

INSTITUTO DE ESTUDOS FRANCESES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ISSN N.º 0873-366X

INTERCÂMBIO

Revue d'Études Françaises
French Studies Journal

2.^a série, n.º 11, 2018



Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

Revue d'Études Françaises

French Studies Journal

2.^a série, nº 11, 2018

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Título: Intercâmbio
2ª série, vol. 11, 2018

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Diretor: José Domingues de Almeida

Organizadores do presente número:

Fanny Mahy (Universidade do Porto)

Nicole Almeida (Universidade do Porto – APEF)

Comissão Científica da revista:

Cristina Robalo Cordeiro (Un. Coimbra)

Jean-Yves Mollier (Un. de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines)

Paul Aron (Un. Libre de Bruxelles)

Charles Bonn (Un. Lyon 2)

Joëlle Gleize (Un. Marseille-Aix-en-Provence)

Francisco Lafarga (Un. Barcelona)

Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature – Bruxelles)

François Provenzano (Un. Liège)

Periodicidade: Anual
ISSN 0873-366X

Capa de Luís Mendes

Sede e redação:

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n – 4150-564 Porto - Portugal

Correio eletrónico: intercambio@letras.up.pt

URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184&sum=si>

Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.

TABLE DES MATIÈRES

ÉDITORIAL – Le fait divers, caméléon à découvert

FAIT DIVERS ET PARODIE(S) – Étude du <i>Crime au père Boniface</i> par Maupassant	8
HANS FÄRNLÖF	

RACONTER PAR INNUTRITION : USAGES DU FAIT DIVERS DANS <i>CHRONIQUE JAPONAISE</i> DE NICOLAS BOUVIER	29
GILLES LOUÏS	

L’AFFAIRE LINDBERGH ET <i>LE CRIME DE L’ORIENT-EXPRESS</i> – Enjeux de la reconfiguration narrative en régime fictionnel d’un fait divers en manque de clôture	43
MARC VERVEL	

<i>BURN OUT</i> DE MEHDI MEKLAT ET BADOUDINE SAÏD ABDALLAH – Variation romanesque d’un fait divers tragique	63
JOSE DOMINGUES DE ALMEIDA	

« LE PAYS DU CHOCOLAT » DE ROSETTA LOY – Poétique d’un conte fait-diversier	70
FANNY MAHY	

UNE AFFAIRE DE SOUS-SOL – l’Écriture caméléon dans <i>Claustria</i> de Régis Jauffret	88
MARINELLA TERMITE	

« L’AFFAIRE DSK » PAR REGIS JAUFFRET ET ABEL FERRARA	100
AURELIEN GRAS	

DU FAIT DIVERS AU RÉCIT DE SOI : Écrire et filmer <i>Abus de faiblesse</i> de Catherine BREILLAT	114
ADRIENNE ANGELO	

LE CAS AILEEN WUORNOS – Ou : la figure du comble...	135
ISABELLE R. CASTA	

<i>LAMPEDUSA SNOW</i> DE LINA PROSA OU LE DRAME D’UN MIGRANT AFRICAÏN	154
RITA FREDA	

**LE FAIT DIVERS EN CLASSE DE FLE : QUEL NOUVEL USAGE POUR UN
SUPPORT SI USITÉ ?**172
MOURAD LOUDIYI

FAIT DIVERS : « UN CAMÉLÉON » EN CLASSE DE FRANÇAIS192
NADIA REDJDAL
AMAR AMMOUDEN

AUTRES PAPIERS

ALMADA – TEXTO(S) EM VÁRIOS TEMPOS DE LEITURA211
CELINA SILVA

**MISE EN ABYME ET ESTHÉTIQUE DE LA SUBJECTIVITÉ – Le cas de *Je
t’offrirai une gazelle* de Malek Haddad**228
SAMIR MESSADOUI

**LA PERTINENCE DES ÉMOTICÔNES EN CONTEXTE DE
COMMUNICATION MÉDIÉE PAR ORDINATEUR (CMO)**235
AMHAD MOUSA

ÉDITORIAL – Le fait divers, caméléon à découvert

Le caméléon est le plus souvent connu pour son incroyable faculté à changer de couleur. L'encyclopédie du Larousse précise que « depuis les études de H. Parker en 1938, elle n'est plus considérée par les scientifiques comme un art du camouflage adapté au milieu, mais comme l'expression des émotions ou des variations de température du caméléon. »

De même, le **fait divers** journalistique est très malléable et sa propension à passer si facilement d'un média à un autre permet à Annik Dubied et Marc Lits de le catégoriser en tant que « genre transmédiatique ». Passage d'un média à un autre, mais aussi, parfois, d'une forme d'expression artistique à une autre, notamment au travers de la littérature et du cinéma.

Si le fait divers est prompt à changer de couleur en fonction des émotions suscitées chez celui qui le re-crée ou encore de la température du lecteur que le rédacteur peut s'amuser à faire descendre ou monter, au gré des effets escomptés, alors l'enjeu consistera à comprendre le fonctionnement d'une matière tirée du réel se déclinant dans toute une diversité de tons employés, de mécanismes narratifs mobilisés et de procédés formels adoptés pour servir, en mots et / ou en images, des réflexions mais aussi des effets variés allant de la stupeur à l'horreur, en passant par la réprobation, le frisson, l'ironie complice, la désolation ou encore l'amusement, pour mentionner les plus courants.

Les organisateurs du n°11 d'*Intercâmbio* (Revue électronique d'Études Françaises de l'Université de Porto), intitulé « **Le fait divers, caméléon à découvert** », ont sollicité les contributions de chercheurs en études médiatiques et /ou interculturelles, interartistiques qui porteraient sur un ou plusieurs passages d'un même fait divers réel. Il pouvait s'agir de traitements comparatifs au sein d'une même famille générique (par exemple l'étude de deux films inspirés du même fait divers) ou de croisements génériques (les modalités médiatiques en contrepoint avec les littéraires).

Les contributions reçues portent majoritairement sur un corpus s'inscrivant dans le champ de la littérature mais les médias, le cinéma, le théâtre et la perspective didactique ne sont guère en reste. Nous pouvons ainsi découvrir dans ce numéro l'article que consacre Hans Farnlof à la nouvelle « Le Crime au père Boniface » de Maupassant. Celle-

ci superpose deux histoires, celle lue dans le journal et celle que le facteur invente sous l'influence de la première, et que l'auteur analyse par le biais de la parodie littéraire. Gilles Louÿs invite quant à lui au voyage, ceux de Nicolas Bouvier dans *Chronique japonaise*, où le fait divers se révèle comme un matériau discursif et protéiforme dont les fonctions au sein du récit de voyage sont plurielles. Le voyage se poursuit et nous mène au roman policier, avec l'étude que consacre Marc Vervel à l'affaire de l'enlèvement du bébé Lindbergh, dont l'absence d'issue médiatique trouve compensation dans le récit qu'en fait Agatha Christie, soit le célèbre *Crime de l'Orient-Express*.

Plus ancrée dans notre contemporanéité, l'histoire de l'immolation de Djamel Chaar le 13 février 2013 devant l'agence Pôle Emploi de Nantes Est à la suite d'un refus administratif de satisfaction de son dossier de chômeur, donnera lieu à la publication du roman *Burn out* (2015) que José Almeida analyse dans ses mécanismes de réélaboration fictionnelle visant à soulever les grandes questions sociétales de la France multiculturelle. Sur ce même terrain du contemporain, Fanny Mahy entreprend l'analyse d'un fait divers italien ; en 2005, une adolescente poignarde sa mère et son petit frère d'une centaine de coups de couteau. La comparaison du récit médiatique (extrait du *Guardian*) et du récit qu'en donne l'écrivain Rosetta Loy (« Le pays du chocolat ») permet de cerner la poétique de ce que l'auteur appelle « conte fait-diversier ». Avec Marinella Termitte, la réflexion sur le fait divers s'étend souterrainement à l'écriture écopoétique dont les caractéristiques propres au caméléon (précarité, variété, fluctuation) s'insinuent dans le roman *Claustria* de Régis Jauffret, portant sur l'affaire Fritzl.

Aurélien Gras s'est également penché sur l'écriture de Régis Jauffret mais son étude porte sur une autre affaire, celle de Dominique Strauss-Kahn, dont il compare les modalités et les fonctions contrastées à l'œuvre dans *La ballade de Rikers Island* et *Welcome to New-York*, film de Abel Ferrara. De même, Adrienne Angelo examine les regards du cinéma et de la littérature (*Abus de faiblesse*), qui permettent à Catherine Breillat d'exprimer son ressenti intime et autobiographique quant à l'affaire Rocancourt, du nom de cet homme connu comme étant « l'arnaqueur des stars ». Isabelle Casta boucle ce volet cinéma avec son étude du cas Aileen Wuornos, désignée comme la première femme serial-killer par le FBI. Les grands arcs narratifs de discours sédimentés sont explorés afin de dresser une sorte de cartographie du traitement compassionnel d'un fait divers paré des traits « gores » d'un conte noir.

Le conte noir, c'est aussi celui que vivent les réfugiés de Montecampione en 2011, et qui fera l'objet d'un monologue théâtral dont Rita Freda interroge les caractéristiques et les procédés, entre généralité et singularité. Un mélange ambigu qui fascine lectorat et spectateurs, mais aussi les étudiants en Français Langue Étrangère qui découvrent moult faits divers dont l'étude est incluse dans les programmes scolaires. Mourad Loudiyi se demande quel nouvel usage didactique l'on pourrait envisager pour un support déjà si usité, tandis que Nadia Redjda et Amar Ammouden développent les possibilités de réalisations discursives dans un modèle d'exploitation du fait divers en classe de FLE.

La diversité et la richesse des études rassemblées dans ce numéro d'*Intercâmbio* mettent en évidence le caractère fondamentalement caméléonesque du fait divers. Les articles appréhendent différents saveurs et couleurs d'un phénomène transmédiatique qui tend à se développer. On note, en effet, un goût de plus en plus marqué des lecteurs et des téléspectateurs pour ces petits faits vrais qui se donnent à croquer dans des fictions marquées d'ambiguïté. Ces histoires qui se disent au travers des différents canaux, ceux de la littérature, du cinéma, du théâtre, des études médiatiques, *etc.* se plaisent à jouer, dans des modalités croisées, de notre pulsion scopique conjuguée à notre crédulité. Ce sont les illusions et les prétentions à la réalité, logées au cœur de ces caméléons de faits divers, que nous avons ici collectivement travaillé à disséquer, mettre à découvert et présenter, dans une poignée d'analyses comparées que nous sommes aujourd'hui bienheureux d'offrir à considérer.

—Fanny Mahy—

- Directeur de la revue : José Domingues de Almeida
- Éditeurs du numéro : Fanny Mahy —coordination— et Nicole Almeida —
infographie—

FAIT DIVERS ET PARODIE(S)
Étude du *Crime au père Boniface* par Maupassant

HANS FÄRNLÖF

Université de Stockholm

hans.farnlof@su.se

Résumé : Cette étude explore la dimension ludique du fait divers à travers l'emploi qu'en fait Maupassant dans la nouvelle *Le Crime au père Boniface*. La superposition de deux histoires de crime — l'une lue dans le journal sous forme de fait divers par le facteur Boniface, l'autre inventée par lui à cause d'un malentendu sous l'influence de ce même fait divers — expose la problématique de la reproduction, patente dans toute l'œuvre de Maupassant. Ici, elle est examinée par le biais de la parodie littéraire, forme intimement liée, selon certains théoriciens, à la dénonciation d'une forme figée et trop conventionnelle. La conscience esthétique dont témoigne l'écriture de la nouvelle pourrait ainsi être mise en relation avec l'évolution de Maupassant vers des formats plus développés et des réflexions plus complexes sur le monde référentiel.

Mots-clés : parodie, fait divers, Maupassant, *Le Crime au père Boniface*

Abstract: This study explores the playful dimension of the fait divers through Maupassant's use of it in the short story *Le Crime au Père Boniface*. The superimposition of two crime stories - one is read in the newspaper, in the form of a fait divers, by the factor Boniface; the other is invented by him because of a misunderstanding under the influence of the same *fait divers* - exposes the problem of reproduction, an obvious feature in Maupassant's work. Here, it is examined through literary parody, a form intimately linked, according to some theoreticians, to the denunciation of a fixed, too conventional form. The form of this short story thus shows an aesthetic awareness which could be related to Maupassant's literary evolution, i.e. towards more developed formats and also to more complex reflections on the referential world.

Keywords: parody, *fait divers*, Maupassant, *Le Crime au père Boniface*

Introduction

Les rapports entre le fait divers et la littérature du dix-neuvième siècle attirent depuis longtemps l'intérêt des chercheurs. Comme on le sait, les écrivains ont parfois développé le fait divers en intrigue plus complexe, notamment dans *Le Rouge et le noir* et *Madame Bovary*, pour ne mentionner que les exemples les plus célèbres. Pour ce qui est de la composition du récit réaliste, on a pu insister sur la vertu vraisemblabilisante que peut porter le « petit fait vrai » dans une construction fictive qui cherche à donner l'impression du réel, mais on a aussi souligné que le fait divers, malgré son statut factuel, semble outrepasser les dimensions du réel que l'auteur réaliste souhaite transmettre au lecteur¹. En effet, par son côté exceptionnel et disloqué, le fait divers sied mal à l'exposition d'événements et d'actions probables et plausibles, générés dans (et parfois expliqués par) un contexte sociohistorique précis et participant d'un monde régi par une causalité possible à déchiffrer ou à expliciter.

Quant à Maupassant, les critiques ont mis en avant l'influence indéniable du fait divers sur son œuvre, et notamment sur ses contes et nouvelles. Dans ses commentaires du *Crime au père Boniface*, Forestier (1979: 1368) constate que « l'attrance pour les faits divers » constitue un des « éléments chers » à l'écrivain. De ses trois cents récits courts, jusqu'à une cinquantaine pourraient entretenir un rapport plus ou moins direct avec le fait divers². Or, ce sont notamment les nouvelles violentes et morbides qu'on a pu rapprocher des sujets des faits divers qui fleurissaient dans les journaux de l'époque. Dans son étude sur le fait divers chez Maupassant, Benhamou (1997: 48) annonce par exemple qu'elle se concentrera sur « prostitution, drames de l'amour — vitriol, crimes de la jalousie, suicides —, enfance martyre — viols, incestes, infanticides », donc des thèmes solidement ancrés dans un mode sérieux³. En revanche, il nous semble que la critique antérieure a moins étudié la dimension *ludique* du fait divers chez Maupassant. C'est en essayant de combler

¹ Gonon (2012b: 6) : « Si donc les romanciers s'inspirent effectivement du fait divers, ils le jugent aussi volontiers trop invraisemblable ou fictionnalisé, figé dans des topoï et des clichés, pour paraître utilisable en tant que tel [...]. » Voir aussi Hamon (1997).

² C'est l'estimation donnée par Benhamou (1997: 57), pour qui le fait divers « constitue en effet le point de départ, l'ouverture et/ou la structure d'une cinquantaine de contes et nouvelles ». Gonon (2012) commente une trentaine de récits de Maupassant, dont quelques romans.

³ Cette étude semble avoir inspiré Tran Huy (2017: 110), qui énumère les thèmes suivants relatés aux faits divers chez Maupassant : « prostitution, adultères, enfants cachés, suicides, parricides, infanticides, assassinats sadiques, enfance martyre, etc. ».

une part de cette lacune que nous voudrions revoir l'emploi du fait divers dans le conte *Le Crime au père Boniface*.

Cette nouvelle, écrite en 1884, présente l'histoire du facteur normand qui, sous l'influence de la lecture d'un fait divers choquant sur le chemin, croit entendre un meurtre dans une maison écartée. Il court alerter les gendarmes qui se rendent compte qu'il s'agissait en réalité d'un couple qui faisait l'amour. Le facteur aura donc inventé sa propre histoire de fait divers ! L'étude de cette nouvelle permettra de clarifier deux aspects du fait divers : (1) le jeu de la superposition des histoires (le fait divers du journal et l'histoire imaginée par Boniface) et les modalités que provoque leur lecture respective ; (2) l'emploi du fait divers comme élément figé, comme forme canonique, considéré dans la perspective de l'évolution littéraire en général et de Maupassant en particulier. Avant d'aborder ces aspects, nous fournirons une rapide contextualisation de la nouvelle ainsi qu'une analyse de son contenu ludique.

Contextualisation

Même si la période créatrice de Maupassant se réduit pratiquement à une seule décennie, à savoir les années 1880, il est possible de distinguer des tendances dans sa production littéraire. En 1884, l'année de la parution du *Crime au père Boniface*, l'auteur publie 59 contes et nouvelles. Cette année constitue la troisième année d'une période chargée d'une production impressionnante de nouvelles : entre 1882 et 1884, Maupassant écrit 185 nouvelles, ce qui constitue environ 60% de sa production totale. La plupart sont courtes ; seule une quinzaine compte plus d'une dizaine de pages dans l'édition de la Pléiade. Entre temps, il n'a écrit que deux de ses romans, *Une vie* (1883) et *Bel-Ami* (qui ne sort qu'en 1885). Les années qui suivent voient un ralentissement de la production des récits courts. Entre 1885 et 1887, Maupassant publie « seulement » 68 nouvelles. De plus, les nouvelles plus développées, dépassant dix pages dans l'édition de la Pléiade, doublent de fréquence et constituent maintenant une nouvelle sur six. En même temps diminue le nombre des nouvelles très courtes, celles qui ne comptent qu'entre trois et cinq pages dans l'édition de la Pléiade. Durant ces dernières trois années, Maupassant écrit également deux romans, *Mont-Oriol* (1887) et *Pierre et Jean* (publié en janvier 1888).

Notre nouvelle analysée parut, comme maints autres récits et chroniques de Maupassant, dans le quotidien *Gil Blas*, le 24 juin 1884. Le lieu de publication est important. Comme l'a souligné Donaldson-Evans (1980), il est presque possible de diviser les nouvelles de Maupassant en deux catégories, celles qui sont publiées dans *Gil Blas* et celles qui sont publiées dans *Le Gaulois*, du fait que ces journaux, les deux canaux principaux de la production nouvellistique de Maupassant, avaient chacun un certain public aux attentes bien constituées⁴. Le contenu ludique et grivois du *Crime au père Boniface* s'adapte ainsi parfaitement au lectorat du journal populaire *Gil Blas*⁵. Maupassant peut y compter sur un certain type de lecteur, habitué à voir et se délecter des sous-entendus semés dans un récit qui demande sa participation active en tant que complice invité par l'auteur.

Ce lecteur est aussi familier à la rubrique des « faits divers » et il possède alors les connaissances requises pour adopter une perspective amusée et critique face aux périples du protagoniste. Gonon (2012a) montre que le fait divers commence à se former comme genre déjà dans les années 1830 et qu'ils deviennent rapidement stéréotypés et aisément identifiables par leur structure, par leur discours hyperbolique et mélodramatique et par leurs sujets particuliers. Parmi ces sujets, le crime semble un thème de prédilection. Déjà en 1866, sa prolifération dans la presse incite Paul Féval à écrire un roman parodique, *La Fabrique de crimes*, qui étale les scénarios et les topoï classiques des faits divers criminels. Dans *Le Crime au père Boniface*, on se retrouve donc partiellement dans le *déjà-lu*.

L'histoire se déroule autour des lieux fictifs de Sennemare et Vireville⁶. Comme le note Forestier (1979: 1369), bien que ces lieux soient imaginaires, ils sont « incontestablement situés dans un contexte normand ». Par cet emplacement, Maupassant situe l'histoire dans un cadre qui se prête au ton ludique du récit. Ses récits

⁴ Cf. Donaldson-Evans (1980: 67) : « The readers of the somewhat snobbish *Gaulois*, acutely conscious of their social status and accustomed to a literary diet of elegant prose [...] would have frowned upon some of the pieces Maupassant submitted to the popular *Gil Blas*, whose more heterogeneous public fed hungrily upon the bawdy stories and the *échos parisiens* that were its specialty and the source of its success ».

⁵ Cette histoire, dit Forestier (1979: 1368), « cultive le ton égrillard cher à la rédaction et aux lecteurs de *Gil Blas* ».

⁶ Presque comme une mise en abyme, ce dernier lieu reflète par son jeu onomastique l'intrigue de la nouvelle, dans laquelle il s'agit, en plusieurs sens, de *vire* et de tourner en rond. Après avoir dévié de son chemin, au sens propre comme au sens figuré, Boniface se voit à la fin obligé de revenir au point de départ, c'est-à-dire de continuer sa tournée ordinaire.

populaires et ses grosses farces se déroulent souvent dans sa région natale (*Farce normande, Les Sabots, La Ficelle, Le Lapin, La Bête à Maît' Belhomme, Un coup d'État*, etc.). Bien entendu, cela n'empêche pas de retrouver, dans ses nouvelles et ses romans, la Normandie comme le théâtre d'histoires sérieuses, que ce soit dans *Une vie, Le Horla* ou des drames de guerre. Inversement, maints récits comiques ou grivois se déroulent à Paris ou ailleurs (*Une soirée, Le Signe, Idylle, Un échec, Ce Cochon de Morin*, etc.). Néanmoins, le choix du milieu ouvre naturellement, chez les lecteurs de *Gil Blas*, vers le sujet farcesque et la ridiculisation du protagoniste paysan.

En effet, le résumé de l'histoire l'indique, il s'agit d'un récit éminemment ludique, malgré son titre dramatique. Ce dernier nous semble parfaitement choisi pour articuler les différents scénarios possibles auxquels invite le récit : il ne s'agit ni d'un crime commis contre Boniface ni d'un crime vécu par lui, mais d'un crime inventé par l'égarement de son esprit⁷. Le jeu narratif consiste à distribuer les rôles par rapport à ces scénarios, en plaçant progressivement le facteur dans la position isolée qui consiste à croire au crime vécu alors que le narrateur, en connivence avec le lecteur, notamment à l'aide de l'intervention des gendarmes, suggère parallèlement ce qui s'est réellement passé. À la tonalité comique du récit contribuent encore, mis à part le sujet grivois en lui-même, le comportement héroï-comique des personnages, l'usage du patois et le jeu physique (gestes, rires, etc.).

Pour compléter cette contextualisation du *Crime au père Boniface*, mentionnons aussi que ce récit reprend, sous l'apparence comique, le schéma récurrent de Maupassant qui consiste à doter un personnage d'une prédisposition désavantageuse pour aborder et cerner le réel⁸. Ici, c'est la passion du facteur pour les faits divers qui l'incite à lire le journal durant sa tournée. La lecture fonctionne ensuite comme un filtre perceptif lorsque Boniface approche la maison écartée : l'idée du fait divers déforme ses impressions sensorielles quand il entend des bruits par la fenêtre de la maison fermée. Comme de coutume chez Maupassant, l'imitation conduit à une situation empirée. En effet, la

⁷ Comme le rappelle Grojnowski (1993: 131), le titre d'une nouvelle se dote d'une fonctionnalité dynamique : « La particularité du titre de nouvelle est de précéder une lecture qui le reprend en compte dès qu'elle est terminée. [...] le titre est pleinement « textuel » du fait que sa signification ne cesse de se renouveler ».

⁸ Voir notre thèse de doctorat (Färnlöf 2000) et la synthèse de la problématique articulée sous forme d'article (Färnlöf, 2007).

mésaventure de ses personnages prend souvent son départ dans une imitation ou une reproduction d'un comportement, d'une action ou d'un schéma de pensée⁹. Le malheur vient du fait que le personnage exécute cette imitation sans avoir compris pleinement la situation (défaut de causalité), au mauvais endroit (inadaptation à l'espace) et au mauvais moment (inadaptation au temps). C'est ce qui illustre de manière éloquente *Le Crime au père Boniface*.

Les chercheurs ont noté avant tout l'engouement pour les faits divers chez le protagoniste, mais souvent sous forme de commentaires assez sommaires¹⁰. Gonon (2012b: 38, 42) compare avant tout l'attitude de Boniface, « lecteur populaire, naïf, impressionnable » face au fait divers, avec celle du peuple dans *L'Assommoir*. Elle fait aussi des remarques importantes sur la narration et la stylisation du récit, de même que chez Maupassant en général, auxquelles nous reviendrons. Mentionnons finalement l'étude excellente de Lintvelt (1988) sur la narration du *Crime au père Boniface*. Quoiqu'elle ne soit pas centrée sur le thème particulier du fait divers, elle contient maintes remarques perspicaces sur le jeu ironique qui s'installe entre narrateur, lecteur et personnages.

En somme, retenons que Maupassant compose *Le Crime au père Boniface* dans une période qu'on pourrait qualifier de l'apogée de sa production rapide de nouvelles courtes, avant qu'il ne se tourne petit à petit vers des formats plus longs (et vers un contenu moins anecdotique). Conte publié dans *Gil Blas*, sa thématique paysanne, ludique et fait-diversière convient parfaitement à un lectorat habitué à ces modes et ces genres d'écriture, ce qui permet à Maupassant de jouer sur la forme conventionnelle du fait divers. Si la lecture passionnée de Boniface a attiré l'intérêt des chercheurs, il nous semble qu'il manque une discussion sur l'emploi particulier du fait divers que fait Maupassant dans ce récit et sur la façon dont cet emploi pourrait être lié à la création fictionnelle de Maupassant en général, ce à quoi la présente étude cherche donc à remédier.

⁹ Dans une étude éclairante, et trop rarement citée, Hamon (1993) a démontré la logique et l'importance de cette imitation destructrice dans l'œuvre de Maupassant.

¹⁰ Tran Huy (2017: 109) résume la nouvelle. Hamon (1997) a mis en exergue la description d'un Boniface passionné des faits divers dans son introduction au fait divers et la littérature réaliste. Benhamou (1997) ne mentionne pas cette nouvelle, sans doute en raison de sa dimension ludique.

Superposition

Le récit entier est construit d'après une logique de contrepoint, où tel personnage, telle action ou encore telle lecture se voit dédoublé et mis en perspective. Parmi ces éléments, le plus important reste le fait divers. Il apparaît dans un paysage normand idyllique : « On était en juin, dans le mois vert et fleuri » (Maupassant, 1979: 168)¹¹. L'harmonie du cadre se voit, entre autres, par la description des champs : « une mer calme et verdoyante qu'une brise légère faisait mollement onduler » (168). C'est donc un cadre face auquel contraste fortement le crime imaginé par Boniface, mais qui en revanche s'accorde parfaitement avec l'acte sexuel¹².

Le jeu narratif consistera à isoler Boniface du cadre et, par conséquent, du réel, en lui attribuant des caractéristiques particulières. Pour commencer, Boniface reste tellement stupéfié par la lecture du fait divers qu'il s'arrête « au milieu d'une pièce de trèfle, pour le relire lentement » (168). Cet arrêt instantané est d'autant plus notable que le facteur assidu ne s'était même pas donné la peine de s'arrêter un instant chez les habitants locaux durant sa tournée :

Il entra dans les fermes par la barrière de bois plantée dans les talus qu'ombrageaient deux rangées de hêtres, et saluant par son nom le paysan : "Bonjour, mait' Chicot", il lui tendait son journal *le Petit Normand*. (...) et le piéton, sans se retourner, repartait (...) le bras gauche sur sa sacoche, et le droit manœuvrant sur sa canne qui marchait comme lui d'une façon continue et pressée. (168)

Chicot montre une attitude sereine, voire nonchalante, lorsqu'il reçoit le journal : « Le fermier essuyait sa main à son fond de culotte, recevait la feuille de papier et la glissait dans sa poche » (168). Le narrateur décrit bien différemment les préparatifs de lecteur par Boniface : « (...) il ouvrit sa sacoche, prit la feuille, la fit glisser hors de sa bande, la déplia, et se mit à lire tout en marchant ». La suite rapide des passés simples (ouvrit, prit, fit glisser, déplia, se mit) décompose la simple phrase « il se mit à lire » en autant d'actes rapides et délimités, ce qui souligne la raideur mécanique et

¹¹ Par commodité, seule la page sera indiquée dans les autres citations du récit.

¹² Lintvelt (1988: 77) : « Ainsi que le lieu, le temps signifiant ou temps-valeur invite à l'amour ».

institutionnalisée du facteur face au produit écrit¹³. L'opposition entre les deux lecteurs, et les deux attitudes de lecture, sont mises en parallèle de façon flagrante :

Chicot	Boniface
recevait	prit
la feuille de papier et	la feuille,
la glissait	la fit glisser
dans sa poche	hors de sa bande,
	la déplia
pour la lire	et se mit à lire
à son aise après le repas de midi	tout en marchant

Enfin, on peut noter que le paysan lit *le Petit Normand* alors que le nouveau percepteur reçoit un journal de Paris. À l'époque, ce sont justement deux journaux parisiens, *Le Petit Journal* et *Le Petit Parisien*, qui excellent dans les faits divers criminels et qui attirent un lectorat toujours croissant¹⁴. Comme Maupassant a inventé le nom du bulletin local, il est possible d'y voir un clin d'œil à ses lecteurs, qui connaissaient forcément *Le Petit Parisien*.

Comme on peut le voir, tout converge pour former la possibilité d'une double « lecture » du réel, celle de Boniface et celle du lecteur : horreur du crime vs paysage idyllique ; la destruction de la mort vs le paysage en fleur ; passion pour la lecture vs lecture à tête reposée ; journal parisien vs *le Petit Normand* ; nouveau percepteur vs paysan de connaissance ; arrêt dans le champ vs marche pressée¹⁵. On remarquera que tous les éléments dramatiques et extraordinaires sont exclusivement liés à Boniface (crime, mort, passion, Paris, arrêt) alors que tous les renvois au cadre (paysage, fleurs, Normandie, paysan, marche) dénotent ou connotent l'ordinaire et l'harmonie.

Observons ici jusqu'à quel point l'introduction du fait divers affaiblit l'idée d'un crime découvert par Boniface. En tant que tel, l'évènement au cœur d'un fait divers est exceptionnel, d'où son intérêt. Comme c'est une histoire « immanente », comme le disait

¹³ Pour Gonon (2012b: 42), Boniface est nourri par un « insatiable besoin d'épouvante ».

¹⁴ D'après Gonon (2012a: 13), *Le Petit Journal* tirait à 350 000 exemplaires en 1869 et à plus d'un million en 1890 ; les éditions du *Petit Parisien* atteignaient 690 000 en 1890.

¹⁵ Ce récit illustre de façon exemplaire l'ironie *paradigmatique* (le renversement des valeurs) et l'ironie *syntagmatique* (le crime qui, finalement, n'en était pas un) esquissées par Hamon (1996) dans sa théorisation importante de l'ironie.

Barthes (1964), et donc lisible sans que le lecteur ait besoin de la comprendre par rapport à des circonstances éclairantes ou des connaissances spécifiques (Histoire, politique, culture, etc.), c'est même une nécessité du genre. C'est cette propriété essentielle du fait divers qui rend délicat son emploi dans le régime réaliste, qui se veut vraisemblable. De surcroît, qu'un tel évènement exceptionnel arrive et que la personne qui découvre le crime vienne d'avoir lu un fait divers quasi identique, cela reposerait sur une probabilité infime. Ceci est bien visible pour le lecteur, alors que Boniface n'en est pas conscient. Ainsi, deux niveaux de lecture sont créés : le facteur *repart* vers la maison isolée « la tête pleine de la vision du crime » (169), ce qui fait déformer à la fois son esprit et ses sens, alors que le lecteur le *voit repartir* la tête pleine de la vision du crime.

L'astuce narrative consistera à laisser Boniface entrer dans une spirale négative de reproduction, où il resitue des éléments anodins dans le cadre du fait divers, fixé par sa lecture récente. Voyons plus précisément ce qu'avait lu le facteur :

Un bûcheron, en passant au matin auprès de la maison forestière, avait remarqué un peu de sang sur le seuil, comme si on avait saigné du nez. « Le garde aura tué quelque lapin cette nuit », pensa-t-il ; mais en approchant il s'aperçut que la porte demeurait entr'ouverte et que la serrure avait été brisée. Alors, saisi de peur, il courut au village prévenir le maire, celui-ci prit comme renfort le garde champêtre et l'instituteur : et les quatre hommes revinrent ensemble. Ils trouvèrent le forestier égorgé devant la cheminée, sa femme étranglée sous le lit, et leur petite fille, âgée de six ans, étouffée entre deux matelas. (169)

Le bûcheron découvre plusieurs indices qui, mis ensemble, s'avèrent suspicieux et expliquent sa réaction forte : le sang, la porte entr'ouverte et la serrure brisée. Boniface, de son côté, ne découvre rien de la sorte lorsqu'il va, lui aussi, le matin à une maison écartée. Chez le percepteur, tout est calme et la porte est fermée de l'intérieur. En faisant le tour de la maison, le facteur ne remarque « rien de suspect » (170). Pourtant il réagit conformément au bûcheron lorsqu'il ne voit pas de signe de vie : « Une inquiétude l'envahit » (170). Cette réaction est nettement exagérée par rapport à la cause : « car M. Chapatis, depuis son arrivée, s'était levé assez tôt » (170). Or, le percepteur est arrivé la semaine dernière et Boniface constate de plus, en ayant recours à l'heure, qu'il est en avance. Il n'a donc, objectivement, aucune raison de s'alarmer.

Sur un plan plus profond, ou structurel, on peut ici identifier la confrontation entre une vision *intérieure* et la réalité *extérieure*. C'est le même dispositif que nous voyons dans les contes fantastiques de Maupassant, qu'on a malheureusement l'habitude de traiter à part, mais qui répondent au même défi narratif que *Le Crime au père Boniface* : élaborer deux visions du réel où se confrontent impressions sensorielles et raisonnement d'esprit. Dans un conte comme *Le Horla*, le personnage, parfaitement sain d'esprit et raisonné, voit des choses qu'il ne pourra voir, et il en est conscient (d'où le drame intérieur et les interrogations sur son propre état mental). Le récit laisse ouverte la question de savoir s'il existe un réel autre que le réel objectif ou si la vision n'est que le produit de l'imaginaire (ou de l'état psychique) du personnage. Dans *Le Crime au père Boniface*, le facteur n'arrive pas à raisonner et ne peut s'intégrer au réel puisqu'il impose sur ce réel un autre schéma ou, si l'on veut, un autre scénario. Il crée une histoire, une autre réalité, mais une version personnelle pour laquelle il n'est pas de doute, pour le lecteur, que le réel alternatif n'existe que dans l'esprit du personnage, mais qui n'en est pas conscient (d'où le comique de la situation).

On peut enfin admirer la technique narrative de Maupassant dans l'apogée de la scène, où Boniface ressent de l'angoisse (encore une réaction démesurée) à cause d'un gémissement. Lorsqu'il s'approche de la fenêtre pour mieux écouter, il entend « de longs soupirs douloureux, une sorte de râle, un bruit de lutte » (170). Les mots qui décrivent les bruits de la maison sont choisis afin de permettre deux interprétations. Boniface, imprégné par le fait divers, entend surtout « de longs soupirs *douloureux*, une sorte de *râle*, un bruit de *lutte* ». Le discours souligne cependant l'aspect vague des bruits : « de longs *soupirs* douloureux, *une sorte de râle*, un *bruit de lutte* ».

À ce point, Boniface repart chercher de l'aide, comme le faisait le bûcheron. À la différence de ce dernier, qui était revenu avec le maire, le garde champêtre et l'instituteur, il trouve meilleur renfort : le brigadier Malautour (ce nom connote le jeu, conformément à l'esprit de la nouvelle entière) et le gendarme Rautier. L'importance de ces personnages, pour ce qui est de leur fonction comme gardiens de l'ordre, contraste avec le personnel du fait divers et ajoute à la dimension héroï-comique du *Crime au père Boniface*. Notre anti-héros informe les gendarmes qu'on est en train d'assassiner le percepteur et, tout comme il avait auparavant refait l'action du bûcheron, il reprend maintenant le discours du fait divers. Comparons les deux énoncés :

Un bûcheron, en passant au matin auprès de la maison forestière, avait remarqué un peu de sang sur le seuil, comme si on avait saigné du nez. (...) en approchant il s'aperçut que la porte demeurait entr'ouverte et que la serrure avait été brisée. Alors, saisi de peur, il courut au village prévenir (...). Ils trouvèrent le forestier égorgé devant la cheminée, sa femme étranglée sous le lit (...). (le fait divers, 169)

J'allais porter le journal avec deux lettres quand je remarquai que la porte était fermée et que le percepteur n'était pas levé. Je fis le tour de la maison pour me rendre compte, et j'entendis qu'on gémissait comme si on eût étranglé quelqu'un ou qu'on lui eût coupé la gorge ; alors je m'en suis parti au plus vite pour vous chercher. (le discours de Boniface, 171)

Il s'agit donc de deux personnes qui, le *matin*, à la *campagne*, passent auprès d'une *maison écartée* et qui *observent* (avait remarqué vs remarquai) une anomalie à la *porte* (seuil, sang, serrure brisée vs porte fermée, percepteur pas levé), qui *s'approchent* (en approchant vs fis le tour) de la maison, reçoivent une *impression sensorielle* (s'aperçut vs entendis), *prennent peur* (saisi de peur vs « perclus d'angoisse », 170), *se hâtent pour chercher de l'aide* (courut prévenir vs parti au plus vite) pour ensuite retourner à la maison accompagnés de leur renfort respectif. Il ressort avec évidence que le récit de Boniface, tout comme ses réactions, est la conséquence de sa lecture du fait divers.

Le brigadier imite à son tour Boniface en s'approchant de la maison pour écouter à la fenêtre (ceci fait partie du jeu narratif construit sur l'imitation et la reproduction : la logique aurait voulu qu'il frappe tout de suite à la porte ou qu'il essaie d'enfoncer la porte pour sauver le percepteur). Moins sous l'emprise du récit que Boniface (même s'il est naturellement influencé par le discours du facteur), il distingue les bruits après un certain temps. Et s'arrête enfin la chaîne d'histoires provoquée par le fait divers. Par des rires, des gestes obscènes et des allusions, Malautour fait comprendre à son collègue ce qui se passe dans la maison. Le gros rire éclate aux dépens de Boniface, toujours incrédule et confus, et le récit finit en pleine farce, dimension renforcée par l'introduction du patois chez Boniface lorsqu'il tente de répondre aux allusions faites au comportement de sa femme par le brigadier : « Oui, all' gueule quand j'y fiche des coups... Mais all' gueule, que c'est gueuler, quoi. » (172). On a pu avancer que l'emploi du patois chez Maupassant servirait un but purement référentiel (Brunot & Bruneau, 1953: 56). Forestier (1992: 170) rappelle pourtant que « [l]'autre rôle du dialecte est d'établir une distanciation entre le

lecteur-spectateur et les personnages ». Précédemment absent (sous l'influence du fait divers, le facteur emploie un français écrit, journalistique, avec des passés simples, lorsqu'il raconte son expérience aux gendarmes), le patois semble fonctionner ici surtout comme une marque de distance entre Boniface et les lecteurs parisiens¹⁶.

En somme, il s'agit d'un récit de Maupassant qui témoigne de l'influence exercée par le fait divers. Il insère dans ce récit un fait divers typique par son sujet (crime violent chez un particulier), par son objet de représentation¹⁷ (la classe populaire), par son cadre (la vie quotidienne), par son lecteur (provenant de la classe populaire) et par sa lecture (individuelle et passionnée)¹⁸. En construisant le fait divers du bûcheron, il imite aussi la structure et le style dramatique du genre, ce qui est d'autant plus notable qu'il ne procède pas de la sorte normalement¹⁹. Le pastiche opéré par Maupassant est donc tout à fait conscient. L'auteur prend des éléments du genre du fait divers et les reconfigure de façon neutre, sans effet ni intention comique. L'effet comique du récit vient du mauvais emploi du fait divers par Boniface, qui en fait un pastiche involontaire et inapproprié.

La nouvelle analyse étale aussi un jeu créatif complexe pour un récit réaliste : un fait divers *donné pour vrai* et inséré dans un *récit fictif* et ainsi *construit par l'auteur* (l'histoire du bûcheron), fait produire une *autre histoire* proche du fait divers, *non réel* (le crime imaginé par Boniface) et qui prend place dans un *récit fictif* (*Le Crime au père Boniface*) qui est lui-même construit à la manière d'un *fait divers* classique (d'abord le *drame* de la maison, puis l'*enquête* avec les gendarmes et enfin le *résultat* de l'enquête sous forme de sanction²⁰) et qui produit encore une anecdote digne d'un *fait divers* (« Facteur ayant lu un fait divers croyait découvrir un crime »). Quelles pistes de réflexion cet emploi du genre du fait divers suggère-t-il pour caractériser l'écriture chez

¹⁶ Ceci est conforme à la structure des farces paysannes de Maupassant selon Forestier (1992: 170) : « Aussi le rire ne sortira-t-il pas seulement des effets comiques intrinsèques de l'histoire narrée, mais encore du décalage entre le personnage normand et le lecteur parisien ». Remarque semblable de Lintvelt (1988: 78) sur notre récit analysé : « le jeu narratif du récit est basé justement sur un décalage entre Boniface, présenté comme provincial naïf, et le lecteur perspicace visé ».

¹⁷ Hamon (1997: 8) : « le fait divers [...] tire de l'anonymat "l'homme des foules" moderne ».

¹⁸ Gonon (2012b: 37) : « Dans la nouvelle de Maupassant *Le Crime au père Boniface*, c'est encore un représentant du peuple qui s'intéresse aux faits divers, cette fois-ci dans une lecture solitaire. »

¹⁹ Au niveau du vocabulaire, il s'agit des « détails affreux » et des « horribles circonstances », fait déjà commenté par Gonon (2012b: 38), qui constate aussi : « Maupassant fonde ainsi bien des nouvelles sur un sujet de fait divers criminel (en partie parce qu'il publie dans des journaux qui en font leurs choux gras). Le style journalistique n'y apparaît pourtant qu'à de rares occasions [...] » (ibid. 5).

