les hommes ordinaires, c'est nous tous. Donc nous sommes tous des bourreaux<sup>558</sup> » ne trouve pas sa validité. Il ne s'agit pas de « décliner à l'infini le thème du "bourreau en chacun de nous"<sup>559</sup> » tel que Charlotte Lacoste le dénonce dans une certaine production des fictions de la Seconde Guerre mondiale, mais d'insinuer sa possibilité. À cet égard, Régis Jauffret déclare qu'il n'y a pas de leçons à tirer de *Claustria* parce que Fritzl est un « monstre », une appellation qu'il dit avoir toujours trouvée vide mais la seule qui lui vienne à l'esprit dans le cas de Fritzl. Il ajoute qu'« il y a trop de distance entre nous et la monstruosité<sup>560</sup> ». Pour Charlotte Lacoste, « l'art, et a fortiori la littérature, n'est pas le domaine des émotions pures ; les romans en particulier ont un sens, qu'il revient aux critiques de dégager. Il n'y a pas que les romans dits « à thèse » qui en comportent une<sup>561</sup> ». Sans doute le sens de nos

---

<sup>558</sup>. Charlotte LACOSTE. *Séductions du bourreau*. Paris, PUF, « Intervention philosophique », 2010.

Citation extraite de la présentation de l'ouvrage, disponible sur :

[http://www.puf.com/Autres\\_Collections:S%C3%A9ductions\\_du\\_bourreau.\\_N%C3%A9gation\\_des\\_vicetimes#Caract\\_C3\\_A9ristiques](http://www.puf.com/Autres_Collections:S%C3%A9ductions_du_bourreau._N%C3%A9gation_des_vicetimes#Caract_C3_A9ristiques)

<sup>559</sup>. Charlotte LACOSTE. Entretien, *Le MatinDZ*, 6 octobre 2011, non paginé, consulté le 3 juin 2013.

Disponible sur : <http://www.lematindz.net/news/5689-charlotte-lacoste-un-nouveau-courant-litteraire-travaille-a-innocenter-le-bourreau-de-ses-crimes-de-masse.html>

<sup>560</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Fritzl », *op. cit.*

<sup>561</sup>. Charlotte LACOSTE. Entretien, *Le MatinDZ*, *op. cit.*

textes réside t-il en partie dans ce point d'interrogation logé à jamais, au cœur de l'humanité.

Plus de la moitié des ouvrages de notre corpus disent le silence des autres ou le réprouvé du parler afin de donner corps et substance à la dimension collective du mémorial. Le saisissement du lecteur est provoqué au moyen de dispositifs qui ressortent essentiellement de l'ironie. La mise en scène du syndrome de l'autruche, avec les complicités tressées, le déploiement de la mauvaise foi et sans doute plus encore la réprobation de ceux qui ont parlé ont su décupler les effets de la fonction impressive. En outre, une identification du lecteur aux personnages est favorisée, de sorte que certains passages engendrent le malaise et la question sous-jacente: « et moi, serais-je intervenu ?<sup>562</sup> ». Tous ces passages permettent de saisir l'ordinaire de la propension et de la consistance, souvent lâche et ridicule, d'une implication criminelle de notre collectivité, de notre société et plus encore, de notre humanité. Le fait divers criminel incline donc bien, ainsi que le signalait Vautrin du polar « l'écrivain à une écriture de guetteur de la condition humaine<sup>563</sup> ». Les écrivains convoqués dans ce chapitre sont allés, le seau à la plume, s'enfoncer dans une mer rouge du sang de notre humanité. De leurs jeux de plage funèbres, ils ont su donner à goûter le doux-sucré du comique avec lequel s'est toujours confondu le salé amer du tragique.

## Conclusion

Comment les écrivains s'efforcent-ils de transmettre, préserver et faire durer le Noir de la souffrance dans le temps ? en dénonçant, d'abord, les modalités journalistiques de la surenchère et de la désinformation qui mettent à mal l'intégrité de la saisie et de la restitution de la victime<sup>564</sup>. La littérature entend ouvrir un espace alternatif à la mémoire de victimes appréhendées autrement que sur le seul mode de l'extraordinaire d'une victime. Appréhendées plus largement, plus essentiellement, plus substantiellement dans leur humanité et ce qui la fonde. Pour pallier les insuffisances des discours journalistique, mais aussi judiciaire, médical, juridique et religieux, les écrivains se doivent d'interagir autrement avec la matière souffrante du Noir.

---

<sup>562</sup>. Raphaëlle LEYRIS. « Lectures coupables », *Le Monde des livres* n°20 827, *op. cit.*, p. 3.

<sup>563</sup>. Cité dans Patrick PÉCHEROT. « Le polar, miroir du social », *Sciences Humaines* n°134, *op. cit.*

<sup>564</sup>. Notamment les textes *L'enfant d'octobre* et *Ballets roses*.

Témoignages<sup>565</sup>, monologues<sup>566</sup>, descriptions<sup>567</sup>, ouvertures sur le passé<sup>568</sup>, l'altérité<sup>569</sup>, le quotidien<sup>570</sup>, le futur avorté<sup>571</sup> constituent autant de biais de matérialisation de la souffrance rendue sensible au lecteur. L'enchâssement de mémoriaux<sup>572</sup>, la singularité de points de vue<sup>573</sup>, le dit<sup>574</sup>, l'indicible<sup>575</sup> et le non-dit<sup>576</sup> comptent parmi ces constantes privilégiées dans la littérature. Ils sont autant de moyens et de motifs mis au service d'une fonction impressive se refusant majoritairement à l'hyperbolique du larmoyant ou du déchirant<sup>577</sup>. Les manifestations du choc et du trauma des victimes indirectes (famille et proches des victimes) tiennent une place privilégiée par rapport à la victime directe<sup>578</sup> et bénéficient d'une diffusion de la souffrance dans l'infini de vies marquées par la mort<sup>579</sup>.

La mort, le tragique, la condition humaine. Le mémorial à la victime est un mémorial à l'humanité. Le fait divers, dans bien des cas, ne se limite pas à mettre en scène un bourreau et une victime mais le collectif, le social, l'humain<sup>580</sup>. L'acuité de leurs failles. Le mitraillage du silence. Les lames de la mauvaise foi. Les coups du clivage. Pour les dire, l'écrivain recourt à divers procédés dont les modulations suscitent l'empathie, l'indignation et le rire. Ce tressage des tonalités donne la part belle à l'ironie mais elle ne peut se maintenir qu'à la condition d'une cohabitation faite de variations. Sans doute est-ce dans ce pan du collectif que se logent les composantes de ce qui est amené à se préserver, se transmettre et durer... le vif du Noir de notre humanité. « Sans espérance aucune », disait Régis Jauffret...

---

<sup>565</sup>. Surtout dans *Les Jouets Vivants* et *Corps enseignant*.

<sup>566</sup>. Je pense notamment à *Dans la foule* et *Ce que j'appelle oublié*.

<sup>567</sup>. Essentiellement dans *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*, mais aussi dans *La Classe de neige* et *Le Vampire de Ropraz*.

<sup>568</sup>. Très manifeste dans *Ce que j'appelle oublié*.

<sup>569</sup>. Surtout dans *Dans la foule*.

<sup>570</sup>. Le quotidien le plus impressionnant est celui de *Claustria*.

<sup>571</sup>. Les occurrences les plus nombreuses se trouvent dans les textes de Mauvignier mais on en trouve aussi, de façon plus ponctuelle, dans *L'Homme qui haïssait les femmes*.

<sup>572</sup>. *L'homme qui haïssait les femmes* et *Les Disparues de Vancouver* sont les textes les plus intéressants à cet égard.

<sup>573</sup>. Je pense ici à *Un fait divers*.

<sup>574</sup>. Témoignages directs dans *Les Jouets vivants* et *Corps enseignant*.

<sup>575</sup>. Très marqué dans *Dans la foule*.

<sup>576</sup>. Manifestations physiologiques dans *L'In vraisemblable histoire de Georges Pessant*, mauvaise foi dans *Viol* et *Vous vous appelez Michelle Martin*.

<sup>577</sup>. On en trouve tout de même quelques occurrences, notamment dans *Les Disparues de Vancouver*.

<sup>578</sup>. Sauf dans quelques cas particuliers, comme *Claustria*.

<sup>579</sup>. *Dans la foule* est l'ouvrage le plus marquant à cet égard.

<sup>580</sup>. Plus de la moitié du corpus irrigue cette dimension du collectif.



## Conclusion générale

Ainsi que le signale Marine M'sili, la représentation du fait divers a considérablement évolué au tournant des années 80 ; « si unanimement décrié, fustigé, condamné, [il] voit son statut se modifier jusqu'à prendre une valeur positive<sup>581</sup> », y compris chez l'élite intellectuelle. Cette modification des représentations influe sur le terme même de fait divers, volontiers troqué pour celui de « fait de société<sup>582</sup> ». Dans ce même tournant des années 80, la littérature évolue, selon Dominique Viart, vers une perspective « transitive », c'est-à-dire qu'elle ne se suffit plus à elle-même et nécessite un complément d'objet direct<sup>583</sup>, le monde. Ce double « tournant » favorise les rencontres entre littérature et fait divers, dont la fréquence augmente, et les modalités diffèrent, ancrées dans le temps, à la fois social et littéraire, de notre contemporanéité.

Comment écrit-on le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française ? En enquêtant, d'abord, quant à la singularité d'une histoire, parfois en prise directe avec la grande Histoire, dont le rôle et la place sont variables. La grande Histoire peut être très présente au sein du récit mais y jouer le rôle mineur de soutien aux rebondissements de la petite histoire du fait divers. À l'inverse, elle peut se faire discrète et pourtant déterminante quant à la construction d'une singularité fait diversière. La petite histoire pourra encore avoir valeur exemplaire parce qu'ancrée dans la plus grande, ou bien venir fléchir le cours de son aînée. L'investigation demeure un terrain propice au bousculement de la primauté établie entre les conceptions traditionnelles des petites et grandes histoires.

Dans un certain nombre de textes, l'auteur choisit de matérialiser l'enquête à laquelle il procède, si bien que la frontière entre fait divers et policier apparaît poreuse et ténue. Par policier, nous n'entendons pas référer aux formes traditionnelles du genre tel que théorisé par Todorov mais au néo-polar, interrogateur et critique envers l'homme et la société. L'influence entre policier et fait divers est patente et réciproque, si bien qu'il est difficile d'établir avec certitude la nature des caractéristiques appartenant d'abord à l'un ou à l'autre des genres. Nous nous sommes efforcés d'aboutir à une différenciation mais certains cas continuent d'interroger la

---

<sup>581</sup>. Marine M'SILI. « Du fait divers au fait de société », dans *Les Cahiers du journalisme* n°14, *op. cit.*, p. 41.

<sup>582</sup>. *Ibid*, p. 42.

<sup>583</sup>. Dominique VIART et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. op. cit.*, p. 16.

porosité de ces frontières. Cette matérialisation de l'enquête n'est pas non plus sans lien avec l'influence « non fiction novel » en provenance de l'Amérique du XXe siècle. Un bon nombre des caractéristiques du fameux *In Cold Blood* de Truman Capote se trouvent en effet transposées dans quelques-uns des textes à l'étude, particulièrement ceux de Sportès. Même si cette influence ne concerne pas l'ensemble de notre corpus, elle nous est apparue suffisamment marquée pour valoir d'être soigneusement examinée.

L'immersion dans les lieux du crime est l'un des critères essentiels du « non fiction novel ». Toutefois, cette importance des lieux, des plus terre à terre aux plus mythiques, et dans une visée allant de la plus sociale à la plus fantasmagorique, vaut pour l'ensemble des textes, y compris les plus éloignés du « roman vrai ». Outre qu'ils procèdent de l'effet de réel sur les plans factuel et émotif, ils sont parfois annonciateurs du crime, voire participent même de la situation criminelle. Le lieu, du crime au texte, est multiple. Intertextualité, intermédialité et interfaisabilité entraînent le lecteur dans des déplacements à la croisée de lieux, de temps, de réalité et de fiction. Ces croisements, fruits de la volonté de l'auteur ou fragments bienheureux du hasard, sont riches et porteurs de sens, du fait que « le sens, ainsi que l'écrit Pierre Popovic, est toujours du mouvement (au contraire de la signification)<sup>584</sup> ».

L'enquête se nourrit d'indices et de traces matérielles, archives, documents, imprimés et objets, ici rassemblés dans le terme générique de « pièces ». Intégrées dans le texte, ces pièces servent différentes fonctions, comme l'authentification, la création d'effets de réel plus ou moins complexes, l'apport d'éléments à l'enquête en cours, la stimulation de la narration, la documentation, l'information, la preuve, la participation d'un décor ou encore la stimulation de l'émotion. Ces fonctions déterminent le choix de la présentation : forme brute ou intermédiaire du narrateur, dans sa perspective, ou celle d'un personnage. Les pièces participent des problématiques auxquelles se confronte l'écrivain et ces problématiques participent en retour de l'écriture du fait divers criminel. À cette dimension matérielle, se joint celle de la parole. Celle-ci est très diversifiée, d'abord dans sa nature ; rumeur, monologue, entretien ou conversation, mais aussi dans ses instances narratives. Nombre de voix s'intercalent dans le récit du fait divers jusqu'à parfois devenir ce récit de fait divers. C'est dire que la réception importe beaucoup plus que l'événement lui-même.

---

<sup>584</sup>. Pierre POPOVIC. « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique-L'École de Montréal », dans *Le roman parle du monde, Revue des Sciences Humaines, op. cit.*, p. 27.

Le fait divers criminel textualisé par les écrivains d'aujourd'hui ne consiste pas seulement à agencer une matière composée de pièces et de paroles mais aussi à déployer le pôle de l'imaginaire et du fantasme, que ce soit ou non par l'intermédiaire du tangible et du dire. Les écrivains ne prétendent pas saisir le réel d'un fait divers mais offrent plutôt la reconstruction d'un réel, laquelle procède de leur vision plus ou moins singulière d'un fait divers particulier. Cette liberté à l'égard du réel complexifie l'écheveau des fils réels et fictifs dont il est possible de rendre compte dans une moindre mesure étant donné leur inextricabilité. Cette hétérogénéité s'apprivoise autrement, non pas dans le démêlé de ce qui relève du réel ou de la fiction, mais dans la saisie des structures d'ensemble, où anachronies et segments métatextuels sont particulièrement notables.