²⁰ Cf. Benhamou (1997: 57), « Nourris de faits divers, les contes et nouvelles de Maupassant finissent par en épouser la structure elle-même »

Maupassant ? Dans la section suivante, nous tenterons d'y répondre, ou du moins d'en esquisser la problématique centrale, telle que nous la concevons.

Reproduction

Parler de l'évolution littéraire d'un écrivain, c'est s'interroger sur la variation de son écriture. Rappelons alors notre contextualisation du récit : le récit répond à la forme brève cultivée en masse par Maupassant entre 1882-1884 et ensuite abandonnée petit à petit au profit de formats plus développés. L'histoire présente la mésaventure d'un personnage qui n'arrive pas à cerner le réel. Dans ce cas précis, il s'agit d'un lecteur incompetent. Le récit inclut aussi une mise en abyme, créée par l'introduction de ce fait divers du journal qui reflète ironiquement le déroulement de l'action. Tout cela nous porte à réfléchir sur le statut littéraire, voire métalittéraire, du récit analysé.

Dans une telle perspective, Boniface représente à la fois le mauvais *récepteur* (lecteur naïf) et le mauvais *producteur* (conteur involontaire) d'un récit. Commentons d'abord ce dernier rôle. En se plaçant comme personnage principal d'une histoire inventée sans fondement, il se construit une place dans une histoire imaginaire, alors que la réalité est qu'il devait simplement accomplir sa tâche journalière. En termes de création fictive, Boniface se trouve embrouillé dans son propre *scénario* (suite d'actions où est investie une complication) alors qu'il devait suivre son *script* (suite d'actions routinières et prévisibles).

Nous touchons là au danger de l'imitation et de la reproduction, thématique cruciale chez Maupassant. Tout conteur risque de tomber dans le piège de la reproduction et ainsi de perdre son originalité. Cette dernière propriété est chèrement valorisée par Maupassant. En relatant les conseils de Flaubert, il rappelle un des principes fondamentaux du maître : « Si on a une originalité, disait-il, il faut avant tout la dégager ; si on n'en a pas, il faut en acquérir une » (Maupassant 1987: 713). Cette originalité, précise Maupassant, se traduit par une « une vision personnelle du monde qu'il [le romancier] cherche à nous communiquer » (*idem*: 706). L'autre face de l'originalité reste celle de ne pas se répéter, de ne pas reproduire toujours la même histoire. C'est dans ce contexte qu'on peut évoquer la notion de la *parodie*.

Entendons-nous d'abord sur le sens du terme. On en connaît la définition de Genette (1982: 202) : « transformation ludique d'un texte singulier ». Or, ce qu'on gagne en clarté avec cette définition risque d'être perdu en complexité et nuances. C'est que Genette procède, comme on le sait, par systématisation structurale afin de créer autant de catégories dans lesquelles on pourra ranger les textes individuels. Autrement dit, pour Genette, soit le texte est ludique soit il ne l'est pas, et il répondra alors au terme X ou Y. Cette manière de procéder, c'est-à-dire de construire une terminologie dont chaque notion correspond à une propriété précise, le force parfois à faire abstraction de l'histoire littéraire et de la tradition critique (d'où les nombreux néologismes dans ses constructions théoriques). Comme le montre Hutcheon (1978), la parodie change de statut et de mode littéraire à travers l'histoire, notamment avec l'arrivée de la littérature moderne²¹. La parodie *classique* « suppose un mode littéraire ridiculisant et dévalorisant » (*idem*: 468), alors que la parodie *moderne*, que nous pouvons situer vers la fin du 19^e siècle (Hutcheon mentionne par exemple Thomas Mann), instaure plutôt comme un dialogue bakhtinien entre texte parodiant et texte parodié, sans établir de norme à partir de laquelle il faudra juger l'ancien texte qui avait servi de modèle négatif. L'auteur moderne introduit une ironie toujours différée, dont la valorisation reste incertaine, et qui conduit à une sorte de « synthèse bitextuelle » (*idem*: 469).

Genette suit aussi l'idée que la parodie littéraire doit s'appliquer sur un texte précis, en refusant d'admettre l'existence de parodies au niveau générique. Cependant, tout comme Tran Gervat (2013), nous estimons qu'on peut parodier un type de texte, un mode littéraire, un stylème, un genre, un auteur, etc., et non simplement un texte particulier. Dans ce contexte, ce dernier chercheur, en s'inspirant de Hutcheon et de Rose a proposé une définition plus généreuse de la parodie qui ouvre aussi envers des emplois plus larges (allant de la ridiculisation dénigrante jusqu'au dialogisme différé) : « la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique » (Tran Gervat, 2006: 7). Nous préférons suivre cette définition, et surtout le raisonnement général de Hutcheon,

²¹ Pour cette parodie moderne, Rose (1993) va encore plus loin en distinguant la parodie moderne, la parodie moderne tardive (« late-modern ») et la parodie post-moderne à partir du statut métafictionnel, du mode (comique ou non) et de la visée (destructeur, nihiliste, etc.) du texte.

qui nous semble plus adapté aux réalités textuelles et surtout plus opératoire à nos propos.

En effet, la distinction de Hutcheon entre la parodie classique et la parodie moderne nous offre une entrée méthodologique pratique pour ce qui est de l'écriture mise en œuvre dans *Le Crime au père Boniface* : la distance critique y privilégie-t-elle la ridiculisation ou plutôt le dialogue neutre ? Pour y répondre, il est essentiel de bien distinguer deux niveaux du récit analysé : diégétique (histoire, récit) et poétique (création fictive). Au niveau diégétique, il n'est pas de doute que le récit ridiculise le personnage principal. Par son pastiche involontaire, Boniface crée effectivement une parodie du fait divers, qui se retourne contre lui-même.

On pourrait à ce propos même identifier une touche satirique par laquelle est visé lecteur naïf en général (la parodie tend naturellement vers la satire de tout lecteur qui apprécie le type de texte parodié : il est bien plus délicat de continuer à valoriser une forme de littérature dont on a mis en relief les particularités, souvent sous mode ridiculisant). Ici, la satire se concentre sur Boniface. Son erreur consiste à s'enflammer à cause d'un fait divers qui, au fond, témoigne d'une certaine banalité, eu égard à la fréquence de ce type de fait divers à l'époque. Tout lecteur qui procède de la sorte manque de lucidité, d'expérience, de jugement. Or, en plaçant habilement les lecteurs de *Gil Blas* de son côté, en connivence avec lui (ou avec le narrateur), Maupassant flatte son public : par la seule lecture de la nouvelle *Le Crime au père Boniface*, le lecteur pourra rire du facteur naïf et par conséquent ne pas se ranger dans la même catégorie de lecteur que ce dernier.

Ensuite, la question est de savoir si l'on se trouve « simplement » devant une *histoire* d'ironie moqueuse d'un personnage naïf ou si la composition du récit révèle des perspectives *poétiques*. Il est difficile de décider dans quelle mesure Maupassant, à travers ses écrits, prend véritablement une position esthétique. L'auteur cultivait une écriture qui devait simplement exposer une histoire, construite de sorte à permettre au lecteur de conclure sur ses éventuelles implications ou conséquences morales. Nonobstant cette circonstance, il est visible que Maupassant, dans *Le Crime au père Boniface*, insiste sur la canonicité du fait divers. Selon les théories de la parodie, notamment les pensées développées par les formalistes russes, on se trouverait alors devant une sorte d'exposition d'une forme figée qui annule l'entière validité du texte

parodié et qui s'annonce de ce fait comme une réplique sur le statut littéraire de celui-ci. C'est ce mécanisme que les formalistes russes, notamment Chlovski (1973) Tomachevski (2001) et Tynianov (2001), analysaient dans la littérature : lorsqu'un procédé littéraire devient stéréotypé et aisément identifiable, donc tout simplement usé, il affiche son propre emploi au lecteur, ce qui souligne le statut construit du récit.

Or, si la littérarité ressort alors fortement du texte, il ne s'agit pas de cette littérarité que chérissaient les formalistes, à savoir la défamiliarisation (*ostranenie*) de la perception du monde obtenue grâce à des astuces originales de l'auteur, qui arrive à rendre le monde nouveau aux yeux du lecteur, mais d'une mise à nu involontaire de la fictionnalisation, faute d'originalité. Pour retrouver cette originalité, il faut modifier les procédés (ou trouver de nouvelles fonctions pour tel procédé). Ainsi, la mise à nu parodique, donc intentionnelle, signale le figement d'une certaine littérature (ou d'un certain aspect littéraire) qui n'a plus la même valeur esthétique. On pourrait dire que la parodie défamiliarise le procédé qui défamiliarisait auparavant la perception du lecteur mais qui ne le fait plus. Dans cette perspective, la parodie n'est pas simplement une transformation ludique composée pour divertir le lecteur, c'est la dénonciation décisive d'une littérature désormais périmée et un appel implicite à renouvellement esthétique²².

Que l'on adhère ou non à cette théorie d'évolution littéraire et à l'importance que les formalistes accordent à la parodie pour cette évolution, il n'en reste pas moins que pour qu'il y ait parodie, donc jeu avec le lecteur autour d'une certaine forme de littérature, il faut nécessairement que cette forme soit identifiable. Sans identification du texte (auteur, mode, genre, etc.) parodié, il est impossible d'identifier la transformation opérée par l'auteur et ainsi de mettre en rapport le texte parodiant et le texte parodié. Ce dernier doit donc être reconnaissable, en quelque sorte formalisé, institutionnalisé et maîtrisable, car contournable. C'est pourquoi on ne saurait nier l'importance de la parodie pour discuter le *statut* littéraire, ou le *climat* littéraire d'une époque, même si l'on peut avancer d'autres facteurs qui influencent l'*évolution* littéraire.

²² Cf. Hutcheon (1978: 474) : « Les œuvres parodiques (...) qui réussissent réellement à se libérer du texte d'arrière-plan parodié pour créer de nouvelles formes spécifiques, nous suggèrent que la synthèse dialectique de la parodie est une sorte de moment pivot type dans ce processus graduel d'évolution des formes littéraires ».

Comment appliquer ce raisonnement sur le récit que nous venons d'analyser ? Certes, il serait tendancieux de prétendre que le récit analysé marquerait un pivot créatif chez Maupassant, selon la logique que la parodie de l'emploi du fait divers par Boniface fonctionnerait comme une manifestation décisive pour sa poétique ultérieure. Maupassant continuera à écrire des récits concentrés sur des anecdotes farcesques et il s'inspirera encore du fait divers, entre autres dans *La Petite Roque* l'année suivante (1885), qui repose sur un vrai fait divers et qui prolonge et développe la thématique du facteur lié au crime²³. Cependant, on se doit aussi de noter la conscience littéraire chez Maupassant qui se dégage de la lecture du *Crime au père Boniface*. Parfois considéré comme un producteur quasi mécanique de récits brefs, il montre ici comment un genre de discours (fait divers) peut jouer sur un autre (conte) et créer une dynamique ludique. On peut également observer que le récit analysé exhibe le danger de la reproduction mécanique et qu'il établit un lien ferme entre cette reproduction et le fait de conter une histoire.

Ensemble, ces facteurs rendent possible l'idée de voir dans *Le Crime au père Boniface* une distance critique, non seulement envers la mauvaise lecture de Boniface et de sa reproduction malheureuse d'un récit finalement risible, mais encore envers l'exploitation trop simpliste d'une histoire déjà-lue, ou d'un type d'histoire déjà-lu. On pourrait proposer que la parodie se joue alors sur deux niveaux : la parodie classique fonctionne au niveau de l'histoire, où Maupassant parodie, avec une touche satirique, la mauvaise lecture ; la parodie moderne se verrait plutôt dans la distance réfléchie entre fait divers, conte, imitation mécanique et originalité créative.

Car, sans tenter de rattacher Maupassant à la littérature moderne, à laquelle il n'appartient pas (il est, au contraire, un auteur éminemment classique par bien des titres), on ne saurait faire l'abstraction de sa posture ironique, qui brouille les repères de l'énonciateur, à condition d'appliquer cette modalité sur la dimension poétique du récit, donc sur l'intention créative. Maupassant joue ainsi sur une forme figée sans que ses intentions soient révélées. Cela n'empêche pas la possibilité de se voir dégager de l'acte narratif une distance critique, voire une autocritique ou une auto-ironie relative à la

²³ Cette fois, le facteur local découvre réellement une jeune fille violée et assassinée lors de sa tournée matinale. Une étude intertextuelle semble s'imposer entre *La Petite Roque* et *Le Crime au père Boniface*, du fait que de nombreux motifs apparaissent dans les deux récits, dont l'un est sérieux et l'autre ludique. L'excellent article de Donaldson-Evans (1980), déjà cité, pourrait servir de modèle et d'inspiration à un tel projet.

création d'histoires stéréotypées, mises en œuvre et en récit par autant de procédés conventionnels.

Cela reste nécessairement une interprétation de notre part. En revanche, l'*histoire* racontée ne contient aucune ambiguïté, que ce soit dans la peinture du monde diégétique ou dans la ridiculisation de Boniface. Le récit repose sur un savoir objectif, où le narrateur omniscient peint un monde définissable où l'on peut distinguer toute aperception du réel pour s'en moquer dûment. C'est quand cette ironie se fond avec la narration et se cristallise dans le récit que Maupassant explore le fantastique, fréquemment sur le thème de l'individu seul et face à l'incompréhensible, l'inexplicable ou l'irrationnel. C'est ce qui arrive aussi à Boniface, qui n'arrive pas à comprendre comment il a pu se tromper, répétant aux gendarmes : « J'vous jure que j'ai entendu » (172). Seulement, dans cette variation ludique du fait divers, du conte, de la rencontre avec l'extraordinaire surgissant de l'ordinaire, le lecteur garde sa distance envers le protagoniste, en se délectant de sa supériorité qui consiste à comprendre et à percevoir le réel stable et rassurant.

Conclusion

Le propos de cette étude a été double. D'une part, nous avons voulu étudier le jeu narratif par lequel Maupassant superpose deux histoires et plusieurs modalités en partant d'un fait divers (construit par lui-même et inséré dans l'histoire). Cela nous a permis de souligner la plasticité du fait divers, s'adaptant à une suite de modalités, toutes subordonnées à la dimension principale du récit : le ludique. Pour ce qui est de ses liens avec le fait divers, cette dimension a moins attiré l'intérêt des chercheurs. Cependant, nous avons vu que le ton du jeu et les éléments farcesques explorent tout aussi bien la thématique souvent sérieuse, voire tragique, de la reproduction. Cela souligne également que Maupassant n'a pas été attiré uniquement par les sujets de la violence ou de la morbidité qui figuraient dans les faits divers de l'époque.

L'emploi particulier du fait divers dans *Le Crime au père Boniface* nous a aussi amené à discuter de la parodie. Cette forme reprend des éléments figés pour en marquer une certaine distance critique. En suivant Hutcheon (1978), nous avons identifié une parodie textuelle classique au niveau de l'histoire, où le pastiche involontaire de Boniface expose une parodie du genre du fait divers et conduit à la ridiculisation du facteur. Cette

parodie contient des germes d'une satire visée au lecteur naïf. Comme Boniface devient un mauvais fait-diversier, il semble également possible de détecter une parodie moderne, donc une distance plus neutre, plus précisément envers la reproduction mécanique d'un type de récit stéréotypé. Dans ce sens, on peut se demander si ce récit ne s'insère pas dans une logique de l'évolution de Maupassant, qui abandonne petit à petit le bref récit anecdotique, qui repose sur une distribution claire et normative du savoir référentiel, pour articuler dans une plus large mesure des interrogations sur la constitution du monde et de la psyché humaine à travers certains contes fantastiques, des nouvelles plus développées et des romans psychologiques.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1964). « Structure du fait divers », *Essais critiques*. Paris: Seuil, pp. 188-198.
- BENHAMOU, Noëlle (1997). « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », *Romantisme*, n° 97, pp.49-58.
- BRUNOT, Ferdinand & BRUNEAU, Charles (1953). « Maupassant », *Histoire de la langue française*, tome XIII, partie 2.
- CHKLOVSKI, Victor (1973). « Le roman parodique. *Tristram Shandy* de Sterne », *Sur la théorie de la prose*. Lausanne: L'Âge d'Homme, pp.211-244.
- DONALDSON-EVANS, Mary (1980) « "Nuit de Noël" and "Conte de Noël": Ironic Diptych in Maupassant's Work », *French Review*, vol. 54, n° 1, pp. 66-77.
- FORESTIER, Louis (1979). « Notices. Notes et variantes », Maupassant, *Contes et nouvelles*, tome II, Éditions de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp.1297-1724.
- FORESTIER, Louis (1992) « Le rire dans quelques contes normands de Maupassant », *Hommages à Jacques Landrink*. Dijon: Association Bourguignonne de Dialectologie et d'Onomastique, pp.163-175.
- FÄRNLÖF, Hans (2000). *L'art du récit court. Pantins et parasites dans les nouvelles de Maupassant*. Thèse de doctorat, Département du français et d'italien, Université de Stockholm.
- FÄRNLÖF, Hans (2007). « La poétique du parasite : quelques exemples d'éléments motivants dans les nouvelles de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 21, pp.131-144.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

GONON, Laetitia (2012). *Le fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIXe siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. <URL: <http://books.openedition.org/psn/1830>> [Consulté le 15/VI/ 2018]²⁴

GONON, Laetitia (2012a). « Introduction », *Le fait divers...*, pp.7-29. URL <<http://books.openedition.org/psn/1838>>. [Consulté le 15/VI/ 2018]

GONON, Laetitia (2012b) « Emprunts et méfiances du roman à l'égard du fait divers », *Le fait divers...* pp.223-253. URL <<http://books.openedition.org/psn/1856>> [Consulté le 15/VI/ 2018]

GROJNOWSKI, Daniel (1993). *Lire la nouvelle*. Paris: Dunod.

HAMON, Philippe (1993). « Misère de la mimesis. Lecture d'"Une famille" », *Maupassant et l'écriture* (éd. Forestier). Actes du Colloque de Fécamp. Paris: Nathan, pp.139-149.

HAMON, Philippe (1996). *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.

HAMON, Philippe (1997). « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, pp.7-16.

HUTCHEON, Linda (1978). « Ironie et Parodie : Stratégie et Structure », *Poétique*, n° 36, pp.467-477.

LINTVELT, Jaap (1988). « Le jeu narratif dans "Le Crime au père Boniface" de Maupassant », *Protée*, vol. 16:1-2, pp.77-80.

MAUPASSANT, Guy de (1979). « Le Crime au père Boniface », *Contes et nouvelles*, tome II, édition de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp.168-173.

MAUPASSANT, Guy de (1987). « Le Roman », *Romans*, édition de la Pléiade. Paris: Gallimard, pp.703-715.

ROSE, Margaret A. (1993). *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

TOMACHEVSKI, Boris (2001). « Thématique », *Théorie de la littérature* (éd. Todorov). Paris: Seuil, pp.267-312.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai (2006). « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 9 pages. <URL : <http://narratologie.revues.org/372>>. [Consulté le 30/VI/2018].

TRAN HUY, Minh (2017). *Les écrivains et les faits divers. Une autre histoire de la littérature*. Flammarion.

²⁴ Le document généré déploie une autre pagination que celle indiquée dans les références bibliographiques. Dans le texte courant, nous avons donné la page obtenue dans la version imprimable pour chaque chapitre. Pour des raisons de clarté, nous notons les deux chapitres cités en les séparant par « a » et « b ».

FÄRNLÖF, Hans, *Intercâmbio* 2^a série, vol. 11, 2018, pp. 8-28

TYNIA NOV, Iouri (2001). « De l'évolution littéraire », *Théorie de la littérature* (éd. Todorov).
Paris: Seuil, pp.122-139.

**RACONTER PAR INNUTRITION : USAGES DU FAIT DIVERS DANS
CHRONIQUE JAPONAISE DE NICOLAS BOUVIER**

GILLES LOUÏS

Université Paris Nanterre

Centre des Sciences des littératures en langue française (CSLF, EA 1586)

glouys@parisnanterre.fr

Résumé : Choses vues, anecdotes, proverbes, faits divers : les récits de voyage sont tissés de ces éléments discursifs dans lesquels André Jolles voyait des « formes simples ». Parmi ceux-ci, le fait divers joue un rôle particulier : étroitement associé au réel dont il dit des particularités mémorables, il s'en détache aussi en tant que forme signifiante, certes intégrée au monde des médias, mais également susceptible de s'autonomiser en tant que structure close (Roland Barthes), apte à dire le monde. Le présent article analyse la façon dont Nicolas Bouvier utilise dans *Chronique japonaise* ce matériau discursif : depuis la simple insertion, sous forme de citation, jusqu'à son absorption complète dans le récit que fait Bouvier de son expérience personnelle du Japon, le fait divers apparaît comme un matériau protéiforme, apte, tout à la fois, à inspirer, nourrir et même informer par endroits le récit viatique.

Mots clés : Nicolas Bouvier, *Chronique japonaise*, récit de voyage, fait divers, innutrition

Abstract: Things seen, anecdotes, sayings, “faits divers”: travel narratives are made with these forms of speech in which André Jolles saw elementary forms. The “fait divers” as elementary form has a particular function: as memorable form it is related with reality; it is meaningful by itself as well, included into the media world, but can be detached as a closed structure (Roland Barthes) with the ability to say the world. This paper analyzes the different ways in which Nicolas Bouvier uses the “fait divers” in his *Japanese Chronicles*: from the simple quotation to the complete absorption in Nicolas Bouvier’s Japanese chronicles, the “fait divers” appears as a shape-shifting matter with the ability to inspire, feed and even form the travel narrative.

Keywords: Nicolas Bouvier, *Japanese Chronicles*, travel narrative, « fait divers », « innutrition »

Quand Nicolas Bouvier débarque au Japon pour la première fois le 20 octobre 1955, au terme d'un long voyage à bord du *MM Cambodge* – pour l'essentiel passé dans les soutes à dégraisser des lèchefrites au jet de vapeur – l'air de Yokohama lui fait l'effet d'une coupe de champagne. Il faut dire que notre jeune Genevois – il a tout juste vingt-six ans – revient de loin. Après avoir jeté sa gourme durant le voyage de dix-huit mois qui l'a mené de Genève jusqu'à Kaboul en compagnie de son ami Thierry Vernet, il s'est aventuré seul sur les routes de l'Inde, descendu du Nord au Sud à bord de son invraisemblable Fiat Topolino, puis échoue à Ceylan (l'actuel Sri Lanka), dans la petite ville de Galle où il restera encalminé durant sept longs mois, malade, dépressif, sombrant dans l'hallucination, persuadé d'être victime de magie noire. De fait, il lui faudra plus de vingt ans pour parvenir à se libérer de cette traumatisante expérience à travers le « petit conte noir tropical » (Bouvier, 2004: 1330) qu'il publiera en 1981 sous le titre *Le Poisson-Scorpion*. On conçoit donc qu'en débarquant dans ce monde « camus » (Bouvier, 2004: 577) étourdissant de complexité, mais qui parle d'abord aux sens, où tout est radicalement autre, frais, naïf, réjouissant, à une époque où le Japon reste encore pour les Européens un pays hors des routes communes et passablement énigmatique, notre voyageur ressent l'ivresse de la découverte. Ajoutons que c'est un pays en pleine mutation, qui se relève tout juste de la guerre, mais où le Japon d'antan reste encore présent malgré l'intrusion accélérée de la société de consommation : en témoigne ce pittoresque *Yamishibai San* (« Monsieur Théâtre-en-papier », *id.*: 579) qu'évoque Bouvier lors de son séjour de 1955, qui est un de ces vieux métiers de rue déjà en voie de disparition, et qu'il ne retrouvera plus lors de ses séjours ultérieurs au Japon.

Mais comment transmettre cette découverte ? Comment dire un pays, une culture dont l'éloignement vous inspire à la fois humilité et jubilation, dans l'apprentissage de ses codes les moins apparents ? Dans quelles ressources puiser ? Sur le long chemin de son initiation au Japon, notre voyageur peut certes compter sur ses propres impressions et ses rencontres : l'une d'elle, en particulier, permet à Nicolas Bouvier de transmettre le très émouvant témoignage, tout en retenue, d'un rescapé d'Hiroshima, et de donner un aperçu des souffrances du peuple japonais dans l'immédiat après-guerre. Il peut également s'appuyer sur son initiation à la langue japonaise et à ses proverbes, qui parsèment *Chronique japonaise* comme autant de petits cailloux blancs. Mais il a aussi et d'abord à sa disposition de l'imprimé : les textes sacrés du Japon, d'une part, les relations

des premiers voyageurs européens au Japon, de l'autre, et puis les auteurs japonais eux-mêmes, à commencer par le célèbre Bashō, lui-même poète voyageur, les ethnologues aussi (Ruth Benedict), et même les romans exotiques européens du début du XX^e siècle (Thomas Raucat¹ et son *Honorable partie de campagne* [1924]), ou encore les incontournables guides touristiques, évidemment, mais aussi et peut-être surtout les journaux japonais et leurs faits divers, dont la lecture accompagne Bouvier tout au long de son séjour au Japon², une lecture qu'il met d'ailleurs en scène dans sa propre relation de ses faits et gestes et de ses efforts pour comprendre la société japonaise.

Le fait divers, comme les choses vues, les anecdotes, les proverbes, relève de ces formes de discours élémentaires dans lesquels André Jolles voyait des « formes simples » (Jolles, 1930), et qu'on retrouve en très grand nombre dans les récits de voyage : il n'est donc pas étonnant que Nicolas Bouvier y ait recours à de nombreuses reprises. Étroitement associé au réel dont il dit des particularités mémorables, le fait divers s'en détache aussi en tant que forme signifiante, certes intégrée au monde des médias, mais également susceptible de s'autonomiser en tant que « structure fermée » (Barthes, 1964: 189), apte à dire le monde : collecter les faits divers, comme le fait Bouvier, c'est donc ouvrir autant de petites fenêtres sur ce « pays extrême » qu'est pour lui le Japon (Bouvier, 1967: 186).

On s'intéressera aux différentes façons dont Nicolas Bouvier intègre ce micro-matériau narratif et le fait signifier dans un livre, *Chronique japonaise*, qui connut un développement complexe au fil de ses éditions successives : d'abord conçu comme récit abondamment illustré³ répondant à une commande éditoriale sous le titre *Japon* (Bouvier, 1967), le texte de Bouvier est ensuite amputé de toute cette riche iconographie pour se voir adjoindre, dans sa seconde édition et sous le titre *Chronique japonaise* (Bouvier, 1975), des pages de carnet écrites par Bouvier lors de son second séjour au Japon en 1964-

¹ Que Bouvier orthographie « Raucaut » (Bouvier, 2004: 583).

² Adrien Pasquali rappelle que l'intérêt de Bouvier pour la presse japonaise n'est pas uniquement désintéressé (Pasquali, 1996: 15) : pour financer son séjour, il tente d'y placer des articles, écrits en anglais, et, surtout des photos (Bouvier, 2004: 591-592). C'est d'ailleurs au Japon que Bouvier deviendra photographe et se découvrira une vocation d'iconographe.

³ 163 photos (la plupart étant de Nicolas Bouvier lui-même) et illustrations diverses figuraient dans cette première version destinée à la collection « L'Atlas du Voyage » des éditions Rencontre : Nicolas Bouvier, 1967.

66, puis, pour la troisième et dernière édition (Bouvier, 1989), de nouvelles pages rédigées durant son troisième séjour de 1970.

1. « Si l'Europe lisait les quotidiens japonais » (Bouvier, 2004: 557)

De nombreuses occurrences attestent de la présence de la presse japonaise dans le texte de Bouvier et sont un indice de l'assiduité avec laquelle il la pratique : elle est parfois nommément citée (le journal *Nichi-Nichi*⁴ [*id.*: 557]), la revue *Koron* [*id.*: 559]), le *Japan Time* [*id.*: 643]), ou plus souvent évoquée de manière générique (« les grands quotidiens » [*id.*: 609], « tous les quotidiens » [*id.*: 580], « les journaux de cet été » [*id.*: 635], « le journal du soir » [*id.*: 576]), ou allusive (« les petits échos de l'arrière-pays » [*id.*: 609], « la gazette locale » [*id.*: 647]).

Mais ce ne sont pas seulement les journaux japonais des années 1950 et 1960 qui apparaissent au lecteur, c'est la manière dont Bouvier les lit et les commente. Il est d'ailleurs significatif que le chapitre XIV, qui relate la toute première arrivée de Bouvier à Tokyo et sa longue déambulation dans les rues de la ville mette sur le même plan ses faits et gestes et sa lecture du « journal du soir ». On le voit tirer de la lecture des faits divers, où il est question d'évadés « revenus de Russie », de gens qui vivent « d'aubaines, d'astuces, d'escroqueries ingénieuses » (*id.*: 576), comme une forme de révélation d'un Japon insolite, populaire, souterrain. L'adjectif qu'il utilise pour qualifier ces « existences picaresques » suggère que pour Bouvier ces faits divers sont associés à un monde social que seule une certaine forme de littérature⁵, audacieuse, transgressive, est à même de révéler – mais les faits-divers ne sont-ils pas à leur manière de la littérature ? Les commentaires que fait Bouvier témoignent aussi de l'intérêt qu'il accorde à ce qui, traditionnellement, dans la presse, est jugé sans importance. Outre les faits divers il y a dans son texte toute une énumération des informations banales donc précieuses qu'apportent les journaux : les petites annonces des écoliers japonais en quête d'échange de timbres ou de *pen-friends*, mais aussi toute la chronique de l'économie qu'on peut lire à travers les fluctuations des cours, qui montre à quel point le peuple japonais vit en

⁴ Le titre complet est : *Tokyo Nichi-Nichi Shimbun*.

⁵ Il faut rappeler ici l'ancienne et persistante fascination de Bouvier pour le genre picaresque, au dire de Jacques Meunier, qui rapporte que Bouvier projetait, un temps, une thèse sur une étude comparée de *Moll Flanders* et *Manon Lescaut* (Jacques Meunier, 1985). Nicolas Bouvier revient lui-même sur ces deux romans dans *Routes et déroutes* (Bouvier, 2004 [1992]: 1286-1287).

relation étroite avec le cycle des prix du riz, et comment toutes ces bonnes nouvelles du « miracle économique japonais » sont une façon pour un peuple de se dire à lui-même ses espoirs. En somme, c'est toute une chronique du Japon qui se raconte jour après jour dans les journaux, y compris dans les rubriques de la météo, inquiétante lorsqu'il est question de la radioactivité de la pluie, consécutive à un essai nucléaire en Sibérie, ou de la menace des typhons aux « gracieux noms de femme » (*id.* : 580). Il y a aussi les mises en garde sur les secousses sismiques, et il est très intéressant de voir comment Bouvier fait précéder dans son texte le récit de sa propre expérience en la matière par les descriptions circonstanciées qu'en donnent les journaux, comme si le dit de la presse pré-formulait le ressenti du voyageur, par exemple à travers un ensemble de signes reliés à une échelle de valeurs lui permettant d'objectiver l'intensité de ce qu'il ressent, et qui lui fait reconnaître un séisme de force 3 à la vue de « poissons rouges projetés hors de leur bassin qui agonisent en silence sur l'herbe verte » (*id.*: 581).

Mais ce n'est pas seulement le portrait de Bouvier en lecteur de journaux que nous propose *Chronique japonaise*. L'originalité de Bouvier tient aussi à ce qu'il entremêle dans son récit sa quête des êtres au discours de la presse, comme on le voit dans sa longue description du quartier d'Araki-Cho, lorsqu'il raconte qu'il lit ce qu'est en train de lire sur son journal le « charbonnier assis sur son seuil, une serviette autour de la tête » (*id.*: 591). Le titre de l'article : « Pourquoi n'avons-nous pas d'écureuils à Tokyo ? » (*ibid.*) lui fait penser, par association d'idée, aux cigales et aux grillons que des vendeurs ambulants vendent enfermés dans de petites cages d'osier, ce qui déclenche la réminiscence d'un vieux refrain japonais « qu'on chante encore dans le Kansai » (*ibid.*). C'est dans ce genre de notation qu'on comprend comment Bouvier réussit à créer à la fois une forte impression de familiarité avec le réel (que seuls les détails sont en mesure de transmettre) en même temps qu'une sensation de dépaysement extrême, par où la poésie du Japon vous submerge : il n'est pas indifférent de noter que le refrain en question, traduit par Bouvier (« Le grillon pleure avec ses ailes. La cigale pleure avec son ventre, mais moi, plus avisé, je viens pleurer sur ta poitrine. » [*ibid.*]), conjoint à la fois lyrisme et tradition populaire, et qu'il apparaît dans le texte à l'issue d'un complexe emboîtement de situations : au prosaïsme du charbonnier assis sur son seuil avec sa serviette autour de la tête succède le prosaïsme de ce qu'il fait (il lit le journal), le prosaïsme de ce que fait Bouvier lui-même (il lit derrière son dos) et le prosaïsme même de ce qui est lu (l'article

sur les écureuils). Et on notera qu'à ce double regard rapporté dans cette scène s'ajoute le regard rétrospectif de Bouvier narrateur de cette séquence : on est bien là en présence d'un dispositif optique où tout s'organise autour d'un visage penché sur la page d'un journal, et qui n'est pas sans faire penser aux ingénieux procédés « scopiques » qu'on trouve dans les romans. Dans l'usage qu'en fait Bouvier, le journal n'est pas seulement ce médium pourvoyeur d'informations, il est aussi inducteur, générant associations d'idées et réminiscences au terme desquelles le voyageur se trouve connecté, non moins qu'au pays réel, à un Japon intérieur.

Mais on pourrait retrouver ce potentiel poétique dans tout ce qui est imprimé. Il y a, dans celles des pages de *Chronique Japonaise* qui relate la toute première prise de contact de Bouvier avec Tokyo, une forme de contemplation enthousiaste du décor urbain qui n'est pas sans faire penser à la déambulation parisienne décrite dans le poème « Zone », où Apollinaire associe la « poésie » des catalogues, affiches et prospectus à la « prose » des journaux, aux livraisons « pleines d'aventures policières » (Apollinaire, 1913). D'où l'espèce de ferveur fascinée du voyageur envers tout ce par quoi de l'imprimé s'affiche dans les lieux ou les objets banals de la vie quotidienne, comme ces paquets de cigarette qui « s'appelaient 'Peace', 'Love', 'Sincérité', 'Perle', 'Vie nouvelle' » (Bouvier, 576), ou encore les bars, tea-rooms, snacks ou boutiques portant des noms de poètes européens, et qui déclenche ce commentaire laconique : « On a des goûts relevés, ici » (*id.*: 575).

2. Le Japon au prisme des faits divers

L'importance qu'accorde Bouvier aux faits divers de la presse japonaise se révèle dans sa manière de les rapporter et de les faire signifier dans son propre récit. Le procédé le plus direct consiste dans la citation pure et simple, signalée par le recours aux italiques, comme on le voit dans les deux faits divers qu'il traduit du japonais et qu'il cite au début de la relation de son excursion au village de Tsukimura, une sorte de Japon profond situé au centre de l'île de Honshū :

- « *Un charmeur de rats fait fortune dans la province de Niigata.* »
- « *Huit fermiers du Hokkaido qui avaient semé avant les dernières gelées se sont suicidés en buvant de l'herbicide.* » (*id.*: 609)

Comme on le voit, ces deux citations présentent en français les caractéristiques typiques du fait divers comme récit relaté par un « hétéro-énonciateur » effacé (Petitjean, 1987: 74), elles sont de plus reliées l'une à l'autre, dans le texte de Bouvier, par la mention « ou encore » qui a pour but de signaler que ces deux faits divers sont à associer d'un point de vue paradigmatique : ils sont à contextualiser à l'intérieur d'un récit plus vaste et qui serait résumable sous une formulation du type « Heurs et malheurs des riziculteurs japonais ». La bonne fortune du charmeur de rats est à mettre en relation avec les inquiétudes des riziculteurs de Niigata (région du Japon bien connue pour son importante production rizicole) au sujet de la bonne conservation de leur récolte ; de leur côté, le sort tragique des huit fermiers de Hokkaïdo témoigne de la détresse de ceux qui, eux, ont perdu leur récolte à cause du gel. De fait, Bouvier ne se contente pas de rapporter ces faits divers, il les fait fonctionner de manière argumentative, pour montrer qu'ils sont révélateurs de l'attitude ambivalente de la société citadine à l'égard du paysan japonais, qui fait si peu ou si mal « parler de lui » : quand la récolte de riz est exceptionnelle, note Bouvier, « les grands quotidiens le baptisent 'Père de la nation' et le font passer à la une » (Bouvier, 2004: 609). Mais cela ne dure pas et « il retourne en troisième page où il faut éplucher les petits échos de l'arrière-pays pour y trouver de ses nouvelles » (*ibid.*). Le commentaire ironique que le suicide à l'herbicide déclenche dans le texte – « C'est moins cher que le gaz » (*ibid.*) - signale, à travers l'humour noir de la comparaison interculturelle (le suicide au gaz renvoyant par métonymie à des événements du même type en Europe), l'empathie d'un Bouvier envers les pauvres gens qui, ici comme ailleurs, ne trouvent d'autre issue à leurs soucis que dans la mort volontaire.

C'est que le fait divers est la seule source permettant d'accéder à ce qui est tu, ou caché, dans le monde social ordinaire. Au Japon, pays d'extrême civilité, existe une violence sourde, en particulier chez la jeunesse, qui ne se manifeste que lors d'explosions soudaines, particulièrement spectaculaires, dont seuls rendent compte les journaux. Cette information, et sa source, Nicolas Bouvier la transmet à deux reprises dans son récit, mais en l'intégrant dans le champ de ses propres observations, lors de son voyage de 1966 dans le nord du Japon, à Hokkaïdo, de sorte que les faits divers n'apparaissent dans son texte que comme une forme de confirmation d'une intuition personnelle. Par exemple lorsqu'il évoque « ces exécutions de préau qui dégénèrent en meurtres », dont il note qu'il en a relevé « une demi-douzaine dans les journaux de cet été » (Bouvier, 2004: 635) : cela fait

suite à l'observation attentive du comportement collectif de groupes de jeunes gens lors de leur migration estivale vers Hokkaïdo, garçons d'un côté, filles de l'autre, et qui inspire à Bouvier toute une réflexion sur les ravages déclenchés par la séparation des sexes, lorsque celle-ci s'accompagne de la répression des pulsions due à l'éducation, et qui peuvent pousser les garçons particulièrement inhibés « ou secrètement violents » à « corriger un copain poule mouillée si vigoureusement qu'il ne s'en relève plus » (*id.*: 634). Plus loin – Bouvier se trouve alors un peu plus au nord, à Hokkaïdo, dans une auberge - il observe le *shadow-boxing* auquel se livre un jeune garçon de 13 ans, et le spectacle de « cette face aux narines pincées » avec « le jeu brusque et rompu des coudes, les cris sourds dont il accompagne chaque détente » (*id.*: 643) lui apparaît plus qu'inquiétant. Suit alors une longue citation en italiques du quotidien *Japan Time* de décembre 1964 énumérant les statistiques des « agressions ou autres violences commises par des élèves du degré primaire, secondaire ou supérieur contre leurs professeurs au cours de l'année écoulée » (*ibid.*). L'insertion de la citation permet d'instaurer dans le texte de Bouvier une sorte de dialogisme par lequel le discours de la presse entre en résonance avec la conviction du narrateur, pour qui la « culture martiale » du Japon apparaît comme une donnée fondamentale de ce pays.

3. Le fait divers comme modèle narratif

Est-ce en raison de son économie formelle, faite de complétude et de concision, que le fait divers exerce une sorte d'attraction sur la façon d'écrire de Bouvier ? Toujours est-il qu'on constate que nombre de ses notations – et on sait à quel point la notation constitue l'essence même de l'écriture viatique – s'organisent comme des faits divers. Prenons le constat, fait à plusieurs reprises par Bouvier, de la violence extrême qui peut saisir au Japon des êtres apparemment placides : c'est parfois ce qui arrive aux paisibles policiers du quartier d'Araki-Cho, à Tokyo, où Bouvier s'est installé en octobre 1955, et qui, sous l'effet du climat - la lourde moiteur de la *nyubai*, la mousson de juin – en arrivent à tomber dans une folie furieuse. Voici comment Bouvier relate la chose : « Les trois flics de notre poste – ces paisibles joueurs de go - ont l'autre soir si bien corrigé une putain qui les insultait qu'elle en est morte et qu'on les a mutés après quelques explications embarrassées » (*id.*: 586). Si l'on enlève de ce micro-récit sa trace énonciative (perceptible à travers le possessif « notre » et la coloration affective apportée par le

commentaire entre tirets) ainsi que ses trouvailles euphémisantes, on retrouve le schéma d'un fait divers classique. De fait, Bouvier ajoute immédiatement après : « J'ai trouvé ça tout par hasard dans le journal, car je suis bien le dernier ici auquel on aurait rapporté cette histoire » (*id.*: 586-87), preuve et de la proximité de la source (le journal) et de l'attractivité du modèle (le fait divers comme micro-récit formaté). Nulle part mieux que dans cet exemple, me semble-t-il, on se rend compte à quel point ces éléments informatifs de la presse quotidienne, généralement négligés et méprisés par les intellectuels (on se souvient du sens que prennent pour Bourdieu les faits divers à la télévision [Bourdieu, 1996]), sont une nourriture essentielle pour Bouvier car ils lui permettent d'accéder à l'intimité d'un quartier, à ce que les Japonais ne confieront jamais à un étranger – même s'il est de ceux qui, comme Bouvier, se sont faits tout petits pour mieux se fondre dans le décor.

On pourrait trouver dans *Chronique japonaise* bien d'autres manifestations de ce mimétisme narratif. Soit la mort d'un célèbre catcheur coréen du Japon des années 1950, telle qu'un fait divers « standard » pourrait la relater, suivant un modèle focalisé sur la victime et sur le lieu : « Le célèbre catcheur Rikidosan a été retrouvé mort, poignardé dans les toilettes d'une boîte de nuit ». Comparons-le à la formulation choisie par Bouvier :

Même Rikidosan, l'idole du catch dont on trouvait jadis le portrait partout, était mort au sommet d'une éblouissante carrière de truand, poignardé dans les toilettes d'une boîte de nuit qui lui appartenait. Deux ministres en exercice avaient suivi le cercueil de cet ami, si utile. (*id.*: 592)

Supprimons les expansions et l'orientation temporelle (l'imparfait témoigne ici d'une forme de retour en arrière sur une époque révolue que l'on cherche à faire revivre une dernière fois, dans cette histoire accélérée où Bouvier ne retrouve plus en 1964 le Japon qu'il avait découvert durant l'année 1955-56), ôtons également le commentaire (« si utile ») et peut-être aussi l'adjonction des « deux ministres en exercice » - on retrouverait très exactement la charpente du fait divers.

L'attraction qu'exerce le modèle stylistique du fait divers sur la notation de voyage transparait jusque dans le poème inséré au chapitre XVIII, intitulé significativement

« Emploi du temps » (*id.*: 605), et qui constitue comme une chronique en miniature des journées d'été passée au Japon : le début du poème (« C'est l'été le plus chaud du siècle / le jour le plus chaud de l'été ») pourrait être la reprise d'une de ces informations de presse en moins d'une ligne, typique de la rubrique des faits divers, et seuls les deux vers suivants (« les ouvrières ont la nuque rasée / et des éventails en papier ») viennent ajouter à cette « fonction » de base deux informations indicielles, selon la terminologie jadis utilisée par Barthes (Barthes, 1981: 8 et suiv.). Voilà donc un « bon début », pour reprendre une formule affectionnée par Bouvier (Bouvier, 2004: 535, Bouvier, 2014: 10) : de fait, une fois cela noté, le reste du poème peut s'ouvrir, telle une fleur en papier qui se déploie, et l'on retrouve là le pouvoir inducteur de cette forme minimaliste qu'est le fait divers.

4. Raconter par innutrition

On a vu jusqu'à présent comment le fait divers s'intégrait dans le récit de Bouvier, soit par citation, soit par imitation. Mais il existe tout un passage de *Chronique japonaise* où le fait divers se trouve à ce point absorbé par le texte de Bouvier qu'il en vient à coïncider absolument avec la relation d'un événement pourtant strictement personnel. Il s'agit du chapitre XXIII, qui relate le long voyage en bus qui conduit Bouvier jusqu'au cap Erimo, à la pointe sud-est de l'île d'Hokkaido. Est-ce parce qu'il n'y a strictement rien à voir au cap Erimo, sinon beaucoup de brouillard, du vent et des prés « d'un vert incomparable » où de gros chevaux noirs broutent l'herbe rase « avec ivresse » (Bouvier, 2004: 646, 648) ? Est-ce parce que ce rien répond parfaitement à une mélancolique aspiration du voyageur au vide et au nu ? Ou à cause des conditions d'inconfort de cet interminable voyage en bus où les passagers « dorment dans des postures de supplicé » (*id.*: 647) ? Ou parce que la mémoire corporelle de Bouvier lui rappelle tant de voyages semblables accomplis dans les mêmes bus, avec « le ceinturon trop serré de la receveuse qui lui fait bomber le ventre », « ses coups de sifflet pour aider à la manœuvre », « la rose de plastique dans un vase au-dessus du conducteur, le micro qui merdoie un peu et qu'on tapote sans succès pour le faire taire » (*ibid.*), et toutes ces choses devenues tellement familières qu'elles lui inspirent un sentiment rassurant de profonde intimité, au point de ressentir une forme de bien-être régressif, « comme dans le ventre de sa mère, plus secoué seulement... » (*ibid.*) ? Toujours est-il que ce voyage au cap

Erimo inspire à Bouvier un très curieux récit, qui a pour effet de dépersonnaliser l'expérience vécue (le « je » s'efface le plus souvent derrière un « on » ou un « vous » indéfini) et de la dé-temporaliser, grâce à une alternance de récit singulatif et de récit itératif⁶. Plusieurs voyages co-présents par la mémoire se superposent en effet à celui du cap Erimo, tous semblables par ce qui revient à l'identique dans ce type de transport, non seulement l'inconfort, la somnolence, l'ennui, la promiscuité, mais également les risques d'accidents :

[Le bus], cela va partout. Quelquefois même dans le ravin, dans la rivière, au bas de la falaise rongée par les vagues, et (...) alors adieu la vie, ou pis encore, adieu les femmes ou, si c'est la tête qui écope, adieu les problèmes d'hectolitres et les citations qu'on place au bon moment. (*ibid.*)

Il se produit alors dans le récit de Bouvier quelque chose d'étonnant ; pour montrer que même cette épreuve peut être considérée comme un bienfait du voyage, il use d'une formulation concessive (« Mais quand même ce malheur vous arriverait, quand même vous ne distingueriez plus le Yin du Yang ni le Fils du Saint-Esprit... ») pour introduire le récit par anticipation de ce qui arriverait à un voyageur victime d'un accident de bus : le personnel de l'hôpital qui « se mettra en quatre », les brancardiers qui « vous feront des papiers pliés en forme d'hirondelle ou de baleine pour vous arracher un sourire », la visite du journaliste local « un ex-officier de la marine impériale peut-être, qui ne sait pas bien manier son flash », puis « dans la gazette locale le sous-titre qui vous concerne (*Destin tragique d'un visiteur étranger*) », et enfin « sur votre lit se poseront des lettres (...) d'écolières désolées, sincères, brûlantes » que le professeur de français « le plus proche viendra sur sa moto vous traduire (...), des lettres telles que le jeune Werther n'en écrivit jamais et telles que vous n'en recevrez jamais plus... » (*ibid.*).

Par cet étonnant récit itératif au futur⁷, Bouvier fait vivre à son lecteur ce qui ne manquerait pas de lui arriver s'il se retrouvait dans la situation décrite par son texte, avec force détails – toutes ces marques extraordinaires de sollicitude à l'égard de l'infortuné

⁶ Pour une analyse plus fine du dispositif narratif adopté par Bouvier, je renvoie à mon article « Objectiver l'intime : éléments pour une poétique du moins chez Nicolas Bouvier » (Louÿs, 2011: 494-497).

⁷ Gérard Genette remarquait que les « relations de fréquence » dans le récit constituent « un des aspects essentiels de la temporalité narrative » (Genette, 1972: 145).

visiteur étranger – qui semblent s'appuyer sur une expérience vécue : en particulier, l'anecdote des lettres d'écolières inoubliables⁸ traduites par le professeur de français venu « sur sa moto » semble transmettre un souvenir vécu, une expérience authentique ... Mais Bouvier s'est-il lui-même retrouvé dans cette situation du visiteur étranger sur un lit d'hôpital croyant dire adieu « aux problèmes d'hectolitres » ? Ou n'est-ce pas plutôt par affabulation qu'il s'approprie l'histoire d'un autre voyageur étranger dont il aurait lu le récit sous forme de fait divers dans une « gazette locale » ? Nulle part, en effet, ni dans *Chronique japonaise*, ni dans la correspondance de Nicolas Bouvier relative à ses séjours au Japon (Bouvier, Vernet, 2010) on ne trouve trace d'un accident de ce type qui lui serait arrivé. Il faut donc conclure que Bouvier s'est complètement approprié le fait divers en question (qu'il a d'ailleurs peut-être inventé), mais de telle manière que celui-ci est totalement absorbé, « ingéré » par son texte, au point que l'histoire de l'infortuné voyageur étranger donne l'impression d'avoir été vécue par Bouvier lui-même, lequel entreprend à son tour de la faire vivre par procuration à son lecteur. On retiendra du même coup que, par sa plasticité, le fait divers devient entre les mains du voyageur un matériau qui s'altère, perd sa signification première (une histoire isolée qui ne concerne qu'un voyageur singulier) pour acquérir un sens universalisé, par où il devient, littéralement, un mythe.

On pourrait voir dans cette absorption du fait divers par le récit viatique une manière originale de configurer l'expérience vécue, à mi-chemin entre le récit référentiel et le récit fictionnel. Ou tout simplement une pratique littéraire très ancienne, consistant à nourrir son texte d'éléments empruntés, mais de telle sorte qu'en se les appropriant on se les assimile complètement. C'est ainsi, par le biais de la métaphore de « l'innutrition », qu'Emile Faguet (Faguet, 1894) caractérisait la doctrine de l'imitation exposée par Du Bellay dans sa *Défense et illustration de la langue française*, et l'on sait le succès de cette métaphore par la suite dans l'histoire littéraire, aujourd'hui encore régulièrement interrogée pour éclairer la complexité de ce qui réunit le singulier et l'autre dans la création littéraire (Trotot, 2016). L'« ingestion » du fait divers est donc à appréhender dans une perspective plus large. Adrien Pasquali notait que Nicolas Bouvier, lors de la

⁸ Et dont Bouvier cite un échantillon : « Je suis seule dans la ferme, je pense à votre mère. Les cerisiers ont déjà fleuri ; les pruniers pas encore. Rattachez-vous aux ancêtres, aux saisons, et vous reprendrez courage. » (Bouvier, 2004: 647) – la citation ayant, comme on sait, la fonction d'accréditer l'authenticité de ce dont elle parle.

seconde édition de son livre, en avait emprunté le titre aux *Nihongi*, un des deux ouvrages sacrés rassemblant les anciens mythes nationaux du Japon (Bouvier, 2004: 503), dont la traduction en français est précisément « chroniques japonaises » (au pluriel). Il commentait ainsi ce choix :

Le livre même de Bouvier peut alors être tenu pour la reformulation moderne de ce livre sacré et insérer une destinée individuelle, contemporaine, dans une filiation aussi prestigieuse que rare. (...) C'est moins à une désacralisation du texte japonais qu'invite Bouvier, qu'à la consécration d'une parole individuelle et nouvelle (...). (Pasquali, 1996: 34).

Raconter par innutrition, comme le fait Bouvier, n'est-ce pas la meilleure façon de découvrir et de transmettre *son* Japon ?

Bibliographie :

- APOLLINAIRE, Guillaume (1913). *Alcools*. Paris: Mercure de France.
- BARTHES, Roland (1981 [1966]). « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'analyse structurale du récit*, 7-33. Paris: éd. du Seuil.
- BARTHES, Roland (1964). « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Sur la télévision*. Paris: Raison d'agir Éditions.
- BOUVIER, Nicolas (2004 [1989]). *Chronique japonaise*, dans Nicolas Bouvier, *Œuvres*, 495-671. Paris: Gallimard.
- BOUVIER, Nicolas (1967). *Japon*. Lausanne: éd. Rencontre.
- BOUVIER, Nicolas (2004 [1992]). *Routes et déroutes*, dans Nicolas Bouvier, *Œuvres*, 1249-1388. Paris: Gallimard.
- BOUVIER, Nicolas (2004 [1981]). *Le Poisson-Scorpion*, dans Nicolas Bouvier, *Œuvres*, 721-818. Paris: Gallimard.
- BOUVIER, Nicolas, (2014 [1985, 1963]). *L'usage du monde*. Paris: La Découverte.
- BOUVIER, Nicolas & VERNET, Thierry (2010). *Correspondance des routes croisées*. Carouge-Genève: éd. Zoé.
- JOLLES, André (1972 [1930]). *Formes simples (Einfache Formen, Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz)*. Paris: éd. du Seuil.

FAGUET, Émile (1894). *Seizième siècle. Etudes littéraires*. Paris : Oudin, Lecène et C^{ie} éditeurs.
Accessible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220559j.image> [Consulté le 27/VIII/18]

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: éd. du Seuil.

LOUÏS, Gilles (2011). « Objectiver l'intime. Eléments pour une poétique du moins chez Nicolas Bouvier », dans *Poétique*, n°168 : 493-502. Paris: éd. du Seuil.

MEUNIER, Jacques (1985). « Un art singulier du voyage », dans journal *Le Monde*. Paris: 20/12/85.

PASQUALI, Adrien (1996). *Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*. Carouge-Genève: éd. Zoé.

PETITJEAN, André (1987). « Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle » dans *Langue française*, n°74, *La typologie des discours* : 73-96. Paris : Larousse.
Accessible en ligne : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1987_num_74_1_6436
[Consulté le 27/VIII/18]

RAUCAT, Thomas (1924). *L'honorable partie de campagne*. Paris: Gallimard.

TROTOT, Caroline. « Innutrition et incorporation, un parcours du comparant à partir de la *Deffence* : la littérature entre singularité et imitation ». Université Paris Est - Marne-la-Vallée: 16/09/16. En ligne : <https://webtv.univ-rouen.fr/videos/le-retour-du-comparant-06-09-16-092919-partie-25/> [Consulté le 29/VIII/18]

L'AFFAIRE LINDBERGH ET *LE CRIME DE L'ORIENT-EXPRESS*
Enjeux de la reconfiguration narrative en régime fictionnel d'un fait divers en
manque de clôture

MARC VERVEL

Université Hauts de France

marc.vervel@gmail.com

Résumé : l'article propose de réfléchir à la manière dont l'enlèvement du bébé Lindbergh a constitué un fait divers aussi célèbre que problématique, par l'absence d'issue satisfaisante de la séquence médiatique à laquelle il a donné lieu. On verra dès lors comment la fiction narrative a pu tenter d'apporter à cet incident traumatique la clôture qui lui manquait. A travers l'exemple du récit d'Agatha Christie inspiré de cette affaire, *Le Crime de l'Orient-Express*, on envisagera la manière dont le récit policier peut alors se faire le lieu de déploiement d'un discours à visée compensatoire.

Mots-clés : fait divers, récit policier, pragmatique littéraire

Abstract: the article proposes to reflect on how the kidnapping of the Lindbergh baby was a famous but also problematic criminal case, because of the lack of a satisfactory outcome of the media sequence it gave rise to. We will see how narrative fiction has tried to bring to this traumatic incident the closing that was missing in it. Through the example of Agatha Christie's novel inspired by this case, *Murder on the Orient Express*, we will consider how detective fiction can then be the place where a compensatory speech is set up.

Keywords: criminal news item, detective fiction, literary pragmatics

En 1932, cinq ans après la traversée de l'Atlantique qui a fait de Lindbergh un héros adulé de la planète entière, son enfant est enlevé. Une demande de rançon est suivie d'une enquête longue, complexe, et largement infructueuse. Au bout de deux mois, on découvre le cadavre de Charles Lindbergh Junior aux abords de la propriété, où il avait été abandonné peu après l'enlèvement. Deux ans plus tard, un dénommé Hauptmann est arrêté. Au terme d'un procès très médiatisé, il finira sur la chaise électrique en 1936. Telle est dans ses grandes lignes ce qu'on a appelé l'affaire du bébé Lindbergh, aussi surnommée le « crime du siècle », et volontiers considérée comme l'un des plus grands faits divers de l'histoire. Fait divers remarquable à tout le moins, qui aura eu un retentissement mondial, sur une durée de plusieurs décennies, et aura inspiré un certain nombre de reprises sur un mode fictionnel. *Le Crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie a la particularité d'être sans doute la première de ces adaptations. Écrit alors que l'affaire suit son cours, ce roman mobilise cette matière pour en proposer un traitement oblique. Il s'agit de comprendre comment ce texte constitue une réponse indirecte sur un mode fictionnel à l'affaire Lindbergh, et comment ce jeu de transposition permet d'apporter un éclairage sur les relations génériques complexes qui se nouent entre fait divers et fiction policière. Mais pour cela, il est d'abord nécessaire de revenir sur le traitement médiatique de cette affaire et sur la manière dont il en est venu à constituer un récit éminemment problématique.

L'affaire Lindbergh, parfait récit médiatique ou fait divers en manque de clôture ?

Les spécialistes ont largement discuté ce qui constitue le genre du fait divers sans toujours réussir à en proposer une définition univoque et stable ; plutôt qu'un cadre rigide, Annik Dubied a ainsi privilégié une approche gradualiste fondée sur une multitude de caractères susceptibles de dire le fait divers¹. En particulier, se pose une question concernant le fait divers : s'agit-il d'un type d'événements, ou d'une manière de présenter l'événement en question ?² Dans le premier cas, on y verra parmi d'autres traits un fait constitué de manière spécifique, au carrefour de l'ordinaire et de l'extraordinaire, du public et du privé, et suscitant ainsi un jeu à visée identificatoire. Dans le second cas, on

¹ Dubied, 2004.

² Dubied-Lits, 1999: 64 : « le fait divers est-il un type de fait ou un type de mise en forme ? »

privilégiera notamment la mise en présence d'un traitement médiatique certes informatif, mais mettant volontiers au premier plan une mise en récit sensationnaliste³. Et sans doute le fait divers est-il bien à envisager d'abord comme récit, mise en scène⁴ de l'information qui en constitue une version spécifique. Raphaël Baroni a montré que l'information diffère moins de la fiction par son rapport à la question de la vérité que par la manière dont se délivre le discours : à la fonction configurante du texte de presse, qui tend à délivrer l'ensemble des informations sans jouer de la tension narrative, s'oppose ainsi la fonction intrigante dominant dans la fiction romanesque⁵. Pourtant, Baroni indique bien que les choses peuvent s'avérer plus complexes, comme en témoignent les fonctions psychologiques souvent assignées par les spécialistes au fait divers, dont la portée cathartique⁶ est patente. Le fait divers, tout en étant porteur d'information, s'affirmerait alors d'abord comme un récit à part entière, avec un début, un milieu et une fin, clos sur lui-même, jouant d'effets de contraste frappants lui permettant de se constituer en noyau de signification et de permettre ainsi un jeu poussé d'identification et de projection du lecteur. Sans entrer plus en détail dans les diverses théories du fait divers, on peut alors aisément comprendre en quoi l'affaire Lindbergh, en tout état de cause, constitue bel et bien l'un de ces faits divers exemplaires qui, à l'image de l'affaire O.J. Simpson, ou de l'affaire Villemin en France, en viennent à nourrir en profondeur un imaginaire collectif. Tout, ici, est à même de constituer un récit permettant de susciter l'identification du lecteur⁷.

Le point de départ de cette affaire est un fait immédiatement lisible, compréhensible hors de tout effet de contextualisation⁸, extrêmement frappant en ce qu'il

³ Sur ces différentes approches, voir en particulier Auclair, 1970 ; Barthes, 1964 ; Dubied-Lits, 1999.

⁴ Dubied, 2004.

⁵ « Toute l'économie du discours semble être inversée par rapport à la poétique fictionnelle : les informations les plus importantes sont saisissables en un seul coup d'œil, et plus le texte se déroule, plus il s'oriente vers des points de détail au lieu de progresser vers un climax. Les fonctions informative et explicative du récit de presse entrent par conséquent en contradiction flagrante avec la fonction intrigante que l'on rencontre dans la plupart des fictions ». Baroni, 2009: 25.

⁶ Sur la portée cathartique du fait divers, Desterbecq-Lits, 2017: 108-111 ; Dubied-Lits, 1999: 88-96.

⁷ Sur les mécanismes cognitifs liés à la lecture du fait divers, voir en particulier Vandendorpe, 1992.

⁸ Ce que Barthes appelle le caractère « clos » du fait divers. Barthes, 1964. Ainsi, le *New York Times* propose le 2 mars 1932 un compte-rendu détaillé de l'enlèvement s'attardant sur les seuls faits, sans faire appel à des éléments de contextualisation relevant d'autres types de discours : « Lindbergh Baby Kidnapped From Home of Parents on Farm Near Princeton ; Taken From His Crib ; Wide Search On ». <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/lindbergh-kidlead.html>. [Consulté le 20/VII/2018]. Vandendorpe, 1992, relativise la thèse de Barthes puisque tout fait divers mobilise des compétences permettant de donner ses aux « scripts » formant le fait divers.

présente un contraste marqué entre l'image d'innocence attachée à l'enfant et le motif de l'enlèvement crapuleux. Cet événement fait récit d'entrée de jeu et se donne à lire comme fait divers en ce qu'il touche très directement à la question de la transgression de la norme⁹. Le meurtre de l'enfant, tabou social fondamental, est à même de mobiliser la dimension pulsionnelle du crime¹⁰. Mais ce qui permet à ce fait divers de revêtir une portée particulière, c'est aussi bien sûr qu'il convoque la figure héroïque de Lindbergh. Le contraste¹¹ n'est alors pas seulement celui de l'innocence de l'enfant et du mal incarné par le ravisseur, mais aussi celui de la gloire et du malheur, touchant à des ressorts proches de la tragédie, ouvrant sur un imaginaire du destin qui est au cœur de la question du fait divers¹². Cet épisode intervient dans un grand récit, cette saga que constituent les faits et gestes de Lindbergh depuis le sacre médiatique qui a suivi sa traversée de l'Atlantique en 1927. Les fiançailles, puis le mariage de Lindbergh ont ainsi constitué des événements médiatiques d'une portée mondiale, tout comme la naissance de Charles Lindbergh Junior¹³. Le fait divers constitué par l'enlèvement de l'enfant est alors à la fois autonome et clos sur lui-même, et doté d'une signification liée à l'ensemble narratif dans lequel il s'insère. Ce qui est donné à voir au lecteur, c'est ainsi un épisode qui aurait une portée aisément décodable dans l'univers du conte ou du mythe, puisqu'il correspond à l'épreuve que le héros doit subir avant d'atteindre à la consécration¹⁴. L'information, ici, relève donc d'un imaginaire du récit, ce qui permet d'expliquer la frénésie médiatique attachée à cet événement¹⁵.

Car ce récit est d'une portée médiatique hors norme. Aussi les médias ne cessent-ils de le relancer, d'approfondir la configuration narrative de l'affaire en transformant la moindre anecdote en nouvelle péripétie, en entretenant la tension par tous les moyens, en tramant jour après jour un nouage narratif où interviennent tour à tour divers acteurs de

⁹ Trait essentiel du fait divers, notamment chez Auclair, 1970. Voir aussi Dubied-Lits, 1999: 52-53.

¹⁰ Reik, 1997.

¹¹ « Le fait divers ne commence que là où l'information se dédouble et comporte par là même la certitude d'un rapport », Barthes, 1964: 190.

¹² Barthes, 1964.

¹³ Pinker, 2017: 11-18. L'ouvrage a été conçu en réalité par un collectif de chercheurs canadiens, belges et français, et rédigé par Paul Aron et Yoan Vêrilhac.

¹⁴ Propp, 1970. Voir aussi l'épreuve du risque de mort confirmant le héros dans son statut selon la conception du « monomythe » de Campbell, 1949. Sur le rapport du récit médiatique au mythe, Desterbecq-Lits, 2017: 19-23.

¹⁵ La question des limites entre fiction et réalité est au cœur des débats actuels sur la nature du récit. Pour une synthèse sur la question, Desterbecq-Lits, 2017. Voir aussi Lavocat, 2016, pour un bilan des recherches et une réaffirmation de la spécificité ontologique de la fiction.

toutes sortes, police, justice, médias, célébrités telles que Hoover, Roosevelt, William Randolph Hearst ou Al Capone... L'affaire Lindbergh a dès lors ceci de particulier qu'elle permet de dresser un portrait de l'Amérique du début des années trente en même temps qu'elle revêt une dimension universelle, ce qui explique qu'elle se soit vue relayée à l'échelle planétaire¹⁶. Dans un contexte de progrès des techniques de communication, elle comporte de surcroît un caractère résolument transmédiateur¹⁷. Avec le jugement de Hauptmann, les caméras des journalistes filment un procès pour la première fois de l'histoire, et démontrent sur le champ leur force d'influence sur une opinion publique galvanisée, et bien décidée à ce que le prévenu prenne place sur la chaise électrique. Avec des crêtes et des moments de creux, l'affaire Lindbergh n'aura cessé ainsi, quatre années durant, de mobiliser l'imaginaire collectif par le biais de mises en scène médiatiques omniprésentes et porteuses d'une dimension émotionnelle très vive, jusqu'à la mise à mort du bouc émissaire qu'incarne Hauptmann d'une manière on ne peut plus littérale. Entre-temps, si les médias auront été au cœur du dispositif, c'est d'ailleurs aussi en tant qu'acteurs directs du drame, et non seulement comme témoins. Car c'est volontiers par les journaux que communiquent les Lindbergh et les ravisseurs, c'est là aussi que divers actants se manifestent, se proposent comme médiateurs et interviennent dans le déroulement de l'affaire¹⁸. Ainsi, l'affaire Lindbergh n'est pas seulement mise en scène par les médias : elle se constitue dans et par ce jeu médiatique hors duquel elle perdrait son sens et ses conditions mêmes de possibilité, à tel point que les agissements de la presse en viennent à leur tour à faire la une des journaux¹⁹. Dès lors, on comprend aisément que l'affaire Lindbergh ait pu être considérée comme le fait divers des faits divers, bien à même de thématiser l'idée de société du spectacle²⁰ : il s'agit d'un récit médiatique exemplaire, idéalement configuré pour s'élever au plus haut degré d'universalité.

Et pourtant, ce fait divers revêt également une dimension problématique,

¹⁶ Pinker, 2017: 47-52.

¹⁷ Autre trait souvent présenté comme caractéristique du fait divers. Dubied-Lits, 1999: 43-50.

¹⁸ C'est le cas en particulier de « Jafsie », surnom de John Condon, qui se propose comme intermédiaire par le biais de la presse, et va de fait devenir un interlocuteur privilégié pour les ravisseurs. Pinker, 2017: 54-55.

¹⁹ *idem*: 26-27.

²⁰ *ibidem*: 215, notamment sur la « déréalisation du monde » par les médias qu'illustre exemplairement leur traitement de cette affaire. L'affaire Lindbergh paraît alors illustrer aux yeux des auteurs une illustration des thèses de Baudrillard.

précisément renforcée par la portée qui est la sienne. Le fait divers du siècle est aussi, ici, une histoire incomplète, un récit qui peine au fond à remplir son rôle et à trouver sa clôture, et ce pour plusieurs raisons. Le premier problème tient à la temporalité de cette affaire. Le fait divers, ici, c'est d'abord l'événement ponctuel de l'enlèvement, mais aussi, à partir de là, les suites qui en découlent, de jour en jour, de semaine en semaine, et même d'année en année, avec la recherche de l'enfant, du meurtrier, puis le procès et la mise à mort de Hauptmann, ouvrant elle-même sur de nouveaux doutes quant à sa culpabilité. La durée même de l'affaire en fait une histoire perpétuellement inachevée, comme c'est toujours le cas bien évidemment pour les faits divers au long cours. Si cette dimension d'inachèvement renforce la portée intrigante du récit²¹, elle pose alors aussi la question de ce qui sera à même de la conjurer. Un autre problème, directement lié à celui-ci, tient au traitement médiatique de l'affaire. Il s'agit pour les médias de faire histoire autant et aussi longtemps que possible, quitte à prendre des chemins de traverse, à relire sans cesse l'histoire à nouveaux frais. Le problème est d'autant plus patent qu'au fond, la teneur événementielle de l'affaire est ici assez faible²². Il n'y a en réalité pas grand-chose à dire au fil des jours, et il s'agit donc de nourrir le jeu à toute force, comme en témoigne la manière dont les journaux se saisissent des moindres rumeurs. Se pose alors le problème du rapport entre les faits exposés et le bruit qui les entoure. Cette difficulté à construire un récit est particulièrement patente lors de certaines phases de l'affaire, comme par exemple lorsque les enquêteurs, incapables de retrouver le meurtrier, en sont réduits à attendre des mois durant que ce dernier en vienne à utiliser les billets de la rançon. La narration peut alors perdre aisément en cohérence à force d'explorer des pistes susceptibles de constituer un semblant d'information en l'absence de faits nouveaux. Ainsi peut-on voir à l'occasion des informations contradictoires se côtoyer dans le même journal, voire dans le même article²³... Le sens même de l'affaire est d'ailleurs instable, et échappe à la notion de clôture telle que l'entend Barthes, dans la mesure où elle ouvre à des interprétations destinées là aussi à la relancer vers de nouvelles voies. L'entrée en jeu de la mafia, associée aux recherches, et qui pourrait bien être elle-même derrière l'enlèvement, brouille en particulier la lecture de l'événement. L'apparente lisibilité

²¹ Baroni, 2009.

²² « L'histoire médiatique de l'affaire Lindbergh est donc tout autant l'histoire de la gestion d'une absence d'événements que celle de la mise en forme de ceux-ci », Pinker, 2017: 27.

²³ *idem*: 70-74.

ouvre alors sur un trouble quant aux véritables enjeux en présence²⁴. Et si le fait divers cachait ici un sens occulte que personne ne parvient véritablement à mettre au jour ?

Les questions liées à la temporalité de l'affaire et à un traitement médiatique dicté par la nécessité d'une incessante relance ne sont cependant pas seules en jeu. Si ce récit présente un caractère problématique, c'est aussi que certains des événements qui le ponctuent déstabilisent le sens de la fable, pour mieux en dire le caractère inachevé, voire inachevable. Le jeu d'identification, essentiel dans l'optique de la fonction cathartique du fait divers, joue ici à plein. En l'occurrence, ce fait divers aura même largement permis aux lecteurs de s'impliquer plus ou moins directement dans l'affaire, à l'image de ce « Jafsie », anonyme devenu médiateur entre Lindbergh et les ravisseurs pour la simple raison qu'il avait écrit une lettre, publiée dans le journal, où il se proposait pour jouer ce rôle. Pendant les deux mois où l'enfant est recherché, entre mars et mai 1932, les lecteurs écrivent aux journaux, participent activement à ces jeux de rumeurs qui permettent de nourrir l'actualité et de relancer l'idée d'un succès imminent. On comprend d'autant mieux le scandale qu'a pu constituer la découverte du cadavre, dans un état de décomposition avancée, aux abords de la propriété des Lindbergh²⁵. Alors que chacun croyait voir l'enfant à Londres ou sur quelque bateau, il était déjà mort depuis plusieurs semaines. On voit ce qui bloque ici la dimension cathartique, qui supposerait une reconnaissance du sens profond de l'affaire : le problème ne tient pas ici à ce que la quête s'est soldée par un échec, mais à ce qu'elle apparaît soudain dans sa vanité, comme pure construction médiatique, au sein de laquelle la participation des lecteurs reposait sur une radicale erreur de perspective. Tout était déjà joué dès le début, bien loin de l'histoire que les journaux proposaient jour après jour à leurs lecteurs²⁶. L'incinération en toute hâte du cadavre de l'enfant, en même temps qu'elle relance la rumeur, ne fait alors que donner

²⁴ L'affaire Lindbergh peut alors servir un discours politique y voyant le symptôme d'un système gangrené par l'univers du crime. Voir par exemple « Mrs. Pinchot links gangs and politics. As Candidate for Congress She Says the System Made Possible Lindbergh Kidnapping », *New York Times*, 15 avril 1932: 11. Voir aussi Pinker, 2017.

²⁵ Le retournement de situation est en proportion directe avec l'identification du public avec Lindbergh, dont témoigne le surnom populaire de ce dernier, « Lindy », volontiers utilisé par les médias. Voir par exemple, au moment de la découverte du cadavre encore, le titre de la une du *Chicago Daily Tribune* : « Lindy's Baby Slain », May 13, 1932: 1.

²⁶ La découverte est alors volontiers envisagée comme un échec collectif qui pourrait bien renvoyer, en particulier du point de vue de la presse européenne, à un dysfonctionnement profond du modèle de civilisation américain. Voir par exemple « The Lindbergh Tragedy », *The Guardian*, 14 mai 1932. Article accessible en ligne : <https://www.theguardian.com/world/2009/may/14/from-the-archives-lindbergh-tragedy>. [Consulté le 23/VII/2018].

forme au manque, à la frustration du sens attendu. Le fait divers, censément complet et intégralement lisible²⁷, apparaît soudain dans sa vacuité.

Quant à l'arrestation et à l'exécution de Hauptmann, qui auraient dû au moins permettre de produire un effet de clôture symbolique²⁸ en manifestant la vengeance de la société, elles sont à leur tour bien loin de remplir ici cette fonction de manière univoque. Alors que les preuves directes brillent par leur absence, Hauptmann clame son innocence. Le traitement médiatique témoigne alors une fois de plus d'une hésitation, d'une difficulté à produire un récit cohérent : il faudrait que Hauptmann soit bien le coupable, une figure du mal absolu, pour que la mise à mort du bouc émissaire soit à même de remplir son rôle. Mais certains médias y voient volontiers une figure quasi-christique²⁹. Le délai qui sépare le procès de l'exécution, et qui prend des allures de jeu inutilement cruel, renforce encore son image de victime aux yeux de nombre de médias³⁰. Les effets de brouillage du récit que l'on a pu noter en viennent alors à contaminer les figures mêmes de la victime et du criminel.

Dès lors, en lieu et place d'un fait divers complet et clos sur lui-même, on a plutôt droit à une narration qui, sur le long cours, se sera avérée incomplète et frustrante, dénuée d'une morale aisément lisible, inapte à produire l'effet cathartique voulu : la victime est morte sans qu'on ne sache vraiment comment ni pourquoi, le coupable n'est peut-être pas celui qu'on croit, la durée de l'affaire n'a fait qu'en diluer les effets jusqu'à en rendre les enjeux largement obscurs. Toute l'affaire se donne à lire sous le signe d'événements hasardeux et impromptus qui, bien loin de manifester la force du destin³¹, disent plutôt l'arbitraire des choses, jusqu'à l'absurde suicide d'une gouvernante accusée à tort et de manière précipitée d'avoir participé au crime. Le fait divers, ici, aura échoué en dernière instance à se constituer en narration claire et cohérente³². Ce caractère d'inachèvement

²⁷ « Au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers ». Barthes, 1964: 189.

²⁸ « L'horreur du crime est telle qu'elle ne peut être compensée et tenue à distance que par l'idée d'un châtement exemplaire. » Vandendorpe, 1992: 66.

²⁹ Pinker, 2017: 28-35.

³⁰ *idem* : 243.

³¹ Barthes, 1964 sur le fait divers comme ensemble de faits faisant signe vers l'idée de destin.

³² Ricoeur, 1983-1985 sur le récit comme ce qui configure l'expérience humaine pour lui donner ordre et sens. Les réflexions de Ricoeur sont au cœur des constructions critiques d'Annik Dubied sur le fait divers (Dubied, 2004). De son côté, Raphaël Baroni s'inspire également de la conception ricoeurienne du récit,

explique paradoxalement la puissance d'une affaire qui a continué de nourrir en profondeur l'imaginaire collectif des décennies durant³³. Au fil des années, certains entendront venir tour à tour prendre la place de la victime, et diront être le véritable enfant Lindbergh³⁴. D'autres remettront en cause l'identité du criminel, allant jusqu'à accuser Lindbergh lui-même d'avoir tué son enfant³⁵. Mais face au déficit de configuration narrative apporté par le fait divers, qui n'a pourtant cessé conformément aux règles du genre de s'efforcer de constituer l'événement en récit³⁶, c'est la fiction qui va s'en saisir comme pour lui apporter le sens dont il était dépourvu, et pour répondre au problème qu'il a posé.

Clore l'affaire : l'exemple du Crime de l'Orient-Express

Les liens entre fait divers et roman policier ont été fréquemment soulignés, puisque la thématique criminelle, aliment privilégié du fait divers, est le matériau même du genre policier. Mais ces récits du crime sont loin de fonctionner de la même manière, et pas seulement parce qu'ils seraient selon le cas plutôt du côté du réel ou de la fiction³⁷. Dans le fait divers, précisément parce qu'il se veut normalement clos pour se constituer en noyau complet de signification, tout est censé être dit d'entrée de jeu, dès le titre, dont l'article ne fera que donner le détail des circonstances pour en amplifier la puissance et l'impact. Dans le récit policier, c'est au contraire la béance du sens qui est au principe de l'enquête. Le récit est structurellement ouvert³⁸, ce qui permet de lancer la dynamique herméneutique et de mettre en œuvre une pragmatique narrative spécifique, destinée à impliquer le lecteur par le biais d'une participation au parcours diégétique qui lui est proposé. D'autres traits fonctionnels séparent d'ailleurs fait divers et récit policier : en particulier, à la présentation purement chronologique du fait divers s'oppose l'écriture rétrospective du récit policier³⁹. Passer du fait divers au récit policier, c'est alors changer

quitte à la retravailler pour rendre compte du potentiel narratif de la discordance, de la « dysphorie passionnante » mise en jeu par le mécanisme du suspense, de la curiosité ou de la surprise (Baroni, 2007).

³³ Gardner, 2004.

³⁴ On compte un certain nombre de prétendants au titre. Voir par exemple le cas de Harold Olson prétendant « je suis le bébé Lindbergh ». *Le Parisien*, 23 octobre 1985 : 1.

³⁵ Voir par exemple Ahlgren-Monier, 2014.

³⁶ Dubied-Lits, 1999: 28

³⁷ Baroni, 2009.

³⁸ Eisenzweig, 1986: 103-110, sur « la vacance narrative fondatrice ».

³⁹ *idem*: 69-71.

de programme narratif, et envisager d'une manière radicalement différente la question de la mise en récit de l'événement passé. On peut donc s'interroger sur la manière dont un auteur comme Agatha Christie, en faisant passer le fait divers dans la fiction policière, joue du manque de clôture de l'affaire Lindbergh pour en faire précisément un atout au service de son propre projet d'écriture : ce qui était un manque dans le fait divers pourrait bien devenir un moteur narratif dans un genre qui vise précisément à combler une béance initiale du récit. On peut par ailleurs d'autant plus s'interroger sur l'utilisation de l'affaire Lindbergh dans ce texte que *Le Crime de l'Orient-Express* est précisément traditionnellement considéré comme un exemple parfait de roman à énigme de ce qu'il est convenu d'appeler « l'Âge d'Or » du roman policier. Il incarnerait au plus haut point ce type de récits en disposant une intrigue d'apparence complexe, mais dont la solution est en réalité d'une grande simplicité et aurait dû sauter aux yeux du lecteur⁴⁰. Or, l'appel à l'affaire Lindbergh paraît précisément susceptible de troubler un tel jeu en ouvrant sur un autre imaginaire. En 1933, au moment où Agatha Christie écrit ce texte, nous sommes en plein dans une phase critique de l'affaire Lindbergh. L'enfant est mort, l'enquête patine, aucun coupable n'est encore trouvé, même si les médias évoquent volontiers une implication de la mafia. En mobilisant un tel fait divers en manque de coupable, le récit policier paraît alors jouer de ce qui serait a priori susceptible de menacer son propre principe constitutif : à l'idée d'un meurtre sans importance, pur prétexte narratif, se substitue ici l'invocation d'une affaire présente dans tous les esprits et porteuse d'une dimension traumatique. C'est l'idée même du jeu désintéressé de l'enquête qui risque alors de se voir déstabilisée. La question porte donc non seulement sur ce que le récit à énigme fait en l'occurrence du fait divers, mais aussi sur ce que cette utilisation dit du récit policier, de ce qu'il cherche à être, de l'imaginaire qu'il s'efforce de mobiliser chez le lecteur.

Pour éclairer la stratégie narrative du *Crime de l'Orient-Express*, il faut d'abord bien voir que le texte établit d'entrée de jeu un pacte de lecture précisément fait pour évacuer toute référence au réel, toute idée qu'une lecture du fait divers le plus brûlant du moment pourrait y être proposée, fût-ce de manière indirecte. Le récit exhibe au contraire sa dimension fictionnelle et générique, par son titre comme par la figure d'Hercule Poirot.

⁴⁰ Leitch, 2002: 170-191.

En 1933, le personnage, qui a déjà connu de multiples incarnations (sept romans, un recueil de nouvelles et une pièce de théâtre), est bien connu du lecteur. Du point de vue de la structure narrative, le roman va scrupuleusement respecter les principales étapes attendues d'un roman à énigme anglais du début des années 1930 (présentation des personnages en nombre limité dans un lieu clos, meurtre, indices et interrogatoires, scène de confrontation finale avec l'ensemble des protagonistes permettant la mise en scène ritualisée du dévoilement de la vérité)⁴¹. Le choix de l'Orient-Express comme cadre de la diégèse permet en outre de mobiliser une réalité de pure convention, toute d'exotisme et de luxe. On comprend donc que *Le Crime de l'Orient-Express* en soit venu à incarner exemplairement une certaine imagerie censément caractéristique du roman à énigme de « l'Âge d'Or ». C'est tout un monde de fiction que convoque ce roman, qui rappelle volontiers au lecteur sa réalité de papier par tout un jeu de références textuelles. Si Poirot sait qu'il peut prendre la place du dénommé M. Harry, ce n'est pas par déduction mais en se fondant de manière joueuse sur un parallèle avec l'œuvre de Dickens⁴². M. Bouc, le directeur de la compagnie des wagons-lits, rêve d'un Balzac pour écrire le roman de la société réunie dans son train⁴³. Et si, parmi les références littéraires invoquées par le texte, on trouve aussi Shakespeare, cette mention permet d'introduire plus profondément l'idée d'une réalité qui pourrait bien n'être à son tour qu'illusion, en lien avec le thème du théâtre qui nourrit le roman⁴⁴. Quant au seul roman précisément cité dans le texte, *Love's Captive*, de Mrs Arabella Richardson, il n'est lui-même qu'une invention d'Agatha Christie, pure caricature de roman sentimental proposant un reflet inversé du livre proposé au lecteur, où les personnages sont bien eux aussi des captifs puisque leur train est bloqué par la neige. *Le Crime de l'Orient-Express* n'est donc pas seulement un jeu autour d'une énigme : c'est bel et bien d'abord un roman qui ne cesse de s'affirmer vigoureusement comme tel, comme pour récuser tout lien direct au réel et à ce qu'il en est de lui, et peut-être aussi pour dire qu'il ne se réduit pas à un pur jeu intellectuel. Quoi qu'il en soit, lorsque survient le meurtre de Mr Ratchett dans le compartiment voisin de celui de Poirot,

⁴¹ Voir en particulier Haycraft : 1984, sur la constitution progressive d'une représentation de ce que le genre devrait être, en particulier chez les auteurs et critiques anglais du début du 20^{ème} siècle.