Segments métatextuels et perturbations de la fonction narrative traduisent le plus souvent les difficultés liées à l'écriture du fait divers réel, qu'elles relèvent de la poétique et de l'architecture des textes ou de questions liées à la déontologie personnelle de l'écrivain. La légitimité de l'écriture est alors mise en question dans l'écriture même d'un texte fondamentalement problématique, et qui trouve précisément à s'enrichir de toutes ces problématiques. En outre, l'écrivain du fait divers, parce qu'il s'appuie sur des faits et des personnes réelles, doit considérer le cadre juridique auquel tout texte, y compris celui de littérature, est tenu de se conformer... une entreprise malaisée et risquée, dès lors qu'elle est sujette à des surprises juridiques favorisées par la subjectivité et l'absence de tout précédent – chaque texte étant nécessairement différent-...

Comprendre les modalités de l'écriture de l'enquête s'avère fondamental à l'éclairage de tout un pan des écritures du fait divers criminel. Elle n'est toutefois pas systématique et se révèle même tout à fait inopérante à la saisie de certaines œuvres comme *Les Merveilles*, de Claire Castillon. L'enjeu de ce texte et de bien d'autres encore, tourne davantage autour de la figure du criminel. En appréhendant les œuvres par le biais d'une méthodologie relevant de la criminologie littéraire, nous avons démontré les déplacements d'une écriture du monstrueux souvent en rupture avec ses formes de l'horreur les plus traditionnelles et médiatiques.

L'écrivain déploie la représentation du personnage criminel à travers les représentations physiques, allant de l'effet miroir (le crime peint sur la face) à l'effet de séduction (surtout chez les femmes) en passant par la stupéfaction de la banalité. La pulsion scopique est matérialisée dans bien des textes à travers des fantasmes

sexuels plus ou moins développés et une exploitation économique outrancière. Cette fascination, en écho amplifié de celle du lecteur, révulse et accroît ainsi la répulsion première pour le criminel.

La physionomie se voit complétée par des attributs dont l'arme du crime est la plus susceptible d'une contribution à l'image donnée du criminel. Certains textes la mentionnent, d'autres l'exploitent aux fins de développement narratif ou descriptif de la scène du crime sur le mode de l'explicite et du dit ou de l'implicite et de l'imaginaire. Ce motif de l'arme favorise en outre les effets de contraste, d'accumulation ou de gradation, et vivifie ainsi les scènes d'action en même temps qu'il favorise la pitié pour les blessés, les torturés et les tués. Ainsi, les armes, aussi bien que les lieux du crime, ne sont pas toujours cantonnés dans l'aléa du fait divers mais sont parfois significatifs par rapport au type de crime exercé. Le motif de l'animal est sans doute moins attendu dans les récits de faits divers et sa fréquence invitait à sonder les apports à l'image de la figure du criminel. En effet, l'animal permet d'exacerber la dimension sensible du tueur et la violence subie par l'animal, qu'elle soit directe ou symboliquement déplacée, est révélatrice de failles narcissiques et psychiques.

L'appréhension du criminel ne passe pas seulement par une description physique et l'exploitation de quelques attributs extérieurs, mais aussi par des dimensions plus intrinsèques comme le cognitif et la psyché, et plus intériorisées, avec le social et les éléments permettant de reconstruire une enfance passée. Parce qu'il s'agit de faits divers, les profils sont variés et nous les avons décomposés en huit sous-catégories. Toutefois, prédominent les criminels en situation d'indigence cognitive et sociale, avec une enfance malheureuse, violente, parfois traumatisante. De même, on note une tendance à l'exercice du délit comme signe avant-coureur du crime ou au contraire, chez les tueurs en série, les marques d'un civisme aux antipodes du crime perpétré. Le repentir est quasiment nul et le bourreau se présente volontiers sous les traits d'une victime. Enfin, l'empathie, la mauvaise foi, la déshumanisation et le clivage constituent quelques *topos* directement liés au passage à l'acte.

En ce sens, la saisie du criminel correspond assez aux profils tels qu'établis dans les études sociologiques. Pourtant, dans les meilleurs des cas, il ne s'agit pas dans ces textes d'une banale théorie du reflet mais plutôt d'une extension qui vient certes illustrer les constats sociologiques mais aussi les dépasser par le déploiement d'une poésie particulière et singulière. Il y a dans ces textes fictionnels (qui se servent de

la fiction pour restituer et comprendre<sup>585</sup>), une singularité du criminel qui nous est plus proche que la massification sociologique mais aussi et surtout, une plus-value esthétique et un élargissement de sens. Ce qui pourtant rapproche sociologues et écrivains, c'est l'impossible saisie du criminel d'un point de vue psychique. Régis Jauffret dira, à l'égard de cette écriture, qu'il s'agit de « l'absurde folie de se croire témoin de tout ce qu'on n'a pas vu et qu'on ne verra jamais, c'est-à-dire les profondeurs insondables du psychisme d'autrui<sup>586</sup> ». Si les sociologues nous disent ce qu'ils peuvent de cette connaissance lacunaire, l'entreprise d'écriture littéraire se confronte avec ces lacunes et tente ainsi d'exprimer l'inexprimable ou pour reprendre Barthes, d'« inexprimer l'exprimable », « une parole autre, une parole exacte<sup>587</sup> », « non pour confirmer la sentence mais pour lui donner un tour supplémentaire, lui faire dire ce qu'elle n'avait pas encore osé affirmer: *que la littérature doit exprimer l'exprimable*<sup>588</sup> » et peut-être plus encore celui de ses limites, de ses insuffisances et de ses failles.

Dans d'autres textes encore, l'enjeu essentiel ne se situe manifestement pas du côté de l'enquête ou du criminel mais tourne autour des victimes. Ce sont d'abord les personnages du fait divers, essentiellement les victimes, mais aussi, dans une moindre mesure, les bourreaux, qui se voient « croqués » par des médias dont les modalités de fonctionnement sont parfois acerbement critiquées par les écrivains. Surenchère émotionnelle, déformations de la réalité, « single story », impératifs de rendement économique à grande vitesse, détails non avérés, manichéisme, harcèlement, renouvellement permanent et oubli sont autant de caractéristiques auxquelles les écrivains opposent résistance. Pluri-réactive, la littérature marque la distance avec nombre de discours alternatifs, qu'ils soient judiciaire, médical, juridique ou religieux. Un temps plus lent, une déformation assumée de la réalité, ainsi que des complexifications et des ouvertures façonnent la saisie alternative du fait divers. Bien sûr, les écrivains seront suspectés de bâtir leur empire littéraire sur les ruines médiatiques et pour cette raison, il nous a semblé légitime de confronter leur position

---

<sup>585</sup>. Dominique Viart signale que la distinction entre « fictif » (qui invente pour le plaisir de l'imaginaire) et « fictionnel » est opérée par Pierre Michon dans *Rimbaud le fils*. Dominique VIART. « En quête du passé, la grande guerre dans la littérature contemporaine » dans *La grande guerre, un siècle de fictions romanesques*. Dir. Pierre SCHOENTJES. Genève, Droz, 2008, p. 343.

<sup>586</sup>. Régis JAUFFRET. Entretien par Dominique RABATÉ. *op. cit.*

<sup>587</sup>. Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1981 [1964], p. 15. Cité dans Johan FAERBER. « L'exception démocratique de l'écriture: Laurent Mauvignier », *op. cit.*, p. 269.

<sup>588</sup>. Johan FAERBER. « L'exception démocratique de l'écriture: Laurent Mauvignier », *op. cit.*, p. 269.

à celle des journalistes du fait divers, rencontrés par la sociologue Annik Dubied. Leur vision est plus modulée mais laisse apparaître suffisamment de contraintes en faveur de la légitimité de la critique telle qu'opérée par les écrivains.

Dans la littérature, les moyens mobilisés au service de la fonction de mémorial relèvent du témoignage, du monologue, de la conversation, d'ouvertures sur le futur sans cesse avortées, de retours dans la teneur des relations passées et à jamais révolues, sauf peut-être dans la perpétuation de mémoriaux dont les motifs sont nombreux et diversifiés. Les modulations de l'énonciation, ce qui est dit, ce qui ne peut l'être ou ce qui refuse à s'exprimer comptent parmi les quelques constantes d'une écriture à visée impressive se refusant majoritairement à la facilité et au convenu du larmoyant.

Sans doute ne s'agit-il pas d'apitoyer mais de manifester les affres de notre humanité. Ces écritures du fait divers dépassent toujours la dimension singulière des faits particuliers afin d'atteindre la dimension universelle du collectif, du social et de l'humain. La gravité de l'indifférence, de la mauvaise foi et de la lâcheté se disent dans une ironie propre à susciter l'empathie mais plus encore le rire et l'indignation. De même que le fait divers mêle fictif et réel, il révèle le comique contenu dans le tragique aussi bien que le tragique contenu dans le comique. Les variations et les modulations permettent d'atteindre une sorte de symphonie du frisson, au diapason des palpitations d'écritures dont les tenants et les aboutissants doivent être soigneusement pesés, pour préserver, transmettre, faire durer... le mémorial à l'humanité.

Notre corpus, composé de vingt-cinq textes, se divise en trois catégories d'enjeux selon qu'il s'intéresse davantage à l'enquête, au criminel ou à la victime. Bien sûr, à l'issue de notre travail, nous sommes en mesure d'opérer d'autres catégories relevant davantage des factures spécifiques des uns et des autres, et qui vont des plus traditionnelles au plus expérimentales. Certains textes restent au plus près des événements réels tandis que d'autres fictionnalisent. Certains analysent, d'autres dramatisent. Pour les uns, l'usage privilégié de la *diégésis*, pour les autres, la *mimésis*. Certains textes encore recourent aux monologues tandis que d'autres préfèrent l'interaction des dialogues. Ce sont précisément ces variations, avec l'implication d'une résistance à toute catégorisation absolue qui viennent préserver le « divers » de faits dont le seul véritable point commun réside dans le motif du crime.

Nous avons voulu, dans cette thèse, rendre compte de la diversité et de la richesse de l'écriture du fait divers aujourd'hui.

Notre analyse ne vient toutefois pas clore les potentialités de tous ces textes et bien des pistes demeurent à explorer. Dans la première partie portant sur l'enquête, j'ai voulu montrer les influences du « non-fiction novel » dans le roman du fait divers aujourd'hui mais l'influence de Faulkner n'a été qu'esquissée. Sans doute la mesure de cette influence et de sa substance serait-elle propice à éclairer un pan alternatif des écritures du fait divers aujourd'hui. De même, il nous semble que l'étude du processus d'inter fait diversialité gagnerait à se voir étendue dans un ensemble d'écritures plus vaste encore, et qui viendrait dépasser les frontières hexagonales<sup>589</sup>. L'engouement pour le fait divers criminel dans la littérature n'est pas le propre des écritures françaises et si nous nous sommes limités à la mention de quelques titres internationaux, il nous semble que l'étude des modalités d'écriture du fait divers devrait pouvoir s'étendre à d'autres langues, cultures et pays. D'ailleurs, certains faits divers ont été traités par des écrivains de différentes nationalités et pourraient faire l'objet d'études comparées<sup>590</sup>. En ce qui concerne la criminologie littéraire, nous pensons qu'elle gagnerait à se voir complétée par les apports d'une étude quant à la représentation du criminel dans la littérature, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours. Enfin, nous pensons qu'une étude de cas à visée comparative des traitements journalistique et littéraire d'une affaire donnée serait fort intéressante en vue d'approfondir la réflexion quant à ce qui les distingue, de quelle manière et pourquoi.

En manifestant la richesse et la diversité des écritures du fait divers dans la littérature française aujourd'hui, nous avons voulu démontrer que l'intérêt pour le fait divers a changé de nature et que parallèlement, les manières d'en traiter se sont réactualisées. Le fait divers n'est plus traité, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le prisme réaliste qui féconda *Le Rouge et le Noir* de Stendhal et *Madame Bovary* de Flaubert. Il n'est plus traité, comme au XX<sup>e</sup> siècle, sur le mode ludique des surréalistes ou du Nouveau Roman. Nous l'avons bien manifesté dans cette thèse, ses influences et ses

---

<sup>589</sup>. Ce phénomène se retrouve dans la littérature internationale, pour ne prendre que l'exemple du recueil de nouvelles *Crimes* de l'Allemand Ferdinand Von Schirach. Dans la nouvelle intitulée « L'amour », le protagoniste masculin est en proie à des pulsions anthropophages et le narrateur explique, inter fait diversialité à l'appui, (affaires Paul Reisinger, Peter Kürten, Joachim Kroll, Bernhard Oehme, Karl Denke, Issei Sagawa) qu' « il y a plusieurs sortes de cannibalisme ».

Ferdinand VON SCHIRACH. *Crimes*. Trad. fr. MALHERBET Pierre. Paris : Gallimard, NRF, 2011. [2009 pour l'édition allemande], p. 190.

<sup>590</sup>. L'affaire Fritzl n'a pas seulement inspiré Régis Jauffret. Mentionnons, dans la sphère anglophone, *Room* de Emma DONOGHUE. Paris: Stock, « La cosmopolite », 2011.

modalités sont autres. Il s'agissait aussi pour nous de répondre à la question posée par Annik Dubied, à savoir, le fait divers, représente t-il « un "sceau" qui condamne l'œuvre inspirée à la catégorie populaire (et à ce que celle-ci garde de connotations négatives) ? ». <sup>591</sup> Sans doute quelques textes parmi ceux de notre corpus ont-ils réactivé en l'actualisant le fond archaïque des terreurs et des monstres mais la plupart ont renouvelé ces représentations afin de saisir l'humain dans le monstre. Cette volonté de confrontation avec notre humanité est corrélée au renouveau du traitement de la matière fait diversière, lequel est manifestement ouvert aux avancées des sciences humaines et sociales, et qu'il s'agit pour lui de recycler ou de déplacer, voire renouveler. Dès lors, cette littérature ne peut plus relever du « populaire » au sens de Nathalie Heinich <sup>592</sup>.

Mais pourquoi la littérature a-t-elle choisi de réinvestir le fait divers parmi tant d'autres champs d'exploration possibles ? Parce qu'il est « bien un "détonateur" au sens où l'entend Marc Lits: détonateur émotionnel, détonateur narratif, détonateur artistique, voire même, moins explicitement, détonateur promotionnel <sup>593</sup> ». La volonté de faire signifier, de mieux comprendre la société, l'Histoire, les contemporains, le monde et l'humain engagent les écrivains sur les sillages du rouge et du noir. Annik Dubied parle d'un paradoxe ironique du fait qu'il faille « passer par les petites choses un peu méprisables pour comprendre ou donner à voir une époque <sup>594</sup> ». Mais le crime est-il une « petite chose » ? Le tient-on pour « méprisable » ? Il me semble que les écrivains d'aujourd'hui passent précisément par le grand et l'extraordinaire d'un crime pour justement donner à voir et à comprendre les petites choses banales et quotidiennes de notre époque. Méprisables ? Oui, en partie, et c'est à cette facette la plus sombre que se sont attelées toutes ces écritures.