⁴² Christie, 2015.

⁴³ *idem*.

⁴⁴ L'aveu final de Linda Arden porte encore la marque de son talent d'actrice, comme pour rappeler le fait que, dans le cadre du récit à énigme, la vérité ne saurait être rien d'autre qu'une construction fictionnelle destinée à impressionner le lecteur : « Her voice was wonderful echoing through the crowded space—that deep, emotional, heart-stirring voice that had thrilled many a New York audience ». *ibidem*: 273.

le lecteur est prêt à jouir du jeu qui lui est proposé sans se poser plus de questions.

Mais ce jeu sert en réalité ici à permettre au fait divers de faire retour dans la diégèse, jusqu'à en occuper pour finir tout l'espace. C'est la dimension rétrospective du récit policier liée au déroulement de l'enquête qui va permettre ce retournement progressif. A vrai dire, pour un lecteur du début des années trente, l'idée même du fait divers apparaît en amont de l'enquête, avec la question du blocage de l'Orient-Express, écho à une actualité de l'époque⁴⁵. Mais au cours de la première partie, c'est bien l'enquête de Poirot qui joue ce rôle : Poirot fait réapparaître un nom, « Daisy Armstrong », sur un bout de papier brûlé. Il va ensuite exhumer l'événement rattaché à ce nom, se faire le narrateur de l'histoire enfouie. Il réveille ainsi le souvenir d'un fait divers où le lecteur ne peut que reconnaître, en dépit de quelques transformations, à commencer par le nom et le sexe de l'enfant, les linéaments de l'affaire Lindbergh : l'enlèvement de l'enfant d'un colonel, la demande de rançon qui s'ensuit, la découverte du corps de l'enfant, tué en réalité dès le début de l'affaire. Si cette première partie s'intitule « The Facts », c'est alors qu'elle présente les faits liés à l'assassinat, mais aussi plus profondément le fait divers enfoui, les événements passés qui donnent sens à l'aventure du présent. Lors de la seconde partie, « The Evidence », Hercule Poirot mène à bien une série d'interrogatoires. On découvre alors que quelques-uns des protagonistes ont pu être en relation avec les Armstrong par le passé, rien de plus. Mais c'est dans la dernière partie que le récit va soudainement apparaître comme saturé par ce fait divers initial qui lui donne sens : on comprend alors que tous les personnages sont directement liés à l'affaire, dont le meurtre de Ratchett a constitué le dernier acte (ou l'avant-dernier, en tenant compte de l'enquête de Poirot). Le récit d'énigme, en faisant émerger les enjeux du fait divers initial à l'issue duquel le criminel avait échappé à la justice, permet alors de montrer le sens du meurtre qui en a découlé. L'enquête révèle, et redouble par son propre processus d'exhumation du sens, l'existence d'une stratégie dont le but est de mettre fin à l'affaire par le biais du châtement du coupable.

Il y a donc comme un dédoublement du récit, qui en vient à parler d'autre chose que d'un simple meurtre à élucider, et dit, par le biais de l'affaire Armstrong et de ses

⁴⁵ Le blocage de l'Orient-Express a eu lieu en janvier 1929 (Lemonier, 2006: 37). L'anecdote fait aussi écho aux problèmes rencontrés lors du voyage au cours duquel Agatha Christie écrit le récit.

conséquences, le trouble causé par un fait divers traumatique et la nécessité de lui apporter une solution. Agatha Christie va jusqu'à radicaliser la dimension tragique de l'affaire Lindbergh, en creusant la question des conséquences susceptibles de découler de l'enlèvement et de la mort d'un enfant :

And there was worse to follow. Mrs Armstrong was expecting another child. Following the shock of the discovery, she gave birth to a dead child born prematurely, and herself died. Her broken-hearted husband shot himself.

'*Mon Dieu*, what a tragedy. I remember now,' said M. Bouc. 'There was also another death, if I remember rightly?'

'Yes — an unfortunate French or Swiss nursemaid. The police were convinced that she had some knowledge of the crime. They refused to believe her hysterical denials. Finally, in a fit of despair, the poor girl threw herself from a window and was killed (Christie, 2015: 72).

Le fait divers initial est ici le point de départ d'une suite de morts, parmi lesquelles Agatha Christie reprend le suicide de la gouvernante de l'affaire Lindbergh, pour en faire le point final d'une série morbide touchant aussi les parents et la sœur de la victime. Le crime a ici la portée d'une véritable éradication maléfique du noyau familial. Autre transformation par rapport à l'affaire Lindbergh : le criminel est connu, sans ambiguïté. Il y a incarnation dans le récit fictionnel de la figure du coupable auquel les journaux, dans la réalité, n'ont pas encore su donner un visage. Dès lors, contrairement à la logique censée être celle du récit à énigme, où le meurtrier se signale par son aptitude à se dissimuler, le personnage de Ratchett est présenté comme une claire image du mal, tout droit sortie du roman gothique. En le voyant, Hercule Poirot perçoit des ondes maléfiques⁴⁶, et tous les personnages qui le croisent évoquent son aspect déplaisant, désagréable. Poirot refuse d'ailleurs pour cette raison de protéger Ratchett quand il se dit menacé, et peut dès lors être lui-même considéré comme indirectement responsable du meurtre. On a ici affaire à une figure radicalement diabolique, ayant échappé à la justice pour des raisons de procédure et du fait de pots-de-vin. Un tel dispositif souligne le caractère d'incomplétude d'un récit primitif dans lequel le meurtrier n'a pas été châtié. Lorsque survient la mort de Ratchett, le mot de l'énigme est donc en réalité déjà donné

⁴⁶ « I could not rid myself of the impression that evil had passed me by very close ». Christie, 2015: 18.

pour qui connaît l'affaire Lindbergh : il n'a pu être tué que par la société entière, dans son désir de justice, et pour mettre fin à la portée traumatique du récit médiatique – de la même manière que la foule, un an plus tard, en appellera à la condamnation de Hauptmann. Le récit policier se fait alors mise en scène fantasmatique de cette vengeance collective, investie de la dimension d'« agrégation tribale » propre au fait divers⁴⁷.

La question de la portée médiatique de l'événement est elle-même thématifiée dans le texte, par le biais de la question de la notoriété de l'affaire Armstrong, mise en concurrence avec celle de Poirot lui-même. Poirot teste sa propre célébrité auprès des différents personnages, avec plus ou moins de succès selon le cas – et au risque même de se voir confondu avec un couturier⁴⁸. Symétriquement, l'affaire Armstrong, lorsque Poirot l'évoque devant les uns et les autres, évoque des réactions contrastées, de l'absence de souvenir invoquée par Mrs Olsson⁴⁹ à la pleine connaissance de Mrs Hubbard⁵⁰. Il y a là comme une concurrence entre la notoriété du fait divers et celle du personnage d'enquêteur qui incarne métonymiquement le genre policier. La rencontre entre le fait divers et le détective n'a alors rien d'anodin : les enjeux en sont explicités par la princesse Dragomiroff, seul personnage à assumer d'entrée de jeu un lien direct à l'affaire Armstrong, et qui connaît aussi la figure de Poirot, lorsqu'elle invoque l'idée du destin⁵¹. Car ce que le récit donne à voir, c'est bien une mise en scène du destin : celle où l'agent de la vérité se fait authentiquement médiateur, en renvoyant à la société le sens qui est pour elle celui de cette affaire, en se faisant le narrateur d'une histoire dont il sera à même de donner l'horizon ultime⁵². C'est l'irruption de l'agent romanesque qui permet au fait divers de se doter d'un sens et d'une portée cathartique, en donnant à penser la nécessité du châtement du coupable.

De fait, c'est bien le fantasme de justice de la société entière qu'il s'agit de mettre en scène dans ce texte. Les protagonistes sont issus de divers pays et de diverses conditions. Le texte revient régulièrement sur l'idée que les passagers du train dessinent

⁴⁷ Maffesoli, 1988.

⁴⁸ Christie, 2015: 52.

⁴⁹ *idem*: 110.

⁵⁰ *ibidem*: 103.

⁵¹ « 'Hercule Poirot,' she said. 'Yes. I remember now. This is Destiny.' » *ibidem*: 120.

⁵² Dès le début, Poirot se signale par sa connaissance parfaite de l'affaire, bien loin des vagues souvenirs de M. Bouc, auprès de qu'il se transforme en conteur prêt à lui en rappeler les moindres détails. *ibidem*: 72, où les souvenirs de Bouc reviennent par le biais de la narration de Poirot.

une image de la société dans sa globalité⁵³, ce qui constitue d'ailleurs un indice pour Poirot, puisque seule l'Amérique peut se faire ainsi le lieu des contraires et réunir autant de personnages différents⁵⁴. L'Amérique devient alors une image du monde, comme elle l'a été effectivement d'un point de vue médiatique avec l'affaire Lindbergh. Et puisque tous les passagers ont participé au meurtre, c'est bien la société entière qui est présentée comme ayant fait justice, dans un contexte d'impuissance juridique et médiatique où Ratchett incarne une image du criminel opposée à celle qu'on trouve ordinairement dans le roman à énigme : il est la figure du crime organisé, de grande envergure, sans lien avec la sphère privée. Il est un mal étranger au récit à énigme, que celui-ci a symboliquement éradiqué.

C'est donc en effectuant toute une série de jeux de déplacements que le récit à énigme a pu se saisir de l'affaire pour lui donner une réponse dans le cadre de son propre fonctionnement générique. D'une part, il a transformé le fait divers de manière à faire apparaître plus encore la nécessité d'une clôture narrative, en radicalisant les conséquences de l'affaire initiale, en construisant une image fantasmatique du meurtrier rendant inéluctable la nécessité du châtement. Mais il a aussi déplacé le fonctionnement du récit lui-même, en ne faisant pas porter l'enquête sur le récit initial mais sur le meurtre du coupable. Ce que l'enquête met alors progressivement au jour, c'est moins le fait divers que la réponse que la société devait lui apporter, en formalisant progressivement son sens et sa nécessité pour chacun des protagonistes dont l'ensemble constitue une véritable mosaïque⁵⁵.

De la sorte, le récit fictionnel apporte une réponse symbolique à ce qui a eu lieu dans le cadre du réel et de sa représentation médiatique. Il se fait porteur à sa manière d'une dimension magique, que reflète la conduite de l'enquête. Dès le début, il y a du magicien chez Poirot. Il parvient à lire le nom de Daisy Armstrong sur un bout de papier brûlé par une astuce digne d'un prestidigitateur. Il est alors celui qui permet la résurrection du mot détruit⁵⁶, qu'il fait réapparaître en lettres de feu⁵⁷. Si le récit donne à lire comme

⁵³ « All around us are people, of all classes, of all nationalities, of all ages ». *ibidem*: 23.

⁵⁴ *ibidem*: 261-262.

⁵⁵ « I saw it as a perfect mosaic, each person playing his or her allotted part ». *ibidem*: 266.

⁵⁶ « There was something in that note, some mistake, some error, that left a possible clue to the assailant. I am going to endeavour to resurrect what that something was. ». *ibidem*: 67.

⁵⁷ « Words formed themselves slowly - words of fire ». *ibidem*: 69.

à l'habitude le jeu de diverses déductions, c'est d'ailleurs surtout la question du nom, en lien avec l'omniscience du héros, qui est centrale ici. Plus qu'un détective cherchant à rendre compte des faits, Poirot s'affirme d'abord magiquement ici en détenteur du secret des mots, maître médiumnique de l'ordre symbolique. Il est celui qui met les noms sur les visages, par le biais de pressentiments prenant force de vérité⁵⁸. Alors que le récit a transformé le nom de Lindbergh en celui d'Armstrong, le personnage de Poirot se constitue ainsi précisément comme celui qui ne cesse de chercher le nom réel caché sous le nom apparent. Le récit déploie les diverses manières dont se cachent les noms, du pseudonyme (Cassetti devenant Ratchett ou Linda Arden se muant en Mrs Hubbard) au nom marital (Le nom d'Erzenyi permettant à la comtesse d'effacer son nom de jeune fille). Le détective, lui, remet les lettres à leur place, leur redonne leur configuration propre (comme le H qui vaut ici, en russe, pour le N de Natalia), sait faire appel à l'association d'idées pour retrouver le nom occulté (Freebody valant pour Debenham du fait qu'un magasin célèbre associe les deux noms). Le passage du mensonge à la vérité relève moins ici de la déduction que de l'appel à diverses stratégies ayant pour but d'exhumer les noms cachés. Ainsi s'affirme la dimension omnisciente d'un détective qui restabilise un monde en perte d'équilibre par le pur pouvoir de la nomination – loin de l'affaire Lindbergh et de son traitement médiatique confronté au bégaiement, à l'irrévocable impossibilité de dire qui a fait quoi.

Le statut de la vérité se voit alors ici transformé par rapport à ce que l'on serait en droit d'attendre d'un roman à énigme. La situation est pourtant présentée comme idéale pour qui voit dans le récit policier le pur déploiement du jeu de l'intellect. Hercule Poirot est stimulé par le fait que le meurtre, dans un train bloqué par la neige, l'oblige à se reposer sur son seul intellect⁵⁹. En témoigne le titre de la troisième partie, « Hercule Poirot Sits Back and Thinks », qui invite le lecteur à en faire autant⁶⁰. Tout est alors disposé pour donner l'impression d'un jeu purement rationnel. Mais l'enquête se fait en réalité aussi comme on l'a vu par le biais d'associations d'idées, voire par de purs et simples coups de

⁵⁸ « 'How did you get wise to all this, that's what I want to know?' 'I just guessed.' 'Then, believe me, you're a pretty slick guesser. Yes, I'll tell the world you're a slick guesser' ». *ibidem*: 254-5.

⁵⁹ *ibidem* : 166.

⁶⁰ Le premier chapitre de cette partie, « Which of Them ? », propose une mise en abîme de la position du lecteur, en mettant plaisamment en scène l'incapacité à réfléchir de Bouc et Constantine, les comparses de Poirot.

bluff⁶¹. Ce que fait Poirot, c'est surtout convoquer une histoire ancienne pour parvenir par ce biais à proposer un récit de ce qui s'est passé. Or, ce récit est celui d'une vendetta, mais qui n'entend pas se donner pour telle. Le personnage du colonel Arbuthnot incarne celui qui croit à la justice, aux tribunaux, et récuse la loi du talion⁶². Le meurtre se donne alors comme mise en scène symbolique non de la vengeance, mais de la justice qui n'a pas eu lieu, et ce jusque dans les moindres détails. Les douze coupables sont l'équivalent des jurés d'un procès, et le meurtre, commis dans l'obscurité, ne permet pas de savoir qui a vraiment tué Ratchett : c'est alors le visage de la justice aveugle et anonyme que le dispositif permet d'incarner de manière on ne peut plus concrète. La quête de vérité a donc mis au jour un enjeu de justice, qui en vient à déstabiliser la scène finale elle-même : Poirot présente non une, mais deux vérités au choix, contrairement aux exigences du genre policier. Bien sûr, c'est la deuxième version qui est la bonne, et les personnages en viennent d'ailleurs à le dire eux-mêmes, sous une forme qui évoque moins l'aveu que la revendication⁶³, comme pour prendre enfin véritablement en charge cette revanche symbolique qui fait l'enjeu du texte. Le retour à la première version, qui permettra d'innocenter les protagonistes du drame, dit alors ce qu'il en est du récit policier ici : il a joué son jeu de l'intellect, mais pour ouvrir sur une question plus centrale, ouvrant à un dilemme moral auquel les représentants de la loi que sont Bouc et Constantine réagissent en vérité sans grande hésitation⁶⁴.

En mettant au jour la vérité fantasmatique de la vengeance pour mieux l'effacer ensuite, le récit aura permis à la satisfaction symbolique de s'exercer. L'effet de clôture peut avoir lieu. Le récit policier aura d'ailleurs permis au passage de conjurer tout ce qui, dans le fait divers initial, participait de la confusion du sens. Si le scandale du meurtre de l'enfant est maintenu, tout le reste du récit est disposé pour y répondre précisément. À l'impossibilité de dire le nom du criminel sur la scène réelle se substitue ici l'attribution presque immédiate du nom du premier criminel, puis le processus progressif de

⁶¹ C'est fréquemment le cas dans la troisième partie, lorsque Poirot cherche à établir l'identité réelle des différents protagonistes. Il présente ainsi comme certitude face à Miss Debenham l'idée qu'elle a vécu chez les Armstrong, alors que rien ne permet d'étayer formellement cette hypothèse. L'aveu de cette dernière vaut ici pour la validation magique d'une déduction absente. *ibidem*: 244.

⁶² « Well, you can't go about having blood feuds and stabbing each other like Corsicans or the Mafia ». *ibidem*: 134.

⁶³ Voir en particulier la réaction de Linda Arden. *ibidem*: 271.

⁶⁴ *ibidem*: 274.

nomination des responsables du second meurtre. À la temporalité diffuse du fait divers répond la scène précisément circonscrite dans l'espace et dans le temps que propose le roman, fondé sur la notion d'enfermement. Enfin, là où le traitement médiatique de l'affaire Lindbergh était si évidemment centrifuge, partant dans toutes sortes de directions, *Le Crime de l'Orient-Express* semble lui-même lors des premiers interrogatoires explorer toutes sortes de pistes ; mais c'est pour mieux mettre en œuvre ensuite une logique résolument centripète, en faisant la part du mensonge et des fausses pistes et en réarticulant toutes les données de l'affaire à un unique noyau de sens. Ce qui a été interprété comme l'illustration de la pureté générique d'un récit policier idéalement clos sur lui-même peut alors bel et bien être lu autrement, sur le mode de la réponse au récit médiatique incomplet de la scène traumatisante.

Ainsi, au terme du récit, le coupable a été tué, et la volonté de vengeance de la société reconnue, voire menée à bien sur un mode quasi-performatif par le biais d'une enquête usant du pouvoir magique de la nomination. De la sorte, c'est aussi le désir du lecteur que l'introuvable tueur de l'affaire Lindbergh soit enfin mis à mort qui fait l'objet d'une véritable absolution. Le récit policier, en dépit de ce qu'on pourrait croire à s'accrocher à un carcan générique trop étroit, a pu jouer ce rôle sans difficulté, en mobilisant même l'enquête rétrospective pour permettre le déploiement progressif de la problématisation de cette quête de justice. Il n'en reste pas moins qu'à jouer ce jeu, il se manifeste en vérité dans son impureté, comme le montre le fait que Poirot en vienne à se retirer au terme du récit⁶⁵. En vérité, la figure de la dualité hante un texte qui en fait son principe. Ici, tout se dédouble, tout est répétition, symétrie ou inversion, rêverie autour de la figure du double. Il y aura eu deux meurtres, celui de Daisy Armstrong, puis celui de Ratchett. Il y aura eu aussi une enquête dédoublée, avec l'interrogatoire de l'ensemble des protagonistes joué à deux reprises, comme s'il fallait cela pour parvenir à la vérité. Il y a aussi, justement, cette double vérité. Mais entre-temps les figures du double et de la répétition se seront multipliées. Pendant l'essentiel de l'enquête, Poirot n'est-il pas conduit à croire à l'existence de deux suspects, ou d'un suspect double, à la fois homme et femme ? La mort de Daisy n'a-t-elle pas été aussi répétée par la fausse couche de sa mère ? Il n'est pas jusqu'à la figure du voyage en train qui ne se dédouble : ainsi Poirot

⁶⁵ *ibidem*: 274.

prend-il un premier train, qui est bloqué une première fois, au début du récit, avant qu'il ne monte dans l'Orient-Express. Que dit ce motif structurant ? A l'évidence, il a à voir avec la question du mensonge et de la vérité, puisque les personnages livrent tous une première version de l'histoire avant d'en proposer une seconde plus exacte. Mais il dit aussi quelque chose du genre policier, qui fait semblant d'être plus pur qu'il n'est, qui au-delà d'un jeu intellectuel est véritablement roman, et vise à une multitude d'effets sur le lecteur, et peut même revêtir une dimension cathartique. Enfin et surtout, ici, cette dualité est celle de la vérité et de la fiction, du fait divers et du récit policier, de ce qu'est une histoire en quête de sens et de la façon dont elle peut se voir reconfigurée en contexte littéraire pour lui apporter, précisément, ce sens dont elle est dépourvue. Ce que suggère la dualité, ici, c'est la coupure dans le processus de signification, que la figure surhumaine de Poirot conjure fantasmatiquement. Ce qui est alors dit au lecteur, au-delà du traumatisme d'un fait divers de portée universelle, c'est que la société peut voir ses droits réaffirmés sur la scène médiatique du récit de fiction. Ou pour le dire autrement : qu'un récit policier, œuvre de pure littérature, est à même de redonner forme à la perte de sens hantant notre perception du monde, par le jeu même des virtualités de la fiction.

Bibliographie

AHLGREN, Gregory, MONIER, Stephen. *Crime of the Century: The Lindbergh Kidnapping Hoax* (2014). Wellesley: Branden Books.

AUCLAIR, Georges. *Le Mana quotidien. Structure et fonctions de la chronique des faits divers* (1970). Paris: Éditions Antropos.

BARONI, Raphaël, PAHUD, Stéphanie, REVAZ, Françoise (2006). « De l'intrigue littéraire à l'intrigue médiatique : le feuilleton Swissmétal », « A Contrario », 2006/2, Vol.4, p.125-143.

BARONI, Raphaël. *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise* (2007). Paris: Seuil, collection « Poétique ».

BARONI, Raphaël. *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative* (2009). Paris: Seuil, collection « Poétique ».

BARTHES, Roland. « Structure du fait divers », *Essais critiques* (1964). Paris: Seuil.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (1949). New York City: Pantheon Books.

CHRISTIE, Agatha. *Murder on the Orient Express* (2015). London: HarperCollinsPublishers (première édition : 1934).

Traduction française : *Le Crime de l'Orient-Express* (1975). Paris: Librairie Générale Française,

« Livre de Poche ».

DESTERBECQ Joëlle, LITS Marc. *Du récit au récit médiatique* (2017). Louvain-La-Neuve: De Boeck (2^{ème} édition).

DUBIED, Annik, LITS, Marc. *Le Fait divers* (1999). Paris: Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? ».

DUBIED, Annik. *Les Dits et les scènes du fait divers* (2004). Genève: Droz.

DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité* (1992). Paris: Nathan.

EISENZWEIG, Uri. *Le récit impossible : forme et sens du roman policier* (1986). Paris: Christian Bourgois.

EVARD, Franck. *Fait divers et littérature* (1997). Paris: Nathan, collection « 128 ».

GARDNER, Lloyd C. (2004). *The Case That Never Dies: The Lindbergh Kidnapping*. New Brunswick: Rutgers University Press.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story* (1984). New York : Carroll and Graff (première édition : 1941).

LAVOCAT, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière* (2016). Paris: Seuil, collection « Poétique ».

LEITCH, Thomas, *Crime Films* (2002). Cambridge: University press.

LEMONIER, Marc. *Le Crime de l'Orient-Express (1974) : le livre du tournage* (2006). Paris: Éditions Hors Collection, collection « Polar ».

MAFFESOLI, Michel. « Une forme d'agrégation tribale » (1988). *Autrement*, n°98, « Faits divers », avril 1988.

MAYO, Mike (2008). *American Murder. Criminals, Crime, and the Media*. Canton Township, Michigan: Visible Ink Press.

PINKER, Roy. *Faire sensation. De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique* (2017). Marseille : Agone, collection « Contre-feux ».

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* (1970). Paris: Seuil.

REIK, Theodor. *Le Besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtement* (1997). Paris: Payot, collection « Petite Bibliothèque Payot ».

RICOEUR, Paul. *Temps et récit* (1983-1985). Paris: Seuil, collection « L'ordre philosophique » (3 tomes).

VANDENDORPE, Christian. « La lecture du fait divers : fonctionnement textuel et effets cognitifs » (1992). Ottawa : « Tangence », n°37, p.56-69.

BURN OUT DE MEHDI MEKLAT ET BADOUDINE SAÏD ABDALLAH
Variation romanesque d'un fait divers tragique¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

UP-ILCML

jalmeida@letras.up.pt

Résumé : Le roman *Burn out* (2015), publié par deux jeunes blogueurs issus des quartiers à risque et de deux communautés différentes - Mehi Meklat et Badrouline Saïd Abdallah - tire son titre d'un anglicisme alliant la dépression et le feu, et est inspiré par un fait divers tragique : l'immolation de Djamel Chaar le 13 février 2013 devant l'agence Pôle Emploi de Nantes Est à la suite d'un refus administratif de satisfaction de son dossier de chômeur. Or l'évocation de ce drame permet aux auteurs d'engager un récit fictionnel féroce et sombre, mais qui soulève les grandes questions sociétales de la France multiculturelle. Nous nous proposons d'analyser les mécanismes de réélaboration fictionnelle de ce fait divers.

Mots-clés : fait divers, *Burn out*, drame social, littérature française contemporaine.

Abstract: The novel *Burn out* (2015), published by two young bloggers from neighbourhoods at risk and from two different communities - Mehi Meklat and Badrouline Saïd Abdallah - draws its title from an Anglicism combining depression and fire, and is inspired by a tragic *fait divers*: Jamal Chaar's immolation on February 13, 2013 in front of the Pôle Emploi agency in Nantes Est following an administrative refusal of his unemployment application. The evocation of this drama allows the authors to engage in a fierce and dark fictional narrative, but raises the great societal issues of multicultural France. We propose to analyse the mechanisms of this *fait divers* fictional reworking.

Keywords: *fait divers*, *Burn out*, social tragedy, contemporary French literature.

¹ Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

Le titre du roman *Burn out* (2015), écrit à deux mains par deux jeunes blogueurs issus des quartiers à risque de deux communautés différentes (arabe et noire), Mehi Meklat et Badrouline Saïd Abdallah, allie par le recours à cet anglicisme la dépression, le surmenage, l'exaspération et le feu, bien visible du reste sur la brûlure de la couverture (Meklat & Badrouline, 2015: 13-14), laquelle pointe la modalité du suicide dont il sera question. Or l'écriture de ce récit est explicitement inspirée par un fait divers : la tragique nouvelle de l'immolation de Djamel Chaar le 13 février 2013 devant l'agence Pôle Emploi de Nantes Est à la suite d'un refus administratif de satisfaction de son dossier de chômeur. Ce drame a en effet été largement relayé par la presse et sur les réseaux sociaux², de telle sorte qu'il s'est avéré très embarrassant pour un gouvernement de gauche (mandat du Président François Hollande, qui avait fait part de son émotion toute particulière³), censé être plus attentif et sensible aux questions sociales.

Or le traitement journalistique, médiatisé (Dubied & Lits, 1999: 59) du suicide de cet Algérien, apparemment intégré et sans problème, fait soudain apparaître un personnage romanesque au parcours et au visage atypiques mais captivants. *Le Monde* rappelle que « Bien avant d'émouvoir les Français en venant s'immoler devant une agence Pôle emploi à Nantes, le mercredi 13 février, Djamel Chaar était comédien en Algérie »⁴, plus précisément « clown » dans la version romanesque réélaborée. Le quotidien creuse un peu plus le passé passionnant de ce charmant migrant maghrébin que tout sépare du profil habituel des demandeurs d'asile ou des réfugiés à l'heure des grands et incontrôlables flux migratoires vers l'Europe. En effet, évoque le même journal :

Pour comprendre la longue descente de Djamel, il faut remonter à début 2005. Cette année-là, il fait la connaissance de Nicole sur un site de rencontre. À 37 ans, *ce bel Algérien aux yeux bleus*, habite encore chez sa mère à Sidi Bel Abbès, une ville située à quelques centaines de kilomètres à l'ouest d'Alger. Nicole, secrétaire au relais petite enfance de Nantes, qui a huit ans de plus que lui, élève seule sa fille adolescente. Le « coup de foudre » laisse songeur nombre de ses amis⁵.

² <https://societedelinformation.wordpress.com/tag/djamel-chaar/>

³ <http://www.leparisien.fr/societe/nantes-la-famille-du-chomeur-qui-s-est-immole-raconte-son-incomprehension-14-02-2013-2568139.php>

⁴ https://www.lemonde.fr/politique/article/2013/06/01/en-s-immolant-djamel-a-voulu-faire-passer-un-cri_3422188_823448.html

⁵ *ibidem*. C'est nous qui soulignons.

Aussi le traitement journalistique de cet émouvant fait divers, « (...) qui appelle une réponse émotionnelle de la part de son lecteur » (Dubied & Lits, 1999: 59), relayé par la plupart des quotidiens nationaux et régionaux, finit-il par donner vie à un homme anonyme et à brosser le portrait d'un personnage attachant dont le parcours n'a rien d'anodin, alors que la famille et les proches ne lésinent pas sur les témoignages élogieux et les souvenirs poignants : « On a entendu certains dire qu'il travaillait au noir, c'est totalement faux, *s'étranglent-ils*. Il enchaînait les missions d'intérim à chaque fois qu'il le pouvait. C'était un gros bosseur, très apprécié par ses employeurs »⁶, rapportent les beaux-parents, qui regrettent, inconsolables, la perte de « ce gendre 'honnête, droit, poli et intelligent' »⁷. Et eux de préciser : « 'On l'a aimé et il nous aimait aussi', renchérit son épouse [la belle-mère], *au bord des larmes*. Il y a cinq ans, leur fille Nicole avait rencontré Djamal en Algérie. À l'époque, ce fils d'un tailleur réputé de Sidi Bel Abbès travaillait dans le monde du théâtre, à la confection des décors »⁸.

Le duo d'auteurs s'est saisi de ces traits de caractère et de ces précisions biographiques pour transformer le fait divers en récit romanesque. Ce faisant, Meklat et Saïd Abdallah mettent à profit les éléments du drame individuel de Djamal Chaar pour le projeter sur un plan collectif, à savoir le malaise social et communautaire de la France contemporaine. À ce propos, comme le soulignent Annik Dubied et Marc Lits, « À l'extrême opposé de la gratuité, le fait divers est donc un révélateur sociologique, un miroir qui permet à la société de se contempler elle-même » (1999: 61), et constitue par là même « un très bon désignateur des dysfonctionnements sociaux » (*idem*: 62). Et la critique ne s'y est pas trompée qui a salué « (...) le style de kids : simple, féroce, musical »⁹, mais aussi « un roman sombre », parfois dans un style cadencé, assez proche du slam (*cf.* Meklat & Saïd Abdallah, 2015: 11, 15). En effet, *Burn out*, écrit au sein de ces deux communautés victimes des pires préjugés, s'avère à cet égard ambivalent puisqu'il trahit un malaise communautaire d'intégration tout en rendant hommage à un travailleur immigré algérien sans problème et civiquement exemplaire. Le fonctionnaire

⁶ <http://www.leparisien.fr/societe/nantes-la-famille-du-chomeur-qui-s-est-immole-raconte-son-incomprehension-14-02-2013-2568139.php> C'est nous qui soulignons.

⁷ *ibidem*.

⁸ *ibidem*. C'est nous qui soulignons.

⁹ <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/la-rentree-litteraire-2015/avec-burn-out-les-kids-passent-au-roman-noir-et-style-227445>

de Pôle Emploi ne témoigne-t-il pas que « Lui, c'était le genre pas du tout fait pour être au chômage » (*idem*: 132), alors que la belle-sœur rappelle qu'« [i]l appartient à la France qui se lève tôt » (*idem*: 78), quelqu'un qui s'intègre par le travail, en somme. Si « le fait divers transgresse, [et] porte atteinte au déroulement normal ou conventionnel des choses » (Dubied & Lits, 1999: 53), c'est dans ce cas précis par l'enchaînement inattendu et improbable allant de l'extranéité de l'origine et de la condition sociale à l'intégration réussie, et de celle-ci au suicide. En somme, « le monde déraile, le quotidien explose quand [un travailleur immigré se suicide alors qu'il est parfaitement intégré par la famille et le travail]. Encore une fois, le contradictoire apparaît » (*idem*: 55). Nous voilà devant ce que Roland Barthes nommait la : « mise en scène de l'extraordinaire et du surprenant » (1964: 188-197), ou pour reprendre Barillaud *et al.*, « l'intuition d'une incompatibilité » (1986: 57). Or le suicide, puisque c'est de cela qu'il s'agit ici, et qui plus s'avère dans ce cas paradoxal, s'avère une « thématique » récurrente du fait divers (Dubied & Lits, 1999: 65-66).

Burn out est donc bâti à partir d'une histoire vraie, d'un fait divers, cette « catégorie aux frontières flottantes, dans laquelle les éléments gravitent plus ou moins près d'un épice centre » (*idem*: 76). C'est la modalité de la mise en récit romanesque de ce drame (une histoire noire (*idem*: 99)) - l'*immolation* de Djamal Chaar, dont l'avant-texte décline toutes les acceptions - qui attire notre attention. En effet, le travail narratif se fonde sur une récupération et une réélaboration fictionnalisées des éléments, des circonstances et des témoignages apportés par ce fait divers, à commencer par l'identité de la victime : « Que sait-on de cet homme ? Jamel est un Algérien en situation régulière dans la quarantaine. Il était intérimaire depuis cinq ans. Travailleur, il acceptait toutes les missions (...) » (Meklat & Saïd Abdallah, 2015: 15), ce qui apporte une épaisseur humaine, affective et biographique à un simple individu statistique issu de l'immigration ou, pour rejoindre Barillaud *et al.*, une esthétisation du fait divers par ses points de convergence avec la construction romanesque, notamment pour ce qui est d'un certain éloignement du normal (1986: 212-215).

Dans *Burn out*, la multiplicité des impressions et des témoignages suscités par la divulgation médiatique du drame de Nantes se traduit par le recours au roman choral, lequel assume, par ailleurs, une évidente circularité narrative : l'*incipit* coïncide avec une édition du journal de sept heures de France Info, suivi de la nouvelle du drame de Jamel

dans la rubrique explicite des « faits divers », laquelle clôt le roman (*idem*: 12, 15 et 140). Remarquons que le genre du roman choral - cette structure romanesque où un ensemble de voix se mêle, s'intègre ou se cache, voire se superpose dans une complexe articulation de personnages qui se complètent - convient à merveille pour rendre les différents aspects du personnage au centre de ce fait divers, les multiples facettes de son portrait dont on retient les inoubliables et envoûtants yeux bleus de Djamel ; ces mêmes yeux inhabituellement arabes (*idem*: 34, 38, 46, 61, 80, 87, 104) et qui ont marqué tous ceux qui ont croisé par chance ou par hasard le travailleur algérien. Autrement dit, la typologie narrative du roman choral représente ici « les mécanismes de mise en discours, propres à cette catégorie d'information » (Barillaud *et al.*, 1986: 49).

Dès lors, c'est avant tout à travers ce vaste entourage que le lecteur fait connaissance de Djamel (ou Djamel) Chaar, en rassemblant les nombreuses pièces du puzzle : son épouse française, sa mère, son cousin et ses amis qu'il a laissés en Algérie, mais aussi les islamistes qui l'auraient torturé parce qu'il était clown : « Les clowns, c'est comme les juifs, des traîtres. Ils méritent de partir. Et ne venez pas me dire que ce sont les meilleurs qui partent en premier. De toute manière, si on est là, c'est pour les crever, un par un. On a raison. Et ils ont tort (*idem*: 41). La convocation de toutes ces voix suppose le recours à divers registres discursifs. Si le récit commence avec l'information du drame transmise sur BTMTV et se termine sur la même tonalité journalistique où la banalité des drames humains se perd dans le flux des infos du jour, le registre administratif s'insinue aussi pour rappeler la rigueur des règlements : « En application du règlement de l'assurance chômage, vous devriez notamment justifier d'au moins 610 heures de travail au cours des 28 mois précédant la fin de votre dernier contrat de travail pour pouvoir prétendre aux allocations de chômage » (*idem*: 110).

Par ailleurs, d'autres voix chorales se croisent pour dégager les circonstances de ce fait divers, celle des douaniers et du personnel de Pôle Emploi : agents, psychologues, chargés de clientèle, mais également celle du ministre du travail en personne, à l'époque Michel Sapin, que le roman nous montre sous un jour cynique et insensible : « Heureusement pour moi, les chômeurs ne sont pas comme les fonctionnaires qui font grève pour un oui ou pour un non » (*idem*: 113). Cet enchevêtrement et superposition des voix, des témoignages et des points de vue, parfois contradictoires, mais toujours insérés

dans une fiction, participent du souci de rapprochement de l'information du traitement romanesque. Comme le rappellent Barillaud *et al.*, :

Le discours littéraire l'[le fait divers] intègre dans son champ, aussi bien dans son aspect d'événement insignifiant que dans sa dimension de symbole. Davantage, il impose au fait divers une traversée des significations qui va de la mise en cause de sa prétendue absence de signification par un déplacement de son champ de pertinence (...) (1986: 210).

Une fois le puzzle choral assemblé, le lecteur est en présence d'un parcours complexe qui explique le drame. Ainsi, Djamel, un homme courageux, affable, amoureux, gai (il est devenu clown, pour compenser l'absence d'un père violent (*idem*: 19-20)) quitte l'Algérie pour Paris afin de rejoindre Nicole, une infirmière (*idem*: 29) dont il a fait la connaissance sur un site de rencontre. Les messages échangés entre eux ponctuent le roman de leur insignifiance (*idem*: 28, 36, 45, 59) : « Et puis, elle m'a dit, bon, bah voilà Jacqueline, j'ai trouvé un type, un Arabe, il habite en Algérie. Mais attends, tu l'as trouvé où celui-là. Bah sur internet, elle a fait en rougissant » (*idem*: 123). Mais comme on ne peut pas vivre du cirque, de surcroît en Algérie (*idem*: 86), Djamel émigre en France et accepte tous les boulots qui se présentent : découpeur dans un abattoir, ce qui évoquera chez lui le souvenir traumatique de son premier aïd (*idem*: 83). Ensuite, il travaillera dur dans la sidérurgie avant d'être licencié et de se voir refuser des allocations de chômage, ce qui le conduira à l'exaspération et au drame, et la France à découvrir, incrédule, ce fait divers.

Il ressort de cette lecture de *Burn out* à travers le prisme du fait divers - symptomatiquement dédié à la veuve de Djamel Chaar et « à tous les cœurs inflammables », comme un appel désespéré à notre humanité - que celui-ci s'adapte et se transforme en se transposant dans d'autres supports et genres narratifs tel le roman. Ce faisant, et vu le contexte dans lequel elle s'opère, cette transposition-ci concourt au décryptage de certaines thématiques communautaires véhiculées par la fiction narrative française contemporaine (Viart & Vercier, 2005: 326-335), laquelle continue de s'approprier le fait divers comme moteur et embrayeur romanesques (*idem*: 234-236). Et, comme « il n'y a pas de fait divers sans étonnement » (Barthes, 1964: 188-197), il peut toujours produire un sursaut d'indignation.

Références bibliographiques :

BARILLAUD, M.C, BIÈQUE, J. & DAHLET, P. (1986). *Un chien peut en écraser un autre. Le fait divers : aspects théoriques, pédagogiques, documentaires*. Paris : CIEP/BELC.

BARTHES, Roland (1964). « Structure du fait divers ». *Essais critiques*. Paris: Seuil, pp. 188-197.

DUBIED, Annik & LITS, Marc (1999). *Le Fait divers*. Paris: PUF, coll. « Que sais-je ? ».

MEKLAT, Mehdi & SAÏD ABDALLAH, Badroudine (2015). *Burn out*. Paris: Seuil, coll. « Points ».

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas.

Sitographie :

<http://www.leparisien.fr/societe/nantes-la-famille-du-chomeur-qui-s-est-immole-raconte-son-incomprehension-14-02-2013-2568139.php> [Consulté le 19/X/2018]

https://www.lemonde.fr/politique/article/2013/06/01/en-s-immolant-djamel-a-voulu-faire-passer-un-cri_3422188_823448.html [Consulté le 19/X/2018]

<https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/la-rentree-litteraire-2015/avec-burn-out-les-kids-passent-au-roman-noir-et-style-227445> [Consulté le 19/X/2018]

<https://societedelinformation.wordpress.com/tag/djamel-chaar/> [Consulté le 19/X/2018]

« LE PAYS DU CHOCOLAT » DE ROSETTA LOY
Poétique d'un conte fait-diversier

FANNY MAHY

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

fannymahy@orange.fr

Résumé: 2005, Novi Ligure, Italie. Une adolescente aidée de son petit ami poignarde sa mère et son petit frère.

Inspiré de ce fait divers, « Le Pays du Chocolat » paraît en 2010 et constitue le premier conte du petit recueil *Cœurs brisés* de l'écrivain italienne Rosetta Loy.

Le présent article vise à mettre au jour le travestissement caméléonesque du fait divers, c'est-à-dire son passage du récit médiatique au conte fait-diversier. Les outils classiques de la narratologie sont convoqués pour mener une analyse de quelques éléments et procédés parmi les plus significatifs de cette poétique hybride et singulière, qui emprunte à la fois au récit médiatique, au conte et à la nouvelle.

Mots-clés : fait divers, meurtre, conte, nouvelle, Italie

Abstract: 2005, Novi Ligure, Italy. A teenager helped by her boyfriend stabs her mother and little brother.

Inspired by this fact, "Le Pays du Chocolat" is published in 2010 and is the first tale of the little book *Cuori infrantiby* by the Italian writer Rosetta Loy.

The purpose of this article is to bring to light the cameleoneous travesty of the news item, that is to say its passage from the media narrative to the tale-diversier story. The classic tools of narratology are convened to conduct an analysis of some of the most significant elements and processes of this hybrid and singular poetics, which borrows at the same time from the media narrative, the tale and the short story.

Keywords: fait divers, murder, tale, short story, Italy

INTRODUCTION

2005, Novi Ligure, Italie. Une adolescente aidée de son petit ami poignarde sa mère et son petit frère. Elle déclare ensuite à la police que des immigrants albanais les ont assassinés. La violence symbolique de ces crimes rappelle à Rosetta Loy celle des contes des frères Grimm. Le conte devient alors le mode du récit qu'elle investit pour dire ce fait divers à forte résonance.