Dans un article portant sur la sociologie du mal, Jean-Pierre Esquenazi s'appuie sur les théories de Todorov, rappelant ainsi que le récit de crime « contient "non pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête" ». Deux histoires ? ... À l'issue de cette thèse, nous sommes convaincus de ce qu'il en existe bien d'autres encore. L'écriture d'une aventure, certes. À propos de toutes ces

---

<sup>591</sup>. Annik DUBIED. « S'inspirer du fait divers: comment et pourquoi ? », *op. cit.*, p. 379.

<sup>592</sup>. Nathalie HEINICH. « le roman par la sociologie », *op. cit.*, p. 31-41.

<sup>593</sup>. Marc LITS. « Le fait divers dans le récit d'énigme ou le texte volé », dans *Revue de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles*, n°3-4, 1989, p. 58. Cité dans: Annik DUBIED. « S'inspirer du fait divers: comment et pourquoi ? », *op. cit.*, p. 383.

<sup>594</sup>. Annik DUBIED. « S'inspirer du fait divers: comment et pourquoi ? », *op. cit.*, p. 379.



histoires, il a, en outre, (trop) souvent été dit et écrit que « la réalité dépasse la fiction ». Thierry Jonquet explique que « si un auteur avait écrit un roman sur l'affaire Romand, on lui aurait ri au nez en lui disant qu'elle était totalement invraisemblable. Et pourtant, elle est vraie ! C'est ce qui la rend plus fascinante<sup>595</sup> ». Alors oui, bien sûr, du point de vue de la matière, la réalité est parfois en mesure de dépasser la fiction mais il suffit de déplacer la perspective sur la facture de toutes ces écritures pour saisir, à bien d'autres occasions, comme la fiction excède et joue, sur le papier, des limites de notre pauvre réalité<sup>596</sup>. L'aventure de toutes ces écritures. C'est à cette primauté, surtout, que nous souhaitons arriver.

---

<sup>595</sup>. Thierry JONQUET. Entretien par Christine FERNIO. « La réalité dépasse la fiction », *Lire*, 1<sup>er</sup> mai 2000, non paginé, consulté le 28 novembre 2011.

Disponible sur : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-realite-depasse-la-fiction\\_805646.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-realite-depasse-la-fiction_805646.html)

<sup>596</sup>. Au point de parvenir à se faire passer pour la réalité ; *L'Invraisemblable histoire de Georges Pessant et Viol* en sont deux exemples.

## Sources bibliographiques

### 1. Corpus littéraire

BESSON Philippe. *L'enfant d'octobre*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2006.

BON François. *Un fait divers*. Paris: Minuit, 1994.

CARRÈRE Emmanuel. *L'adversaire*. Paris: P.O.L, 2000.

CARRÈRE Emmanuel. *La Classe de neige*. Paris: P.O.L, 1995.

CASTILLON Claire. *Les merveilles*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2011.

CENDREY Jean-Yves. *Corps ensignant*. Paris: Gallimard, « NRF », 2007.

CENDREY Jean-Yves. *Les Jouets vivants*. Paris: L'Olivier, « Points », 2005.

CHESSEX Jacques. *Un Juif pour l'exemple*. Paris: Grasset & Fasquelle, « Le Livre de Poche », 2009.

CHESSEX Jacques. *Le vampire de Ropraz*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2007.

DECOIN Didier. *Est-ce ainsi que les femmes meurent*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2009.

DUTEURTRE Benoît. *Ballets roses*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2009.

FONTENAILLE Élise. *L'homme qui haïssait les femmes*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2011.

FONTENAILLE Élise. *Les disparues de Vancouver*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2010.

GAIGNAULT Fabrice. *Aspen Terminus*. Paris: Grasset, « Ceci n'est pas un fait divers », 2010.

JAUFFRET Régis. *Claustria*. Paris: Seuil, 2012.

JAUFFRET Régis. *Sévère*. Paris: Seuil, « Points », 2010.

LECLAIR Bertrand. *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*. Paris: Flammarion, 2010.

LINDON Mathieu. *Le procès de Jean-Marie Le Pen*. Paris: Gallimard, « Folio », 2000.

MALINCONI Nicole. *Vous vous appelez Michelle Martin*. Paris : Denoël, 2008.

MAUVIGNIER Laurent. *Ce que j'appelle oubli*. Paris : Minuit, 2011.

MAUVIGNIER Laurent. *Dans la foule*. Paris : Minuit, 2006.

SALLENAVE Danièle. *Viol*. Paris : Gallimard, « Folio », 1999.

SPORTÈS Morgan. *Tout, tout de suite*. Paris : Fayard, 2011.

SPORTÈS Morgan. *L'appât*. Paris : Seuil, 1990.

WEITZMANN Marc. *Mariage mixte*. Paris : Stock, 2000.

## **2. Le fait divers dans sa dimension médiatique**

ARNAL Sonia. « Pourquoi la presse et les lecteurs raffolent des faits divers », *Allez savoir !*, octobre 2006, n°36, non paginé, consulté le 15 octobre 2011. Disponible sur : <http://www3.unil.ch/wpmu/allezsavoir/pourquoi-la-presseetleslecteursraffolent-des-faits-divers/>

AUBENAS Florence. « J'ai sonné chez la femme de l'assassin » [témoignage], *Le Monde des livres*, n°21 275, 14 juin 2013, p. 2.

AUCLAIR Georges. *Le mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers*. Paris : Anthropos, 1970.

AWAD Gloria. *Du sensationnel*. Paris : L'Harmattan, « Logiques sociales », 1995.

BAILLON Jean-Claude (dir.). *Faits-divers, Annales des passions excessives*. Paris : Autrement, n°98, avril 1988.

BOURQUIN Jacques. « Dominique Kalifa, "L'encre et le sang", *Revue d'histoire de l'enfance "irrégulière"*, n°4, 2002, p. 237-239.

CHÂLES-COURTINE Sylvie. « La place du corps dans la médiatisation des affaires criminelles », *Sociétés et Représentations*, n°18, 2004, p. 171-190, consulté le 18 août 2010. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-2-page-171.htm>

DUBIED Annik. *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève-Paris : Droz, 2004.

DUBIED Annik. « Invasion péritextuelle et contaminations médiatiques, le "fait divers", une catégorie complexe ancrée dans le champ journalistique », dans ADAM Jean-Michel, Thierry HERMAN et Gilles LUGRIN (dir.), *Semen* n°13, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 2001, p. 49-64.

DUBOUCHET Julien. « Note de lecture: Dubied, Annik. *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève-Paris: Droz, 2004 ». *Carnets de bord* n°8, 2005, p. 68-69.

HUBERT Jocelyne. *Histoires vraies, Le Fait divers dans la presse du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Magnard, « Classiques & Contemporains », 2007.

LAH Meta. « Le fait divers: une narration défaillante ? », *Linguistica*, vol. XLVIII, 2008, p. 59-72.

LECERF Maurice. *Les faits divers*. Paris: Larousse, « Idéologies et sociétés », 1981.

LEVER Maurice. *Canards sanglants. Naissance du fait divers*. Paris: Fayard, « Grandes études historiques », 1993.

LITS Marc. « Le fait divers: une notion intraduisible », *Hermès* n°49, 2007, p. 107-113.

LITS Marc. « Le fait divers: un genre strictement francophone ? », *Semen* n°13, 2001, non paginé, consulté le 8 juillet 2010.  
Disponible sur: <http://semen.revues.org/2628>.

MUCCHIELLI Laurent. Entretien par Sylvain BOURMEAU. « Les faits divers ont fait un retour en force par le biais de la télé », *Libération*, n° 9535, 7 janvier 2012, p. 4.

LOUDIN Bernard. *Le crime, entre horreur et fascination*. Paris: Gallimard, « Découvertes Gallimard », 2010.

PETITJEAN André. « Les faits divers: polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle », *Langue française*, n°74, 1987, p. 73-96.

PRADEL Jacques. « Hélène Jegado, l'empoisonneuse ». *L'heure du crime*, 7 mars 2013. Présentation du podcast consultée le 18 mai 2013. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/billet/jeudi-7-mars-helene-jegado-l-empoisonneuse-7758927331>

SÉCAIL Claire. *Le Fait-divers criminel à la télévision française (1950-2006). Étude de la fabrique et de la mise en scène du récit*. Thèse soumise à l'Université de Versailles, 2007, consultée le 10 septembre 2010. Disponible sur: [http://recherche.telecombretagne.eu/labo\\_communicant/surlejournalisme/wpcontent/uploads/2009/03/these-secail.pdf](http://recherche.telecombretagne.eu/labo_communicant/surlejournalisme/wpcontent/uploads/2009/03/these-secail.pdf)

SIGAUX Gilbert. « Du fait divers au mythe », *L'Arc*, vol. LXXI, 1978, p. 82-88.

STREIFFORD REISINGER Deborah. *French Literary and Cinematic Response to the Contemporary Fait Divers : Discursive Struggles and Resistance*. Dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina, Chapel Hill, 2000, consultée le 8 juillet 2010. Désormais indisponible.

STREIFFORD REISINGER Deborah. « Murder and Banality in the Contemporary Fait divers », *South Central Review*, vol. XVII, n°4, 2000, p. 84-99, consulté le 4 mai 2010. Disponible sur: <http://www.jstor.org/pss/3190169>

WATINE Thierry (rédacteur en chef). *Les Cahiers du journalisme* n°17, dossier « Faits divers, faits de société », Lille & Québec: ESJ Lille et Université Laval, 2007. Disponible sur: <http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/17.htm>

WATINE Thierry (rédacteur en chef). *Les Cahiers du journalisme* n°14, dossier « Faits divers », Lille & Québec: ESJ Lille et Université Laval, 2005. Disponible sur: <http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/14.htm>

WELLS KRAUS Carolyn. « On hurting people's feelings : journalism, guilt, and autobiography », *Biography* 26. 2, Spring 2003, p. 283-297.

### **3. Le fait divers recyclé par la littérature**

ANCIAN Aimé. « Dans la foule: la disparition du hooligan », *Le Magazine littéraire*, octobre 2006, non paginé, consulté le 17 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurentmauvignier.net/revuedepresse/danslafoule/lemagazinelitteraire.htm>

ANDRÉ Emmanuelle, Martine BOYER-WEINMANN et Hélène KUNTZ (dir.). *Tout contre le réel, Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma*. Paris: Le Manuscrit, « L'Esprit des Lettres », 2008.

ANONYME. « L'interallié à Morgan Sportès pour son roman-enquête glaçant sur le Gang des Barbares », *Le nouvel Observateur*, 16 novembre 2011, non paginé, consulté le 21 novembre 2011. Disponible sur: <http://tempsreel.nouvelobs.com/topnews/20111116.AFP8883/interallieamorgan-sportes-pour-son-roman-enquete-glacant-sur-le-gang-des-barbares.html>

ANONYME. « Morgan Sportès, prix Interallié pour une autopsie du Gang des barbares », *Le nouvel Observateur*, 16 novembre 2011, non paginé, consulté le 21 novembre 2011. Disponible sur: <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20111116.AFP8894/morgan-sportes-prix-interallie-pour-une-autopsie-du-gang-des-barbares.html>

ANONYME. « New books mark Yom Hashoa observance », *Jewish News*, 8 avril 2010, p. 29-30.

ARTUS Hubert. « Le fait divers reste de la chair à fiction », *Rue 89*, 23 juillet 2007, consulté le 10 octobre 2011, non paginé. Disponible sur: <http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/le-fait-divers-reste-de-la-chairafiction>

ASSOULINE Pierre. Revue de presse *Ce que j'appelle oubli*: « Un homme ne doit pas mourir pour si peu », Blog *La République des Lettres*, publié en ligne le 13 février 2011, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/ce-que-j-appelleoubli/blog-la-republique-des-lettres.html>

AUDRERIE Sabine. Revue de presse *Ce que j'appelle oubli*, « Les poings et les mots », *La Croix*, publié en ligne le 2 mars 2011, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/ce-que-j-appelle-oubli/la-croix.html>

BAINBRIGGE Susan. « Nicole Malinconi: breaching a Belgian taboo », *French Studies Bulletin*, vol. XXIX.4, n°109, 2008, p. 83-85.

BARNETT Emily. « Littérature et fait divers: quand le réel nous fascine », *Les Inrocks*, 13 juin 2011, non paginé, consulté le 12 octobre 2011. Disponible sur: <http://www.lesinrocks.com/livresartsscenes/livresartsscenesarticle/t/66281/date/2011-06-13/article/chair-a-fiction/>

BARROT Adrien. « Un procès indifférencié » [critique de *Tout, tout de suite* de Morgan Sportès], *Le Monde des livres*, 26 août 2011, non paginé, consulté le 21 novembre 2011. Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=147](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=147)

BEAULE Sophie. « Function and meaning of the fait divers in French detective fiction » dans MULLEN Anne et Emer O'BEIRNE (dir.), *Crime Scenes : Detective Narratives in European Culture since 1945*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 2000, p. 149-159.

BÉE Michel et al. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations: Fait divers, fait d'histoire*, 38<sup>e</sup> année, n°4, 1983. Disponible sur: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/ahess\\_03952649\\_1983\\_num\\_38\\_4](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/ahess_03952649_1983_num_38_4)

BOULARD Anaïs. *Deux romans contemporains face à l'événement tragique: enjeux et modalités de la mise en fiction du réel. Analyse de Dans la foule de Laurent Mauvignier et de Falling Man de Don De Lillo*. Mémoire de master soumis à l'Université d'Angers, 2010, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: [www.laurent-mauvignier.net/pdf/deux-romans-contemporains.pdf](http://www.laurent-mauvignier.net/pdf/deux-romans-contemporains.pdf)

BOYER-WEINMANN Martine. « Les noces renouvelées du fait divers et de la littérature », *Le Monde des livres*, n°20 827, 6 janvier 2012, p. 2.

BRIÈRE Émilie. « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. XL, n°3, 2009, p. 157-171.

BRIÈRE Émilie. « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », *Temps Zéro*, n°1, 2007, consulté le 8 juillet 2010. Disponible sur: <http://tempszero.contemporain.info/document78>

BROCAS Alexis. (coordinateur dossier) « Le polar aujourd'hui », *Le Magazine Littéraire*, n°519, mai 2012, p. 48-85.