« Le Pays du Chocolat » paraît en 2010, dans sa version originale italienne et dans sa traduction française aux éditions Mercure de France. Il constitue le premier des deux contes inspirés de faits divers et rassemblés dans le recueil intitulé *Cœurs brisés*.

Pour mettre au jour le travestissement caméléonesque du fait divers, c'est-à-dire son passage du récit médiatique au conte fait-diversier, les outils classiques de la narratologie sont convoqués. Ils facilitent l'analyse de quelques éléments et procédés parmi les plus significatifs de cette poétique hybride et singulière, qui emprunte à la fois au récit médiatique, au conte et à la nouvelle.

Révéler le travestissement du fait divers médiatique en récit littéraire supposerait une homogénéité de l'écriture médiatique, ce qui n'est guère le cas. Le fait divers s'habille d'autant de costumes différents qu'il existe de récits médiatiques se consacrant à l'histoire choisie. De même que l'analyse porte sur un récit littéraire en particulier, un article journalistique a été sélectionné parmi ceux consultés dans les chroniques italiennes, françaises et internationales.

Les crimes du fait divers à l'étude ont été commis le 21 février 2001 et c'est un article¹ publié le 28 février de cette même année, soit une semaine après les faits, qui fut sélectionné sur le site Internet du journal *The Guardian*. Ce quotidien britannique, né en 1821, présente une ligne éditoriale relevant du social-libéralisme, soit de centre gauche, et son site Internet se place au 3^{ème} rang des plateformes journalistiques les plus lues au monde. C'est donc un fait divers présenté dans une mouture parmi les plus lues au monde qui sera représentatif ici, non pas de l'écriture journalistique du fait divers dans son

¹ L'article en question est disponible à la lecture au lien suivant : <https://www.theguardian.com/world/2001/feb/28/worlddispatch.rorycarroll>

ensemble mais d'une écriture médiatique possible parmi d'autres, laquelle nous est apparue comme étant la plus intéressante à analyser en contrepoint du récit littéraire.

1. AU SEUIL DU TEXTE : FICTION OU RÉALITÉ ?

Rosetta Loy s'empare d'un fait divers médiatique et le replace dans un contexte littéraire, où réel et fiction cohabitent dans un degré de fictionnalisation que l'étude du paratexte aidera à cerner. À l'appui des éléments d'analyse adressés par Gérard Genette dans son ouvrage de référence intitulé *Seuils*, il s'agira d'examiner les composantes à la fois péri et épi-textuelles qui accompagnent le premier texte du recueil.

La première de couverture se compose d'une image quasi-pleine page, du nom de l'auteur, et des mentions de la maison d'édition ainsi que de la collection. Les prénom et nom de l'auteur sont inscrits en bas à droite, en lettres blanches. Ce nom est la seule indication péritextuelle concernant l'auteur. Le lecteur sans connaissance préalable quant à l'auteur italienne pourra donc s'engager directement dans la lecture ou, s'il est moins pressé, rechercher quelques informations-repère en puisant dans l'épitéxte. Rosetta Loy est née en 1931 à Rome et a reçu de nombreux prix littéraires durant sa carrière. Elle est une écrivain majeure parmi la *generazione degli anni Trenta* se caractérisant par une influence tardive, particulièrement marquée à la fin du XX^e siècle. Les thèmes récurrents de son œuvre tournent autour de la guerre et de ses bouleversements avec une importance du mélange entre mémoire individuelle (ses souvenirs personnels et familiaux) et mémoire de l'Histoire. Il s'agit de faire revivre ce qui est difficile et parfois honteux, contre la complaisance facile et confortable de l'oubli. Rosetta Loy est donc une écrivain qui emprunte les moyens de la fiction pour écrire sur le réel historique. Celui de la guerre et celui du fait divers, ce qui ne manque pas de rappeler la réflexion de Louis Aragon dans *Blanche ou l'oubli* : « Une guerre, après tout, ce n'est qu'un bouquet de faits divers. » ... (Cerquiglioni, 2018: 45)

Tout en bas de la jaquette, un encadré blanc indique la maison d'édition française, Mercure de France, surmontée de la collection, « Le petit Mercure ». Il faut aller chercher hors-livre le nom de l'édition italienne qui publia la version originale : Nottetempo. Une maison fondée en 2002 à Rome et dont le siège est aujourd'hui à Milan. Diverses collections peuplent son catalogue dont « Gransassi », qui accueille *Cuori infranti*, titre

italien de *Cœurs brisés*. « Gran sassi » signifie « grandes pierres », et à l'édifice de la collection, concourent « récits ou essais, poétiques ou scientifiques, qui s'aventurent dans de nouveaux domaines avec agilité et courage² ». Les termes « récits » et « essais » indiquent assez le degré de réel autour duquel tournent les préoccupations éditoriales de la maison où, entre autres, Paul Celan, Yasmina Khadra, Jonathan Littell et Claude Lévi-Strauss cohabitent avec nombre d'auteurs italiens.

Ni Nottetempo, ni Mercure de France n'ont mentionné sur la première de couverture le genre du texte. D'après Genette, depuis la vogue du genre du roman, l'indication « contes » ou « nouvelles » fait figure de repoussoir. Sans doute, alors, est-il préférable de différer le moment où le potentiel lecteur prendra connaissance de la nature du texte qui lui est proposé. Hors du positionnement marchand, la raison de cette non-mention sur la première de couverture est certainement liée au contrat de lecture. L'apposition du mot « contes » aurait nécessairement faussé la réception du texte dès lors qu'il est associé par le commun des lecteurs au merveilleux et à un degré zéro de réalité, or, le merveilleux ne consiste ici qu'en une série de références et de liens tandis que le repos sur une histoire vraie demeure un aspect primordial.

Entre la mention de la maison d'édition accolée à celle de la collection tout au bas de la jaquette, et le nom de l'auteur un peu plus haut, se trouve intercalé le titre, *Cœurs brisés*, qui correspond à l'exacte traduction du titre original, *Cuori infranti*. Le titre joue un rôle multifonctionnel dont le premier est lié à l'identité du livre puisqu'il s'agit de le désigner. Il sert aussi à décrire, d'autant que l'intitulé thématique se compose d'un nom, « cœurs » et d'un adjectif qualificatif, « brisés ». À première vue, ce titre semble rattacher le texte à la sphère populaire plutôt que littéraire. Il s'agit d'une collocation plus que convenue des deux termes. Un cliché langagier qu'on s'attendrait plutôt à trouver en intitulé d'un roman de collection rose. *Cœurs brisés*, avec son adjectif à valeur proleptique, serait ainsi le mauvais titre d'une romance qui finirait mal. La quatrième de couverture, avec sa traditionnelle présentation du texte en quelques lignes, va annuler cette première lecture du titre. L'amorce annonce de façon lapidaire un sujet à priori bien peu romantique : « En 2001 et en 2005, deux faits divers bouleversent l'Italie. » La mention des dates inscrit immédiatement le propos dans la réalité, celle du hors-texte. Les

² <https://www.edizioninottetempo.it/it/catalogo/gransassi>

deux faits divers sont résumés d'un trait, avec indications de lieux renforçant le cadre d'une inscription dans le réel. Le rattachement du texte à la sphère romantico-populaire est définitivement exclu par l'indication, au centre de cette présentation, d'un « cadre littéraire donné à ces affaires sanglantes », de surcroît placé sous l'autorité des frères Grimm. Deux contes merveilleux ? La dernière phrase ne laisse pas de place à la méprise et inscrit ces contes dans un tableau politico-social où se dessine « le portrait en creux d'une Italie mal connue : le Nord-Ouest, Piémont et Lombardie, ces régions riches qui votent en masse pour la Ligue du Nord, le parti xénophobe actuellement au gouvernement. »

2. L'INTITULÉ, CRUAUTÉ CONTRASTÉE

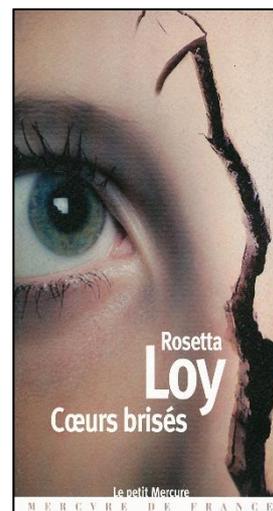
L'analyse comparée entre l'histoire criminelle, d'une part objet d'un récit publié dans *The Guardian* et d'autre part, objet d'une transposition dans le petit livre publié chez Mercure de France, invite, pour commencer, à considérer les titres et l'iconographie. Au sommet de chaque composition, le titre : « Un meurtre prend à contre-pied la nation italienne³ » côté journalistique et « Le pays du chocolat » du côté des Lettres. Le premier s'inscrit, de façon classique, en lettres noires sur fond blanc, et ne s'accompagne pas d'illustration. Le second n'est en fait pas véritablement un titre mais un surtitre. *Cœurs brisés* est le titre du recueil, inséré en lettres blanches dans une illustration, tandis que « Le pays du chocolat », intitulé du premier récit, constitue un surtitre.

Le titre médiatique est long (une phrase) et factuel (sens littéral). Cette phrase pourrait se diviser en trois parties : « un meurtre — prend à contre-pied — la nation italienne ». Ce qui attire ici l'attention, c'est que le meurtre, généralement complément d'objet (quelqu'un commet un meurtre), est ici sujet d'un fait divers personnifié. Ce meurtre-sujet agit. Et cette action ne consiste en rien de moins que de prendre à contre-pied la nation italienne. Le groupe verbal confère une dimension héroïque au fait divers puisque ce dernier remet en cause et triomphe de toute une nation perdue. La nation italienne n'est qu'un complément d'objet sur lequel agit le sujet fait divers. En outre, la formulation contient le caractère double du crime. D'abord, il y a le double-meurtre

³ Traduction en français dans le texte et mention de l'original en anglais, en bas de page : « Murder wrongfoots the Italian nation »

commis par une jeune fille sur sa mère et son petit frère. Crime familial incarné constituant l'enchâssant. Ensuite, l'accusation portée par la jeune fille sur les immigrés albanais, qui gagnera la crédulité du pays. Crime national symbolique enchâssé. L'Italie est donc deux fois victime. La première, d'un crime particulier dans lequel sa responsabilité nationale n'est pas impliquée et la seconde, d'un crime collectif symbolique reposant sur l'illusion d'être victime (du premier crime) et qui la conduit précisément à être l'instigateur-bourreau (du second crime).

De l'autre côté, le titre *Cœurs brisés*, déjà évoqué plus haut pour son pied de nez au cliché romantique et à sa fatalité, n'a pas pour autant délivré son secret. S'agit-il d'une référence inter-textuelle/médiale ? Les recherches référentielles, y compris du côté de l'épitéxte critique italien⁴, n'ont apporté aucun élément probant dans ce sens. Dès lors, de quels cœurs brisés s'agit-il ? Faut-il considérer le sens propre, celui d'organe vital dans lequel le couteau est venu frapper ? Ou le sens figuré, celui du choc et du profond chagrin que de terribles faits criminels sont propres à inspirer ? Ou peut-être, encore, observer l'image de Jitka Saniova sur laquelle ce titre est venu se greffer ? L'illustration ne s'appréhende pas comme l'écho immédiat du titre puisqu'en gros plan, n'est pas représenté un cœur mais un œil semblant regarder une vilaine branche pousser. Pas de cœur ? Et pourtant... Sous les cils ornés de mascara, l'ovale de l'œil avec la blancheur de la conjonctive bulbaire, l'iris gris-vert et la pupille noire. Au centre gauche de la pupille, se distingue un petit cœur argenté dont les arrondis sont brisés. Le cœur tronqué à l'effilé tranchant se lit ainsi au travers du motif de l'œil, dont le réseau court⁵ tout au long des vingt-cinq pages du « Pays du chocolat ».



Le surtitre, « Le pays du chocolat » est d'ordre apparemment fictif, ce qui pourra sembler tout à fait seyant à la désignation d'un conte à priori gourmand. Apparemment seulement puisque l'intitulé s'explique aussi par le concours d'une information bien

⁴ Huit critiques de presse italienne de *Cuori infranti* ont été consultées. Elles sont disponibles au lien suivant : <https://www.edizioninottetempo.it/it/prodotto/cuori-infranti>

⁵ En voici quelques exemples parmi bien d'autres. La description des yeux de Erika dans le texte peut faire l'objet d'un rapprochement avec l'image de l'œil en première de couverture : « des yeux entre le marron et le vert, mouchetés de paillettes plus claires qui font parfois penser au froid de l'eau sur un fond de cailloux. » (20) Plus loin, lorsqu'Erika se sent pressée de questions par sa mère qui « ramasse par terre une culotte trop vite enlevée », « le regard se glace sur un fond de cailloux. » (25)

ancrée dans la réalité. En effet, se trouve à Novi Ligure une grande fabrique de chocolat, Pernigotti, dont la tradition remonte à 1860. C'est d'ailleurs là que travaille Francesco De Nardo, le père de la protagoniste criminelle dont le nom est Erika. Ainsi, le titre du conte fait-diversier inscrit immédiatement l'ambiguïté entre fiction et réalité. Le récit se situe du côté de l'exotisme (le mot « pays » invite le lecteur au voyage) et de l'innocence gourmande (le chocolat est un motif fréquent de la littérature jeunesse) qui conviennent particulièrement à l'univers du conte merveilleux. Mais le chocolat du titre est aussi une référence à la réalité d'un fait divers où tromperie, sauvagerie et cruauté se sont liées, exacerbées par le contraste entre fausse innocence et authentique violence.

3. UN JOUR, LE CRIME

Si Rosetta Loy a choisi d'écrire deux faits divers parce que leur décor est le sien⁶, le paradigme du lieu, conjugué à celui du temps, mérite d'être cerné. On sait que le conte raconte une vie tandis que la nouvelle et le fait divers médiatique saisissent l'instant décisif d'une existence. Qu'en est-il du conte fait-diversier ? L'article du *Guardian* peut être décomposé en douze séquences et « Le pays du chocolat », dix-sept.

Le fait divers médiatique s'organise ainsi :

1. Erika tape à la porte des voisins et raconte sa version du double-meurtre
2. La police débarque sur la scène du crime
3. Pendant ces phases 1 et 2, le père joue au foot
4. L'enquête débute. Description des prétendus criminels (des immigrants albanais) par Erika
5. Rumeur. Une foule furieuse se groupe autour du maire
6. Dimension nationale. Les journaux demandent des mesures sévères. Les politiques acquiescent.
7. et 8. Pendant ces phases 5 et 6, phase 7. L'enquête révèle des incohérences. Et 8. L'enquête peut assurer qu'Erika a menti. Arrestation
8. Annonce de l'inculpation à venir

⁶ « Voilà pourquoi j'ai choisi de raconter ces deux histoires. Parce que leur décor est le mien. Il m'est familier, au sens littéral de « famille », ce lieu par excellence que je connais jusque dans ses moindres replis. Et leur *genius loci*, esprit et mains, est à ma semblance puisque j'appartiens moi aussi au genre féminin. *Familia, femina, filia.* » (14)

9. Commentaires sur l'Italie et son âme sombre. Prise de parole de politiciens
10. Retour sur l'histoire criminelle. Accusations réciproques d'Erika et de son petit ami
11. Conclusion. Triple question posée. Constat d'échec à y répondre. Citation médiatique clôturante.

Le long de ce parcours temporel, la narration en boucle investit des lieux multiples :

1. Le quartier
2. La scène de crime domestique, cuisine et salle de bains
3. Novi Ligure et sa situation géographique au Nord-Est du Piémont
4. Terrain de foot
5. Chocolaterie
6. Tout le pays (rumeur)
7. Le commissariat de police
8. Retour à la maison

« Le pays du chocolat » est quant à lui narrativement plus développé et sa composition diffère fondamentalement de celle du fait divers médiatique. En voici les étapes :

1. Ancrage de l'histoire dans son lieu
2. Propos sur les jeunes peuplant ces lieux. Arrêt sur deux d'entre eux. Description de la fille. Indications sur le garçon
3. Présentation du petit garçon (frère de la fille) et de la mère. Évocation du chien
4. Annonce du début de l'histoire — « Tout part de l'amour. » (23)
5. Narration d'un après-midi. Valeur itérative. Le père travaille à la chocolaterie. Le frère est à la piscine avec la mère. La fille et son copain font l'amour
6. Frustrations. Conflit mère-fille
7. Transition par question — « Comment imaginer le sang dans cette histoire ? » (26)
8. Quotidien des protagonistes
9. Normalité étendue à tout le quartier

10. Scène du crime. La mère puis l'enfant
11. La jeune fille donne l'alerte
12. Elle raconte sa version au commissariat
13. La rumeur et ses effets
14. Enquête. Interrogatoire
15. Résolution. Couple criminel démasqué
16. Retour du quartier au quotidien
17. Exception dans ce retour au quotidien

Concernant les lieux, tous ceux investis par le fait divers journalistique le sont aussi dans le texte de R. Loy mais souvent de manière beaucoup plus développée. Le titre même est à indication spatiale et dans ce pays du chocolat, c'est l'arôme du cacao qui conduit d'abord la description, depuis les rues de Novi Ligure jusqu'au lieu final où cessera la narration, la morgue. En embrassant les données de chacune des compositions, on remarque que le fait divers médiatique procède sur un rythme beaucoup plus rapide que le récit littéraire avec une entrée au cœur de l'action dès l'*incipit*. Un crime vient d'être commis. Que s'est-il passé ? Le lecteur est aussitôt mené sur la scène du crime à élucider. En revanche, le récit de R. Loy prend son temps. Presque quatre pages de description, d'abord des lieux, puis des personnages, avant que ne soit annoncé le début de l'histoire. Ce n'est qu'à l'étape 7 qu'on commence à parler de sang et il faut encore passer par d'autres descriptions, celles du quotidien, pour finalement accéder à la scène du crime, en phase 10. La phase 11, celle de l'alerte, correspond à la phase 1 de l'article journalistique qui a davantage bouleversé le fil du temps en comparaison avec un récit littéraire qui poursuit tranquillement la chronologie menée par son scrupule descriptif. Le fait divers médiatique fait davantage sensation grâce à sa reconstruction spatio-temporelle du crime qui rappelle celle du récit policier. Il s'agit bien de saisir l'instant décisif d'une existence. Le récit littéraire, en revanche, déplace l'ambition sur la peinture du lieu. Le tableau du pays du chocolat ne représente pas un crime mais un paysage du quotidien dans lequel survient l'événementiel criminel. Ainsi, le conte fait-diversier n'est ni le récit d'une vie (conte), ni la saisie d'un moment décisif dans l'existence (la nouvelle et le fait divers médiatique) mais bien la saisie d'une rupture brutale au cœur-même du quotidien d'une vie. Comme le suggère le titre de l'essai de J.B. Pontalis, *Un jour, le crime*, il y a

un jour, puis un autre jour, et puis encore un autre jour. C'est le défilé routinier des jours. Puis un jour, le crime. Rupture. Un autre jour vient mais à cause de celui d'hier, il ne sera plus le même que celui des jours d'avant. Et encore avant...

4. DIRE L'UNIVERSALITÉ DU PARTICULIER

a. L'instance narrative

Appréhender la moelle poétique du conte fait-diversier n'implique pas seulement une attention portée sur l'agencement espace-temps mais aussi sur les rapports entre narration et énonciation. Il s'agit d'écouter les voix autant que d'appréhender les voies ouvertes de l'inter-textualité/médialité. Si, comme nous l'avons vu auparavant, le titre de l'article journalistique est nettement plus long et descriptif que ne l'est le surtitre de la version littéraire, il en va tout à fait différemment de l'introduction qui leur succède. Une phrase pour le premier contre huit pages pour la seconde. L'introduction médiatique annonce : « L'Italie a dû examiner sa propre âme, déclare Rory Carroll, après qu'un choquant double-meurtre familial fut imputé à des immigrants⁷ ». Le segment « déclare Rory Carroll » indique une introduction non-auctoriale dont le narrateur est hétérodiégétique. L'auteur en est probablement un directeur de rédaction, étant donné que Rory Carroll est l'auteur de l'article. L'énonciation repose sur le procédé de citation dont l'effet est de valoriser l'implication de R. Carroll, avec la défense d'un point de vue particulier sur les faits dont la connaissance introduite a pour fonction d'orienter. Cette seule phrase, qui correspond à une expansion explicative du titre, doit susciter rapidement l'intérêt pour l'article et instaure le pacte de lecture. Ce que le lecteur lira est à appréhender sur le mode d'une saisie de la réalité par une autorité journalistique tenue à un certain degré d'objectivité lié à sa fonction première consistant à informer de ce qui s'est passé. Le pourquoi de l'écriture de cet article n'est pas abordé puisqu'il va de soi, pour le lecteur, que l'auteur de l'article n'a pas choisi d'écrire cette histoire en particulier mais qu'il répond à la tâche professionnelle —extérieure à lui-même— qui lui a été confiée.

⁷ Original: « Italy has been forced to look into its own soul, says Rory Carroll, after a shocking domestic double murder was blamed on immigrants. »

L'introduction aux contes du « pays du chocolat » et de « l'herbier » est en revanche auctoriale et homodiégétique avec une implication très forte de l'auteure dans son projet. Elle mêle, comme dans le reste de son œuvre, ses souvenirs personnels avec la mémoire collective, ainsi qu'en témoigne la première phrase : « Avec le sort malheureux réservé à la petite Pauline, les contes écrits par les frères Grimm ont marqué mon imaginaire à jamais. » (7) Le degré d'imaginaire et de subjectivité promet d'être élevé. L'auteur alterne constats et confidences quand, par exemple, elle écrit d'abord que la cible privilégiée des contes de Grimm est le public des enfants⁸ puis confie à propos des histoires cruelles de Hoffmann que « [s]es enfants ont longtemps sucé leur pouce et il leur est arrivé de jouer avec les allumettes. L'un d'eux a même brûlé le dossier d'un fauteuil. Aucun n'a jamais lu *Struwwelpeter*, pas même dans sa version italienne de *Pierino Porcospino*. » Les incursions dans l'espace privé de l'auteur permettent d'une part d'établir la coïncidence auteur-narrateur, d'autre part, d'affirmer en passant que ces contes faits-diversiers sans exorcisme⁹ s'adressent, comme la nouvelle, à un public adulte. Si l'introduction ne permet pas encore à ce stade, faute d'indication factuelle, d'éclairer le lecteur quant au sens du surtitre relatif au chocolat, elle s'emploie néanmoins à confier au lecteur la raison de l'écriture des contes qui lui sont proposés (c.f. note n°6). Le fait que le projet soit justifié sous-tend qu'il ne va pas de soi et en effet, la fonction d'écrivain de R. Loy ne l'obligeait nullement à écrire ces histoires. Ce projet est né à l'intérieur. L'implication de l'auteur avec ces deux faits divers est d'ailleurs si vive qu'elle semble les avoir ingérés pour paradoxalement en faire mieux ressortir la matière. Elle s'est appropriée le décor de la criminalité, trouvant en elle-même l'écho d'une enfance jalonnée des narrations de Grimm qu'elle croyait, fort à tort, avoir oubliées.

Cette implication externe ou interne du narrateur-auteur par rapport au fait divers a pour effet de rapprocher le lecteur de l'histoire dans le premier cas, et d'instaurer une distance dans le second. En effet, dans ce dernier cas, la fabrique de l'histoire est perceptible, d'autant que l'auteur use de formules comme « L'histoire racontée ici est celle de deux de ces jeunes. » (20), qui ne sont pas sans rappeler les origines orales du conte. Cette fabrique est renforcée par certaines marques subjectives et évaluatives du

⁸ Elle évoque les *Märchen*, « deux cent douze contes plus ou moins brefs destinés aux enfants. » (7)

⁹ L'auteur distingue les contes à exorcisme, comme Blanche-Neige crachant la bouchée de la pomme empoisonnée, des contes sans exorcisme, comme celui tiré de *Pierre l'ébouriffé* d'Heinrich Hoffmann,

degré de réalité / fictionnalité dans le texte. Ainsi de l'usage du temps verbal marquant une probabilité dans la phase suivante : « Le premier coup de couteau *a dû arriver* comme une boule de feu entre les omoplates. » [je souligne](30). Mais c'est l'insertion de parenthèses de rupture qui demeure le procédé le plus révélateur de la présence marquée de la voix narrative dont l'effet est la mise à distance, comme en témoigne le passage suivant, qui débute avec le dialogue transposé de la jeune criminelle et de son petit ami que vient interrompre la voix narrative dont le relais est typographiquement marqué par les parenthèses : « ils chuchotent doucement, à peine un murmure : "Oui, moi aussi j'ai dit pareil, oui, comme on était d'accord..." (des micros ? ici, dans le Pays du Chocolat ? » (40). Ce type d'intervention concerne parfois le degré de fictionnalité. En effet, un article journalistique tâche de se cantonner aux faits et si le rédacteur avait à combler une quelconque lacune par un trait d'imagination, le stratagème ne devrait pas être perçu du lecteur. Or, il en va tout autrement de ce conte fait-diversier dans lequel R. Loy respecte la vérité des faits tout en s'autorisant quelques aménagements. Erika est ainsi passée de brune à blonde, ce qui ne change pas grand-chose aux faits (le lecteur n'aura peut-être pas vérifié) et permet peut-être à l'auteur d'accentuer l'innocence du portrait de la jeune criminelle aux « doigts diaphanes » (40). Il est plus intéressant de noter que le chien s'appelle Brick. Y avait-il vraiment un chien dans la famille De Nardo ? Les articles journalistiques ne le mentionnent pas mais un passage du second conte du recueil, intitulé « Herbie », et traitant d'un tout autre fait divers, éclaire quelque peu, par l'intervention de l'écrivain-narratrice, le degré de fictionnalité impliqué : « Ce petit chien dont le nom reste inconnu et que j'appellerai Brick » (53).

b. Paradigmes désignationnels et transtextuels

L'étude des paradigmes définitionnel/désignationnel de chaque instance énonciative conjuguée aux références d'ordre inter-textuel/médial explique les rapports que chacun des récits entretient avec une réception visée se situant entre particulier et universalité. Dans le récit journalistique, se font entendre les voix du narrateur-auteur, d'Erika De Nardo, de détectives, de la foule, de la « Northern League », des Libéraux, du petit copain de 17 ans, d'hommes politiques avec mention de Berlusconi, du ministre de la justice Piero Fassino, du maire de Novi Ligure, enfin des psys et des sociologues. Ces prises de parole sont hétérogènes dans leurs modalités d'intégration : discours rapporté,

style indirect libre, transposé ou encore narrativisé. D'autres personnes sont mentionnées mais en tant qu'objet du discours, n'ayant pas elles-mêmes reçu le droit de parole : le voisin (qui ne sert qu'à recevoir la parole d'Erika), la mère, le petit frère et les Albaniens (les victimes demeurent ainsi au statut d'objet de la narration), le père absent (dont le rôle est mineur) et enfin la police (appréhendée comme une autorité dont la seule fonction est de rassurer¹⁰).

L'intertextualité est intégralement médiatique. L'article fait mention d'informations en provenance de journaux indifférenciés et homogénéisés dont le contenu est représentatif de la masse éditoriale : « Les journaux ont réclamé une prise de mesures sévères à l'encontre des immigrants illégaux¹¹ ». L'article du *Guardian* s'appuie aussi sur des sources précises comme l'atteste le recours particulier à l'inter-fait-diversialité¹² : « Dans un écho aux suspects du meurtre de Stephen Lawrence, Erika a été filmée en train de mimer les attaques au couteau¹³. » Cet écho à un fait divers britannique lié au racisme a pour effet d'ouvrir le particulier du fait divers traité en montrant, par le truchement d'un autre cas particulier plus proche des lecteurs (le cas Lawrence a nécessairement plus de résonance pour les Britanniques que le cas De Nardo), que le phénomène de stigmatisation haineuse de la différence s'inscrit dans une lignée, autrement dit un phénomène généralisé. Mais l'inter-fait-diversialité peut aussi feindre de rapprocher pour en réalité mieux distinguer et de fait, les Italiens et les Britanniques ne sont guère jetés ensemble dans le même panier ; un récent sondage est convoqué pour affirmer que les associations entre crime et immigration seraient deux fois plus fréquentes en Italie qu'au Royaume-Uni. De là, pour les lecteurs, à (sous)-entendre la généralité de Britanniques deux fois plus fréquentables que tous ces Italiens damnés... Quoi qu'il en soit, l'article journalistique écrit le particulier d'une histoire avec des précisions et des références au service d'un degré élevé de réalité mais s'ouvrira, dans la conclusion, à trois questions à portée générale et sociale : « Y a-t-il une maladie à la base de la vie familiale,

¹⁰ C'est très souvent le cas — c.f. Anne-Claude AMBROISE-RENDU (2004). *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française des débuts de la Troisième République à la Grande guerre*, Paris : Seli Arslan.

¹¹ « Newspapers demanded a crackdown on illegal immigrants. »

¹² Néologisme préalablement formulé dans ma thèse de doctorat portant sur le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française, et qui désigne la mention ou l'intégration d'un récit de fait divers *b* enchâssé dans le récit de fait divers *a* enchâssant.

¹³ « In an echo of the Stephen Lawrence-murder suspects, Erika was filmed miming the stabbings. »

un vide chez les adolescents, un tissu moral effrangé¹⁴ ? ». Un cas particulier qui vaut donc à la fois pour lui-même et pour la société prise dans un contexte espace-temps bien déterminé.

Dans le récit de R. Loy, les intervenants sont introduits par des désignateurs différant de ceux de l'article journalistique. Le cas de la désignation d'Erika De Nardo est le plus éclairant à cet égard. Le nom référentiel est repris tel quel côté journalistique (complet dans la première occurrence, puis prénom seul dans les suivantes). Du côté littéraire, le nom « De Nardo » n'est aucunement mentionné. Les prénoms des personnages n'apparaissent pas non plus. À la place, une périphrase, reprise jusqu'à huit fois dans le texte (avec parfois quelques variantes) désigne la figure criminelle qu'incarne Erika : « la petite blonde au visage juste un peu trop joufflu ». La forte subjectivité évaluative « juste un peu trop » marque le haut degré de fictionnalité et tend aussi à universaliser la figure criminelle dans ce prisme des apparences (la blondeur et les rondeurs de l'enfance) contrastant avec l'âme, dans toute l'horreur de sa réalité subitement dévoilée. Non seulement les désignateurs sont différents mais les personnages eux-mêmes peuvent apparaître ou disparaître dans l'une ou l'autre des versions. La Ligue du Nord, les Libéraux, les politiques (Berlusconi, *etc.*), les psys, sociologues et les journalistes côté médiatique n'existent pas dans le récit littérisé. Ainsi, ce sont les acteurs qui ancrent le récit dans une situation sociale et spatio-temporelle bien déterminée qui n'auront pas obtenu droit d'entrée en littérature.

De même, et à l'inverse, les victimes (la mère et le petit frère) qui n'étaient qu'objets du crime, c'est-à-dire uniquement appréhendés comme cadavres, trouvent ici droit de parole. L'humanité est rendue au petit frère qui ne cesse de bavarder et à la mère, dont on peut écouter un bref monologue passant par la perspective de la narratrice. Ce statut d'être humain retrouvé a pour effet de susciter l'empathie généralisée du lecteur pour les victimes. Empathie renforcée par la voix d'un médecin légiste qui, toujours par le biais de la narratrice, fait figure d'autorité dans l'évaluation de l'horreur : « Il comptera les coups de couteau sur le corps de cet enfant : quarante-quatre, jamais vu un tel massacre. » (37). Enfin, des acteurs sont présents aussi bien dans l'un et l'autre des récits mais différemment. C'est le cas de la foule. Dans l'article, on la dit « furieuse » et

¹⁴ « Is there a malady at the root of family life, an emptiness in adolescents, a fraying moral fabric? »

entourant le maire. On précise qu'elle avait lancé des avertissements pendant des mois et des années, ce qui cadre socio-temporellement ses paroles et ses actes. Dans le récit de R. Loy, la rumeur de la foule est « tam-tam » et ce que pense cet ensemble compact d'individus est énoncé par l'intermédiaire de « pyramides de chocolats dans les vitrines » qui « sont autant de petits soldats bruns rangés pour la bataille : *Dehors les Albanais, clandestins, violeurs, on vous chassera tous, maudits assassins.* » (36) Le chocolat qu'on croyait fondant et gourmand se révèle soudainement belliqueux et violent. Un peu plus loin, une comparaison intertextuelle avec un conte de Grimm donne à voir les Albaniens comme des rats, de la vermine à exterminer : « Comme dans le conte du Joueur de flûte vous partirez à la queue leu leu, l'un derrière l'autre, jusqu'au dernier criminel. Du balai, du balai avec vos baraques et vos auvents en plastique, votre puanteur de renard. » (*idem*) La référence au conte traditionnel accroît à la fois le degré de fictionnalité et d'universalité du récit. L'ensemble des nombreuses références inter-textuelles/médiales ici convoquées sont d'ailleurs de la même veine et servent la commune fonction de mythification : Lancelot, Paolo et Francesca, Roméo et Juliette, Grace Kelly et Prince Rainier, Romina Power & Al Bano, Peter Fonda dans *Easy Rider*, Macbeth, etc.

Pour finir, si l'article médiatique s'écrit dans des modalités sociales et spatio-temporelles délimitées pour s'achever sur un questionnement généralisé alors cadré dans son lieu et son époque, le récit littéraire choisit quant à lui de mettre au jour l'universalité dont l'ampleur de la cruauté ressort avec le cas particulier qu'en conclusion, il va mentionner :

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. (42)

« Domenico De Vito » est le seul nom propre référentiel mentionné dans le récit et ancre donc, dans le particulier de cette réalité non-abordée par l'article journalistique

étudié¹⁵, toute l'horreur d'une cruauté qu'il n'est pas possible de tenir à distance en la réduisant à un contexte social et spatio-temporel donné. Ce que donne à lire le récit de R. Loy, c'est l'humanité dévoyée dans des pulsions de colère et de sauvagerie libérées. Dont la portée est l'universalité.

CONCLUSION

La poétique du conte fait-diversier intitulé « Le pays du chocolat » repose sur un travestissement caméléonesque du fait divers médiatique empruntant à celui-ci, mais aussi au conte et à la nouvelle, c'est pourquoi quelques outils classiques de la narratologie ont été mis au service de modalités comparatives au plus proche du texte et de son paratexte. Le petit récit de l'affaire Erika De Nardo livré par R. Loy ne peut être assimilé au conte merveilleux car son contrat de lecture repose sur un degré de référentialité au fait divers trop marqué, ce dont témoignent les constantes d'écriture de l'auteur, la maison d'édition italienne ayant publié le recueil et la quatrième de couverture évoquant un tableau politico-social. Du conte, le texte retient des marques d'oralité et un titre à priori merveilleux mais qui se révèle en fin de compte référentiel et cruel. Le titre du recueil conviendrait davantage à la nouvelle car il se veut plus immédiatement en écho des victimes inscrites dans la réalité des crimes perpétrés. L'implication de l'écrivain-narratrice est forte en comparaison avec celle du narrateur du fait divers médiatique, ce qui a pour effet de tenir l'histoire à distance du lecteur, d'autant que les intrusions de la voix narrative ne sont ni placées au début ou à la fin du texte comme c'est parfois le cas dans les contes, mais surviennent ici ou là dans le récit. Avec le fait divers et la nouvelle, le conte fait-diversier s'adresse à un lectorat adulte. Il s'agit de donner à lire la saisie d'une rupture brutale dans le quotidien d'une vie. Une vie contée sur un mode mêlé de subjectivité, de généralité, de cas particulier et d'universalité. Sans doute s'agit-il ici d'une première prise de la poétique de ce que nous nommons « conte fait-diversier », laquelle ne permet pas d'établir avec certitude ce qui relève ou non des spécificités de cette écriture donnée ou du sous-genre envisagé. D'autres analyses menées en

¹⁵ L'article datant d'une semaine après les crimes ne pouvait évidemment pas mentionner les effets endurés par Domenico De Vito sur la longue durée. Le cas est toutefois bien avéré, ainsi qu'en atteste la presse italienne consultée, et notamment cet article, daté du 23 mars 2005 : http://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2005/03/23/NZ_08_CASO.html?refresh_ce

complément seraient nécessaires pour dresser les traits communs au genre aussi bien que leurs caractéristiques différentielles dont l'existence et l'ambiguïté génériques sont à rechercher dans une époque précédant notre contemporanéité. En atteste, chez Librio, un petit recueil de textes inspirés de faits divers intitulé « Les Contes noirs *de Maupassant. La petite Roque et autres nouvelles*¹⁶. » Quelle est l'essence du conte fait-diversier ? En existe-t-il différentes variétés sur lesquelles, « entre nuit et lumière, l'ombre effrayante de la mort vient planer¹⁷ » ?

Bibliographie

CORPUS :

LOY, Rosetta (2010). *Cœurs brisés*. Paris : Mercure de France, « Le petit Mercure ».

AUTRES OUVRAGES :

AMBROISE-RENDU Anne-Claude (2004). *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française des débuts de la Troisième République à la Grande guerre*, Paris: Seli Arslan.

CERQUIGLINI, Blanche — choix et présentation des textes — (2018). *Le goût des faits divers*. Paris: Mercure de France, « Le petit Mercure ».

FLAUBERT Gustave. *Trois Contes*. Dossier par Marie Basuyaux (2003). Paris: Folioplus, « Classiques ».

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil, « Points ».

GRIMM, Jacob et Wilhelm. *Contes*. Textes choisis + dossier par Jean-Marie Sapet (2006). Paris: Folioplus, « Classiques ».

JOUVE, Vincent (2015). *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, « Coursus ».

MAINGUENEAU, Dominique (2009)-[1996]. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, « Essais ».

MAUPASSANT (de), Guy (2004) [1885]. *Les Contes noirs de Maupassant. La petite Roque et autres nouvelles*. Paris: J'ai lu, « Librio ».

PONTALIS J.-B. (2011). *Un jour, le crime*. Paris: Gallimard, « NRF ».

¹⁶ <https://www.babelio.com/livres/Maupassant-Contes-noirs--La-petite-Roque-et-autres-nouvelles/786701>
Cette édition indique à la fois « contes » et « nouvelles », d'autres se contentent de « contes » et d'autres encore, de « nouvelles ».

¹⁷ Reformulation d'une phrase située sur la quatrième de couverture du Librio des contes / nouvelles de Maupassant.

Sitographie

<https://www.theguardian.com/world/2001/feb/28/worlddispatch.rorycarroll> — Article objet de la comparaison entre littérature et médias [Consulté le 26/X/2018]

<https://www.edizioninottetempo.it/it/catalogo/gransassi> — Présentation du catalogue de l'édition Nottetempo [Consulté le 26/X/2018]

<https://www.edizioninottetempo.it/it/prodotto/cuori-infranti> — Critiques journalistiques italiennes à propos de *Cœurs brisés*. [Consulté le 26/X/2018]

<https://www.babelio.com/livres/Maupassant-Contes-noirs--La-petite-Roque-et-autres-nouvelles/786701> — Édition du livre *Les Contes noirs de Maupassant. La petite Roque et autres nouvelles*. [Consulté le 26/X/2018]

**UNE AFFAIRE DE SOUS-SOL.
L'ÉCRITURE CAMÉLÉON DANS *CLAUSTRIA* DE RÉGIS JAUFFRET**

MARINELLA TERMITE

Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC)

Université de Bari (Italie)

Résumé : Le chantier artistique ouvert par la cave de l'affaire Fritzl met à l'épreuve les ressources et les limites scripturales du vivant. À travers l'analyse des enjeux d'une « écriture caméléon », notamment dans *Claustria* de Régis Jauffret, cette étude vise à interroger la complexité des relations que les médias entretiennent avec les faits divers et leurs effets littéraires en tenant compte du statut problématique du réseau « bio » impliqué (de la condition minérale à la condition animale en particulier).

Mots-clés : Affaire Fritzl, Cave, Jauffret, Sortino, Musique

Abstract: The artistic site occasioned by the premise on the Fritzl case examines the resources and the scriptural limits of the living world. Through the analysis of the issues “chameleon writing” occasions, notably in *Claustria* by Régis Jauffret, this study intends to reflect on the media's intricate relations with the news and their literary effects, taking into account the "bio" network's problematic status (from the mineral condition to the animal condition specifically).

Keywords: The Fritzl case, Cave, Jauffret, Sortino, Music

L'imaginaire souterrain explore les secrets de l'invisible en mettant en jeu les ressources et les limites de la matière. C'est ainsi que le règne minéral – à l'honneur notamment dans l'espace du sous-sol – interagit tant avec le règne animal qu'avec le règne végétal afin de s'approcher de l'humain et d'interroger la condition du vivant. Plusieurs configurations spatiales se prêtent ainsi pour constituer un « réseau bio » où les personnages agissent dans des conditions paradoxales, ce qui dévoile les bienfaits de l'obscurité et du manque d'air pour assurer toute survie.

Si la caverne de Platon incarne le mythe de la montée difficile vers la connaissance, le goût du minéral se charge de la descente vers des vérités fictionnelles capables de mettre à l'épreuve les trous et les tunnels de la narration et d'approcher le réel à l'envers, du haut vers le bas, du grand vers le petit. Dans cette perspective, même les conditions d'animalité et d'humanité qui apparaissent dans les pages de la prose française de l'extrême contemporain, s'emparent des formes de la minéralité pour détourner la tendance à la cristallisation et pour remettre en question la valeur de l'habitat des vides, tels que les terriers où vivent les taupes, les souris, les renards – comme dans le cas de *Mister Mouse ou La métaphysique du terrier* de Philippe Delerm (Éditions du Rocher, 1994) – ou des maisons sous terre qui abritent les mystères cachés de vies sans lumière – comme dans les exemples controversés de Chloe Delaume (*Dans ma maison sous terre*, Seuil, 2009) et notamment de Régis Jauffret (*Claustria*, Seuil, 2012).