CAUVILLE Joëlle. « L'affaire Villemin: quand la littérature s'empare du fait divers », *Nouvelles Études Francophones*, vol. XXV, n°2, 2010, p. 115-127.

CHAMBOST Christophe. « Journalisme et littérature: *In Cold Blood* ou l'association paradoxale du fait divers et du « Nonfiction Novel », *E-rea*, 2006, non paginé, consulté le 12 juillet 2012. Disponible sur: <http://erea.revues.org/263>

CHAPLAIN-RIOU Myriam. « *Tout, tout de suite*: Morgan Sportès dissèque le Gang des barbares », dépêche AFP, août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=140](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=140)

CLARINI Julie. « Un conte rendu de Morgan Sportès », *Le Monde des Livres* du 26 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=144](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=144)

CORAJOUR Carine. « Dossier pédagogique: Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès », publié en ligne en automne 2009, consulté le 17 novembre 2011, p. 8. Désormais indisponible.

COSANDEY Florent. « *Le vampire de Ropraz* de Jacques Chessex », e.littérature.net, 11 mars 2007, non paginé, consulté le 30 mars 2013. Disponible sur: [http://www.elitterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id\\_article=431](http://www.elitterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=431)

CROM Nathalie. Revue de presse *Dans la foule* « Stade final », *Télérama*, le 13 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/telerama.html>

CZARNY Norbert. « Le souffle coupé », *La quinzaine littéraire*, 16-31 octobre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/la-quinzaine-litteraire.html>

DECOIN Didier. « Le miroir de nous-mêmes » [critique de *Tout, tout de suite* de Morgan Sportès], *Le Monde* du 26 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=145](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=145)

DELORME Marie-Laure. Revue de presse *Dans la foule* « Un soir au stade, le chaos », *Le journal du dimanche* du 17 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/le-journal-du-dimanche.html>

DEMORAND Nicolas. « Éditorial: Trouble », *Libération*, n°9535, 7-8 janvier 2012, p. 3.

DESJARDINS Martine. « Portées disparues » [critique de *Les Disparues de Vancouver* de Élise Fontenaille], *L'Actualité* 35. 8, 15 mai 2010, p. 73-74.

DESSINGES Catherine et Martine VILA-RAIMONDI (dir.). *Médias & Culture*, n° spécial, mars 2008, *Fictions et figures du monstre*. Paris: L'Harmattan, 2008.

DION Sylvie (dir.). *Tangence, Autopsie du fait divers*, n°37, 1992, p. 5-96.

Disponible sur: <http://www.erudit.org/revue/tce/1992/v/n37/>

EYCHART François. «*Tout, tout de suite: une plongée dans nos bas-fonds* », *Les Lettres françaises*, 6 octobre 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012.

Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=167](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=167)

DUBIED Annik. «*Quand les journalistes de presse parlent du fait divers: récits de pratiques et représentations* », dans WATINE Thierry (rédacteur en chef). *Les Cahiers du journalisme* n°14, dossier «*Faits divers* », Lille & Québec: ESJ Lille et Université Laval, 2005, p. 58-75.

Disponible sur: <http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/14.htm>

DUBIED Annik. «*S'inspirer du fait divers: comment et pourquoi?* », dans MIGOZZI Jacques et Philippe LE GUERN (dir.), *Production(s) du populaire*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, «*Médiatextes* », 2004, p. 379-387.

DUPAYS Stéphanie. «*Le bûcher des vanités* », *Le Monde des livres* n°21 353, 13 septembre 2013, p. 9.

DUPUIS Jérôme. «*Le chant des barbares* », *L'Express*, 17 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012.

Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=149](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=149)

ECHASSERIAU Emmanuelle. «*La séquestrée de Poitiers, poignant récit signé Viviane Janouin-Benanti* », *Vendée matin*, 21-22 avril 2001, article scanné et inséré sur page Internet, non paginé, consulté le 30 mars 2013. Disponible sur:

<http://crimes.mysteres.free.fr/Affaires-criminelles/sequestree-poitiers.htm>

ÉVRARD Franck. *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan, «*128* », 1997.

FRANCO Marie. «*Le fait divers en Espagne: exemplarité et tradition littéraire (El Caso, 1955)* », dans *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome 30-3, 1994, p. 143-167.

GARCIN Jérôme. Revue de presse *Dans la foule* «*Le stade de la honte* », *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011.

Disponible sur:

<http://www.laurentmauvignier.net/revuedepresse/danslafoule/lenouvelobservateur.html>

GARCIN-MARROU Isabelle et Claude JAMET (dir.). *Médias & Culture*, hors-série n°2, *Récit et dispositifs du fait divers*. Paris: L'Harmattan, 2008.

HAMON Philippe et Isabelle TOURNIER (dir.). *Romantisme, Le fait divers*, Paris: S.E.D.E.S., n°97, 1997.

HARANG Jean-Baptiste. Revue de presse *Ce que j'appelle oubli*, *Magazine Littéraire*, avril 2011, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur:

<http://www.laurentmauvignier.net/revuedepresse/cequejappelleoubli/magazine-litteraire.html>



HARTÉ Yves. Revue de presse *Dans la foule* « Emportés par la foule », *Sud-Ouest Dimanche*, le 17 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011.

Disponible sur:

<http://www.laurentmauvignier.net/revuedepresse/danslafoule/sudouesdimanchehtml>

HIPPOLYTE Jean-Louis. Review *Mariage mixte* de Marc Weitzmann, vol. LXXV, n°3, février 2002, consulté le 30 juin 2010, p. 654-655.

Disponible sur: <http://www.jstor.org/pss/3132912>

HIRSCH Yaël. « *Ballets roses* de Benoît Duteurtre: critiques croisées », publié en ligne sur le site « [toutelaculture.com](http://toutelaculture.com) » le 6 mai 2009, consulté le 9 juin 2012. Disponible sur: <http://toutelaculture.com/2009/05/le-sucre-roux-du-gendre-ideal-critique-des-ballets-roses-de-benoit-duteurtre/>

HOOPER Brad. Review *A Jew must die* by Jacques Chessex, *Booklist*, 15 avril 2010, p. 37.

HUGLO Marie-Pascale. « Chapitre 5: Hantise de la fiction dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère », dans *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2007, p. 83-94.

HUGLO Marie-Pascale. « Voyage au pays de la peur: rumeur et récit dans *La Classe de neige* d'Emmanuel Carrère », *Protée*, vol. XXXII, n°3, hiver 2004, p. 101-112.

HUGLO Marie-Pascale. « L'avocat du diable ? Le Romand d'Emmanuel Carrère », dans HUGLO Marie-Pascale et Sarah ROCHEVILLE (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2004, p. 39-57.

JOPECK Sylvie. *Le fait divers dans la littérature*. Paris: Gallimard, « Gallimard éducation », 2009.

KECHICHIAN Patrick. « *Un fait divers* de François Bon » [Critique], Les Éditions de Minuit, consulté le 2 juillet 2013.

Disponible sur: [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1544](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1544)

KING Adele. « *Corps Enseignant: Tombeau* », *World Literature Today*, vol. LXXXII, n°2, mars-avril 2008, p. 63-64.

KING Adele. « *Les Jouets vivants* by Jean-Yves Cendrey », *World Literature Today*, vol. LXXX, n°4, juillet-août 2006, p. 77-78.

LAMBERTERIE (de) Olivia. Revue de presse *Dans la foule*, « Emportés par la foule! », *Elle*, 18 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011.

Disponible sur:

<http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/elle.html>

LANCON Philippe. « Livres: la fiction déplace la réalité », *Libération*, n° 9 535, 7-8 janvier 2012, p. 2.

LANCON Philippe. « Quand les romanciers s'abreuvent au réel. Le crime, sur le fil de l'inspiration », *Libération* n° 9 535, 7-8 janvier 2012, p. 3.

LANCON Philippe. « Sportès s'empare du gang des barbares; les mots de Fofana retravaillés par la fiction », *Libération*, 15 septembre 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur:  
<http://www.morgansportes.net/IMG/pdf/FofanaPRESSEliberation15septembre2011.pdf>

LANDROT Marine. Revue de presse *Ce que j'appelle oubli*. « Lamento pour mémoire, boire une bière et mourir », *Marianne*, 14 mai 2011, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur:  
<http://www.laurentmauvignier.net/revuedepresse/cequejappelleoubli/marianne.html>

LANDROT Marine. Revue de presse *Ce que j'appelle oubli*. *Télérama* n° 3 193, 26 mars 2011, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur:  
<http://www.laurentmauvignier.net/revuedepresse/cequejappelleoubli/telerama.html>

LAURET Jean-Claude. « *Utoya*, de Laurent Obertone », *Boulevard Voltaire*, 17 septembre 2013, non paginé, consulté en ligne le 17 septembre 2013. Disponible sur :  
<http://www.bvoltaire.fr/jeanclaudelauret/livre-utoya-de-laurent-obertone,35654>

LÊ Linda. « Régis Jauffret, barbarie en sous-sol », *Le Monde des livres*, n°20 827, 6 janvier 2012, p. 1.

LEBRUN Jean-Claude. « Morgan Sportès, la pente d'un temps », *L'Humanité*, 15 septembre 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012, p. 19. Disponible sur:  
<http://www.morgansportes.net/IMG/pdf/fofanaPRESSEhumanite15septembre2011-2.pdf>

LEBRUN Jean-Claude. Revue de presse *Ce que j'appelle oubli* « Une vie en une phrase », *L'Humanité*, le 3 mars 2011, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/ce-que-j-appelle-oubli/l-humanite.html>

LEBRUN Jean-Claude. Revue de presse *Dans la foule*, « Une éclatante réussite », *L'Humanité*, 19 octobre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/humanite.html>

LEFEBVRE Sandrine. « La cause des victimes » [critique de *La séquestrée de Poitiers* de Viviane Janouin-Benanti], *L'écho de la presqu'île*, 1<sup>er</sup> juin 2001, article scanné et inséré sur page Internet, non paginé, consulté le 30 mars 2013. Disponible sur: <http://crimes.mysteres.free.fr/Affaires-criminelles/sequestree-poitiers.htm>

LEITER Robert. « An Obvious and Exemplary Victim », *Jewish Exponent*, 8 avril 2010, 228, 2. Ethnic News Watch, p. 31.

LEYRIS Raphaëlle. « De sang-froid? Hantée par la mémoire d'un oncle guillotiné, Stéphanie Polack a enquêté sur les années 1950 », *Le Monde des livres*, n°20 869, vendredi 24 février 2012, p. 6.

LEYRIS Raphaëlle. « Lectures coupables », *Le Monde des livres* n°20 827, 6 janvier 2012, p. 3.

LEYRIS Raphaëlle. « L'éprouvante descente dans le réel », *Le Monde des livres* n°20 827, 6 janvier 2012, p. 2.

LIGER Baptiste. Revue de presse *Dans la foule* « Foule sentimentale », *So foot*, septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/so-foot.html>

MACSHANE Dennis. « God knows why : A true story of wartime savagery in peaceful Switzerland », *The Financial Times Limited*, 20 février 2010, p. 16.

MARION Esther N. « The Narrator-Perpetrator and the Infectious Crime Scene : Emmanuel Carrère's *L'Adversaire* », dans DAY James (dir.), *Violence in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam : Rodopi, « French Literature Series », 2008, p. 59-70.

MELLET Philippe. « *Tout, tout de suite* », *Union de Reims*, 28 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012.  
Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=150](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=150)

MONTRÉMY Jean-Maurice (de). Revue de presse *Dans la foule* « Laurent Mauvignier, le romantisme funèbre », *La Croix*, 14 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/revue-de-presse/dans-la-foule/la-croix.html>

MORY Christophe. « *Ballets roses* de Benoît Duteurtre », chronique de Christophe MORY, publiée sur le site de Christophe MORY, non daté, consulté le 25 mars 2013.  
Disponible sur:  
[http://www.christophemory.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=67:ballets-roses-benoit-duteurtre&catid=9:chroniques&Itemid=10](http://www.christophemory.com/index.php?option=com_content&view=article&id=67:ballets-roses-benoit-duteurtre&catid=9:chroniques&Itemid=10)

PAKREVAN Diana. *Représentations du fait divers dans le théâtre français (1969-2004)* [position de thèse]. Thèse dirigée par Jean-François LOUETTE. Université Paris IV-Sorbonne. Soutenue le 18 décembre 2009. Consultée le 9 septembre 2013.  
Disponible sur: [http://www.crht.paris-sorbonne.fr/matrice/wp-content/uploads/2009/12/position\\_de\\_these\\_-\\_pakrevan\\_diana.pdf](http://www.crht.paris-sorbonne.fr/matrice/wp-content/uploads/2009/12/position_de_these_-_pakrevan_diana.pdf)

PATIN O'COOHOON Charles et Laurent SIMON. « Un chien vaut mieux que deux », *Zone littéraire*, 10 avril 2006, non paginé, consulté le 12 octobre 2011.  
Disponible sur:  
<http://www.zonelitteraire.com/litterature/enquetes/unchienvautmieuxquedeux.html>

PELCKMANS Paul et Bruno TRITSMANS (dir.) *Écrire l'insignifiant. Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, « Faux Titre », 2000.

PINGAUD Bernard. « Jetez le réel par la fenêtre, il revient par la grande porte », *Le Monde des livres*, n°20 839, vendredi 20 janvier 2012, p. 6.

PITTELOUD Isabelle. « Fait divers et engagement: quelques remarques sur l'affaire Romand », dans PITTELOUD Isabelle et al. *Formes et modèles de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Lausanne, Switzerland: éd. Antipodes, 2006, p. 205-218.

RABATÉ Étienne. « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction », dans MAJORENO Matteo (dir.), *Le goût du roman. Actes du colloque Narrativa du Francia: leggere il presente/ La prose française: lire le présent*, Bari: B.A. Graphis, « Marges critiques », 2002, p. 120-133.

RASPIENGEAS Jean-Claude. « Un crime de notre époque », *La Croix*, 15 septembre 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: <http://www.morgansportes.net/IMG/pdf/fofanaPRESSElaCroix15septembre2011.pdf>

RAVVIN Norman. « Guilt over murder becomes part of author's imagination », *The Canadian Jewish News*, 25 mars 2010, p. 59.

RÉROLLE Raphaëlle. « Sèvere de Régis Jauffret: au cœur du mensonge », *Le Monde des livres*, publié en ligne le 5 mars 2010, non paginé, consulté le 20 mars 2010. Disponible sur: [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/04/severederegisjauffret\\_1314208\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/04/severederegisjauffret_1314208_3260.html)

ROMESTAING Alain. « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère: transgressions des limites, limites de la transgression », *Romanica Silesiana*, n°5, 2010, p. 180-194.

ROY Vincent. « Angoisses et tintinnabulements » [critique de *Les merveilles* de Claire Castillon], *Le Monde des livres*, n° 20 827, 6 janvier 2012, p. 4.

SAGE Jérôme. « *Tout, tout de suite* », *France Soir*, 20 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012.

Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php3?id\\_article=142](http://www.morgansportes.net/article.php3?id_article=142)

THIBAUT Bruno. « La nouvelle et le fait divers », dans THIBAUT Bruno. (aut.), *J.M.G. Le Clézio et la métaphore exotique*. New-York: Rodopi, « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », 2009, p. 131-134.

THIBAUT Bruno. « "À l'écoute de ceux qui sont à la traîne": le récit dialogué dans *Adieu* et dans *Viol* de Danièle Sallenave », dans BISHOP Michael et Christopher ELSON (dir.), *French Prose in 2000*. New-York: Rodopi, « Faux-Titre », 2002, p. 117-124.

THIBAULT Bruno. « Du stéréotype au mythe: l'écriture du fait divers dans les nouvelles de J.M.G. Le Clézio », *The French Review*, vol. LXVIII, n°6, 1995, p. 121-134.

TOURANCHEAU Patricia. « Nicole Malinconi, Les mots de l'ex-épouse de Dutroux », *Libération*, 8 février 2008, non paginé, consulté le 7 décembre 2011. Disponible sur: <http://www.liberation.fr/jour/010173677-nicole-malinconi-les-mots-de-l-ex-epouse-de-dutroux>

UNDERWOOD Doug. *Journalism and the Novel : Truth and fiction, 1700-2000*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

VANDENDORPE Christian. « De la fable au fait divers », dans *Le Cahier de recherche Ciadest*, n°10, Montréal: Ciadest, 1991, p. 1-28.

VIART Dominique. « Fiction et fait divers » dans VIART Dominique et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, « La Bibliothèque Bordas », 2008, p. 235-251.

VIART Dominique. « Défections de la parole: écrire à l'épreuve des faits », dans ANDRÉ Emmanuelle, Martine BOYER-WEINMANN et Hélène KUNTZ (dir.). *Tout contre le réel Miroirs du fait divers. Littérature, théâtre, cinéma*. Paris: Le Manuscrit, « L'Esprit des Lettres », 2008, p. 267-295.

VIART Dominique. « Fictions en procès », dans BLANCKEMAN Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE. *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289-303.

WAGNER Frank. « Le "roman" de Romand (à propos de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère), *Roman 20/50*, n°34, 2002, p. 107-124.

WALKER David. *Outrage and Insight. Modern French Writers and the "Fait Divers"*. Oxford-Washington: Berg, « Berg French Studies », 1995.

#### **4. Entretiens avec les écrivains du fait divers**

CARRÈRE Emmanuel. Interlocuteur anonyme. « Entretien avec Emmanuel Carrère ». *Le Petit Bulletin*, n°646, 11 décembre 2011, non paginé, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur: <http://www.petit-bulletin.fr/lyon/animations-connaître-article-41849.html>

CARRÈRE Emmanuel. Entretien par Jean-Pierre TISON, « Entretien d'Emmanuel Carrère », *Lire*, février 2000, non paginé, consulté le 16 novembre 2011. Disponible sur: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere\\_803526.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere_803526.html)

CARRÈRE Emmanuel. Entretien audiovisuel par Nelly KAPRIÉLIAN, « Emmanuel Carrère, *L'Adversaire* », BPI, Centre Pompidou de Paris, 11 janvier 2010, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=yVqY9PXJs-k>

CARRÈRE Emmanuel. Entretien audiovisuel par Nelly KAPRIÉLIAN, « Emmanuel Carrère, Fiction/Non Fiction », BPI, Centre Pompidou de Paris, 11 janvier 2010, consulté le 18 janvier 2012.

Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=SHI2FOvE3gA&feature=related>

DECOIN Didier. Entretien par Jacques PRADEL. « Auteur raconte: Didier Decoin », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 7 janvier 2011. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-07-janv-2011-auteur-raconte-didier-decoin-7648978760>

DUTEURTRE Benoît. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire des ballets roses », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 15 septembre 2011. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-15-sept-2011-l-affaire-des-ballets-roses-7718459967>

DUTEURTRE Benoît. Entretien par divers chatteurs. « Benoît Duteurtre: Tout ce qui vient du passé me fascine », publié en ligne sur le site *Libération* le 7 avril 2009, non paginé, consulté le 9 juin 2012. Disponible sur: <http://www.liberation.fr/livres/1201131-dialoguez-avec-benoit-duteurtre>

FONTENAILLE Élise. Entretien par Jacques PRADEL. « L'homme qui haïssait les femmes », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 8 juin 2011. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-08-juin-2011-l-homme-qui-haissait-les-femmes-7693408552>

JANOUIN-BENANTI Viviane. Entretien par Jacques PRADEL. « La séquestrée de Poitiers », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 29 mars 2012. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-29-mars-2012-la-sequestree-de-poitiers-7746044670>

JAUFFRET Régis. Entretien par David CAVIGLIOLI, « Josef Fritzl, c'est le monstre total! », *Le Nouvel Observateur*, 13 janvier 2012, non paginé, consulté le 12 juillet 2013.

Disponible sur: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120111.OBS8526/josef-fritzl-c-est-le-monstre-total.html>

JAUFFRET Régis. Entretien par Thomas STÉLANDRE. « Régis Jauffret, "On ne vit pas impunément, on n'écrit pas impunément" », *Le Magazine Littéraire*, janvier 2012, p. 90-94.

JAUFFRET Régis. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Edouard Stern, un crime passionnel? », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 18 avril 2012. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/ecouter/l-heure-du-crime-du-18-avril-2012-l-affaire-edouard-stern-un-crime-passionnel-7746857042>

JAUFFRET Régis. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Fritzl », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 25 janvier 2012. Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/billet/mercredi-25-janvier-l-affaire-fritzl-selon-regis-jauffret-7742386842>

JAUFFRET Régis. Entretien par Bernard LEHUT. « *Claustria* de Régis Jauffret », émission radiophonique *Les livres ont la parole* sur RTL, 8 janvier 2012.  
Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/les-livres-ont-la-parole/ecouter/les-livres-ont-la-parole-claustria-de-regis-jauffret-7741909892>

JAUFFRET Régis. Entretien par Oriane JEANCOURT GALIGNANI. *Transfuge*, magazine de littérature et de cinéma, n°54, janvier 2012, p. 34-36.

JAUFFRET Régis. Entretien par Nelly KAPRIÉLIAN. « Régis Jauffret, l'âme du crime: entretien », *Les Inrocks*, publié le 5 mars 2010, non paginé, consulté le 23 avril 2010. URL désormais invalide.

JAUFFRET Régis. Entretien par Dominique RABATÉ. « Régis Jauffret répond aux questions de Dominique Rabaté ». *Fixxion*, revue critique de fixxion française contemporaine, non paginé, publié le 11 octobre 2010. Disponible sur: <http://www.revucritiquedefixxionfrancaisecontemporaine.org/rcffc/article/view/10/492>

JAUFFRET Régis. Entretien par Thierry GUICHARD. « Régis Jauffret – il est tous les autres », *Le Matricule des Anges*, n° 79, janvier 2007, p. 19-21.

JONQUET Thierry. Entretien par Christine FERNIO. « La réalité dépasse la fiction », *Lire*, 1<sup>er</sup> mai 2000, non paginé, consulté le 28 novembre 2011. Disponible sur: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-realite-depasse-la-fiction\\_805646.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-realite-depasse-la-fiction_805646.html)

MALINCONI Nicole. Entretien par Jacques PRADEL. « L'affaire Marc Dutroux », émission radiophonique *L'heure du crime* sur RTL, 23 février 2012.  
Disponible sur: <http://www.rtl.fr/emission/l-heure-du-crime/billet/jeudi-23-fevrier-l-affaire-marc-dutroux-7743865660>

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par Michel MURAT. « Entretien: Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat », *Revue critique de fixxion française contemporaine* n°3, décembre 2011, consulté le 3 janvier 2012.  
Disponible sur:  
[http://www.revucritiquedefixxionfrancaisecontemporaine.org/francais/publications/n03/entretien\\_mauvignier\\_murat\\_fr.html](http://www.revucritiquedefixxionfrancaisecontemporaine.org/francais/publications/n03/entretien_mauvignier_murat_fr.html)

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par William IRIGOYEN, Salon du livre de Bron, avril 2010, consulté le 22 novembre 2011. Disponible sur: [http://blogs.arte.tv/Le\\_poing\\_et\\_la\\_plume/frontUser.do?method=getPost&postId=102076&blogName=Le\\_poing\\_et\\_la\\_plume](http://blogs.arte.tv/Le_poing_et_la_plume/frontUser.do?method=getPost&postId=102076&blogName=Le_poing_et_la_plume)

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par Fabienne DUMONTET, BPI Beaubourg, 6 décembre 2010, consulté le 22 novembre 2011. Disponible sur: [http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id\\_doc=3303](http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=3303)

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par des classes de lycéens à l'occasion de la parution de *Dans la foule*, médiathèque de Lyon Partdieu, 13 mars 2008, consulté le 22 novembre 2011.  
Disponible sur: [http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id\\_video=197](http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=197)

MAUVIGNIER Laurent & Tanguy VIEL. Entretien à l'Alliance Française Galliera de Gênes par Maxime PIERRE, 8 juin 2007, consulté le 22 novembre 2011.  
Disponible sur: [http://publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=97](http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=97)

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par Jérôme DIACRE à l'occasion de la parution de *Dans la foule* « Variation, variante, version », *Laura* n°3, mars-octobre 2007, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/dans-la-foule/variation-variante-version.html>

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par Jean LAURENTI, « L'intime pour dire l'histoire », *Le Matricule des Anges*, octobre 2006, non paginé, consulté le 22 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/dans-la-foule/intime-pour-histoire.html>

MAUVIGNIER Laurent. Entretien à la librairie Mollat par Jean LAURENTI, podcast du jeudi 19 octobre 2006, écouté le 21 novembre 2011.  
Disponible sur: [http://www.mollat.com/rendez-vous/laurent\\_mauvignier-7341.html](http://www.mollat.com/rendez-vous/laurent_mauvignier-7341.html)

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par Dominique ANTOINE, *Interlignes TV*, octobre 2009, consulté le 22 novembre 2011.  
Disponible sur: [http://interlignes.curiosphere.tv/interlignes/?post\\_type=auteur&p=74](http://interlignes.curiosphere.tv/interlignes/?post_type=auteur&p=74)

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par Jean LAURENTI. « Capter la surface des choses : *Dans la foule* de Laurent Mauvignier », *Le Matricule des anges*, octobre 2006, non paginé, consulté le 17 novembre 2011.  
Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/dans-la-foule/capter-lasurfacedes-choses.html>

MAUVIGNIER Laurent. Entretien par Patrick KECHICHIAN. *Le Monde*, 15 septembre 2006, non paginé, consulté le 18 novembre 2011.  
Disponible sur: <http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/dans-la-foule/rencontre-patrick-kechichian.html>

PIERRAT Emmanuel. Interview par Alain VEINSTEIN, émission *Du jour au lendemain*, radio *France Culture*, podcast du 30 septembre 2010, consulté le 3 mai 2012. Disponible sur: <http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-emmanuel-pierrat-2010-09-30.html>

SALLENAVE Danièle. Entretien par Bruno THIBAUT. *The French Review*, vol. LXXIV, n°2, décembre 2000, p. 346-355.

SPORTÈS Morgan. Entretien par Christian AUTHIER, *L'Opinion indépendante*, 19 août 2011, p. 8, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: <http://www.morgansportes.net/IMG/pdf/fofanaPRESSEauthierchristian.pdf>

SPORTÈS Morgan. Entretien par Philippe COHEN. *Marianne* 2, 13 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012.  
Disponible sur: [http://www.livredepoche.com/sites/default/files/m\\_sportes2.pdf](http://www.livredepoche.com/sites/default/files/m_sportes2.pdf)



SPORTÈS Morgan. Entretien par Mohammed AISSAOUI, *Le Figaro littéraire*, 25 août 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: [http://www.morgansportes.net/article.php?id\\_article=146](http://www.morgansportes.net/article.php?id_article=146)

SPORTÈS Morgan. Entretien par Bernard QUIRINI, *Evene*, 18 juillet 2011, non paginé, consulté le 6 août 2012. Disponible sur: <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-morgan-sportes-3355.php>

SPORTÈS Morgan. Entretien par Hubert PROLONGEAU, dans Alexis BROCAS. (coordinateur dossier), « Le polar aujourd'hui », *Le Magazine Littéraire*, n°519, mai 2012, p. 52-53.

## 5. Critiques et analyses littéraires

ARON Paul, Denis SAINT JACQUES, et Alain VIALA. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002, entrée « fait divers », p. 223-224.

ARROUYE Jean. « Un nouvel art de dire et de montrer » dans *Livres de photographies et de mots*. Dir. Danièle MÉAUX. Caen : Lettres modernes Minard, 2009, p.53-73.

ARROUYE Jean. « La photographie embrayeur littéraire » dans *Revue des Lettres et de Traduction*, n°8, Liban: Université Saint-Esprit de Kaslik, 2002, p. 209-230.

BARTHES Roland. « L'effet de réel », dans *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens. 1968-1971*. Paris: Seuil, 2002. [1968]

BORDAS Éric. « Les secrets du petit Nicolas: *La classe de neige* d'Emmanuel Carrère », dans Rabaté, Dominique. (dir.), *Dire le secret*, Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 171-182.

BOUTIN Frédéric. *Du devenir-écrivain du narrateur modianien au devenir-archive de Dora Bruder*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Chicoutimi, consulté le 19 mai 2011. Disponible sur: <http://bibvir.uqac.ca/theses/12127381/12127381.pdf>

BRADY Jesse. *Literally reality : Defining the nonfiction novel through Truman Capote's In Cold Blood and Norman Mailer's The Armies of the Night*, a Master Thesis presented to the Department of English at Concordia University, Montreal, Quebec, 2006, consulté le 12 juillet 2012.  
Disponible sur: <http://spectrum.library.concordia.ca/9111/1/MR20663.pdf>

BRIÈRE Émilie et Mélanie LAMARRE (dir.), *Le roman parle du monde*, *Revue des Sciences Humaines*, n°299, 2010.