Or c'est l'impact scriptural avec le fait divers qui, loin de partager les effets d'immobilité d'un sous-sol plongé dans le noir, fait émerger les nœuds d'une souplesse narrative. Comme le reconnaît Laetitia Gonon (Gonon, 2018), le caractère hétéroclite des informations brutes qui sont à la base de ce type de texte se prête à une constante mise en tension des données. L'ouverture au fictionnel qui en dérive prend tout de même des précautions pour garantir l'authenticité des propos. Mais si le regard critique exhibé – que Dominique Viart (Gonon, 2018) identifie comme un trait caractéristique de la gestion du fait divers dans la fiction contemporaine par rapport aux modèles du XIX^{ème} siècle – favorise la déconstruction des voix, l'exploration des ressources de la mise en spectacle oriente le récit vers un imaginaire fluctuant. Si les outils fictionnels « éclairent » les détournements face à toute contrainte due à la documentation prise en considération et à tout effet de réel recherché – de la relation ambiguë entre vrai et faux aux changements des postures d'énonciation –, l'hypothèse d'une « écriture caméléon », capable de rendre

compte de la complexité des relations que la minéralité, l'animalité, l'humanité entretiennent dans les pages de Régis Jauffret, met à l'épreuve la valeur littéraire des faits divers, comme porteurs d'un statut problématique du vivant. Comment les caractéristiques propres au caméléon – notamment la précarité, la variété, la fluctuation – s'insinuent-elles dans *Claustria* et se font-elles écriture ? Le fait divers peut-il engendrer une écopoétique ? Toujours attentif aux glissements identitaires, Régis Jauffret s'interroge sans cesse sur les moyens de recontextualiser les sujets dans les intrigues et, à la manière du caméléon, oriente ses regards vers le haut et vers le bas à la fois en explorant toute position improbable et, par conséquent, paradoxale. Les échos des médias attirés par l'affaire Fritzl constituent également un point de repère pour structurer *Claustria* de manière changeante et ainsi échapper à l'immobilité d'une histoire emmurée, sans issue. Que reste-t-il alors de la jeune fille séquestrée en août 1984 à Amstetten, en Autriche, par son père ? Enfermée dans le sous-sol de sa maison pendant vingt-quatre ans, violée sans cesse à tel point d'avoir sept enfants de cette relation incestueuse, Elisabeth – Angelika dans le roman de Jauffret – est au cœur d'une horreur incomparable dont la prise de distance ou l'anéantissement restent impossibles à atteindre. C'est là que l'impact médiatique et l'attention artistique – notamment dans le domaine littéraire et musical – s'imposent pour interroger quand même les détours possibles. Y a-t-il ainsi d'autres chemins pour creuser l'inévitable, l'impossible ? En s'emparant des armes de défense du caméléon, le roman de Régis Jauffret croise son regard avec celui du roman *Elisabeth* de Paolo Sortino (Einaudi, 2011) et de nombreux textes de rappeurs français, allemands et américains, ce qui pose la question des dissimulations, de l'inconstance, propre à l'esprit baroque incarné par le caméléon, et des modes à humer pour rendre l'adaptabilité de l'humain et reproduire ses faiblesses, telles qu'elles sont conçues par le recours aux ressources de cet animal mimétique. Cette étude vise ainsi à identifier et analyser les atouts de la condition animalière que l'écriture de Jauffret explore pour chercher à survivre à la terreur et la dire.

Cave d'échos

La découverte du peuple de la cave autrichienne et du monstre Josef Fritzl fait la une des journaux et des télévisions du monde entier. Mais l'attrait exercé par cet univers de l'impensable est tellement fort que les figures classiques du mal, tel que l'inceste et le

viol, reviennent pour se ramifier. Du roman à la musique, les voix étrangères constituent une surcharge émotionnelle qui témoigne davantage de la démarche cruelle pratiquée. Les échos qui se répandent dans le premier roman de l'italien Paolo Sortino ou dans les textes de groupes musicaux français, allemands, canadiens ou américains mettent à l'épreuve le mimétisme discursif et l'habileté des acrobaties linguistiques dans l'approche de caméléon au fait divers. *Elisabeth* de Paolo Sortino se construit autour d'une cage existentielle qui enveloppe les personnages et traverse l'écriture à tel point que tout semble destiné à un inévitable enfermement. D'ailleurs, les situations violentes empoisonnent l'intrigue jusqu'au moment où l'anéantissement rend souple toute barrière physique, du corps à la prison du sous-sol. Les murs ne sont plus impénétrables parce qu'à travers son corps, Elisabeth engendre une autre famille, le double de la famille du haut, celle de la vie réelle. C'est ainsi que Josef le bourreau devient la victime de sa victime et celle-ci son bourreau. Leurs rôles se renversent. La prison devient un espace fertile parce que Paolo Sortino insiste sur la reproduction douloureuse, en tant que miroir de deux situations parallèles, pour démolir la violence de cet acte. La famille du haut se compose de sept enfants comme celle d'en bas ; de plus, la suite des enfantements est la même. Les deux groupes sont tellement spéculaires que l'origine et son reflet sont interchangeables. Par conséquent, une réécriture du fait divers devient possible.

Pensò che aveva fatto di quest'altra famiglia una copia diversa e uguale alla precedente, una falsificazione e pure qualcosa di straordinario. Come la copia carbone di una scrittura, per cui la famiglia del sottosuolo era degradazione dell'originale, e al tempo stesso il suo superamento. Aveva reso possibile l'esistenza di un altro originale, ma era anche qualcosa di sbiadito, soggetto al rapido sbiancamento che il tempo reca alla false copie, alle derive, ai tentativi di simulazione del reale. Tentò di consolarsi dicendosi che tutte le generazioni umane sono derive, sopra o sotto la terra. Tutte le vite sono degenerate. Si disse che se avesse continuato quella vita assurda, sdoppiata in due parti ma così prossime tra loro, alla fine non avrebbe più capito quale fosse l'immagine primaria e quale un riflesso. (Sortino, 2011: 178-179)

Les contradictions des réactions primaires sont aussi à l'honneur puisque l'amour et la haine existent à la fois et agissent l'un comme miroir de l'autre. De cette manière, le texte n'a pas peur de la réalité et peut interagir avec elle. Loin du reportage narratif, c'est l'oxymore lumière-ténèbres qui creuse la frontière entre invention et reconstruction d'une

réalité historique. Le risque que prend l'artiste est là, accéder à la réflexion sur la souffrance et sur la mort des êtres humains et envisager la possibilité de le dire.

L'avertissement souligne la quête d'une expérience universelle qui s'appuie sur une réalité définie, puisque celle-ci permet de fournir un schéma pour la raconter. Les mécanismes mimétiques employés transforment toute limite physique en limite mentale à travers le mouvement imprimé par l'imagination qui dématérialise les endroits et les objets en gardant tout simplement la forme. C'est ainsi qu'Elisabeth gère son rapport à la cave : « Per entrare in certi angoli della casa a Elisabeth occorre prendere una rincorsa di immaginazione : uscì da se stessa, come una camera d'aria che estratta dal guscio ne conserva la forma » (Sortino, 2011: 8). Cette démarche concerne également le repli intérieur vers une petite pièce que la jeune fille avait creusée dans son cœur : « Suo padre da sempre, e poi sua madre, erano entrati nella stanzetta che si era scavata dietro il cuore con fatica, un chilo per volta sottratti al corso come terra tolta alla terra » (*idem*: 11). Les obstacles physiques se transforment en obstacles mentaux. Le démantèlement du personnage féminin s'accomplit par fusion minérale avec les murs de la prison. Elisabeth et la cave sont faites de la même matière à cause de la coïncidence des opposés : « Del mondo sotterraneo lei era diventata il principio e l'infinito » (*idem*: 81). Si Elisabeth s'empare des codes des minéraux en se cristallisant, la prison s'humanise en en assumant la douleur et l'esprit de révolte sous-jacent. La colère de la cave finit par faire peur à Josef.

Il bunker si stava ribellando come una creatura da lui troppo nutrita, che aveva preso il sopravvento e stava per divorarlo, ma non lo divorava ancora, e quel passare di istanti lo terrorizzò. [...] L'ellisse di luce proiettata non smetteva di dire sé, di dire no, come un grosso muso giallo che leccava il buio. Si ammucchiò sgomento nel gomito delle pareti. Ora che Elisabeth era diventata pietra, il mostro fu messo di fronte alla sua paura [...] Elisabeth aveva toccato il fondo, mimetizzandosi. Aveva assunto le sembianze del suo dolore. (*idem*: 70)

Les lois de la nature se renversent au sous-sol puisque la matière se transforme en particules et vibrations. Même la réflexion qui relie la totalité des images joue sur la métaphore des jeux de lumière des minéraux. En effet, comme des objets rangent la réalité en lui assurant son existence, le bijou que Joseph donne à Elisabeth rend explicite ce

phénomène puisque la pierre est toujours placée de manière oblique, repliée sur le côté quand la jeune fille la met. Par conséquent, l'effet lumineux produit une double fonction, celle de rassurer en tant qu'expression tangible d'un sentiment et de garder intacte la lumière et le sens de tout ce qui s'était passé. Ce cristal métaphorise ainsi le sens et la lumière de la vie dans des endroits secrets (*idem*: 216).

Les seules références extérieures qui pénètrent dans la cave avancent au fil du son, comme marque d'une présence dépourvue de matière. C'est le cas de *The Man in Me* de Bob Dylan qui se répand en agglutinant l'espace et les personnages: « Ballarano tenendosi stretti in mezzo alla musica che aveva preso la forma della stanza tutti e tre » (*idem*: 18). La télévision aussi partage cette condition ; celle-ci rend l'immédiateté des effets visuels et les concrétise par leur nouvelle mise en forme. À travers leurs échos, les médias construisent un autre espace: « (...) quando usciva dal televisore dava corpo a una scia di effetti visivi troppo reali per non prestarvi attenzione » (*idem*: 135). La fiction et la réalité ne s'opposent pas mais, au contraire, elles travaillent ensemble à la quête de la vérité.

L'aveva dipinta bene, perché la finzione sembrasse vera. Ma la finzione non è il contrario della verità, è solo il giro più lungo per arrivarvi. Nella finzione spesso è necessario desiderare ciò che non si è, per essere completi. Chi finge contiene una quantità contagiosa di vita e di voglia di esistere. (*idem*: 192)

L'écriture d'*Élisabeth* exploite ainsi tout oxymore pour aborder la monstruosité de ce fait divers et échappe aux effets d'immobilité dérivés par la cristallisation du mal en jouant tout de même sur le caractère oblique du minéral. L'affaire Fritzl est une affaire de lumière, de changement de couleurs qui saisit le parcours le plus pervers de l'esprit humain en vidant tout corps et tout objet de leur poids.

Les sollicitations musicales qui ont à faire à l'histoire de la famille Fritzl reprennent cette démarche minéralisante puisque, d'une part, elles contribuent à fixer l'événement sans issue et, de l'autre, elles construisent une configuration rythmique qui déploie un mouvement capable de mettre en mémoire le corps et de faire flotter la forme. C'est le cas des raps de Kerry James et d'Alpha Wann ou des chansons des groupes Rammstein, Caliban, Percubaba, Benighted, Die Mannequin, The Boy Will Drown, Dreamshade, Death Metal Cerebral Bore. Or, l'outil chanson développe une stratégie

discursive qui, par sa brièveté, sa concision, sa répétition, entame ce processus. Les jeux de sens, l'instabilité et les trous des mots aident cette démarche. Comme le soutient Stéphane Hirschi, si la chanson est un « air fixé par des paroles », le rap se caractérise par la déclamation, une forme d'accès direct, scandé, à l'intimité. Le rap élabore des formules choc qui surchargent le texte en jouant sur la densité de la brièveté pour en saisir au vif le sens. Comme *Scandale dans la famille* est la « chanson revenante » qui structure *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (cfr. Jean-Bernard Vray, in Blanckeman B., Loucif S., 2012), le choix du rap pour parler de l'affaire Fritzl donne une impression de mouvement à une situation vouée à l'immobilisme. L'effet d'accélération et de ralentissement favorise une vigueur combative alors que les refrains multiplient les impacts tout en laissant qu'ils s'alimentent d'eux-mêmes. La répétition à l'identique alimente un sentiment d'agressivité et configure un phénomène d'autoengendrement textuel. L'accentuation des syllabes renforce l'impression de discontinuité, d'altération progressive, selon des mouvements qui, sans être réguliers, sont cycliques ou en spirales et qui agissent sous forme d'altération.

Le rappeur français Kery James cite l'affaire Fritzl dans son album *Réel* (2009), notamment dans *Paro*. « Paro » est un mot passe-partout, conçu pour engendrer un rythme. C'est un mot-caméléon parce qu'il associe des opposés : les conditions de misère de certains étudiants et le départ en vacances des autres, le fait de sommeiller et d'agir, de faire semblant, de juxtaposer des tombes et des piscines. Le mot « paro » est sans fin et pour arrêter la suite, le rappeur est obligé d'évoquer la fin du refrain. « Être paro » implique tant une condition individuelle que sociale et politique. C'est dans ce cadre que le rappeur cite l'histoire de la jeune fille séquestrée et mise enceinte par son père.

C'est comme insulter ses parents c'est sal-salement paro
Séquestrer sa fille et la mettre enceinte c'est paro
On trouve ça tellement paro
Que chez nous on dit c'est parox

C'est la seule fois où le rappeur souligne la situation paradoxale en transformant « paro » en « parox ».

Dans *Fait maison* (2013), le refrain d'Alpha Wann reprend l'affaire Fritzl comme un projet de vie à suivre :

Vu qu'j'rosse les beats, j'ai un projet d'vie
Je veux faire mes trucs à la maison comme Joseph Fritzl
Pour faire des albums platiniums, charbonne comme Cosette

La comparaison insiste sur les actions possibles à l'intérieur d'une maison, « endroit clos, claustro » pour le dire avec Walter (rappeur du couplet 2). La familiarité du contexte ne néglige pas la déclaration d'autonomie qui se fonde sur l'autoengendrement : « Et j't'avoue qu'on est pas tous des phénomènes // Mais qu'est-ce que j'suis fier de dire qu'moi et mes gars on s'est fait nous-même » (rappeur Georgio, couplet 3).

La chanson *Wiener Blut*, présente dans l'album *Liebe ist für alle da* (2009) du groupe allemand Rammstein, s'empare de la famille Fritzl pour en faire une fable. La maison devient un château, l'amusement est dans le sous-sol là où l'obscurité, la tristesse et la solitude sont les bienvenues comme s'il s'agissait de trois fées capables d'éclairer le récit. Le sous-sol est comparé au paradis, à un nid d'amour où l'on savoure la vie, même à travers ses paradoxes. La réalité vit dans l'obscurité ; l'existence est sans lumière. En effet, dans ce contexte à l'envers, les suites généalogiques sont altérées ; l'inceste enfante non une fille/un fils mais une sœur.

Keiner kann hier unten stören
Niemand, niemand darf uns hören
Nein man wird uns nicht entdecken
Wir lassen uns das Leben schmecken
Und bist du manchmal auch allein
Ich pflanze dir ein Schwesterlein
Die Haut so jung, das Fleisch so fest
Unter dem Haus, ein Liebesnest

Toujours en 2009, dans l'album *Say Hello To Tragedy*, le groupe allemand Caliban consacre deux chansons – *24 Years* et *The Denegation of Humanity* – à cette histoire de monstres. *24 Years* souligne la période de séquestration d'Elisabeth Fritzl et

reparcourt d'un ton ironique la violence sombre de son père. *Cry/Why ?* est le refrain qui accompagne cette négation aveugle de l'humanité tombée dans le noir. Rien ne peut être oublié. Les couplets avancent ici par amplification autour du pilier *I will never forget these* (1-2) et *never* est la garantie qu'on ne pourra jamais oublier. C'est un élément corrosif qui répand la haine et assure un rythme métallique. Les frictions oxymoriques roulent autour de l'obscurité, en tant qu'expression de mort et de vie à la fois, à savoir que l'horreur et le désespoir constituent la seule issue possible.

Tell me
How will I ever forget these
24 years of isolation
24 years of black?
I will never forget these
24 years of seperation
24 years of pain
[...]
I will never forget these
24 years of trepidation
24 years of lies
How will I ever forget
You stole my innocence
And gave me living death?

Loin d'être une reconstruction d'un fait divers, l'ensemble de ces textes met en musique les perversités les plus sombres et tortueuses afin de saisir l'effet de l'inhumain. La tendance à accentuer ces données permet de reproduire à l'identique une situation. La scansion devient ainsi une sorte d'autoengendrement, forme incestueuse qui est aussi au cœur de l'intrigue romanesque. Tant le roman de Paolo Sortino que ces variations rythmiques s'emparent du caractère du caméléon, de ses ressources changeantes, pour creuser les références au fait divers et entamer un mouvement narratif là où il n'existerait pas.

Cave d'écrans

Comme *Elisabeth*, *Claustria* – titre moins caméléon que le premier mais plus suggestif pour le jeu de mots – s'ouvre avec un avertissement de l'écrivain qui s'approprie du texte en le rangeant du côté de la fiction. « Fruit de la création de son auteur » (Jauffret, 2013: 7), l'œuvre se place dès le début sous l'égide d'une fonction auctoriale qui règle de l'extérieur la question de l'authenticité du fait divers. Mais comme l'air libre est « une émanation délétère » (*idem*: 11) puisqu'il tue le petit peuple de la cave, le point de vue finit par s'installer dans la structure narrative avec toutes ses couleurs en agissant aux rythmes des médias pour mettre en lumière toutes les obscurités. La perspective plurielle qui en dérive et qui fait – entre autres – de l'auteur un personnage ou qui visualise tout objet bâtit un récit décalé. Les témoins ne sont plus les composants de la famille Fritzl dont *Claustria* reconstruit l'histoire après la déflagration de leur maison juste dans l'incipit. La prise de distance temporelle du couple est confirmée par la seule présence de Roman, le fils survivant qui porte un nom allusif aussi au genre qui qualifie le texte dans l'avertissement, un nom « bifrons ». Il ancre ainsi le récit avant son éparpillement astucieux, selon les temps de consommation rapide de la presse et de la télévision. Toute référence spatiale et temporelle est déplacée par rapport aux événements dont l'existence est soutenue par la lecture médiatique. D'où la connotation de roman caméléon pour *Claustria* puisque la reprise du fait divers s'appuie sur des témoins paradoxaux, des interfaces qui filtrent et démantèlent la reconstruction possible des secrets de la cave en s'emparant d'une fonction qui ne leur appartient pas. Le renversement de leurs rôles épuise les effets de la claustration et configure le zapping narratif. Cette technique met à l'épreuve l'hétérogénéité des moyens de l'enquête (du reportage à l'interview, aux nombreux articles cités, parfois aussi aux photos qui les accompagnent) et se fait porteuse de traces de vie quotidienne. Expression de variabilité, d'inconstance, elle devient garantie de doute et, par conséquent, d'authenticité. Comme dans le choix du conditionnel – cher à l'imaginaire de Jauffret – qui diffracte les images du sujet, la cave – un « cocon » (*idem*: 89), un « coffre à jouets » (*idem*: 209), un « jardin secret » (*idem*: 211) – est certes un espace enfermé, privé où l'horreur et la joie sont exploitées en même temps mais c'est la télévision qui règle son existence.

Platon, le mythe de la caverne, *the myth of the cave*. 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. (*idem*: 14)

Le dehors s'impose sur le dedans avec sa doxa et ses points de repères. C'est l'extérieur qui organise la vie de l'intérieur, selon les programmes télévisés, comme dans le cas des « gyrophares qui lui rappelaient les séries de la télé » (*idem*: 34). Tout est aplati puisque c'est la forme de l'écran qui caractérise les personnages provenant du haut : « Des posters collés aux mêmes endroits que du temps de sa mère. D'autres visages avaient remplacé celui de Julio Iglesias, comme des écrans qui auraient changé d'idées. (...) Il l'avait vue sur les photos que Fritzl descendait dans la cave pour leur montrer la vie merveilleuse des enfants du haut. (*idem*: 33). La télévision toujours évoquée comme élément du décor (*idem*: 172) est associée à des émissions incongrues, comme, par exemple, celles des animaux (*idem*: 144), dans un contexte d'adaptation animalière, celle sur l'alimentation au moment où les habitants du sous-sol connaissent la famine ou le dessin animé de Tex Avery avec la vie en plein air des cowboys.

Même si la télévision « dixit » et surveille tout en surface, la mémoire de la cave est tellement profonde qu'Angelika est atteinte du paradoxe de l'enfermement : elle refuse de « finir enfermée dans un cercueil » (*idem*: 41). De plus, un autre paradoxe est lié à l'amour filial qui lie Roman à son père et qui traduit le bonheur de la cave. Là, la nostalgie et l'horreur coexistent. Les opposés s'identifient dans l'image de l'œuf, symbole de la cave : « Cette conque, cette coquille qu'ils remplissaient tout entière comme jaune et blanc d'un œuf » (*idem*: 27). Cette tendance propre au caméléon concerne aussi la transformation réciproque de victime en bourreau (*idem*: 185), l'aplatissement temporel qui nie tant le passé que l'avenir et qui propose une vision idyllique tout à fait anachronique. Dans cette vie de cave, les bruits s'amplifient et résistent (*idem*: 131), en attirant l'attention comme les images télévisées. Si l'attrait pour les images oriente la réception vers l'intérieur, les odeurs agissent comme traits de répulsion vers l'extérieur et se veulent expression de la réaction nauséabonde – notamment de l'auteur-je.

Certes, la télévision est le moteur-caméléon de l'intrigue avec la présence même de ses équipes de tournage puisque Jauffret en explore toutes les applications possibles (d'objet à sujet narratif), mais les journaux – de tous les Pays – approfondissent aussi le côté réceptif de manière détaillée en privilégiant l'élaboration des plans du crime. Ces outils de médiation – qui concernent tant les médias que les cinq sens – deviennent ainsi des instances de médiation et c'est leur caractère interchangeable, fluctuant du haut en bas, du dedans vers le dehors, d'un règne naturel à l'autre, qui fait de l'écriture de Jauffret une écriture caméléon.

Capable de faire d'un réservoir documentaire fascinant un réseau d'échos et d'écrans à géométrie variable, adaptable à l'environnement scriptural, *Claustria* suit les acrobaties du mimétisme narratif pour rendre l'authenticité de l'inhumain et échapper aux pièges tant des complexes symboliques que de l'aplatissement communicatif des discours médiatiques.

Enfin, en considérant les modalités du vivant que l'affaire Fritzl interroge dans le sous-sol des textes analysés, la stratégie du caméléon – adoptée à différents titres – insiste sur la capacité de réaction de l'écriture par rapport à la perméabilité et à l'intensité des changements, pour continuer à en voir et à en faire voir de toutes les couleurs. C'est là qu'une écopoétique peut se franchir un chemin : en explorant les atouts esthétiques des voix du vivant.

Bibliographie

BLANCKEMAN, Bruno, LOUCIF, Sabine (éds) (2012). *Chanson/Fiction*, in « Revue critique de Fixxion Française Contemporaine », n. 5.

GONON, Laetitia, ROUX, Pascal (éds) (2018). *Le fait divers dans la fiction contemporaine*, in « Recherches et travaux », n. 92.

JAMES, Alison (2017), *Dans la caverne de Platon ou de la fiction comme « réalité augmentée »*, in REIG, Christophe, *Régis Jauffret. Éclats de la fiction*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, coll. Écrivains aujourd'hui, p. 101-118.

JAUFFRET, Régis [2012¹] (2013), *Claustria*. Paris: Éditions du Seuil.

LAVOREL, Guy, LACHET Claude et FÜG-PIERREVILLE, Corinne (éds) (2016), *Dictionnaire des animaux de la littérature. Hôtes de la terre*. Paris: Honoré Champion, p. 79-82.

SORTINO, Paolo (2011), *Elisabeth*. Torino: Einaudi.

« L’AFFAIRE DSK » PAR REGIS JAUFFRET ET ABEL FERRARA

AURELIEN GRAS

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, institut ACTE

Aurelien.Gras@etu.univ-paris1.fr

Résumé : Cet article s’attache à analyser le traitement de « l’affaire DSK » par le romancier Régis Jauffret et le cinéaste Abel Ferrara. *La ballade de Rikers Island* transforme les protagonistes du fait divers, Dominique Strauss-Kahn, Naffisatou Diallo et Anne Sinclair en figures archétypales, ce qui participe de la dénonciation de la domination masculine (et raciale) qui préside au projet littéraire de Jauffret. *Welcome to New York*, au contraire, fait montre d’une certaine mansuétude à l’égard de DSK. Il minimise quelque peu ses exactions, notamment par le travail de cadrage, de présence picturale et par un « plissé » de la structure narrative. De sorte que Ferrara réhabilite presque DSK, mais c’est en l’entremêlant à la figure de Gérard Depardieu auquel il rend hommage par des références à son passé prestigieux chez Pialat et Truffaut.

Mots-clés : engagement, archétype, mansuétude, réhabilitation, Depardieu

Abstract: This article attempts to analyze the treatment of " the affair DSK " by the novelist Régis Jauffret and the film-maker Abel Ferrara. *The Ballad of Rikers Island* transforms the protagonists of the news item, Dominique Strauss-Kahn, Naffisatou Diallo and Anne Sinclair into archetypal faces figures, what participates of male domination’s (and racial’s) denunciation which presides over the literary project of Jauffret. *Welcome to New York*, on the contrary, shows a certain indulgence towards DSK. It minimizes a bit his exactions, in particular by the work of framing, pictorial presence and by one "folding" by the narrative structure. So that Ferrara almost rehabilitates DSK, but it is by mixing him in Gérard Depardieu's figure to which he pays tribute by references to his prestigious past with Pialat and Truffaut.

Keywords: Commitment, archetype, indulgence, rehabilitation, Depardieu

L'affaire DSK, qui a éclaté en mai 2011, a été un fait divers dont se sont inspirés plusieurs écrivains. Parmi eux, Régis Jauffret, connu pour puiser dans l'actualité la matière de plusieurs de ses romans. C'est *La ballade de Rikers Island*, sorti en janvier 2014, et qui sera suivi quelques mois plus tard par la sortie d'une autre œuvre, cette fois-ci cinématographique : *Welcome to New-York*, d'Abel Ferrara.

Ces deux œuvres traitent différemment de ce fait divers. Elles adoptent un point de vue opposé sur les protagonistes de l'affaire, en particulier le couple Dominique Strauss-Kahn et Anne Sinclair. On va étudier comment Jauffret « mythologise » l'affaire en constituant ses protagonistes en archétypes, notamment Strauss-Kahn qu'il fustige en raillant, alors que Ferrara semble presque compréhensif à l'égard du personnage, dans un élan de mansuétude inattendu mais qui tient compte de l'acteur qui l'incarne Depardieu, glissant ainsi vers une sorte de double portrait.

La Ballade de Rikers Island ou l'engagement de Jauffret par l'archétype

Jauffret dépasse le fait divers, laissant place à un regard critique sur la domination masculine (et raciale). En effet, Jauffret s'inscrit dans le roman engagé du fait divers ; comme l'écrit Sylvie Jopeak : « le fait divers, parce qu'il est porteur d'une injustice, devient le fer de lance d'une réflexion et d'un combat pour la justice, Voltaire, Hugo, Zola se révoltent au-delà du fait réel, contre l'intolérance, l'injustice, la barbarie d'un châtimement. » (Sylvie Jopeak, 2009: 86)

Dans les premières pages du roman, comme le soutient Marie Lecompte, DSK se décrit comme martyr. Tel le Christ sur sa croix, sa « ballade » à la prison de Riker Islands est décrite comme un supplice. Il se compare également à Oscar Wilde et à Jean Valjean.

De plus, il offre un autoportrait laudatif sur lui-même et sur sa sexualité débordante : « Depuis sa renaissance génitale, il tutoyait sans cesse du bout du gland le bonheur. (...) Je souffre d'hypersexualité. Un mal dont les hommes sont plus flattés d'être atteints que de mollesse, ou d'être affublés d'un sexe de garçonnet. » (Jauffret, 2014: 18-19)

Le narcissisme du personnage, qu'il prenne un tour chrétien ou viriliste, va être allègrement déconstruit par Jauffret, qui ne laisse pas d'ironiser sur cette posture. Pour cela, il passe par une exagération, un travail sur l'hyperbole, qui permet d'annihiler les prétentions du personnage :

L'impression de naître à nouveau dans le corps d'un adolescent plus puissant qu'aucun de ceux apparus sur terre depuis la survenue de ceux apparus sur terre depuis la survenue de la première espèce sexuée. A présent, il pouvait bousculer n'importe quelle femelle, craindre la honte de la voir éclater de rire en sentant balloter entre ses cuisses un chiffon de flanelle. Il était émerveillé. Tel un animal importé de la Grande Ourse, il aurait aimé montrer l'incarnation de sa continuelle vigueur aux citoyens du monde sublunaire réunis en congrès dans le Grand Canyon du Colorado. (*idem*:153)

Son ego surdimensionné est raillé : « Une manière de se boire lui-même et de remplir sans cesse la cruche de la cuite en se pissant pour mieux se reboire, se pisser et se reboire encore. » (*idem*: 156). A d'autres moments, Jauffret suggère le narcissisme du personnage plus subrepticement, comme lorsqu'il lui attribue un discours en alexandrins en prose : « je n'ai rien à me reprocher dans cette affaire. Un faux témoignage, et me voilà en enfer. » (*idem*: 238)

Au-delà de la causticité déployée par Jauffret à l'endroit de son « donjuanisme », qui se gorge de baroque comme si les excès sexuels de l'homme avaient été déportés, déplacés, translétés vers la phrase elle-même, mais aussi de multiples comparaisons à des animaux ou à de fameux personnages de fiction grotesques, l'hypersexualité du personnage prend parfois une dimension plus inquiétante. Ainsi, lorsque dans l'avion il essaie de séduire une jeune fille muette et qu'il s'efforce de l'embrasser de force. Également lorsqu'il réveille une étudiante (avec laquelle il a eu un rapport sexuel consenti la veille) en la violant pour tester ses nouvelles pellicules de Viagra, et que celle-ci « jure désormais de se tenir dans la plus grande chasteté » (*idem*: 153)

Par ailleurs, Jauffret essaie de trouver les raisons du succès du personnage auprès des femmes. C'est son humour, ses grotesques imitations, son ambition politique, et le charme de son œil à la paupière baissée qui semblent subjuguier ces dames. Mais d'autres aspects du personnage sont également écornés. En premier lieu son intelligence, qui ne serait pas à la hauteur de ce qu'on pourrait imaginer d'un homme au tel parcours : il serait

quelqu'un de très laborieux, jamais parvenu à figurer parmi les premiers de la classe, qui a échoué à l'ENA, dont la réussite doit essentiellement à l'encouragement, à la générosité, la mansuétude de ses femmes successives.

A *contrario*, Anne Sinclair bénéficie d'un portrait élogieux, d'un soutien indéfectible de l'écrivain qui la hisse en figure absolue, presque archétypique, du courage de la femme.

D'ailleurs, il n'est pas indifférent que ce projet romanesque s'origine dans ce que Régis Jauffret qualifie d'« image sublime d'Anne Sinclair sortant du tribunal qui m'avait véritablement saisi » (Lecompte, 2016: 122)

Anne Sinclair est décrite comme une martyre qui fait preuve d'un courage surhumain : « Elle devait se recueillir, ne pas jouer, devenir. Oublier l'épilogue de l'histoire, laisser monter en elle la douleur pour qu'on la devine tuméfiée sous sa superbe, son sourire éclatant, sa façon de mépriser les vicissitudes, de toiser le destin. » (Jauffret, 2014: 101). C'est une femme suppliciée, qui fait son chemin de croix, son engagement étant considéré comme un sacerdoce. Elle est comparée à « un ange gardien, une prêtresse, une pythie, une déesse aux commandes du navire » (Lecompte, 2016: 122). Elle en devient surhumaine, « le personnage de fait divers évolue jusqu'à devenir une femme martyre dont la perfection confine à la sainteté » (*idem*).

Anne Sinclair, dans ce roman, a dû se sacrifier complètement pour son mari. Ainsi ses talents artistiques n'ont pas pu être développés et utilisés : « En sortant du taxi, elle s'est dit qu'il lui restait peut-être assez d'années pour réaliser un tiers des œuvres qu'elle aurait peintes dans sa vie si elle n'avait pas baissé les bras à dix-sept ans. » (Jauffret, 2014: 159)

C'est pourquoi « elle n'avait jamais été autre chose que la moitié d'un couple. » (*idem*: 231)

Anne Sinclair n'est cependant pas assez courageuse et hardie pour oser tout quitter : « Au dernier moment, le courage lui a manqué. Elle était trop enracinée, il aurait fallu arracher jusqu'au dernier rhizome serpentant dans le terreau de son passé. » (*idem*: 284)

Cette opposition radicale entre les deux personnages a partie liée avec leur transformation en archétype : Anne Sinclair est « l’emblème de la femme bafouée mais triomphante tandis que celui de DSK est transformé en pathétique Dom Juan » (Lecompte, 2016: 124)

Naffisatou Diallo n’est pas en reste : elle aussi devient une figure archétypale, comme Jauffret l’écrit explicitement : « Elle est devenue intemporelle comme une icône. L’icône de la victime, de la perfide, de la prostituée, de l’espionne, au gré de l’opinion de la clientèle. » (Jauffret, 2014: 114)

Le racisme ordinaire est dès le début souligné : « Etant donné sa couleur, on avait l’impression de la connaître, de l’avoir croisée dans les transports en commun, avec son nez épaté, son vêtement de pauvre, sa tête de proie prête à finir la journée dans un carquois. » (*idem*: 48)

Comme l’analyse Lecompte, le mépris pour Diallo atteint son acmé lorsque « le viol est nié, transformé en cadeau » : « Une putain qui avait porté plainte pour viol parce qu’il avait oublié de payer la passe, lui qui croyait du fond du cœur que l’honneur de l’avoir lapé lui avait servi de récompense » (*idem*: 69). Ainsi est-elle comparée à une prostituée des plus vénales. Par l’antiphrase, Jauffret transforme le viol en passe, et cet abominable point de vue sur l’affaire « génère de l’antipathie envers l’économiste et ses soutiens » (Lecompte, 2016: 125). D’ailleurs, Jauffret renverse aussi plus explicitement l’accusation de prostitution, qui est attribuée aux médias de masse prêts à tout par intérêts mercantiles : « les médias putassiers abreuvés de rumeurs, et qui en font soudain une prostituée pour continuer à vendre, à toucher sans vergogne l’argent de la passe. » (Jauffret, 2014: 124).

Il s’agit pour Jauffret de dénoncer une dimension néocolonialiste de ce fait divers. Comme il le dit en entretien

Oui il y a une dimension néo-colonialiste, il y a une dimension raciale. Mais ce néo-colonialisme est en nous. (...° On nous raconte l’histoire, c’est-à-dire qu’on nous raconte en détail ce qui s’est passé dans la chambre, et les éléments matériels qui se sont passés dans la chambre. Mais qui remarque qu’il n’y avait pas de préservatif ? Rigoureusement personne. Qui se soucie du fait que Nafissatou Diallo aurait pu être infectée ? Personne. (...) Bien sûr que c’est néocolonialiste cette histoire. (Lecompte, 2016: 125)

Au plaidoyer antiraciste se greffe une part de féminisme qu'on trouvait déjà dans la défense du personnage d'Anne Sinclair. Ainsi écrit-il que l'Afrique a été construite grâce aux femmes : « Une civilisation bâtie sur les épaules des femmes, des piliers, des colonnes sculptées, des sœurs des bêtes de somme traînant des charrues antiques. (...) un peuple de fourmis dont les reines sont des princesses. » (Jauffret, 2016: 190)

En somme, Jauffret s'engage contre la domination masculine (et raciale) par le truchement de la transfiguration des protagonistes de l'affaire divers en véritables archétypes. Il entend élaborer une sorte de mythologie contemporaine à travers DSK, Sinclair et Diallo.

***Welcome to New York* ou la mansuétude de Ferrara pour DSK-Depardieu**

Abel Ferrara, quant à lui, a porté un regard tout autre sur ce fait divers. *A priori*, il y aurait également une dimension engagée dans sa proposition. Certes, d'une certaine manière *Welcome to New York* s'inscrit dans la continuité de l'« hypermorale » hégélienne qui selon Nicole Brenez parcourt toute son œuvre. Devereaux (nom que porte ici le personnage de DSK) semble être un personnage allégorique comme le sont beaucoup des protagonistes ferrariens : l'incarnation du pouvoir économique, des puissances de l'argent, du capitalisme. De là qu'il soit, à première vue, présenté comme une figure grotesque, avide de femmes, de sexe, de jouissance, ne fonctionnant que par accumulation.

Toutefois, Ferrara n'est pas sans compassion pour son personnage. Il faut penser *Welcome to New York* avec Leon Chestov qu'évoque Arzhel le Goarant dans son livre sur Ferrara. A propos de Nietzsche, il écrit :

Il comprit que le mal était aussi nécessaire que le bien, qu'il était même plus nécessaire que le bien ; il comprit que l'un et l'autre sont la condition obligatoire de l'existence et du développement de l'homme ; il comprit que le soleil peut également se lever sur les bons et les méchants... c'est ici le sens et la portée de la formule de Nietzsche : « par-delà le bien et le mal » (...) Le bien – l'amour fraternel – l'expérience de Nietzsche nous l'a appris – n'est pas dieu. « Malheur à celui qui aime et qui n'a rien qui soit au-dessus de sa compassion. Nietzsche a ouvert le chemin. Il faut chercher ce qui est au-delà de la compassion, ce qui est au-delà du bien. Il faut chercher Dieu. (Chestov, 1926: 296-297)

Si on s'efforce d'aller au-delà d'une lecture superficielle du film, on peut penser que Ferrara semble avoir délaissé un peu « l'hypermorale » pour un nietzschéisme autrement amoral, sinon immoral. Devereaux, effectivement, n'éprouve pas beaucoup de compassion pour les autres, aucune compassion pour sa victime, il est, tel Raskolnikov et autres personnages de Dostoïevski, au-delà du bien. Sa quête : Dieu.

C'est ainsi qu'il faut comprendre le sens du monologue vers la fin du film, moins monolithique et cynique que ce qu'on pourrait penser a priori. Que dit-il ? Qu'il a perdu ses illusions, que la misère, la maladie, la souffrance dureront toujours, et que l'idéalisme était et reste son pire ennemi. Sous la forme du divin, l'idéalisme est bien l'ennemi ultime : il ne croit pas en Dieu, clame-t-il, avant de préciser : « mais avant de mourir, je viendrai embrasser le cul de Dieu ». A première vue, il s'agit tout simplement d'un blasphème venant d'un athée farouche.

Mais accordons à la mise en scène ses puissances autonomes. On sait que l'image, le scénario figural, peut contrevenir au scénario scénaristique. Qu'un dialogue, ou un monologue en l'occurrence, peut ployer sous le déploiement plastique. Or ici, force est d'observer qu'à l'issue de ce monologue de près de cinq minutes, la caméra s'élève vers les cieux. Lors même que la caméra cadrerait en contre-plongée les gratte-ciels qui tendaient à phagocyter et dissimuler le ciel, elle monte ici pour affirmer la quête divine qui est celle du personnage, mais aussi peut-être de Ferrara et de Depardieu. Car le personnage, Devereaux, pour être inspiré par Dominique Strauss-Kahn, n'en est pas moins irrigué de la personnalité de Ferrara et Depardieu.

Si bien qu'on peut presque parler d'une manière de triple portrait, comme le postule Jacky Goldberg dans *Les Inrockuptibles* :

Sait-on qui est cet homme ? Oui, nous le savons pertinemment. Mais lui, le sait-il ? Rien n'est moins sûr. La première scène surprend. On y voit Depardieu expliquer à des interviewers, face à lui, qu'il n'aime pas l'homme qu'il doit jouer, qu'il "ressent" d'ailleurs ses personnages plus qu'il ne les joue, et qu'il n'aime, au fond, pas les politiques. "*I don't trust politics*, bafouille-t-il dans un anglais approximatif, *I am individualist, I am anarchiste !*". Pas de doute, croit-on alors, c'est bien Depardieu-l'exilé-fiscal qui parle. Un détail, pourtant, intrigue : la femme qui lui pose des questions n'est autre que Shanyng Leigh, la compagne et muse de Ferrara depuis quelques films. Plus tard dans le film, on la verra mimer une ingénue qui pourrait être Tristane Banon.

Autrement dit, elle joue un rôle. En toute logique — mais Ferrara est-il logique ? — ce qu'on prenait pour un prologue documentaire, est ainsi, peut-être, déjà une scène de fiction, et notre anarchiste fâché avec la langue de Shakespeare, déjà Devereaux. (Goldberg)

Le cinéaste lui-même clame sa fascination pour l'acteur et suggère le portrait multiple et diffracté sous couvert d'évocation d'un fait divers :

Il y a cet acteur avec lequel je veux absolument tourner : Gérard Depardieu. Pour plein de raisons. Tu connais le mec ? Tu l'as déjà rencontré ? Si tu le rencontrais, tu l'aimerais deux fois plus ! Ce gars-là c'est un vrai, il est au-delà de tout... Et t'as déjà rencontré Strauss Kahn ? Non, moi non plus, mais je suis sûr que lui aussi c'est quelqu'un ! Je suis pas dans tous ces clichés à la con. Ce mec, il vient d'Afrique, il est pas né dans la clinique de l'université de Yale. Il est né en Afrique, au Maroc. Il a été éduqué ... C'est un Juif qui a une histoire à nous raconter ! Et son histoire d'amour de 11 ans avec cette femme... quel que soit son parcours de vie... Il a commencé Dieu sait où et a fini à la tête d'une banque, le FMI. Et il pouvait devenir le Président de la France (...) il doit affronter son épouse, avec qui il vit depuis très longtemps. Ils avaient plein de rêves, d'ambitions... Eh ! Ils sont comme n'importe quel couple ! Je vis avec Shanyn (Leigh) depuis 8 ans et personne ne sait quelle est notre relation. Après sept ans... je n'en sais rien ! (Allociné)

Il y a donc de l'empathie : celle de Ferrara pour Devereaux, sorte de créature composite entre DSK et Depardieu.