CAMET Sylvie. « Auto-condamnation », dans *Les Métamorphoses du moi, Identités plurielles dans le récit littéraire XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Chap. « Les vols d'identité », Paris, L'Harmattan, 2007, p. 335-341.

CAPONE Carine. *L'événement et la voix. Poétique de l'onde de choc dans l'œuvre de Laurent Mauvignier*. Mémoire de Master 2 sous la direction de Dominique VIART. Lille 3, ALITHILA, juin 2010.

CARRÈRE Emmanuel. « Tu seras mon personnage », *Le Monde des livres*, n°21 275, 14 juin 2013, p. 1-2.

CHASSAY Jean-François. « Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant* », *Études littéraires* vol. XXX, n°2, 1998, p. 143-147, consulté le 22 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1998/v30/n2/501208ar.pdf>

COTÉ-FOURNIER Laurence. « Journalisme littéraire: l'écrivain sur le terrain » [appel à contributions], *Salon Double*, 15 avril 2013, consulté le 12 mars 2013. Disponible sur: <http://figura.uqam.ca/actualite/appel-contribution-dossier-salon-double-journalisme-litt-raire-l-crivain-sur-le-terrain>

CROWLEY Cornelius. « À l'épreuve du fait divers: des choses trop accessibles ». *L'allusion et l'accès, Papers from the GRAAT Conference*, l'Université François Rabelais de Tours, 6-7, September 2002, Ed. Vernon, Peter. Tours: Presses universitaires François Rabelais, 2005, p. 27-39.

DAVID Sylvain. « Mise en abyme et engagement littéraire chez Jean-Jacques Pelletier », *@naleses*, Vol. VII, n°1, hiver 2012, p. 125-146, article consulté le 9 avril 2010. Disponible sur: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/392/304>

DENIZOT Nathalie et Catherine MERCIER. « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère », *Recherches* n°45, *Écritures de soi*, 2006, p. 135-149, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur: [http://www.webletters.net/ar/articles/15\\_143\\_381\\_denizot-mercier.pdf](http://www.webletters.net/ar/articles/15_143_381_denizot-mercier.pdf)

DORTIER Jean-François. « Le roman de la vie intérieure », *Sciences Humaines* n°134, « La littérature, une science humaine? », janvier 2003, non paginé, article consulté le 4 avril 2012. Disponible sur: [http://www.scienceshumaines.com/le-roman-de-la-vie-interieure\\_fr\\_2841.html](http://www.scienceshumaines.com/le-roman-de-la-vie-interieure_fr_2841.html)

DOUZOU Catherine. « Naissance d'un fantôme: *Dora Bruder* de Patrick Modiano ». *Protée*, vol. XXXV, n°3, 2007, p. 23-32.

ÉVRARD Franck. Chapitre « Les réinventions du roman policier », dans Dominique VIART et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, « La Bibliothèque Bordas », 2008, p. 365-375.

FAERBER Johan. « L'exception démocratique de l'écriture: Laurent Mauvignier », dans DAMBRE Marc et Richard J. GOLSAN (dir.), *L'exception et la France contemporaine: histoire, imaginaire, littérature*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 265-274.

FAUST David. « Archive, biographie et autobiographie oblique dans *Vies minuscules* de Pierre Michon », *Inventário*, n°2, avril 2004. Disponible sur: <http://www.inventario.ufba.br/02/d02can/02dfaust.htm>

FORTIER Frances et Francis LANGEVIN, «Le réel dans les fictions contemporaines », @*analyses*, Dossier « Fiction et réel », mars 2009, p. 2-9, consulté le 22 novembre 2011. Disponible sur: <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1354>

GARRETT George. «Then and now: *In Cold Blood* revisited », *The Virginia Quarterly Review*, Summer 1996, 72, 3, 467-474.

GAUDREAU Hélène. « Emmanuel Carrère: quand la réalité dépasse la fiction », *Nuit blanche*, n°81, 2000-2001, p. 6-8, consulté le 17 octobre 2010.  
Disponible sur: <http://www.erudit.org/culture/nb1073421/nb1118581/20801ac.pdf>

GENETTE Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil, « Points », 1982.

GENETTE Gérard. *Figures III*, Paris: Seuil, « Poétique », 1972.

GIL Marie. *Roland Barthes: Au lieu de la vie*, Paris: Flammarion, « Grandes biographies », 2012.

GONZALEZ FERNANDEZ Francisco. « *L'Adversaire* ou le récit de l'indécidable », 2004, p. 535-545, consulté le 18 janvier 2012.  
Disponible sur: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=1011637](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1011637)

HARRED Jane Catherine. « Never a copy: The conflicting claims of narrative discourse and its referent in the literary jour... », Thesis submitted to the University of Minnesota, 1994.

HENRY Catherine. « Dedans/dehors: le monologue chez Mauvignier », *Remue.net*, le 24 janvier 2005, non paginé, consulté le 18 novembre 2011. Disponible sur: <http://remue.net/spip.php?article375>

HERRERO CECILIA Juan. « Sur la figure du double et l'énigme du mal dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, une histoire d'imposture criminelle », *Cédille*, revista de estudios franceses, Monografias 2, 2001, p. 307-336, consulté le 28 mai 2010. Disponible sur: <http://cedille.webs.ull.es/M2/13herrero3.pdf>

HICKMAN Trenton. « "The last to see them alive": panopticism, the supervisory gaze, and catharsis », *Studies in the Novel*, 37, 4, winter 2005, p. 464-476.

HIPPOLYTE Jean-Louis. Review *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, *The French Review*, vol. LXXIV, n°5, avril 2001, p. 1040-1041, consulté le 30 juin 2010. Disponible sur: <http://www.jstor.org/pss/399807>

HUGHES Alex. « Recycling and Repetition in Recent French "Autofiction": Marc Weitzmann's Doubrovskian Borrowings », *The Modern Language Review*, vol. XCVII, n°3, 2002, p. 566-576. Disponible sur: <http://www.jstor.org/pss/3737492>

HUGLO Marie-Pascale. « Présentation », dossier sur le quotidien dans les fictions contemporaines. *Temps Zéro*, Revue d'étude des écritures contemporaines, n°1, 2007, non paginé, consulté le 10 décembre 2010.

Disponible sur: <http://tempszero.contemporain.info/document71>

HUGLO Marie-Pascale. « Chronique d'une vie ordinaire: poétique de la conversation dans *Adieu*, de Danièle Sallenave », *Études françaises*, vol. XLV, n°1, 2009, p. 33-49.

HUGLO Marie-Pascale. « Le sens du récit », dans *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2007, p. 9-39.

HUGLO Marie-Pascale. « Présentation: poétique de l'archive », *Protée*, vol. XXXV, n°3, 2007, p. 5-10.

JERUSALEM Christine. « Les mécaniques optiques de François Bon : l'écrivain en photographe » dans *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Dir. Danièle MÉAUX et Jean-Bernard VRAY. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004, p. 239-248.

KAKISH Shereen. *L'écriture « indécidable » de Régis Jauffet: entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme*. Thèse soumise à l'université de Laval, 2010, consultée le 10 décembre 2010.

Disponible sur: [www.theses.ulaval.ca/2010/27304/27304.pdf](http://www.theses.ulaval.ca/2010/27304/27304.pdf)

LASSAVE Pierre. « Sciences sociales/littérature: la fin des hostilités ? », *Sciences Humaines* n°134, « La littérature, une science humaine? », janvier 2003, non paginé, article consulté le 4 avril 2012. Disponible sur:

[http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafindeshostilites\\_fr\\_2834.html](http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafindeshostilites_fr_2834.html)

LEDOUX-BEAUGRAND Évelyne. « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Schneck et de Marilyn Desbiolles », dans *Temps Zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°5, 2012, non paginé, consulté le 15 février 2012. Disponible sur: <http://tempszero.contemporain.info/document714>

LEFEVRE Peter Alan. « Truman Capote's *In Cold Blood* as nonfiction novel: A reevaluation », a Master Thesis presented to the Department of English, California State University, Long Beach, 1999.

MACÉ Marielle. « "le réel à l'état passé": passion de l'archive et reflux du récit ». *Protée*, vol. XXXV, n°3, 2007, p. 43-50.

MILAT Christian. « La Maladie de Sachs: le réel construit entre les pôles opposés du savoir et de la subjectivité », @nalyse, Vol. IV, n°2, 2009, p. 119-142, consulté le 12 novembre 2012. Disponible sur:

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revueanalyses/article/viewFile/634/536>

MILAT Christian. « 1980-2005 »: radiographie de la littérature française », @analyses, hiver 2006, p. 1-5, consulté le 5 octobre 2010. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/443/343>

MOTTE Warren. « The Critical Novel in France, Today », *World Literature Today*, 80, 6, novembre-décembre 2007, p. 50-54.

NORRIS Anna. « Parole interdite: la littérature carcérale féminine ». *The French Review*, Vol. LXXI, n°3, février 1998, p. 425-435.

PARENT Anne-Martine. « Trauma, témoignage et récit: la dérouté du sens », *Protée*, vol. XXXIV, n°2-3, 2006, p. 113-125.

PARGAUD Maxime. « Ilan Halimi : deux films pour retracer la terrible affaire », publié sur *Le Figaro.fr* le 20 juillet 2013, consulté le 21 août 2013. Disponible sur : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/07/20/03002-20130720ARTFIG00176-ilan-halimi-deux-films-pour-retracer-la-terrible-affaire.php>

PARK Jungsik. « Storytelling and truth-telling: discursive practices of news-storytelling in Truman Capote, Norman Mailer, and John Hersey », Thesis submitted to the Office of Graduate Studies of Texas, A&M University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of philosophy, may 2006.

PÉCHEROT Patrick. « Le polar, miroir du social », *Sciences Humaines* n°134, « La littérature, une science humaine? », janvier 2003, non paginé, article consulté le 4 avril 2012. Disponible sur : [http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafindeshostilites\\_fr\\_2834.html](http://www.scienceshumaines.com/sciencessocialeslitteraturelafindeshostilites_fr_2834.html)

PIVERT Benoît. « Les carrés gris sur fond gris de Régis Jauffret », *RALM*, publié en ligne le 14 novembre 2008, non paginé, consulté le 3 octobre 2010. Disponible sur : <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article2420>

POBEL Nadja. « Carrère à cœur ouvert », *Le Petit Bulletin* n°645, 2 décembre 2011, non paginé, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur : <http://www.petit-bulletin.fr/lyon/animations-connaître-article-41770.html>

RABATÉ Dominique. « Portrait du solitaire en serial killer », dans RABATÉ Dominique (dir.), *Modernités 19, L'invention du solitaire*, Presses Universitaires de Bordeaux : 2003, p. 379-394.

REUTER Yves. *L'analyse du récit*. Paris : Armand Colin, « 128 », 2007.

RIBES Jean-Michel. Présentation de la pièce *Viol* de Danièle Sallenave, théâtre du Rond-Point, 2002-2003.

SAENEN Frédéric. Entretien dans BORDES, Arnaud, Stephan CARBONNAUX, Serge TAKVORIAN. *Enquête sur le roman expérimental*. Paris : Le Grand Souffle, 2007, p. 300.

SCHAEFFER Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris: Seuil, « Poétique », 1989.

SCHOENTJES Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, « Points », 2001.

SCHWERDTNER Karin. « Enquête, transmission et désordre dans *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar », *Temps Zéro*, n°5, dossier « Lacunes et silences de la transmission », 2012, consulté le 3 janvier 2013.

Disponible sur: <http://tempszero.contemporain.info/document727>

SHERINGHAM Michael. « Un Romanesque de l'archive: Foucault et Michon », WOLFGANG Asholt (ed.), *Un retour aux normes romanesques*, Rodopi, 2009, p. 107 à 119.

SHERINGHAM Michael. « Memory and the archive in contemporary life-writing », *French Studies*, Vol. LIX, n° 1, 2005, p. 47-53.

SHERINGHAM Michael. « "Le bouillonnement discret de l'alambic": l'art de l'archive », in P. LEJEUNE, C. LEROY et C. MAUBON (eds), *Michel Leiris ou de l'autobiographie considérée comme un art*, RITM (Recherches interdisciplinaires sur les Textes modernes), 31, Publidix, Université Paris X, 2004, p. 79-92.

SHERINGHAM Michael. « Le (Dé)goût de l'archive », in Irene ALBERS and Helmut PFEIFFER (eds), *Michel Leiris : Szenen der Transgression : Authentizität und Inszenierung*: Michel Leiris, Munich, Wulhelm Fink Verlag, 2004, p. 69-86.

SHERINGHAM Michael. « La figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain », *Lendemains*, n° 107-108, p. 25-41, 2002.

SIEGLE Robert. « Capote's "Handcarved Coffins" and the Nonfiction Novel », *Contemporary Literature*, Vol. XXV, n°4, winter 1984, p. 437-451.

SIMON Catherine. « Ce presque rien arraché à l'abîme » [critique de *Sur la scène intérieure, faits*, de Marcel Cohen]. *Le Monde des livres*, n°21 210, vendredi 29 mars 2013, p. 5.

STRASSER Anne, « Agnès Desarthe et Anna Gavalda: quand la cuisine fait recette en littérature, @nalyses, été 2008, p. 51-73. Disponible sur: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/547/449>

TOUZIN Mario. *L'art de la bifurcation: dichotomie, mythomanie et uchronie dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*. Mémoire de maîtrise présenté à L'Université du Québec à Montréal, octobre 2007, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur: [http://www.memoireonline.com/01/08/881/m\\_artbifurcationdichotomiemythomanie-uchronie-emmanuel-carrere0.html](http://www.memoireonline.com/01/08/881/m_artbifurcationdichotomiemythomanie-uchronie-emmanuel-carrere0.html)

TRAI SNEL Florence. « De l'héritier au répondant. La transmission en question dans les deux premiers romans de Sylvie Germain, *Le livre des nuits* et *Nuit-d'Ambre* », *Temps Zéro*, n°5, dossier « Lacunes et silences de la transmission », 2012, non paginé, consulté le 3 janvier 2013.

Disponible sur : <http://tempszero.contemporain.info/document772>

TRESCH Nathalie. « Une approche de l'identité et de la responsabilité chez Emmanuel Carrère et Albert Camus ». Mémoire de maîtrise, Haskoli Islands, 2010, consulté le 18 janvier 2012. Disponible sur :

[http://www.sprak.gu.se/digitalAssets/1337/1337207\\_--16-tresch---mathesis.pdf](http://www.sprak.gu.se/digitalAssets/1337/1337207_--16-tresch---mathesis.pdf)

TRESCH Nathalie. « Les secrets d'Emmanuel Carrère révélés ». Édition non précisée, p. 1-25, non daté, consulté le 19 janvier 2012. Disponible sur :

[http://www.sprak.gu.se/digitalAssets/1337/1337206\\_--16-tresch---article-on-carrere-1.pdf](http://www.sprak.gu.se/digitalAssets/1337/1337206_--16-tresch---article-on-carrere-1.pdf)

VIART Dominique et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, « La Bibliothèque Bordas », 2008.

VIART Dominique. « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine », *Spirale: Arts. Lettres. Sciences humaines*, n°201, 2005, p. 10-11.

VIART Dominique. « En quête du passé, la grande guerre dans la littérature contemporaine » dans *La grande guerre, un siècle de fictions romanesques*. Dir. Pierre SCHOENTJES. Genève, Droz, 2008, p. 325-344.

WHITTLE Franklin Grant. « In the mind's eye : A consideration of point of view in creative non fiction », Thesis submitted to the Florida State University College of Arts and Sciences, 2000.

WOLF Nelly. *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*. Presses Universitaires de France, « Pratiques théoriques », 1990.

## **6. Littérature et juridiction**

ANONYME. « European court backs penalties on book that accused Le Pen », *Times-Colonist*, 2007, p. D5.

ARGAND Catherine. « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *Lire*, 5 mai 2000, non paginé, consulté le 16 novembre 2011. Disponible sur :

[http://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers\\_805644.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers_805644.html)

ASSOULINE Pierre. « Régis Jauffret retourne au tribunal », *Le Monde des Livres*, n° 20 521, 14 janvier 2011, p. 10.

BEUVE-MÉRY Alain. « Menace judiciaire contre Sévère », *Le Monde des Livres*, n° 20 479, 26 novembre 2010, p. 2.

DEVARRIEUX Claire. « Catherine Erhel: "Il y a erreur sur la personne" », *Libération*, 6 janvier 2000, non paginé, consulté le 20 juin 2013. Disponible sur : <http://www.liberation.fr/livres/0101323685-catherine-erhel-il-y-a-erreur-sur-la-personne>

GALMEL Patrick. « *Moloch* de Thierry Jonquet, un avis personnel... », *Polarnoir*, 31 octobre 2005, non paginé, consulté le 20 juin 2013. Disponible sur: <http://www.polarnoir.fr/livre.php?livre=liv170>

GOUDEMARE Sylvain et Emmanuel PIERRAT. *L'Édition en procès*. Paris: Leo Sheer, 2003.

HAENEL Yannick. « Il n'y a pas de limites à la littérature », *Le Monde des Livres*, n° 20 521, 14 janvier 2011, p. 5.

INCHAUSPÉ Dominique. Entretien par Joseph VEBRET. « L'influence du journaliste est supérieure à celle de l'écrivain », *Le magazine des livres*, n° 25, été 2010, p. 42-43.

LACAPRA Dominick. *Madame Bovary on Trial*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1982.

LAUNET Édouard. « La vraie vie est un roman », *Libération*, 26 mars 2010, non paginé, consulté le 30 mars 2010. Disponible sur: <http://www.liberation.fr/culture/01012327831-la-vraie-vie-est-unroman>

METDEPENNINGEN Marc. « Boycottez le livre sur Martin! », *Le Soir*, 12 janvier 2008, consulté le 7 décembre 2011, p. 10. Disponible sur: <http://archives.lesoir.be/?action=nav&gps=571034>

PIERRAT Emmanuel. « Au risque d'une censure modernisée », *Le Monde des livres* n°20 521, 14 janvier 2011, p. 5.

PIERRAT Emmanuel (dir). *Le Livre noir de la censure*, Paris: Seuil, 2008.

PIERRAT Emmanuel. *Antimanuel de droit*. Paris: Bréal, « Antimanuel », 2007.

SAPIRO Gisèle. Entretien par PRSTOJEVIC à propos du livre *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Seuil, 2011, *Vox-poetica*, Lettres et sciences humaines, 7 juin 2011, non paginé, consulté en ligne le 12 septembre 2011.

Disponible sur: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSapiro.html>

SAPIRO Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Seuil, 2011.

TRICOIRE Agnès. *Petit traité de la liberté de création*. Paris: La Découverte, « Cahiers libres », 2011.

WACHSMANN Patrick. « Vers un affaiblissement de la protection de la liberté d'expression par la cour européenne des droits de l'homme? (Cour européenne des droits de l'homme (Gde Ch.), Lindon, Otchakovsky-Laurens et July c. France, 22 octobre 2007) », *Revue trimestrielle des droits de l'Homme* (Bruxelles), n°78, 1<sup>er</sup> avril 2009, p. 491-511.



## 7. Analyse en sciences humaines (société, histoire, psychanalyse, criminologie)

ADICHIE Chimamanda. "The danger of a single story", octobre 2009, *TED –Ideas Worth Spreading-*, 18.49 min.

Disponible sur:

[http://www.ted.com/talks/lang/en/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/lang/en/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)

ALDRIN Philippe. « Rumeurs: il n'y a pas que la vérité qui compte... », Dossier Web des *Sciences Humaines: Qu'est-ce que la rumeur?*, 15 juin 2011, non paginé, consulté le 23 avril 2012. Disponible sur:

[http://www.scienceshumaines.com/index.php?lg=fr&id\\_dossier\\_web=69&id\\_article=5199](http://www.scienceshumaines.com/index.php?lg=fr&id_dossier_web=69&id_article=5199)

ANOLLI Luigi, Rita CICERI et M. G. INFANTINO. « From « blame by praise to praise by blame »: Analysis of vocal patterns in ironic communication », *International Journal of Psychology*, vol. XXXVII, octobre 2002, synthèse de l'article consulté dans *Sciences Humaines*, dossier « Les savoirs invisibles. De l'ethnoscience aux savoirs ordinaires », mensuel n° 137, avril 2003, non paginé, consulté le 9 juin 2012.

Disponible sur: [http://www.scienceshumaines.com/a-quoi-sert-l-ironie\\_fr\\_3066.html](http://www.scienceshumaines.com/a-quoi-sert-l-ironie_fr_3066.html)

ARENDDT Hannah. *Eichmann à Jérusalem*. Paris: Gallimard, « folio histoire », 1966.

ARTIÈRES Philippe. « L'exceptionnel ordinaire. L'historien à l'épreuve des écrits de criminels et vice-versa », *Sociologie et sociétés*, vol. XV, n°2, 2008, p. 35-49.

ARTIÈRES Philippe. « Témoignage et récit historique ». *Sociétés & Représentations*, 2002/1, n°13, p. 199-206.

BARRÈRE Anne et Danilo MARTUCCELLI. « Le roman, laboratoire sociologique », *Sciences humaines*, n° 218, dossier « La littérature, fenêtre sur le monde », août-septembre 2010, p. 50-53.

BARTHES Roland. « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*. Paris: Seuil, « Points », 1981. [1964]

BAUER Alain. *Dictionnaire amoureux du crime*. Paris, Plon, « Dictionnaire amoureux », 2013.

BEAUVOIS Jean-Léon et Robert-Vincent JOULE. *Petit traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*. Presses Universitaires de Grenoble, « Vies sociales », 1997.

BENSA Alban et Eric FASSIN. « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 38, 2002, non paginé, consulté le 6 mars 2011.

Disponible sur: <http://terrain.revues.org/1888>

BERTRAND Régis et Anne CAROL. *Le « monstre » humain, imaginaire et société*. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, « Le temps de l'histoire », 2005.

- BOURDIEU Pierre. *Sur la télévision*. Paris: Liber, « Raisons d’agir », 1996.
- BOURDIN Dominique. « Book Review: *The Psychoanalysis of Imposture* by Andrée Bauduin», *Int J Psychoanal*, n°90, 2009, p. 1181-1211.
- CAMPION-VINCENT Véronique et Jean-Bruno RENARD. *Légendes urbaines, rumeurs d’aujourd’hui*. Paris: Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2002.
- CAMUS Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, « folio essais », 1942.
- CUSSON Maurice. « Le crime, un choix rationnel ? », entretien par Gilles MARCHAND, *Sciences Humaines* n°47, *Violences*, décembre 2004, janvier-février 2005, non paginé, consulté le 4 avril 2012.  
 Disponible sur: [http://www.scienceshumaines.com/rencontre-avec-maurice-cusson-le-crime-un-choix-rationnel\\_fr\\_13762.html](http://www.scienceshumaines.com/rencontre-avec-maurice-cusson-le-crime-un-choix-rationnel_fr_13762.html)
- CYRULNIK Boris. *Sauve-toi, la vie t’appelle*. Paris: Odile Jacob, 2012.
- DESHAYES Marie. « Comment tuer peut devenir facile », *Sciences Humaines*, 20 mars 2012, non paginé, article consulté le 4 avril 2012.  
 Disponible sur:  
[http://www.scienceshumaines.com/commenttuerpeutdevenirfacile\\_fr\\_28687.html](http://www.scienceshumaines.com/commenttuerpeutdevenirfacile_fr_28687.html)
- DORTIER Jean-François. « 38 témoins: un mythe scientifique? », *Sciences Humaines*, 12 mars 2012, non paginé, consulté le 14 mars 2012. Disponible sur:  
[http://www.scienceshumaines.com/38temoinsunmythescientifique\\_fr\\_28676.html](http://www.scienceshumaines.com/38temoinsunmythescientifique_fr_28676.html)
- DOSSE François. « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, septembre 1998, p. 5-24.
- DUBET François. « La fiction du social », à propos de Barrère Anne, Martucceli Danilo, *Le roman comme laboratoire*. Publié le 30 octobre 2009 sur [lavedesidees.fr](http://lavedesidees.fr), non paginé, consulté le 16 octobre 2013.  
 Disponible sur: <http://www.lavedesidees.fr/La-fiction-du-social.html>
- ELIACHEFF Caroline et Nathalie HEINICH. Entretien par Pascale FREY à propos de la parution de l’ouvrage *Mères-filles, une relation à trois*. *L’Express Culture* avec *Lire*, publié le 1<sup>er</sup> février 2002, non paginé, consulté le 17 octobre 2013.  
 Disponible sur: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/caroline-eliacheff-et-nathalie-heinich\\_806062.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/caroline-eliacheff-et-nathalie-heinich_806062.html)
- FARGE Arlette. Entretien par Sylvain PARENT. *Tracés, Revue de Sciences Humaines*, n°5, printemps 2004, p. 143-148, consulté le 8 août 2012. Disponible sur:  
<http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2011/04/Entretien-avec-Arlette-Farge.pdf>
- FARGE Arlette. « Penser et définir l’événement en histoire, approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n°38, *Qu’est-ce qu’un événement ?*, 2002, non paginé, consulté le 22 novembre 2011. Disponible sur: <http://terrain.revues.org/1929#txt>

FARGE Arlette. « Le siècle mineur, entretien avec Arlette Farge ». Entretien réalisé par Stany GRELET et Philippe MANGEOT. *Vacarme*, n°15, printemps 2001, non paginé, consulté le 28 avril 2013.

Disponible sur: <http://www.vacarme.org/article156.html>

FARGE Arlette. *Des lieux pour l'histoire*. Paris: Seuil, « La librairie du XXe siècle », 1997.

FARGE Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, « Points », 1989.

FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

FRANCQ Bernard. « Barrère Anne, Martucceli Danilo, *Le roman comme laboratoire* », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, publié en ligne le 23 septembre 2011, non paginé, consulté le 16 octobre 2013.

Disponible sur: <http://rsa.revues.org/668?lang=en>

FREUD Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Paris: PUF, 2012.

GIARD Agnès. « Le fantasme du vilain (et de la vilaine), *Les 400 culs*, chronique consacrée à la sexualité, *Libération.fr*, consulté le 19 octobre 2013.

Disponible sur: [http://sexes.blogs.liberation.fr/agnes\\_giard/2008/08/le-fantasme-du.html](http://sexes.blogs.liberation.fr/agnes_giard/2008/08/le-fantasme-du.html)

GIRARD René. *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset, « biblio essais », 1982.

GARCIA Emmanuelle. « Des mots et des maux », *Sciences Humaines* n°113, février 2001, *Freud et la psychanalyse aujourd'hui*, non paginé, consulté le 5 avril 2012.

Disponible sur:

[http://www.scienceshumaines.com/des-mots-et-des-maux\\_fr\\_1140.html](http://www.scienceshumaines.com/des-mots-et-des-maux_fr_1140.html)

GROSSMANN Agnès. *L'enfance des criminels*. Préface de Christophe HONDELATTE. Paris: Hors Collection, 2012.

HEINICH Nathalie. « le roman par la sociologie », entretien par Émilie BRIÈRE, dans BRIÈRE Émilie et Mélanie LAMARRE (dir.), *Le roman parle du monde, Revue des Sciences Humaines*, n°299, 2010, p. 31-41.

HOUEL Annik, Patricia MERCADER et Helga SOBOTA. *Crime passionnel, crime ordinaire*. Paris: PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 2003.

HOURCADE Nicolas. « Hooliganisme, ultras et ambiguïtés en France », *Esporte e sociedade*, ano 3, n°7, novembre 2007-février 2008, p. 1-40, consulté le 2 février 2011. Disponible sur: <http://www.uff.br/esportesociedade/pdf/es70h.pdf>

JEAN Gisèle. Dossier socialisation, « La société des individus de Norbert Elias », *DEES 128*, juin 2002, p. 19-22, consulté le 3 juin 2011.

Disponible sur: <http://www2.cndp.fr/archivage/valid/17229/17229-4120-3928.pdf>

KALUSZYNSKI Martine. « Quand est née la criminologie ? ou la criminologie avant les Archives... ». *Criminocorpus*, revue hypermédia. Histoire de criminologie, 2. Thématiques et théories, mis en ligne le 1 janvier 2005, non paginé, consulté le 15 octobre 2013. Disponible sur: <http://criminocorpus.revues.org/126>

LACOSTE Charlotte. *Séductions du bourreau*. Paris, PUF, « Intervention philosophique », 2010.

LACOSTE Charlotte. Entretien, *Le MatinDZ*, 6 octobre 2011, non paginé, consulté le 3 juin 2013.