A propos de l'œuvre ferrarienne, Nicole Brenez écrit : « Pour que l'anéantissement du mal soit envisagé, il faut travailler (...) par approfondissement du même. Ceci détermine une structure narrative typique de l'œuvre : les films s'organisent selon une pliure ou un plissé » (Brenez, 2008: 19). Cette pliure qui entraîne une structure duale est présente dans *Welcome to New York*, sauf que plutôt que d'être accentué, le mal est atténué ou, du moins, relativisé. Et ce à trois reprises.

Il en va ainsi, tout d'abord, dans les deux scènes où il est attablé avec sa fille. La première, au début du film, avant que le viol ait lieu, nous montre Devereaux qui fait connaissance avec le nouveau compagnon de sa fille, Josh. Or, il ne peut s'empêcher de parler de sexe. Dans un premier temps, après avoir commandé du porc — l'analogie avec son hypersexualité est patente — il compare le choix de commande de Josh, une

bouillabaisse, à une partouze entre poissons. La fille est embarrassée et s'énerve un peu contre son père. Puis le patron du FMI demande comment se déroule la sexualité entre eux devant sa fille qui perd de plus en plus patience : « papa ! ». « Do you like to fuck with my daughter » demande-t-il tout simplement, et Josh est alors tout confus. Cette manière de « test » pour Josh est mal vécue par la fille qui n'est alors qu'embarras.

Presque une heure plus tard dans le film, après le procès, Devereaux et sa fille sont de nouveau attablés, cette fois-ci sans Josh et sur la terrasse de la maison qu'a loué Simone. Il commence par s'excuser, et sa fille le rassure plutôt. Il apparaît alors plus sympathique que lors de la première tablée, il affirme que le pouvoir qu'il détenait en étant à la tête du FMI n'avait pas d'importance, et surtout il dit que les parents de Josh devraient être heureux que leur fils soit en couple avec une fille comme elle. Elle le questionne alors sur la réaction de Simone, ce à quoi il répond « très colère ». « Elle n'a jamais eu le sens de l'humour » rétorque-t-elle, ce qui les amuse. Elle prend clairement la défense de son père : « Elle savait très bien dans quoi elle s'embarquait ». Certes, la scène se finit par la mésentente des deux sur le fait d'arrêter d'être addictif au sexe, mais ce qui domine surtout est l'étonnante défense de la fille et sa relativisation du mal commis par son père.

Le mal est également, en quelque sorte, « amoindri » ou relativisé par le *hiatus* entre les premières scènes de sexe qui se succèdent au début du film, et celle de la fin avec une jeune juriste.

Dans les premières scènes, Devereaux se montre parfois bestial et agressif. Ainsi lorsqu'il impose une fellation à une prostituée, qui s'avère fort violente pour la jeune femme puisqu'il la prend par la bouche comme s'il s'agissait de son vagin. De même, lorsqu'il prend une prostituée en levrette, il le fait en émettant des bruits qui évoquent des grognements porcins.

A l'inverse, dans la scène avec la juriste, il montre autrement plus de douceur dans les caresses qu'il prodigue tout comme lors de la pénétration elle-même. Il se montre affable avec la jeune femme, dont on peut remarquer du reste qu'elle est noire, comme s'il s'agissait d'apporter un démenti aux accusations de racisme prononcées à l'endroit de Dominique Strauss-Kahn. L'écart entre son comportement dans les deux scènes de

sexe est marqué par un adoucissement qui exhorte le spectateur à lui accorder davantage d'empathie.

Enfin, une sorte de compassion pour le personnage est suggérée par la dernière scène du film avec la gouvernante de la maison louée. En effet, cette séquence peut paraître, à première vue, assez incongrue. En fait, il s'agit sans doute pour Ferrara de révéler, à défaut de véritable rédemption, la face lumineuse de Devereaux. La bonne rappelle le personnage inspiré de Naffisatou Diallo par sa profession. Mais ici, on ne trouve guère de violence. Pourtant tout semble prêt pour son surgissement. Qu'on le voie prendre la main de la domestique et la complimenter sur son physique nous fait redouter la répétition de l'innommable. Mais Devereaux ne fera rien de si terrible, il demandera ce qu'elle pense de lui, elle répondra qu'il est gentil. Fin de la discussion puis arrêt sur image sur Depardieu-Devereaux en gros plan, comme une sorte de clin d'œil à la fin de *Police* de Maurice Pialat. Depardieu reste face caméra pendant deux secondes avant un lent fondu au noir vers le générique final. Consciente ou pas, la référence à ce film est d'autant plus troublante lorsque l'on sait comment Pialat a obtenu ce plan : comme le dit Vincent Amiel « il s'agissait en fait d'une scène avec la femme de ménage de Mangin, dans laquelle ils échangeant des gestes de tendresse » (Antoine de Baecque, 2008 : 248), de laquelle on a gardé uniquement ce plan où « le regard paraît se perdre » (ibid.). De même, comme Mangin, Devereaux est un personnage qui apparaît, la plupart du temps, assez antipathique, grossier, bourru, et pourtant au fur et à mesure il s'humanise. On découvre la fragilité derrière la carapace.

A l'inverse, Simone, inspirée par Anne Sinclair, semble être la cible de Ferrara.

Dès le début du film, elle traite son mari de salaud, et veut qu'il reste en prison. Elle est dépeinte comme une arriviste : « il a ruiné tout ce que j'ai construit ». Elle l'a obligé à devenir président, le plan était construit. Elle est ce monstre d'ambition, à la fortune considérable. Certains critiques ont d'ailleurs perçu de l'antisémitisme dans la façon dont est dépeint ce personnage.

Une scène montre Devereaux qui regarde *Domicile Conjugal* dans la maison louée par Simone.

Lorsque Jean-Pierre Léaud a une aventure avec une Japonaise, sa femme le sait, et lorsqu'il revient à la maison, il ouvre la porte et sa femme est au fond de l'appartement habillée en Japonaise. Je savais que les gens riraient, mais alors je le fais avancer, lui, dans la pièce et je fais un travelling sur elle et, quand on arrive en très gros plan, on voit qu'il y a une larme sur son visage à elle, et **le rire se bloque, les gens ont honte d'avoir ri**. C'était une chose que j'avais entièrement prévue dans la façon de la faire et dans les effets à obtenir parce que je savais qu'une fois que la fille était habillée en Japonaise, la scène ne pouvait plus être bonne si elle continuait, si elle lui servait le repas... Donc je savais qu'il fallait terminer sur le moment où on la voyait, mais je cherchais un « effet » final et j'ai pensé que cette larme serait le point fort parce que ça ferait une espèce de douche écossaise. (Anne Gillain, 1988: 268)

Pourtant, le gros plan sur Claude Jade à la larme n'arrête pas le rire de Devereaux. Est-ce à dire qu'il s'excepte de l'ordinaire des hommes et que cela rend le personnage à sa monstruosité morale ? Peut-être pas. Voyons la suite de la séquence.

La mise en scène montre Devereaux, rejoint ensuite par Simone, qui est illuminé de façon intermittente par la lumière émanant de l'écran, comme si son corps était une surface sur laquelle pouvait se réfléchir le cinéma. Autrement dit, Depardieu est ce corps, le corps des projections infinies, des fantasmes perpétuels. « Je suis coupable de quoi ? Est-ce un crime de vouloir se sentir jeune ? » lance Devereaux comme des questions rhétoriques. Et d'ajouter : « Je me sens vivant seulement quand je fais l'amour ». Le jeune Depardieu, celui des années 70-80, était cet acteur qui régnait sur le cinéma français, et dont les rôles chez Truffaut et Pialat n'étaient, évidemment, pas des moindres. Ainsi, Ferrara convoque l'image truffaldienne du jeune Depardieu par les détours de Jean-Pierre Léaud et de *Domicile Conjugal*. Et il n'en va pas autrement pour Jacqueline Bisset. Si l'actrice anglaise a eu quelques rôles qui ont marqué sa carrière, le personnage qu'elle incarne dans *La Nuit américaine* de Truffaut est sans doute son plus célèbre. Citer *Domicile Conjugal* pour Ferrara, c'est donc doubler un couple célèbre autant qu'un couple de fait divers, c'est-à-dire DSK-Sinclair, d'un envers fictionnel dont les signes sont redevables d'un passif filmique subsumé par l'œuvre de Truffaut.

La tromperie de Devereaux n'est donc pas tant celle qui confisque le réel pour alibi que l'occasion d'un retour sur l'Histoire du cinéma dont les survivances actariales informent d'autant mieux le projet ferrarien. La projection des images sur les corps de

Bisset et de Depardieu ne dit pas autre chose : ce que d'aucuns auraient pris pour la retranscription sinon la vision d'un fait divers mille fois narré par les mass-médias n'est qu'un leurre, un prétexte pour accorder son amour de l'acteur à une fable infinie autant qu'indéfinie. Le fait divers est ductile, létal, pourquoi donc ne pas s'en écarter pour mieux rendre hommage aux corps par leurs images arrachées au passé ?

« Le rire se bloque, les gens ont honte d'avoir ri », disait donc Truffaut. Cette honte du rire, c'est aussi ce que Ferrara cherche sans doute à nous faire sentir, ou avouer, parce qu'on a beaucoup ri de Dominique Strauss-Kahn, à tort ou à raison. Mais également de Depardieu : les frasques qu'il a accumulées lors de la dernière décennie sont légion, de l'exil fiscal aux amitiés avec des dictateurs. Ont pullulé les caricatures. Or, on l'a dit, il faut prendre ce personnage pour un composite entre l'ancien homme politique et l'actuel monstre sacré du cinéma français. Devereaux ne cesse de s'esclaffer lorsque la larme de Jade se dévoile, tout comme les gens n'ont pas su arrêter quand il le fallait peut-être. Si Devereaux-Depardieu est aussi monstrueux, les Français ne le sont-ils, donc, pas également ? N'est-ce pas un miroir dans lequel nous pouvons nous mirer, qui nous rappelle notre condition humaine, au-delà du bien et du mal ?

Il faut enfin questionner la présence du tableau de Paul Gauguin, *Ea haere ia oe* (« Où vas-tu » ?), que l'on voit à trois reprises dans le film, très clairement. Suivons l'hypothèse selon laquelle Ferrara serait « un théologien des images : il sait très bien que la grande force spéculative du christianisme, depuis le diptyque Nouveau/Ancien Testament, consiste à inventer et nouer des rapports entre le figural et le figuré » (Brenez, 2008 : 66). Aussi peut-on procéder à une analyse d'iconologie analytique.

Selon Luste Boulbina, ce tableau montre que « la nourriture et la sexualité sont intrinsèquement liées. » (François Jacob, 1926: 114) « le regard du peintre se dirige du côté des femmes, sensualité évidente (...) Le fruit, quant à lui, porté des deux mains, faisant presque office, visuellement, de sein, est énorme. » (*idem*:116) Ainsi la relation mystérieuse du tableau au film de Ferrara, fut-elle inconsciente, peut être mieux comprise : le cadrage de la corbeille de fruits au premier plan des plans où apparaît le tableau de Gauguin dans la profondeur de champ permet de mettre en exergue cette relation étroite entre nourriture et sexualité. Boulbina ajoute qu'« au lieu de hiérarchiser

les êtres vivants quels qu'ils soient » Gauguin « les aime tels qu'ils sont, fussent-ils des « indigènes » ou des « sauvages ». (*idem*: 117)

De même selon Ingo F. Walter, lorsqu'il se trouve à Haïti, Gauguin « peint maintenant avec amour un entourage qui s'adonne au farniente : une paresse dont il se sent lui-même incapable. Car ce qui lui fait défaut, c'est ce naturel, cette libre animalité que ces hommes ont en commun avec toutes les créatures. » Depardieu-DSK est ainsi figuré figuralemment par la figure féminine centrale du tableau : il peut être considéré comme un de ces « sauvages » qui laissent libre court à leurs instincts. La présence de Gauguin, à travers la reproduction de ce tableau, participe donc pleinement du projet ferrarien : réhabiliter la figure de l'(ex-) homme politique le plus raillé de France, DSK, aussi bien que celle de l'acteur français autrefois le plus aimé de son pays et désormais peut-être le plus méprisé et brocardé.

Cette entreprise de réhabilitation, qui n'aurait peut-être pas été poussée autant sans la présence d'un Depardieu admiré, adoré, porté aux nues par Ferrara, se place donc aux antipodes du roman dénonciateur de Jauffret. Néanmoins, ces deux visions d'une même affaire peuvent être subsumées par un point : une volonté d'aller au-delà du fait divers, pour poursuivre une œuvre personnelle. Une mythologisation du contemporain par Jauffret, qui transforme des personnages en archétypes de la domination masculine et raciale ; une mansuétude à l'égard d'anciens rois du monde déchu par Ferrara.

Bibliographie

- BRENEZ, Nicole (2008). *Abel Ferrara : le mal mais sans fleurs*, Paris: Les Cahiers du cinéma.
- CHESTOV Léon (1926). *La philosophie de la tragédie : Dostoevski et Nietzsche*, Paris: Le bruit du temps.
- DE BAECQUE, Antoine (2008). *Le dictionnaire Pialat*, Paris: Léo Scheer.
- GAMBONI, Dario (2013). *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Paris: Les presses du réel.
- GILLAIN, Anne (1988). *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris: Flammarion.
- JACOB François (1970), *Le programme et La structure visible extraits de La logique du vivant*, Paris: Folio plus philosophie.
- JAUFFRET, Régis (2014). *La ballade de Rikers Island*, Paris: Folio.
- JOPECK Sylvie (2009). *Le fait divers dans la littérature*, Paris: Gallimard.

LE GOARANT Arzhel (2005). *Abel Ferrara*, Paris: L'Harmattan.

LECOMPTE Marie (2017). « « Le roman, c'est la réalité augmentée » : emphase du fait divers et création de personnages archétypaux dans la Ballade de Rikers Island », *Régis Jauffret Eclats de la fiction* (pp. 119-131), Paris: Presses Sorbonne-Nouvelle.

TRAN HUY Min (2017). *Les écrivains et le fait divers*, Paris: Flammarion.

WALTER Ingo F. (1988). *Paul Gauguin*, Paris: Taschen.

Sitographie

Les Inrockuptibles. Infosphère''<URL : <https://abonnes.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/welcome-to-new-york/> [Consulté le 29/X/2018]

Allociné. Infosphère''<URL :

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19453726&cfilm=203124.html [Consulté le 19/X/2018]

**DU FAIT DIVERS AU RÉCIT DE SOI :
Écrire et filmer *Abus de faiblesse* de Catherine Breillat**

ADRIENNE ANGELO

Auburn University

ama0002@auburn.edu

Résumé : Cet article explore les continuités ainsi que les divergences dans deux projets de Catherine Breillat : son texte autobiographique de 2009 et son film autofictionnel de 2013, *Abus de faiblesse*. Le fait divers dont il est question dans ces deux projets—L’Affaire Rocancourt—se complique et rend plus aiguë l’expérience personnelle de Breillat en raison de son état physique compromis suite à une hémorragie cérébrale. Cet article prend en considération la manière dont Breillat reprend possession de son autonomie artistique et son agentivité ontologique en adaptant ce fait divers en mots et en images.

Mots-clés : Catherine Breillat, *Abus de faiblesse*, récit de soi, adaptation, handicap

Abstract: This article explores continuities and divergences in Catherine Breillat’s 2009 autobiographical text and 2013 autofictional film, *Abuse of Weakness*. The *fait divers* at the center of both projects—the “Rocancourt Affair”—is complicated by and rendered more egregious due to Breillat’s compromised physical status following a cerebral hemorrhage. This article considers the ways in which Breillat reclaims her artistic autonomy and ontological agency by adapting the *fait divers* in the medium of text and image.

Keywords: Catherine Breillat, *Abuse of Weakness*, life-writing, adaptation, disability

« Le drame contracte l'existence » (Breillat, 2009: 103).

La diversité des histoires étiquetées sous la rubrique du « fait divers » atteste de la multiplicité des événements singuliers qui peuvent sembler trop incroyables pour être vrais mais qui portent toutefois sur l'expérience humaine afin de refléter les peurs et l'anxiété de la société dans laquelle cette expérience est et a été vécue. Quoiqu'il soit impossible de dresser une liste complète de toutes les histoires représentatives du fait divers, il serait néanmoins utile de considérer la typologie du fait divers comme le fait la journaliste et la romancière Minh Tran Huy dans son ouvrage récent, *Les écrivains et le fait divers : Une autre histoire de la littérature*. Tran Huy y présente cette typologie, tirée du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, où se trouvent les trois catégories suivantes : les événements qui montrent « les traits d'humanité », ceux qui se fondent sur les transgressions, et ceux finalement qui « font intervenir la mort » (Tran Huy, 2017: 16-17). Tantôt anecdotiques, tantôt horribles, ces curieuses histoires hétérogènes se prêtent ainsi et bien évidemment à toute une gamme de productions artistiques dont les créateurs se servent pour explorer à *distance* les histoires dans lesquelles la banalité frôle le grotesque, voire l'inimaginable. D'où vient notre intérêt pour ces histoires extraordinaires de la vie quotidienne ? Comme le signale Jocelyn Létourneau, notre consommation du fait divers relève aussi de notre curiosité quant aux mobiles des criminels ainsi que d'« un prétexte pour s'interroger sur son propre vécu (pourquoi eux ? c'aurait pu être nous ! (...)) » ainsi que sur ses « propres certitudes (confiance en ses proches, confiance en son milieu) (...) » (Létourneau, 1992: 52). Pourquoi parler du fait divers sinon pour essayer de le représenter ou de l'imaginer du point de vue d'autrui ? Comme l'explique Annik Dubied, « le fait divers est un genre mal connu » dont la valeur se trouve, selon la définition que Dubied avance, dans sa « mise en scène sémiotique » (Dubied, 2004: 13). Pour Franck Evard, le fait divers, malgré la « mosaïque de faits » qu'il présente, tient néanmoins à une unité :

Il déroge toujours à une norme en transgressant le respect de la vie et des biens d'autrui, en brisant la régularité de l'existence quotidienne, en violant la morale sociale et familiale, en introduisant un désordre dans la sécurité du milieu naturel, en constituant un hiatus ou encore une exception (Evard, 1997:13).

Il est incontestable qu'une résurgence des œuvres fictionnelles inspirées par de tels exemples dans la production littéraire et filmique françaises du XXI^e siècle correspond aux projets personnels des artistes contemporains, et ceci à des fins différentes, tout en remettant en question l'humanité à l'ère contemporaine par rapport aux événements hors-norme et incompréhensibles. La littérature française contemporaine, depuis les années 1980, se démarque en effet par un retour au réel dont le fait divers est emblématique. Selon Evrard, le fait divers « coupé de son origine journalistique [du XIX^e siècle] (...) est amplifié, ennobli par la distance et l'esthétisation propres à la littérature » (Evrard, 1997: 6). Si, quand on en parle, ses histoires sont adaptées par les artistes qui n'ont pas été touchés personnellement par ces histoires, il serait aussi important d'explorer le fait divers et son appropriation dans le cadre de l'autobiographie. Il faut noter que l'écriture du fait divers reste à priori une écriture après coup ; tout écrivain, tout cinéaste qui choisit d'aborder ou d'adapter les circonstances du fait divers sait déjà comment il se termine. Ainsi, toute étude consacrée au fait divers doit-elle prendre en considération les questions reliées non seulement à la transposition de ces faits (leur mise en scène) mais aussi à leur réception afin d'établir le lien entre soi et l'autre. Quelles libertés artistiques se sont déployées afin de modifier l'intrigue ? Comment les individus impliqués dans ces cas sont-ils imaginés dans la version romancée ? Jusqu'à quel point les circonstances de ces affaires sont-elles reconstruites et dans quel but ? Quels recours ont les écrivains pour trouver un équilibre en romançant ces événements et en incorporant les éléments véridiques ? Comme Evrard le remarque, « (La) référence au fait divers dans une œuvre littéraire conduit à s'interroger sur les rapports entre la fiction romanesque et le réel effectif, à poser le problème de la vraisemblance et du réalisme » (Evrard, 1997: 8). Tout en prêtant la voix narrative à la victime impliquée dans ces cas médiatisés, la reconfiguration de l'histoire vécue directement et écrite à une distance temporelle de l'événement pourrait-elle rendre encore plus vraie, voire plus « réelle » (dans la version « romancée ») l'acuité du fait divers ?

Nous essayerons de répondre à ces questions dans cet article qui prend en considération la mise en scène textuelle et filmique de « L'Affaire Rocancourt », une qui en fait a apparue à des moments différents dans la presse française, en 2009, en 2012, en 2014 et en 2017 pour les différents projets d'escroquerie du surnommé « escrocs des stars », Christophe Rocancourt. Dans le cadre de ce projet, nous considérerons les

implications personnelles d'une de ses victimes, la romancière et la cinéaste Catherine Breillat, qui a porté plainte contre Rocancourt en se déclarant victime d'un abus de faiblesse. Après avoir atteint une certaine renommée, surtout pour ses films effrontés – on n'a qu'à penser à *Anatomie de l'enfer*, la soi-disant « apogée » de sa propre œuvre de l'extrême contemporain – elle s'est tournée vers les adaptations littéraires : *Une vieille maîtresse* de Barbey d'Aurevilly en 2007 et des contes de fée (*Barbe bleue* en 2009 et *La Belle endormie* en 2010). En 2005, la réalisatrice a subi une hémorragie cérébrale suite à laquelle elle est devenue moitié paralysée et a dû faire une rééducation ardue. Pendant cette même période, elle s'est mise à communiquer avec Rocancourt, l'« orphelin, play-boy et taulard » autoproclamé, pour un projet de film qu'elle allait réaliser basé sur un de ses propres romans, *Bad Love*. En 2009 a éclaté dans la presse française l'Affaire Rocancourt quand Breillat déclare s'être fait avoir par cet homme qui lui aurait volé une importante somme d'argent tout en profitant de son handicap et de sa vulnérabilité. Cette histoire a eu des effets profonds sur l'identité de Breillat : la coïncidence et le hasard étranges et troublants suggèrent que sa réalité (son expérience personnelle) a dépassé la fiction ; autrement dit, la fiction qu'elle avait auparavant écrite et filmée lui est advenue dans sa vraie vie. Elle est revenue à ce fait divers dans un récit autobiographique, publié en 2009, ainsi qu'un film, sorti en 2013, du même titre : *Abus de faiblesse*. Depuis ce projet, elle n'a pas fait d'autre film.

Dans le *Dictionnaire juridique du droit français*, cette infraction titulaire, « abus de faiblesse » est définie ainsi : « Exploitation de l'état d'ignorance, de vulnérabilité ou de sujétion psychologique ou physique d'une personne pour l'obliger à prendre des engagements, des décisions dont elle est incapable de mesurer la portée. » Les victimes d'un tel crime, déjà vulnérables en raison de leur statut ontologique et de leurs déficiences intellectuelles et/ou physiques, – infirmes, mineurs, plus âgés, isolés et solitaires – font face à une double injustice : déjà spoliés de leurs biens, ils doivent prouver leur « faiblesse » (donc se proclamer en état de déficience) afin d'être remboursés ou justifiés aux yeux de la loi. Or, si cette exploitation porte à priori sur le plan juridique, l'expérience de ce fait divers racontée par Catherine Breillat, la victime de ce crime, est compliquée davantage par une déficience physique qu'elle aurait développé après une autre injustice ou bouleversement de sa propre vie quotidienne : une hémorragie cérébrale.

Dans cet article nous allons considérer les enjeux d'écrire et d'adapter au cinéma ce fait divers en nous interrogeant sur deux domaines théoriques : d'une part, le fait divers et l'autobiographie (spécifiquement en quoi certains thèmes importants tout au long du corpus filmiques et littéraires de Breillat semblent « annoncer » de manière étrange et troublante le fait divers qu'elle vivra pour de vrai plus tard) et d'autre part, l'autobiographie et le handicap (qui aura des effets importants sur son identité dans sa famille, dans ce fait divers, et dans sa carrière). Loin d'entamer une réécriture du fait divers à travers un ton journalistique ou neutre, ce qui est parfois le cas dans les textes où apparaissent les documents juridiques, Breillat s'approprie la parole (textuelle est visuelle) afin de réclamer sa place dans cette affaire—non sans se faire certains reproches. Et ce faisant, Breillat semble donner raison à Michelle Perrot qui explique que l'intérêt persistant des faits divers dans les médias ainsi que dans les sciences sociales reflète « [la] valorisation du privé, [la] recherche de l'intime, [la] fascination du secret, [le] goût pour l'autobiographie, le détail, [le] triomphe du sujet » (Perrot, 1983: 917). Cet article propose ainsi de comparer les modalités filmiques et scripturales dans l'adaptation de ce fait divers. On analysera en quoi le choix d'acteurs et la mise en scène reflètent par exemple non seulement son style bien reconnu mais aussi se prêtent à une considération des enjeux de « performer » sa propre vie. On considérera aussi les divergences et les continuités dans ces deux récits qui nuancent l'expression des émotions chez Breillat telles que la peur, la vulnérabilité, la victimisation et la colère.

Quel est donc le lien potentiel entre le fait divers et les récits de soi ? L'une des qualités intrinsèques des faits divers se trouve dans leur véracité : ces histoires – aussi incroyables soient-elles – sont néanmoins toujours tirées d'expériences personnelles vécues réellement. Pour qu'une fusion entre ces deux « genres » littéraires soit possible, il faudrait conceptualiser en quoi ces épisodes singuliers et sensationnalistes de la vie quotidienne, diffusés par la presse, et consommés comme objet de commérages par les membres d'une communauté pourraient se référer à ce qui est profondément personnel dans les projets du dévoilement de soi. En ce sens, Dominique Viart et Bruno Vercier offrent de nombreux exemples du fait divers dans le domaine de la littérature française contemporaine qui abordent tous des « questions de représentation et d'appropriation du réel » (Viart et Vercier, 2008: 235). Pour Viart et Vercier, ces œuvres reflètent, comme au XIX^e siècle, un commentaire socioculturel de la société contemporaine mais aussi, et

ceci spécifiquement à l'ère contemporaine dans la mesure où l'appropriation du fait divers démarque « la posture singulière de la littérature de notre temps » (*idem*: 236). À la différence de la littérature du XIX^e siècle où les vraies « Affaires » n'ont pas été nommées explicitement dans le texte, les auteurs contemporains ne reculent point devant les révélations des détails réels. « Loin d'exacerber la fiction narrative, ces textes maintiennent la dimension factuelle de façon aussi explicitement que possible » (*idem*: 237). Ils poursuivent :

Tous procèdent plutôt par fragments de narration enchâssés dans d'autres modalités textuelles, et par approches diffractées, non linéaires, de la matière du récit. Le 'récit' enfin est incertain, resté le plus souvent dans l'ordre de la tentative de restitution (...), de l'approximation (...), du rassemblement d'éléments vraisemblables ou supposés. [...] C'est qu'en fait les *discours* que l'on tient à son endroit comptent plus que l'événement. Ce qui importe, c'est ce qu'on en dit, l'espace de parole qui exprime comment les faits se disposent dans une conscience, expose leur résonance subjective. [...] Tous mettent en évidence chez les divers protagonistes du drame un manque à dire, une impossible parole, laquelle n'est pas seulement le produit de l'événement, dont elle ne parviendrait pas à prendre la mesure, mais d'une certaine façon aussi, origine de l'événement, qui la délivre dans sa violence et son embarras mêmes (*idem*: 237-239).

Viart et Vercier constatent que ces exemples traduisent un certain malaise de la part de l'auteur (et dans plusieurs cas de la part des narrateurs) à écrire de telles histoires, car par ce geste ces auteurs abordent "[l'] intériorité psychique et la façon dont elle est affectée par le fait divers (*idem*: 238). » À cet égard, tout engagement littéraire avec le fait divers relève d'un projet concerné par la réception (du lecteur) et l'interprétation (de l'écrivain) des événements qui aboutissent à une enquête du soi et des limites de la représentation concernant l'identification. Comme Viart et Vercier l'écrivent, « Le fait divers est prétexte à un questionnement de soi au moins autant et sinon plus que des enchaînements de causes qui l'ont permis ou produit » (*idem*: 242). Ils citent à titre d'exemple *L'Adversaire* (2000) d'Emmanuel Carrère dans lequel Carrère explore l'histoire de Jean-Claude Romand, un imposteur et un escroc, qui pendant 18 ans a réussi à vivre une double vie à l'insu de sa famille et de ses amis qui, eux, croyaient qu'il menait une carrière réussie en tant que médecin. En 1993, sur le point d'être découvert, Roman a tué sa femme, ses enfants et ses parents. Et si l'on évoque l'ouvrage d'Emmanuel

Carrère dans cet article, c'est afin de donner un exemple contemporain qui nous mènera à considérer les enjeux d'écrire sur un événement bouleversant qui bouleverse à son tour tout projet d'écriture. Dans *L'Adversaire*, Carrère n'a pas seulement tissé sa propre vie – à travers l'articulation de la première personne narrative – dans le récit de Romand, il a greffé aussi sa vie à celle de cette personne qu'on ne pourra (ni ne voudra peut-être) ni vraiment comprendre ni vraiment connaître. Quelles que soient les raisons pour lesquelles Carrère aurait entrepris ce projet – sa fascination pour cette imposture ? son anxiété paternelle ? – il est toutefois vrai que tout son projet littéraire a changé depuis son écriture de ce fait divers.

L'un des éléments de base dans la mise en roman du fait divers, toujours selon Viart et Vercier, est la déstabilisation de la voix narrative. Celle-ci reflète la problématique de l'auteur et du narrateur qui ont du mal à assimiler et à élucider la nature irrationnelle même du fait divers. Comme l'explique Émilie Brière, en parlant de la subjectivité narrative dans le cas d'Emmanuel Carrère, « (...) Il s'agit avant tout du récit de l'effet qu'a eu ce fait divers dans la vie de l'auteur, et, conséquemment, de celui des démarches entreprises pour l'écriture du roman » (Brière, 2009: 166). Comme Viart et Vercier le remarquent :

Ces flexions vers l'introspection permettent de distinguer ce qui se joue dans l'interrogation littéraire du fait divers par opposition à la saisie qu'en propose le travail des sociologues, plus extérieur et distant. [...] Le fait divers est prétexte à un questionnement de soi au moins autant et sinon plus que des enchaînements de causes qui l'ont permis ou produit. [...] La littérature contemporaine tente (...) d'(ouvrir les faits divers) sur les interrogations *présentes* du sujet et sur une actualité de la critique sociale (...) (Viart et Vercier, 2008: 240-249).

Enfin dans sa considération de *L'Adversaire* ainsi que du film *L'Emploi du temps* (2001), réalisé par Laurent Cantet qui s'inspire aussi de ce fait divers, Tran Huy souligne le fait que Carrère et Cantet explorent non pas l'horreur des crimes de Romand ; ils tentent plutôt de percer l'imperceptible afin de « poser des mots sur le silence »

Pour Cantet, Carrère et bien d'autres, l'irreprésentable ne tient plus seulement dans l'horreur et le spectaculaire d'un indicible qui dépasse l'imaginable; mais aussi dans le

mineur, le discret, le silencieux, voisin de cet infra-ordinaire sur quoi l'on ne met pas de mot faute d'y avoir prêté attention (Tran Huy, 2017: 270).

Dans le cas de Catherine Breillat, la question d'autonomie reste au centre de sa carrière artistique. Depuis ses débuts dans le cinéma français elle a forgé sa propre voie en racontant ses propres histoires avec un style qui ne vient que d'elle. Le crime dont elle a été victime, « l'indicible qui dépasse l'imaginable » comme le dit Tran Huy ci-dessus, aggravé par son infirmité, se révèle d'autant plus indicible pour une femme qui s'est toujours montrée forte contre ses nombreux critiques. Christophe Rocancourt s'est immiscé dans sa vie privée quand c'est elle qui l'avait recherché pour un projet de film. Cette affaire comporte ainsi des implications pour le brouillement des limites entre la vie privée et la vie publique en mettant en scène dans la vraie vie des rapports de force dans le couple—le topos de son corpus artistique. L'indépendance scripturale accordée par la pratique du récit de soi ouvre l'espace narratif à un lieu où elle pourra trouver un balme cathartique après tant d'années de silence et de la paralysie, ce dernier au sens figuré et littéral. Or, c'est précisément la dépendance des autres que son nouveau statut ontologique souligne. *Abus de faiblesse* sensibilise le lecteur et le spectateur à l'expérience réellement vécue par l'artiste en même temps que sa production littéraire et filmique permet à Breillat de manipuler les diverses formes de la projection et de l'introjection dans son texte biographique et dans son film autofictionnel. Dans un entretien accordé à Kath Dooley, Breillat explique l'unicité de ce projet de film qui vient avant tout de sa propre expérience d'avoir vécu un état de faiblesse :

Je crois que c'est un sujet [l'abus de faiblesse] qu'aucun auteur ne connaît, sauf moi. Alors, je vais en profiter pour en parler. [...] Cela m'est arrivé à moi. Alors, je sais de quoi il s'agit. Ce que c'est, même la qualification, est très compliqué. C'est quelque chose de très flou, de très étrange parce qu'on y participe complètement. Dans un viol, on sait où est la victime et où est le bourreau. L'abus de faiblesse, c'est beaucoup plus mêlé. C'est quand même une manipulation dont on devient 'addicted'. C'est une manipulation parce qu'on a un état de faiblesse. [...] L'abus de faiblesse, c'est cela où la limite n'est pas claire. Donc il y a la faiblesse physique d'un côté, et de l'autre, l'abus de faiblesse émotionnelle. Et cela, c'est du cinéma. Le premier, c'est effectivement juridique, et le second, c'est du cinéma parce que c'est de l'émotion (Dooley, 2013: 192-193).

Tout au long de sa carrière artistique en tant qu'écrivaine et réalisatrice, Catherine Breillat a forgé un corpus provocateur dans ses considérations sur les désirs extrêmes, transgressifs et polarisants de ses protagonistes féminines. Elle s'intéresse notamment au joug de la virginité qui pèse sur les femmes adolescentes et aux rapports de forces dans le couple (parfois dans l'érotisme sadomasochiste) et surtout de la dichotomie corps/cerveau. Son cinéma est d'incarnation ; on doit franchir des tabous sociaux et moraux, où le physique et le sensuel atteignent souvent leur apogée dans la violence. Son intérêt pour la transgression date de son enfance, durant laquelle elle a ressenti une certaine honte par rapport à son corps changeant et ceci en raison de l'autorité réclamée par ses parents qui ont interdit la jeune Breillat à sortir. Elle a trouvé refuge dans la lecture et a été particulièrement attirée par les histoires macabres – celles de Sade et de Lautrémont notamment. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'elle se dit appelée par le cinéma. Si tout dans l'ordre d'imaginaire chez Breillat se présente comme l'opposition et la juxtaposition, une telle vision binaire peut aussi suggérer une veine archétypique sur les plans formels et thématiques de ces histoires, souvent des « contes moraux » contemporains. La violence qui éclot au sein du couple fait que, en effet, les sujets de ses films auparavant peuvent être considérés déjà comme les interprétations des faits divers. Par exemple, *Parfait amour !* commence avec la reconstitution d'une scène de crime qui a lieu à la fin du film quand l'amant sodomise sa compagne ; *À ma sœur* se termine avec le meurtre d'une mère et d'une de ces filles à une aire de repos avant que l'autre fille ne soit violée par l'assassin dans un dénouement qui a ouvert tout un débat autour du consentement et de la victimisation; et *Romance* se termine avec ce qui pourrait figurer à la une des journaux : Marie fait exploser sa maison (où dort son compagnon Paul, saoul) afin de commencer sa nouvelle vie de mère célibataire. Et enfin, dans le roman *Bad Love*, un film qu'elle allait tourner en adaptation de son propre roman du même titre, dans lequel Rocancourt allait apparaître, un homme agresse son amante et elle est morte le lendemain. Comme ces exemples nous le suggèrent, la force présumée « masculine » est souvent détournée par la force des femmes victimes, une position « féministe », selon ses propres termes. Dans son entretien avec Claire Vassé, Breillat formule cette idée ainsi et l'on remarquera la métaphore étrange que Breillat y évoque relative à l'expérience racontée dans *Abus de faiblesse*, notamment le fauteuil roulant :

Parfois, l'être aimé devient le fauteuil roulant du grand handicapé de vie dans lequel on se met et dans lequel l'amour nous met. [...] Parce qu'effectivement on bascule presque toujours dans le fait que l'amour devient un handicap de vie, un assujettissement où l'on rend l'autre si important dans sa vie qu'on le fait prisonnier. C'est la force des victimes en quelque sorte. La force des faibles est d'assujettir l'autre (Breillat, 2006: 99).

Bad Love, le roman qu'elle avait dédié à Christophe Rocancourt avant que n'éclate l'Affaire, s'ouvre avec cette citation, mise en exergue par son italique et qui n'est pas attribuée aux personnages :

Il est des amours parfaits, il est des amours mauvais – mais dans le fond c'est toujours la même chose qui arrive ... Un déni total de soi fait de l'appropriation de l'autre, il est normal que le chemin inverse se fasse, mais parfois la réappropriation de soi-même ne peut passer que par l'élimination de l'autre... (Breillat, 2007: 9).

Dans son texte *Abus de faiblesse*, Breillat explique l'idée du projet de *Bad Love* à Rocancourt ainsi : « La plupart des femmes sont auteurs de leur propre meurtre dans un drame passionnel, parce qu'elles peuvent être les plus fortes en devenant les victimes. » (Breillat, 2009: 22). Juxtaposées avec la première citation dans laquelle Breillat assimile la position vulnérable de la personne aimante à la force des victimes, ces deux autres citations sont également importantes à considérer pour l'expérience du déni de soi qui cache en effet le pouvoir potentiel de se réapproprier l'autre autrement, de détourner la force assumée et de reprendre possession de soi.

En tant que texte autobiographique, *Abus de faiblesse* prime sur les deux événements majeurs qui ont déstabilisé la vie de l'auteure : son hémorragie cérébrale (et son affaiblissement) et l'Affaire Rocancourt. Dans les deux cas, Breillat semble réduite au statut de victime, voire individu « minoritaire » dans ces événements en dépit du rôle central qu'elle occupe en tant qu'auteure et narratrice. Si son état de déficience la rend dépendante de ses proches, la complicité qui s'installe entre Breillat et Rocancourt crée une rupture au sein de son entourage. Pour des raisons qu'elle a du mal à (s') expliquer, elle laisse passer sous silence le fait que Rocancourt lui a fait signer des chèques, parfois en la menaçant, parfois apparemment à son insu, un mutisme qui l'isole de plus en plus de son réseau de soutien. Ce crime dont elle a été victime est rendu ainsi plus effrayant

en raison de son isolement complet dû à son infirmité : « L'hémiplégie : au bout d'un moment, tout le monde s'en va » (Breillat, 2009: 109).

Comme nous le démontrent les études des récits de soi écrits par les écrivains avec une infirmité, l'une des questions principales auxquelles ces auteurs se sentent obligés de répondre – Qu'est-ce qui vous est arrivé ? – transforme leurs projets respectifs en contre-récits. Selon G. Thomas Couser, l'un des critiques pionniers dans les études des autobiographies d'infirmité, « Disability Studies » (un champ d'études relativement nouveau, qui a émergé aux années 1980 aux Etats-Unis, qui s'est poursuivi en Angleterre et au Canada et qui s'applique à plusieurs disciplines), l'espace littéraire s'ouvre à une revendication d'une représentation de soi. Selon Couser :

Des personnes handicapées viennent à l'écriture de soi d'une position préinscrite : ils sont déjà 'connus' comme déficients et sont interpellés en tant que fondamentalement étrangers. Dans l'écriture du soi, leur charge est de défaire et/ou écrire autrement leur représentation antérieure. Leur tâche est d'offrir une contre-représentation irréfutable (Couser, 2018: 200).¹

Couser appelle ces projets d'écriture personnels, écrits à la première personne et portant sur l'expérience vécue d'une maladie ou d'une infirmité, des exemples de l'autosomatographie. Toutefois Couser avertit ses lecteurs (et la critique) qu'il ne faudrait pas regrouper les expériences des personnes « malades » avec celles des personnes « infirmes » :

[...] car la maladie appartient au modèle « médical » qui interpelle les sujets comme « patients » leur attribuant ainsi le rôle d'une personne malade qui dépend des soins bénéfiques de l'intervention médicale. En revanche il se peut que l'infirmité ne réponde pas au traitement biomédical. Les études d'infirmité [« Disability Studies »] font ainsi la distinction entre la déficience (une dysfonction corporelle, qui pourrait éventuellement répondre au *cure*, à la rééducation ou aux modifications prosthétiques) et le handicap (les particularités environnementales qui excluent ou entravent ceux qui ont des handicaps [...]). Quoique distinct l'un de l'autre dans la pensée, la maladie et la déficience coexistent souvent dans les mêmes individus. En effet, en pratique la maladie et la

¹ “Thus, disabled people come to life writing from a position of preinscription: they are already ‘known’ as defective, deficient, interpellated as fundamentally alien. In life writing, their charge is to undo, and/or overwrite, their prior representation: to offer compelling counterrepresentation” (Couser, 2018: 200).

déficience partagent une relation réciproque : chacune pourrait causer l'autre. De plus, tout comme le handicap, quelques maladies—surtout celles qui sont chroniques ou terminales—portent des marques d'infamie (Couser, 2016: 5).²

Nous avons déjà vu que les récits et les réécritures récentes des faits divers correspondent très peu au ton journalistique ; de même, la chronologie de ces expériences reste bien différente quand il s'agit de la mettre en scène. Comme Franck Evrard l'explique, la grande différence dans l'écriture du fait divers dans la littérature se résume ainsi :

Tandis que le fait divers se construit souvent selon la stricte linéarité temporelle en suivant chronologiquement les événements, la nouvelle fonctionne en sens inverse, à la recherche d'indices (Evrard, 1997: 42).