Disponible sur: <http://www.lematindz.net/news/5689-charlotte-lacoste-un-nouveau-courant-litteraire-travaille-a-innocenter-le-bourreau-de-ses-crimes-de-masse.html>

LAMOUREUX Désirée. Compte-rendu de Charlotte Lacoste. *Séductions du bourreau*. Paris, PUF, « Interventions philosophiques », 2010, *@analyses*, Vol. VII, n°3, automne 2012. Disponible sur:

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/810/712>

LARANÉ André. « Richard Cœur de Lion (1157-1199) Si peu roi, si peu anglais », Site Internet Herodote.net. Toute l'Histoire en un clic! non paginé, consulté le 19 juillet 2013. Disponible sur:

[http://www.herodote.net/Richard\\_Coeur\\_de\\_Lion\\_1157\\_1199\\_-synthese-356.php](http://www.herodote.net/Richard_Coeur_de_Lion_1157_1199_-synthese-356.php)

LAROCHELLE Marie-Hélène. Présentation du dossier « Les éclats de la violence », *@analyses*, Vol. VIII, n°1, hiver 2013, consulté le 23 février 2013. Disponible sur:

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/831/723>

LEVIN Jack et James Alan FOX. (Dir.) dossier « Dans la tête du tueur en série », *Books*, Livres et idées du monde entier, n°43, mai 2013, p. 24 à 43.

LIPOVESTSKY Gilles. *L'Ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, « NRF essais », 1983.

MARMION Jean-François (coord). *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines n°25: Affaires criminelles*, décembre 2011/janvier-février 2012, p. 24-78.

MARZANO Michela. (dir.) *Dictionnaire de la violence*, Paris: Quadrige/PUF, « Dicos Poche », 2011.

MERLEAU-PONTY Maurice. « Sur les faits divers », dans *Signes*, Paris: Gallimard, 1954, p. 388-391.

MEURET Isabelle. « le journalisme littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle: regards croisés entre mondes anglophone et francophone », *CONTEXTES*, publié en ligne le 16 mai 2012, non paginé, consulté le 16 octobre 2013.

Disponible sur: <http://contextes.revues.org/5376>

MORIN Edgar. *La rumeur d'Orléans*. Paris, Seuil, 1969.

NORA Pierre. « Entre Mémoire et Histoire », dans NORA Pierre, (ed.), *Les Lieux de mémoire*, vol. I. *La République*, p. XXVI.

ONFRAY Michel. (dir.) *Le canari du nazi. Essais sur la monstruosité*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Universités populaires & Cie », 2013.

PICARD Dominique et Edmond MARC. « Les dessous cachés des disputes », *Sciences Humaines* n°182, « Conflits ordinaires. En famille, au travail, entre amis... », mai 2007, non paginé, article consulté le 4 avril 2012. Disponible sur: [http://www.scienceshumaines.com/lesdessouscachésdesdisputes\\_fr\\_15504.html](http://www.scienceshumaines.com/lesdessouscachésdesdisputes_fr_15504.html)

POLETTI Rosette. *La résilience*. Saint-Julien en Genevois : éditions Jouvence, 2001.

PONTALIS Jean-Bertrand. *Un jour, le crime*. Paris : Gallimard, « NRF », 2011.

RAVENEAU Anne-Élise. « Le pouvoir ravageur de l'envie », *Sciences Humaines* n°196, *Nos péchés capitaux*, août-septembre 2008, consulté le 5 avril 2012, non paginé. Disponible sur: [http://www.scienceshumaines.com/le-pouvoir-ravageurdelenvie\\_fr\\_22464.html](http://www.scienceshumaines.com/le-pouvoir-ravageurdelenvie_fr_22464.html)

SARBOURG Barbara. *Serial killers : Approche de l'innommable*. Paris : Books on demand, 2011.

VANIER Alain. « Mémoire freudienne, mémoire de l'oubli ». *La Recherche*, L'Actualité des sciences, mensuel n°344, p. 72, consulté en ligne le 23 août 2013. Disponible sur: <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/memoire-freudienne-memoire-oubli-01-07-2001-85222>

ZAGURY Daniel. « Des sujet tout à fait normaux qui, un jour, explosent » [Entretien], *Le Parisien*, 15 août 2009, consulté le 28 mars 2013. Disponible sur: <http://www.leparisien.fr/faits-divers/des-sujets-tout-a-fait-normaux-qui-un-jour-explosent-15-08-2009-607100.php>

## **8. Varia : littérature, films, documentaires, articles de presse et sites Internet cités**

### **a. Varia : littérature / témoignage cités**

ALLAIS Alphonse. *Faits divers*. Publié sur le site de La Bibliothèque électronique du Québec, « À tous les vents », 10 janvier 2010, consulté le 20 octobre 2013. Disponible sur: [http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Allais\\_Alphonse](http://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Allais_Alphonse)

BATAILLE Georges. *Le procès de Gilles de Rais*. Paris : Pauvert, 1977. [1965]

CAPOTE Truman. *De sang-froid*. Tr. fr. GIRARD Raymond. Paris : Gallimard, « Folio », 1966. [1965]

DAENINCKX Didier. *Petit éloge des faits divers*. Paris : Gallimard, « Folio », 2008.

DARDENNE Sabine. *J'avais douze ans, j'ai pris mon vélo et je suis partie à l'école*. Paris : Oh, 2004.

- DELAUME Chloë. *Le Cri du Sablier*. Paris : Gallimard, « Folio », 2003. [2001].
- DONOGHUE Emma. *Room*. Paris : Stock, « La cosmopolite », 2011.
- FAYE Éric. *Les Lumières fossiles*. Paris : Corti, 2000.
- FENEON Félix. *Nouvelles en trois lignes*. Paris : Cent Pages, « Cosaques », 2009.
- FOUCAULT Michel. *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère : un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard, « Folio Histoire », 1973.
- GAIGNAULT Fabrice. *L'eau noire*. Paris : Stock, « La Bleue », 2012.
- GIDE André. *La séquestrée de Poitiers suivi de l'affaire Redureau*. Paris : Gallimard, « Folio », 2009. [1930]
- GIDE André. *Souvenirs de la cour d'assises*. Paris : Gallimard, « Folio », 2009. [1914]
- GIONO Jean. *Notes sur l'affaire Dominici, suivi d'Essai sur le caractères personnages*. Paris : Gallimard, « Collection Blanche », 1955.
- GOLDMAN Pierre. *Souvenirs obscurs d'un Juif polonais né en France*. Paris : Seuil, « Combats », 1975.
- GOUARDO Lydia. (avec Jean-Michel CARADE'C) *Le silence des autres*. Paris : Michel Lafon, 2008. Extraits du livre consultés sur *Leparisien.fr* le 5 août 2013. Disponible sur : <http://www.leparisien.fr/seine-et-marne/les-extraits-du-livre-de-lydia-gouardo-22-05-2008-3298515757.php>
- HESSE Thierry. *Le Cimetière américain*. Seyssel : Champ Vallon, « Détours », 2003.
- IONESCO Eugène. *Victimes du devoir*. Paris : Gallimard, « Folio », 1990. [1953]
- IONESCO Eugène. *Les Chaises*. Paris : Gallimard, « Folio », 1973. [1952]
- JANOUIB-BENANTI Viviane. *La séquestrée de Poitiers*. Paris : Cheminements, « Crimes et mystères », 2001.
- JONQUET Thierry. *Moloch*. Paris : Gallimard, « Folio policier », 1998.
- JONQUET Thierry. *La bête et la belle*. Paris : Gallimard, 1985.
- JOUHANDEAU Marcel. *Trois crimes rituels*. Paris : Gallimard, NRF, 1962.
- KAMPUSCH Natascha. Avec la collaboration de Heike GRONEMEIER et Corinna MILBORN. Tr. fr. Olivier MANNONI et Leïla PELISSIER. *3096 jours*. Paris : JC Lattès, 2010.
- LE CLEZIO, J.M.G. *La Ronde et autres faits divers*. Paris, Gallimard, « NRF », 1982.

LOY Rosetta. *Cœurs brisés*. Trad. fr. BRUN Françoise. Paris: Mercure de France, « Le petit Mercure », 2010.

MODIANO Patrick. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard, « Folio », 1999.

MONTESQUIEU. *Lettres persanes*. Paris: Le livre de poche, « classiques », 2006. [1721]

OBERTONE Laurent. *Utoya*. Paris: Ring, 2013.

PAULHAN Jean. *Entretien sur des faits divers*. Gallimard, NRF, 1945. [1930]

PERRAULT Gilles. *Le pull-over rouge*. Paris: Ramsay, 1978.

PIERRAT Emmanuel. *Une maîtresse de trop*. Paris: Biro & Cohen, « Les Sentiers du Crime », 2010.

QUINCEY (de) Thomas. *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, « L'Imaginaire », 2002. [1827]

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. [1830]

TEULÉ Jean. *Fleur de tonnerre*. Paris: Julliard, 2013.

VON SCHIRACH Ferdinand. *Crimes*. Trad. fr. MALHERBET Pierre. Paris : Gallimard, NRF, 2011. [2009 pour l'édition allemande]

#### **b. Varia : films cités**

KITANO Takeshi. *Dolls*, 2003.

KUROSAWA Akira. *Dreams*, 1990.

KUBRICK Stanley. *A Clockwork Orange*, 1972.

LANG Fritz. *M le maudit*, 1932.

#### **c. Varia : documentaire(s) cité(s)**

LALLEMANT Philippe. *Tueurs en série, exorcisme, crimes collectifs, pourquoi le mal nous fascine ?*, émission *Complément d'enquête*, épisode n° 117, France 5, 15 juin 2008.

#### **d. Varia : articles de presse cités**

GUILLON Jean-Marie. « Un jeune Comorien assassiné par des militants du Front National », *Repère méditerranéens*, INA, 23 février 1995, non paginé, consulté le 30 mars 2013. Disponible sur: <http://fresques.ina.fr/reperes-mediterraneens/fiche->

media/Repmed00516/un-jeune-comorien-assassine-par-des-militants-du-front-national.html

LEDUC Pierre. « Qui a tué Bruno Deligny à l'aube, sur son lieu de travail ? » *Le Réveil de Berck*, n°52, mercredi 26 décembre 2012, p. 4.

SCHURCH Thomas. « Jamel, le "Barbe bleue" de l'Essonne. L'homme dont il ne faut pas tomber amoureux... », *Le Nouveau Détective*, n°1 457, 18 août 2010, p. 6-8.

SCHURCH Thomas. « Un rideau fermé sur le chagrin », *Le Nouveau Détective*, n°1 457, 18 août 2010, p. 10-11.

#### **e. Varia : site(s) Internet cités**

*Faits divers* – L'actualité des faits divers  
<http://www.faitsdivers.org/>

*Herodote*. Toute l'Histoire en un clic !  
<http://www.herodote.net>

*Les classiques des sciences sociales*, bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay, sociologue. Contributions sur la criminologie disponibles au lien suivant :  
[http://classiques.uqac.ca/contemporains/cusson\\_maurice/cusson\\_maurice.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/cusson_maurice/cusson_maurice.html)

MAINGUENEAU Dominique – Site Internet personnel  
<http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/>

#### **9. Dictionnaires**

*Le Trésor de la langue française informatisé*.  
Disponible sur :  
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfi4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>

*Larousse*  
Disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>



## Curriculum Vitae

**Name:** Fanny Mahy

**Post-secondary  
Education and  
Degrees:**

Université du Littoral Côte d'Opale  
Boulogne sur Mer, Pas de Calais, France  
2003-2006 Licence de lettres modernes mention "Bien"

Université du Littoral Côte d'Opale  
Boulogne sur Mer, Pas de Calais, France  
2006-2008 Master de lettres modernes mention "Très bien"

The University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada  
&  
Université Lille 3 Charles de Gaulle  
Villeneuve d'Ascq, Nord, France  
2008-2013 Ph.D. French

**Honours and  
Scholarships  
Awards:**

Sir Charles Edward Saunders-Mary Eileen Anderson  
in French, UWO, 2010 & 2012

USC Teaching Honour Roll, 2009-2010

Nominee for a GSTA (Graduate Student Teaching Award),  
UWO, 2010-2011

Western Graduate Thesis Research Award, UWO, 2011

**Related Work  
Experience:**

French Culture Teaching Assistant  
Belfast Royal Academy Grammar School  
2006-2008

French Grammar Teaching Assistant  
The University of Western Ontario  
2008-2010

French Literature Teaching Assistant, History of Literature and  
methods of reading  
The University of Western Ontario  
2010-2011

French Research Assistant, Department of French  
The University of Western Ontario  
Summer 2011 & Autumn 2013

## Publications

« Une exploration du *Voyage au pays des arbres* de J.M.G. Le Clézio » dans Nicolas PIEN et Dominique LANNI (dir.), *J.M.G. Le Clézio, explorateur des royaumes de l'enfance*, Paris: Passage(s), « Regards croisés », 2014, p. 47-62.

« Vagabondages contemporains: *Promenade* de Régis Jauffret », *@analyses*, revue de critique et de théorie littéraire, Vol. VIII, n°1, hiver 2013, p. 245-265.

« De l'autobiographie déception à l'autofiction consolation: *Sweet, sweet China* de Felicia Mihali », dans Emmanuelle POULAIN-GAUTRET, *Littérature narrative et consolation, approches historiques et théoriques*, Artois Presses Université, septembre 2012, p. 279-289.

« Spectaculaires normes de la télé réalité : *Acide sulfurique* de Amélie Nothomb », *La Tortue verte*, dossier n°2, « Normes et infractions dans la société des productions culturelles », avril 2012, p. 61-72.

« Le récit de voyage francophone entre altérité et redécouverte de soi : *Sweet, sweet China* de Felicia Mihali », *Nouvelles francographies*, Actes du neuvième colloque « Création et Réalité d'Expression Française », décembre 2011, p. 65-73.

« *Voyage au pays des arbres*, une aventure pour petits et grands », *Revue des arts de l'oralité*, dossier « L'arbre dans tous ses états », n°3, automne 2011, p. 117-119.

« Du fait divers médiatique à la critique sociale, représentation du 11 septembre dans *Une lueur d'espoir* de Marc-Édouard Nabe », *Contemporary French and Francophone Studies*, septembre 2011, p. 459-467.

« Farce et érudition, le cas du Pâté et de la Tarte », *les 14<sup>e</sup> actes de colloque de la SESDEF*, juin 2011, p. 11-24.

« Hybride et monstrueuse textualisation des langues dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », *Les cahiers du GRELCEF* n°2, mai 2011, p. 349-362.

« Errances identitaire, urbaine et narrative : "La ronde" de Le Clézio », *Mosaïque* n°5, octobre 2010, p. 72-94.

« Entre-deux culturel dans *Sweet, sweet China* de Felicia Mihali et *Stupeur et tremblements* de Amélie Nothomb », *Les Cahiers du GRELCEF* n°1, septembre 2010, p. 19-34.