C'est sous cette optique que nous aborderons une discussion du récit – la version textuelle – de cette affaire. Breillat y retrace les événements majeurs de cette époque : son accident, son « coup de foudre » unilatéral quand elle a vu Rocancourt à la télévision, leurs premières rencontres, la manière dont Rocancourt se comporte en ami, en amant platonique, ou même en fils avant de la trahir. Elle décrit la dynamique familiale tendue : une famille qui semble trop préoccupée par ses propres vies à mener pour s'occuper d'elle. On lui parle comme à une enfant, ce qui la pousse dans les bras d'un Rocancourt qui tient le rôle du confident. Elle raconte les épisodes où il réussit à lui faire endosser des chèques pour ses projets en cours (qui ne se matérialiseront jamais), son déménagement dans un nouvel appartement et le moment où elle, à cause de l'escroquerie de Rocancourt, est appelée par les huissiers pour un défaut de provision. Mais au lieu de présenter les faits de manière strictement chronologique, le texte se démarque par des moments introspectifs où l'auteur se pose des questions en faisant ainsi référence à une

² “Illness is properly addressed by the ‘medical model’, which interpellates subjects as ‘patients’, assigning them the ‘sick role’ and, ideally, bringing medical intervention to bear in a beneficial way. But disability often does not require or respond to biomedical treatment. Central to Disability Studies is a distinction pertinent here, between impairment (a dysfunction in the body, which may be amenable to cure, rehabilitation, or prosthetic modification) and disability (environmental features that exclude or impede those with impairments [...]) And yet, though distinct in concept, illness and impairment often coexist in the same individuals. Indeed, in practice illness and impairment have a reciprocal relation: each may cause the other. Moreover, like disability, some illnesses—especially chronic or terminal ones—carry powerful stigmas” (Couser, 2016: 5).

enquête de son expérience. En effet, la première chose que le lecteur remarquera, hormis la dédicace à sa famille, à certains membres de son entourage ainsi qu'à l'ancienne compagne de Rocancourt, ce qui confirme la véracité de ce récit de soi, est l'insistance de Breillat sur le passage du temps qui s'est écoulé entre le vécu de ces événements et son écriture. Le récit annonce, dès la première phrase, l'événementialité : « Cette nuit, quelque chose est arrivé. Un événement naturel, finalement. » (Breillat, 2009: 9) Notamment absent de ses premiers constats, le « je » apparaît dans le paragraphe suivant au moment où Breillat s'interroge :

Pourquoi cette nuit ? Si j'avais vécu différemment les jours précédents, si j'avais dormi ailleurs ou avec un homme, cela aurait-il eu lieu ? N'a-t-il fallu que quelques secondes ou cela a-t-il duré un moment, lent et silencieux ? On ne sait pas (*ibidem*).

Personne ne peut expliquer ce qui lui est arrivé et cette incompréhension, cette incapacité de trouver une raison pour cet événement et ce qu'elle est devenue ensuite, ouvre un chasme lié à la subjectivité. Cette première scène, dans laquelle l'auteure réfléchit au hasard des circonstances concernant son hémorragie cérébrale est interrompue quand elle suit le fil de sa pensée : sa manière de choisir ses acteurs et la première fois qu'elle a vu Christophe Rocancourt. De plus, on constatera une réflexion double liée à ses tentatives de naviguer entre sa faiblesse (physique) et sa force (intellectuelle et artistique) ; faire un film reste sa manière de dominer ces acteurs et de comprendre sa faiblesse. En tant que réalisatrice elle choisit ses acteurs pour les « jeter dans la boîte magique du film » en les transformant ensuite en sa « proie » (*idem*: 10).

Un soir, elle voit Rocancourt à la télé et est immédiatement frappée par ses qualités sordides. « Un type, un escroc, un voyou. (...) Son arrogance m'a plu » (*idem*: 11). Cette scène apparaît également dans le film, avec les mêmes commentaires, et il est clair que Breillat entre en jeu avec sa « proie » parfaite, l'archétype de l'escroc que Rocancourt incarne. Breillat remarque son « *authentique* statut d'escroc-usurpateur-d'identités » (Massat, 2013: 22).

Si le film offre ce récit sous l'optique de l'autofiction, une mise-en-scène à distance de sa propre vie romancée, le texte accorde une place privilégiée au « je » infirme. Curieusement Breillat elle-même dira que c'est le cinéma qui lui apporte le

pouvoir de parler – « Il n’y a que le cinéma que je puisse parler et comprendre » (Breillat, 2009: 116) – mais c’est précisément l’absence de ses pensées intimes et de ses réflexions que l’on voit dans le film. Cette voix intime et textuelle laisse apparaître des commentaires personnels sur son expérience ainsi que sur certaines explications de comment elle voulait au début aider Rocancourt à devenir quelqu’un, lui qui s’est dit orphelin. « J’ai voulu partager avec lui un art, pour renverser la férocité de sa vie passée » (*idem*: 180). » C’est aussi dans le texte que Breillat fait de nombreux commentaires sur son état physique différent, son isolement, et l’étrange couple qu’elle et Rocancourt font—ce qui peut expliquer en filigrane son implication dans cette affaire.

Notre amitié ne concernait que nous, ma famille et mes amis l’ignoraient ou s’en écartaient. Je ne les sollicitais pas. Lui et moi évoluions, quasiment seuls au monde, sans témoin, dans un mystérieux langage commun (*idem*: 87).

L’on comprend aussi à travers les citations suivantes que la conscience de soi articulée à travers le « je » narratif (absent du film) a pour but de s’adresser aux lecteurs en offrant des analyses rétrospectives suite à cette histoire tout en offrant un dévoilement du soi infirme. « Finalement rien ne s’est passé, je me suis couchée comme vous et je me suis réveillée comme moi. [...] Maintenant, je le saurai aussi, et vous, vous ne le sentez pas. Être normal, c’est ressentir peu » (*idem*: 15-16) « Je ne voyais plus personne, je comprenais que je resterais infirme et en sursis. Que j’entraîrais dans une fin de vie, à l’état de demi-cadavre » (*idem*: 30). « J’étais seule à cette époque » (*idem*: 38). « Comme la faiblesse m’est une honte, que je ne veux jamais avouer, plier ou reculer, comme je ne laisserai jamais victorieux un ordre voulant me détruire, j’ai recommencé à rire (*idem*: 65). »

Comme le récit se développe, on peut ressentir la montée de sa haine envers Rocancourt, qu’elle appelle dans le texte « la Rauque » et « Face de rat ». Leur relation mimique celle explorée déjà dans ses films dans laquelle l’homme, par ses jalousies, ses insécurités et son comportement lunatique sinon possessif, essaie de maîtriser (sinon annihiler) la femme. Pourtant dans la citation suivante nous constaterons que toute paralysée ou « réduite » que soit Breillat, elle reprend le contrôle son regard en faisant référence à son pouvoir en tant que réalisatrice :

Il pourrait me buter. Faire faire ça par un sbire, un petit contrat. Mais je ne suis plus avec Christophe Rocancourt, je le dévore des yeux, rivée à son âme et revenue à ma place, face à lui, désormais seul sur l'écran de mon film, et moi, assise sur mot lit, comme le spectateur dans un fauteuil de cinéma (*idem*: 250).

Adapter un texte au cinéma implique toute une gamme de choix relatifs à leurs matières respectives. Robert Stam constate qu'il est assez rare qu'une adaptation filmique respecte ce qu'il nomme « la fidélité » du texte original et ceci en raison des images, des sons, et de la performance des acteurs ainsi que les éventualités du budget, de la production et de la collaboration de l'équipe qui travaillent ensemble sur le projet du film (Stam, 2000: 56). Or, le film de Breillat respecte presque toutes les scènes décrites dans le texte et c'est dans le cinéma que son style d'auteur brille, résultat d'un travail avec la même équipe qui connaît bien le style de la réalisatrice. Les différences majeures que le texte semble offrir sont celles reliées à la perspective du « je », une articulation de soi absente dans le film car elle y projette son histoire dans le cadre de l'autofiction. De plus, pour son film, Breillat aurait laissé passer un peu de temps avant de mettre en scène ce fait divers. Elle, comme nous les spectateurs, sait déjà les circonstances et le dénouement de ce fait divers. La version filmique se prête ainsi aux considérations autofictionnelles, surtout comment Breillat voit son corps et ses gestes à travers son double. Breillat explique dans un entretien qu'elle ne s'intéresse pas aux projets autobiographiques (un commentaire qui pourrait sonner faux si l'on considère certains parallèles entre sa propre vie et la vie de ses protagonistes), mais revient à cette idée : « Faire un autoportrait, c'est faire quelque chose qui sort de soi, qui évidemment vous représente mais qu'on ne connaît pas » (Frappat et Lalanne, 2002: 36). Tout en faisant son autoportrait filmique, Breillat n'évite pas de montrer son corps autofictionnel et infirme, un corps qui pourrait apparaître « hors-norme », transgressif ou honteux.

Dans le film, les vrais individus impliqués dans l'histoire ont été rebaptisés y compris Breillat qui devient l'écrivaine et la réalisatrice Maude Shainberg (jouée par Isabelle Huppert). Le rappeur français Kool Shen joue le rôle de Rocancourt, renommé dans le film Vilko Piran. Les relations conflictuelles sinon orageuses que Breillat entretient avec ses acteurs et ses actrices sont bien connues et suffisamment trouvables dans de nombreux entretiens que Breillat aurait accordés tout au long de sa carrière. Il est

néanmoins important de rappeler que la plupart du temps, Breillat préfère « découvrir » des acteurs pas ou relativement peu connus ou encore, comme c'est le cas pour Rocco Siffredi, connu dans un autre contexte, le cinéma pornographique. Or, le choix d'Isabelle Huppert peut sembler incongru selon cette logique ; après tout, Huppert, une grande icône du cinéma français, a sa propre notoriété pour avoir déjà et depuis longtemps joué des rôles de femmes malades, masochistes et en pleine crise de folie. Pour citer Robert Stam, l'acteur du cinéma vient à son rôle et y apporte « une sorte de bagage, un intertexte de comédien formé par la totalité de ses rôles précédents » (Stam, 2000: 60).³ Or, comme l'explique Kath Dooley, la quête et le choix des acteurs est un travail que Breillat mène seule, sans avoir recours à un tiers pour la distribution des rôles. Ainsi, ces acteurs inconnus et trouvés par Breillat lui appartiennent-ils. Selon Dooley, « Sans une histoire des rôles dans d'autres films, Breillat considère ces acteurs inconnus comme sa propriété » (Dooley, 2014: 112).⁴ Mais le décalage entre ces deux acteurs reflète aussi les circonstances peu probables du couple incongru Breillat/Rocancourt : Breillat, comme Huppert, représente le côté intellectuel et bourgeois tandis que Shen, comme Rocancourt, est connu par un autre public—la foule « glamour » et populaire.

Sur le plan narratif, le film et le texte se correspondent à plusieurs égards sauf en ce qui concerne l'interprétation de ce rôle par Isabelle Huppert qui semble garder son sang-froid et n'exprime pas (ou pas autant) les sentiments de vulnérabilité comme Breillat aurait fait dans son texte. Maude se déplace en public et prend des mesures pour rentrer dans le monde et pour recommencer son travail et semble passer moins de temps aux côtés de Vilko. Une autre différence majeure concerne le dénouement de chaque œuvre. À la fin du roman nous avons déjà vu que la voix de l'auteure insiste sur le pouvoir de son regard et surtout sur son pouvoir en tant que réalisatrice. La fin du récit annonce que sa vengeance viendra dans le projet du film où elle, réalisatrice et spectatrice, peut adapter cette histoire afin de reprendre le dessus et usurper l'identité même de Rocancourt—en le transformant (comme c'est le cas du film) à un simple personnage d'(auto)fiction. En revanche, à la fin du film, Maude se trouve assise —seule - devant les membres de sa famille. Chacun lui pose des questions que nous, les spectateurs, pourrions poser aussi en

³ “In the cinema the performer also brings along a kind of baggage, a thespian intertext formed by the totality of antecedent roles” (Stam, 2000: 60).

⁴ “Without a history of roles in other films, Breillat then considers these unknown actors to belong to her” (Dooley, 2014: 112).

questionnant ses raisons de ne pas avoir averti quelqu'un avant qu'il ne soit trop tard (avant de lui avoir donné tant d'argent) et pourquoi elle aurait accepté (sinon cherché) à travailler avec un repris de justice. Maude se trouve en face de sa famille et lui fait face. L'on voit son isolement et sa mise à l'écart par ses proches. Breillat tourne cette scène en insistant sur la protagoniste exclue afin de montrer visuellement la barrière qui s'est dressée entre elle et ses proches. C'est à ce moment du film que Maude répète six fois « C'était moi et ce n'était pas moi », une phrase tellement simple mais aussi une phrase qui reflète le dilemme dichotomique que Maude vit et tente de résoudre, sans succès. Kath Dooley considère cette dernière scène comme une tentative de Breillat "d'attirer l'attention sur le défi à surmonter des stéréotypes associés à un corps infirme qu'elle a interrogés et remis en question tout au long du film » (Dooley, 2018: en ligne).⁵

Dans la décennie précédant l'éclat dans les médias de l'histoire de Breillat, Rocancourt s'était déjà vanté partout de ses capacités à dérober de l'argent à de nombreuses célébrités au Hollywood. Il semblait avoir pris un plaisir malin à adopter le surnom qui lui a été conféré d'« escroc des stars. » Il a même profité de son infamie pour collaborer avec des biographes et des producteurs du cinéma qui voulaient adapter son histoire au cinéma. En raison du fait qu'il est au cœur de plusieurs « affaires » auxquelles son nom se prête, Rocancourt reste un récidiviste impénitent et un sujet d'intérêt en lui-même, comme le constate la série *Vanity Fair* dédiée à sa vie d'imposture. Rocancourt se définit par sa propre pathologie psychologique comme menteur, séducteur et faussaire. Comme l'explique Alice Massat, de tels individus tiennent « à *se faire bien voir* » (Massat, 2013: 24) ; « les imposteurs ne sont guère insensibles aux effets de la notoriété. Bonne ou mauvaise, il s'agit de réputation, et d'être reconnu » (Massat, 2013: 20). Rocancourt cible les gens célèbres, souvent affaiblis, afin de mettre en valeur son amour-propre par la valeur-même de sa proie. Breillat n'était pas dupe de la nature maline de Rocancourt et elle raconte dans son livre et dans son film que ce sont précisément ses traits de caractère qui l'ont attirée vers sa personne.

Les intervenants dans cette affaire racontée par Breillat s'étendent à la famille de Breillat (ses enfants et leurs familles) à la famille de Rocancourt, ainsi que les médecins,

⁵ “[...] calls further attention to the challenge of overcoming stereotypes associated with the disabled body, which she has interrogated and challenged through the film” (Dooley, 2018: on-line source).

les avocats et les huissiers. Ces derniers individus, les agents officiels des institutions sociales pour qui Breillat est faible et manipulée, figurent moins directement dans le fait divers lui-même, sauf s'il en est pour renforcer les sentiments intériorisés de la honte et de silence chez Breillat. Comme le disent si bien Viart et Vercier, « Ce que le fait divers révèle, c'est l'état douloureux du réel commun, susceptible de se fracturer à tout moment sous les pressions sociales et psychiques que chacun subit » (Viart et Vercier, 2008: 251).

Comme nous l'avons dit, puisque le fait divers inspire de nombreux romans et films, mais certainement avec une certaine distance par rapport à ceux qui le racontent et ceux qui l'ont vécu, nous avons vu dans cet article comment le regard intime et autobiographique offert par le cinéma et la littérature ont permis à Breillat d'articuler cet événement en mots et en images. *Abus de faiblesse* n'est certainement pas la première adaptation filmique que Breillat aurait faite. Déjà, son premier film, *Une vraie jeune fille* (1976) est la version de son premier roman *Le Soupirlail* et elle a aussi écrit les romans *Tapage nocturne* et *Pornocratie* avant de réaliser leurs adaptations filmiques (*Tapage nocturne* et *Anatomie de l'enfer* respectivement). *Abus de faiblesse* n'est pas non plus le premier exemple du film auto-réflexif dans son corpus. Déjà dans *Sex is Comedy*, « un va-et-vient vampirique » elle revisite le tournage du film *A ma sœur* en mettant en scène sa propre vie en tant que réalisatrice et les rapports de force qu'elle entretient avec son équipe de tournage et notamment avec ses acteurs et actrices (Frappat et Lalanne, 2002 : 34). Comme le remarque Franck Evrard, qui décrit l'importance de l'appropriation littéraire du fait divers, « il revient à l'écriture de conserver les traces des existences humiliées et de donner une voix à des êtres écrasés par la fatalité » (Evrard, 1997: 9).

Ni dénouement satisfaisant, ni énigme résolue, car nous savons tout comme Breillat ce qui adviendra de cette affaire, le texte ainsi que le film ne cessent de se questionner sur le rôle qu'a joué Breillat dans cette tragédie personnelle. Le lecteur et le spectateur ne sauront pas non plus pourquoi exactement Christophe Rocancourt aurait ciblé Breillat. Mais l'absence d'explications et de motivations pour expliquer le comportement de Rocancourt semble en fin de compte moins essentielle que de considérer ce que Breillat met en scène et pourquoi elle aurait exploité à son tour le fait divers qui a déstabilisé sa vie. Le texte, quoique plus « confiné » que le film, offre un aperçu aigu de l'expérience vécue par Breillat à un moment plus proche de cet épisode personnel. C'est avec le recul de temps et dans le domaine du cinéma que Breillat parvient

à s'approprier de manière fictive le réel. Du texte au film, l'on observe une lente réalisation et acceptation des faits. Elle ne cherche pas à redevenir qui elle a été (dans un corps « normatif » et sans avoir été victime) mais elle accepte (non sans une certaine autodérision qui fait partie de son sens de l'humour) et se sert de ce fait divers afin de régler ses comptes avec l'imposteur. « Les victimes d'abus de faiblesse sont muettes parce qu'elles sont risibles. Et cette femme, cette grosse poupée ballotée que je suis devenue à ses côtés, je ne me le pardonnerai jamais » (Breillat, 2009: 166).

Comme nous le rappelle Julie Nack Ngue, tous les écrivains qui écrivent sur et depuis leurs maladies ou leurs infirmités « cherchent à rétablir leur subjectivité » (Ngué, 2012: 15).⁶ Et si la question de la subjectivité féminine figure déjà comme le topos de son œuvre artistique, *Abus de faiblesse*, le texte et le film, raconte l'expérience du sujet vulnérable et les limites physiques et discursive imposées par deux événements « paralysants » et bouleversants dans sa vie personnelle. Si le premier, une hémorragie cérébrale provoque une hémiplégie et donc des contraintes physiques réelles, le deuxième, l'Affaire Rocancourt, aggrave et mène aux sentiments de la honte et de l'impuissance. Breillat se concentre moins sur le rétablissement de son corps mais plutôt sur la revendication de son pouvoir d'artiste. En le faisant, en transposant son nouvel état physique et en racontant son expérience, ce fait divers adapté nous oblige à voir ces deux épisodes de son point de vue, et d'occuper ainsi la position de l'infirme. Comme le remarque Susan Wendell, un tel projet « nous aide à voir que les personnes infirmes ne sont pas 'autre' ; ils sont vraiment 'nous' » (Wendell, 1989: 108).⁷

Abus de faiblesse peut être considéré ainsi comme l'adaptation du fait divers au récit de soi. Comme le remarque Tran Huy :

(pour) les romanciers, le fait divers est en définitive une invitation à écrire. Écrire ce que les journaux et le tribunal n'ont pas dit, ce qu'ils ont négligé, omis, refusé de dire, et l'écrire autrement, en inventant des approches et des techniques à même de rendre le réel dans toutes ses nuances et ses contradictions (Tran Huy, 2017: 285).

⁶ “In the wake of all this, the writer of an illness or disability narrative seeks to (re)establish her subjectivity” (Ngué, 2012: 15).

⁷ “[...] helps us to see that disabled people are not ‘other’, that they are really ‘us’” (Wendell, 1989: 108).

Le fait divers partage ainsi avec les autobiographies des sujets handicapés leur nature bouleversante et relationnelle en présentant un soi face aux autres. Dans le cas de Breillat, l'auteur et la cinéaste semble se sentir obligée d'une part de raconter son expérience en tant que victime et d'autre part d'expliquer sa duperie et de se disculper (aux yeux de la loi mais surtout aux yeux de sa famille) de s'être fait avoir par Rocancourt. *Abus de faiblesse*, est-il un avertissement, une plainte, un acte de vengeance, un pas vers l'indépendance retrouvée par l'auteure et la cinéaste doublement vulnérable ? Dans tous les cas, Breillat a recours à sa voix – littéraire et cinématographique – afin de réclamer son agentivité en mettant en mots et en images un contre-récit du discours normatif des sujets infirmes et dépendants.

Bibliographie

- BREILLAT, Catherine (2009). *Abus de faiblesse*. Paris: Fayard.
- BREILLAT, Catherine (2013) (Réalisatrice). *Abus de faiblesse*. Strand Releasing. DVD.
- BREILLAT, Catherine (2007). *Bad Love*. Paris: Léo Scheer.
- BREILLAT, Catherine (2006). *Corps amoureux. Entretiens avec Claire Vassé*. Paris: Denoël, 2006.
- BRIÈRE, Émilie (2009). «Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, pp. 157-171.
- COUSER, G. Thomas (2016). « Body Language: Illness, Disability, and Life Writing », *Life Writing*, vol. 13, n° 1, pp. 3-10.
- COUSER, G. Thomas (2018). « Signifying Selves: Disability and Life Writing » dans *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, sous la direction de Clare Barker et Stuart Murray. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 199-211.
- DICTIONNAIRE JURIDIQUE DU DROIT FRANÇAIS. « Abus de faiblesse » <URL : <http://dictionnaire-juridique.jurimodel.com/Abus%20de%20faiblesse.html> [Consulté le 20/09/2018]
- DOOLEY, Kath (2018). « 'C'était moi mais ce n'était pas moi' : Portrayal of the Disabled Body in Catherine Breillat's *Abus de faiblesse* », *Studies in French Cinema*, publié en ligne <URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14715880.2017.1389426>> [Consulté le 25/X/2018].
- DOOLEY, Kath (2013). « Performance, intimité et *Abus de faiblesse* : un entretien avec Catherine Breillat », *The French Review*, vol. 82, n° 2, pp. 185-194.

DOOLEY, Kath (2014). “‘When you have your back to the wall, everything becomes easy’: Performance and Direction in the Films of Catherine Breillat”, *Studies in French Cinema*, vol. 14, n° 2, pp. 108-118.

DUBIED, Annik (2004). *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève et Paris: Droz

ÉVRARD, Franck (1997). *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan.

FRAPPAT, Hélène et LALANNE, Jean-Marc (2002). « Breillat Parillaud : Auto-frictions », *Cahiers du cinéma*, n° 5, pp. 34-37.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (1992). « Les contextes de signification d’un fait divers », *Tangence*, n° 37, pp. 46-55.

MASSAT, Alice (2013). *Le succès de l’imposteur*. Paris: Odile Jacob.

NGUE, Julie Nack (2012). *Critical Conditions: Illness and Disability in Francophone African and Caribbean Women’s Writing*. Lanham: Lexington Books.

PERROT, Michelle (1983). « Fait-divers et histoire au XIX^e siècle », *Annales ESC*, vol. 38, n° 4, pp. 911-919.

STAM, Robert (2000). “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” dans *Film Adaptation*, sous la direction de James Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press. pp. 54-76.

TRAN HUY, Minh (2017). *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*. Paris: Flammarion.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno (2008). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

WENDELL, Susan (1989). “Toward a Feminist Theory of Disability,” *Hypatia*, vol. 4, n° 2, pp. 104-124.

LE CAS AILEEN WUORNOS

Ou : la figure du comble...

ISABELLE R. CASTA

Laboratoire Textes et Cultures (EA 4028), Université d'Artois

zacasta@wanadoo.fr

Résumé : Aileen Wuornos, désignée première femme serial killer par le FBI, devint par son exécution aussi célèbre que Marilyn Monroe par son suicide, ou Elizabeth Short par son assassinat : ce sont pour James Ellroy et Nick Broomfield les pôles magnétiques de l'*urban legend* américaine, l'éblouissante et les ténébreuses, la femme des foules et les filles de rien. Mais le fait divers horrifique touchant Aileen vaut surtout pour sa valeur d'*exemplum* : une « racaille » blanche, violentée dès l'enfance par d'autres laissés-pour-compte, tue plus tard de pauvres hommes, lamentables « messieurs-tout-le-monde » de la misère sexuelle ; spectrographie d'une société schizophrène, l'affaire Wuornos illustre combien le *backlash* de la violence faite aux femmes devient une violence « en retour » totalement incontrôlable.

Mots-clés : meurtrière, exécution capitale, misère sociale, amour lesbien, prostitution

Abstract: Aileen Wuornos, named the first female serial killer by the FBI, became by his execution as famous as Marilyn Monroe by his suicide, or Elizabeth Short by his assassination: these are for James Ellroy and Nick Broomfield the magnetic poles of the American urban legend, the dazzling and the dark, the woman of the crowds and the girls of nothing. But the horrific fact about Aileen is especially worthy of its exemplum value: a white "scum", abused by others left behind in childhood, later kills poor men, lamentable "gentlemen-all- the world" of sexual misery; as a spectrograph of a schizophrenic society, the Wuornos affair illustrates how the backlash of violence against women becomes an "uncontrollable" violence in return.

Keywords: murderous woman, capital execution, social misery, lesbian love, prostitution

Oui, je voudrais juste dire que je navigue avec la roche, et je reviendrai, comme la Fête de l'Indépendance avec Jésus. Le 6 juin, comme dans le film. Grand vaisseau mère et tout, je reviendrai, je reviendrai (dernières paroles avant injection létale d'A. Wuornos, 9 octobre 2002).

Du documentaire au film de fiction, le fait divers multiples et horrible que fut la trajectoire criminelle d'Aileen Wuornos¹ a réussi à cranter de nombreuses entrées : la problématique des tueuses en série, celle des femmes exécutées, celle des prostituées, celle, enfin, des amours saphiques... Il n'a rien manqué au tableau dantesque pour véhiculer fantasmes et réappropriations de toute nature. Par ailleurs, Pierre Langlais explique que de toute façon « Tupac, O.J. Simpson, Unabomber... Dans les séries, le crime profite à la fiction » ; il ajoute

La série *Unsolved : The Murders of Tupac and The Notorious B.I.G.* reconstitue les travaux des détectives qui tentèrent d'éclaircir le mystère, entre conflit personnel, histoire de gangs et corruption policière. Une nouvelle preuve du succès grandissant du *true crime* ("vrai crime"). Popularisé par des enquêtes documentaires autour de faits divers marquants (*Soupçons*, *The Jinx* et *Making a murderer*), le genre se décline désormais en fiction, avec déjà quelques séries convaincantes : *The People v. O.J. Simpson*, formidable reconstitution du procès de la star du football américain ; *Manhunt*, sur le célèbre criminel Unabomber ; *Waco*, autour de la secte de David Koresh ; et désormais *Unsolved : The Murders of Tupac and The Notorious B.I.G.* Mais pourquoi le *true crime* fascine-t-il autant ? (Langlais, 2018)

Bonne question, à laquelle la réalisatrice Patty Jenkins s'efforce de répondre. Quand elle confie à Charlize Theron (la sculpturale et sublime incarnation publicitaire de « Dior, que j'adore, l'Or »...) le rôle d'Aileen dans le bien-nommé *Monster* (2003), on peut se demander de quoi ce fait divers est le nom ; la plus belle jouant le rôle de la plus disgraciée, l'histoire la plus fangeuse scintillant devant la caméra grand public avec Christina Ricci en renfort de charme... créent un adynaton, sorte de composite improbable où se heurtent tout le glamour de la scène américaine avec les bas-fonds les plus

¹ Née le 29 février 1956 à Rochester, morte le 9 octobre 2002 à Starke en Floride, elle se nommait, au début, Susanne Carol Pittman. Tueuse en série, surnommée « La Demoiselle de la Mort », elle exécuta au moins sept hommes, qui l'avaient « embarquée » pour un exercice prostitutionnel.

éprouvants d'une société fracturée (inceste, prostitution sordide, vols, errances criminelles, trahisons amoureuses).

Pourtant, aussitôt morte, Aileen fut partout : film, opéra (pour une seule représentation !), documentaires, anthologie, septième art et, enfin, consécration ultime, série (saison 5 de *American Horror Story*). Cet engouement pour une criminelle rejoint l'adulation que suscita le « Dahlia noir », pour des raisons inverses : Betty Short, la victime innocente et belle comme le jour, et Aileen, meurtrière dévoyée aux traits bouffis... figurent deux des visages fétichisés, car oxymoriques, de l'Amérique. Fait divers, conte d'hiver, les traitements multimédiatiques que son histoire suscita n'arrivent pas à exténuer la noirceur crue et irrémédiable de cette « misérable », comme si Fantine s'était mise à tuer tous les Thénardier du monde, avant de s'éprendre d'une Cosette qui ne serait pas sa fille...

Ce sont ces grands arcs narratifs, ce discours sédimenté, qui méritent d'être explorés, afin de dresser une sorte de cartographie du traitement compassionnel, quoique horrifié, d'un fait divers paré des trait « gores » d'un conte noir, afin de montrer comment le « scandale » apparaît comme la grande leçon à tirer de cette dérélition absolue : le Mal existe, mais il s'auto-détruit en quelque sorte, puisque c'est la condamnée elle-même qui demande à être exécutée... Le voyeurisme obligé des documentaires, les « confessions » qui ressemblent au *De Sang Froid* de Truman Capote, enfin le « détail » futile ou aberrant écrivent en creux un « portrait d'une enfant déchue » qui rejoint bien sûr l'autre grande figure noire de l'après-guerre, Elizabeth Short, comme si un *portamento* de la féminité dévoyée les reliait et venait mettre en garde le lectorat, par le biais du fait divers *trash*, contre l'hybris de sa société.

Pour ce faire, on reviendra sur les traitements journalistiques puis « esthétiques » des deux récits, qui se télescopent et s'anamorphosent les uns les autres (hideur *versus* beauté, imprudence *versus* férocité, rêverie de midinette *versus* trahison amoureuse...). On pourra se référer, entre autres, à la proposition critique de Roland Barthes sur la « structure du fait divers » (1962).

Pour évaluer l'interaction du crime devenu spectacle social avec notre propre réactivité éthique et esthétique, il sera proposé, en trois strates, une sorte de « clinique » de la propédeutique du mal... On interrogera d'abord les documentaires du britannique

Nick Broomfield comme formidable amplificateur social (« Pauvre petite fille pauvre ! »), puis on envisagera la mort-spectacle en tant que totem et en tant que fétiche (« L'ogresse et la sirène »), ce qui amènera à poser la question d'un imaginaire mondialisé du *white trash*, véhiculé par le traitement réservé aux faits divers sensationnels et sanglants (« Hantise et rédemption : mortelles randonnées ? »).

1. Pauvre petite fille pauvre !

La causalité est retournée en vertu d'un dessin exactement symétrique. Ce mouvement était bien connu de la tragédie classique, où il avait même un nom : c'était le comble ; [...] que signifie cette prédilection ? Le comble est l'expression d'une situation de malchance. Cependant, de même que la répétition limite en quelque sorte la nature anarchique - ou innocente - de l'aléatoire, de même la chance et la malchance ne sont pas des hasards neutres, elles appellent invinciblement une certaine signification - et dès lors qu'un hasard signifie, ce n'est plus un hasard; le comble a précisément pour fonction d'opérer une conversion du hasard en signe, car l'exactitude d'un renversement ne peut être pensée en dehors d'une Intelligence qui l'accomplit » (Barthes, 1962)

Distants d'une dizaine d'années, les deux documentaires consacrés au cas Wuornos figurent un émouvant tombeau pour celle qui demande la mort, à demi délirante, à la fois ogresse maléfique et pauvre gosse abusée ; le premier présente les tentatives de Broomfield d'interviewer Wuornos, ce qui implique un long processus de médiation avec sa mère adoptive, Arlene Pralle, et son avocat, Steve Glazer. Le film met en lumière l'exploitation de Wuornos par son entourage et pose des questions sur l'équité du procès et sur les intérêts de la police. La défense a d'ailleurs utilisé le film lors du procès, tenu en 2001, afin de mettre en évidence l'incompétence du premier avocat de l'accusée. Ce fut à la suite de ce procès que Broomfield décida de réaliser un deuxième film, *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (Aileen : vie et mort d'un tueur en série). Pour parfaire son personnage dans le film de long métrage *Monster* (2003), Charlize Theron a utilisé ce film comme matériau de base et a remporté pour sa performance l'Oscar de la meilleure actrice, décerné le jour de l'anniversaire de Wuornos.

Mais que dit exactement l'interview de Aileen par Broomfield, elle sanglée dans son uniforme orange², yeux exorbités, souriant malgré tout de toutes ses dents mal soignées, archi-menottée et encadrée de deux policiers surarmés ? La confrontation avec le visage altéré de cette multiple meurtrière est, pour chacun, très émouvant ; d'abord parce que l'humanité n'en est nullement absente et que nous y trouvons, malgré nous, un reflet de notre propre fragilité... Ensuite, parce que même convaincue de sept meurtres (dont certains particulièrement cruels) elle s'efforce timidement, d'être aimable et polie, de répondre « normalement » – sans doute comme elle imagine qu'il convient de le faire dans la vie de tous les jours – à l'interrogateur pourtant incisif et peu complaisant ; elle essaie d'être une « dame », du fond de sa misère et de sa brutalité. Ainsi, peu à peu, nous découvrons une vie d'entrée de jeu vouée à l'insupportable et à la déchéance...

Dès son plus jeune âge, en effet, Aileen a eu des relations sexuelles avec de multiples partenaires dont son propre frère ! À l'âge de quatorze ans, elle tombe enceinte, déclarant que la grossesse est la conséquence d'un viol par un inconnu. Elle donne naissance, le 23 mars 1971, à un garçon à la Maison des mères célibataires de Détroit et l'enfant est immédiatement placé afin d'être adopté. Le 7 juillet 1971, Britta Wuornos décède d'une cirrhose du foie après que Aileen et son frère sont mis sous tutelle. Lorsqu'elle atteint ses quinze ans, son grand-père la chasse de la maison, et Aileen commence à subvenir à ses besoins comme prostituée... Le 27 mai 1974, elle est interpellée dans le comté de Jefferson au Colorado, pour conduite en état d'ivresse, comportement contraire aux bonnes mœurs et tir au pistolet de calibre 22 à partir d'un véhicule en mouvement : elle est condamnée par défaut puisqu'elle ne se présente pas au tribunal.

Et la violence s'enracine, devenant un mode quasi quotidien d'être-au-monde, comme si frapper et démolir étaient la seule alternative à la destruction et à l'annihilation de soi. On le voit : les débuts dans la vie sont effrayants, et effarants ! Le deuxième documentaire, publié après la mort d'Aileen, parfait le tableau dantesque de cette existence fracassée, bousillée, abîmée au-delà de tout ce que l'on peut imaginer raisonnablement.

² Uniforme que connaissent bien tous les spectateurs de *Orange is a New Black*, la série carcérale féminine de Jenji Kohan, depuis 2013.

Mais ce qui est immédiatement perceptible, c'est que ce fait divers-ci s'écrit aussi, en contraste et en regard, d'un autre fait divers, tout aussi sanglant et sensationnel : celui dit du « Dahlia Noir », qui polarisa les esprits après la Seconde Guerre mondiale et ne fut jamais, jamais résolu.

La lecture – édulcorée, faut-il le préciser – du rapport d'autopsie d'Elizabeth Short nous met en face d'un corps souillé et martyrisé, et le mot est faible ; le champ lexical horrifique « excréments, lacérés, battue à mort, coupée en deux, etc. » (Hodel, 2003: 251) évoque les pires sévices sadiques. Pourtant nous retrouvons dans nombre de faits divers et de thrillers le même type de dispositifs macabres, que l'on pourrait désigner par le syndrome du « diasparagmos », ou démembrement... Quoi qu'il en soit, ces documentaires dépeignent à merveille le climat délétère où se débattait Aileen ; enlaidie et cassée par la vie, ignorante, sans doute psychotique, grossière³, elle poursuit dans les années 80 son terrible périple, et enchaine, de plus en plus vite, de plus en plus désespérément, forfaits, arrestations et relaxes ;

Tous les récits insistent alors sur l'engrenage proprement tragique qui va la précipiter à la fois vers le seul bonheur de sa vie, sa liaison avec Tyria Moore, et vers l'impérieuse nécessité de gagner de l'argent pour les faire vivre ; mais que faire, quand on n'est rien, quand on ne sait rien ?

Semblable à Betty Short par l'exercice prostitutionnel, mais aussi brutale que Betty était gracieuse et douce, Aileen se vend à des hommes qu'elle ne supporte pas, et le 30 novembre 1989 son sort se scelle à jamais : elle tue Richard Mallory, 51 ans ; cette première victime était propriétaire d'un magasin de composants électroniques à Clearwater, un homme déjà reconnu coupable de viol et qu'elle déclara avoir tué en état de légitime défense. Un shérif-adjoint du Comté de Volusia découvrit le véhicule abandonné de Mallory le 1^{er} décembre 1989, mais le cadavre de Mallory ne fut retrouvé, lui, que le 13 décembre dans un secteur boisé à plusieurs miles de distance : le corps comportait plusieurs impacts, dont deux au poumon gauche ont été considérés comme à l'origine de la mort.

³ Dans *Monster*, premier long métrage réalisé par Patty Jenkins en 2003, le mot « *fuck* » et ses variantes sont répétés 189 fois.

La « pauvre petite fille pauvre » est devenue une meurtrière, et la terrible errance criminelle peut s'égrener comme dans un *snuff movie*... car, ainsi que le dit Alexandre Lacroix, « Si chaque meurtre appartenant à une série semble, considéré isolément, être le fait d'un esprit dérangé, il n'en reste pas moins que la série complète doit admettre une *raison*, au sens mathématique du terme » (Lacroix, 2005: 164).

Cette raison, c'est la tendresse éprouvée pour sa compagne... et l'impossibilité – croit-elle – de se débrouiller matériellement autrement. Si pour Barthes « un Dieu se cachait derrière le fait divers », il s'agit alors d'un Dieu noir, car le récit de ce qui se répète en s'aggravant devient l'anti-modèle du « patron » américain, une sorte de boustrophédon où tout ce qui devrait sauver enlise et assombrit.

2. L'ogresse et la sirène

Le policier, émanation de la société tout entière sous sa forme bureaucratique, devient alors la figure moderne de l'antique déchiffreur d'énigme (Edipe), qui fait cesser le terrible pourquoi des choses ; son activité, patiente et acharnée, est le symbole d'un désir profond : l'homme colmate fébrilement la brèche causale, il s'emploie à faire cesser une frustration et une angoisse » (Barthes, 1962)

Tyria Moore, femme de ménage dans un hôtel, lui est présentée dans un bar gay de Daytona. C'est évidemment l'épisode central du film *Monster*, qui va jouer sur l'opposition esthétique entre les deux femmes (l'une plutôt fragile, l'autre taillée en force⁴), pour ranimer une forme d'engramme de la « bête et la belle » lesbien. Elles s'installent ensemble, Aileen assurant donc le quotidien par ses revenus provenant de la prostitution. Cette histoire d'amour (*love affair*) tellement étrange re-ancre Aileen dans une normalité fragile, mais le lecteur (ou le téléspectateur) respire enfin : elle se rapproche de lui/d'elle (tout comme le corps martyrisé de Betty Short brillait, sous le feu des journalistes d'époque, comme un curieux ostensor de sexe et de sang).

Même avant le fatidique 30 novembre 1989, leur existence est chaotique, alcoolisée, rythmée par les « sorties de route » et les aberrations de toutes natures : au fur

⁴ La postproduction de *Monster* insiste d'ailleurs sur les « performances » pondérales des deux actrices : Charlize Theron et Christina Ricci ont respectivement pris 30 et 10 livres (13,5 et 4,5 kg) pour leur rôle.

et à mesure de la dégradation du comportement d'Aileen, on voit croître l'angoisse de Tyria, renommée « Selby » dans le film de Patty Jenkins (et incarnée par Christina Ricci), qui va comprendre que son amie est démente... La liste impressionnante des victimes va alors s'allonger jusqu'à l'arrestation finale de la meurtrière : Aileen ? Une ogresse, certes, mais malheureuse, mais lamentable, mais pathétique de douleur rentrée et de fureur permanente... follement éprise de sa « sirène », dépressive, vulnérable et paumée (on ne peut s'empêcher, en tant que Français, de penser à cet autre tueur disgracié et terrifiant : Francis Heaulmes, surnommé le « routard du crime »). Les documentaires la relient aux « grands universaux » humains, de la Faute, de la Chute, de la Rédemption, et habillent ainsi d'une aura épique la dérive d'un être que toute la société a mordue, puis recrachée, avec une charge encore inégalée de venin à répandre.

Mais pour les Américains, la sirène c'était essentiellement Betty, le Dahlia, qui fut incarnée par Mira Kirshner dans le film de Brian de Palma. Avoir choisi Charlize Theron pour le rôle d'Aileen est d'ailleurs spectaculairement étrange ; pour jouer une beauté (Short), on choisit une beauté (Mira) ; mais pour jouer un « monstre », on choisit encore une beauté⁵... comme si le désir du « comble » devait s'exercer jusque dans le casting, tout comme l'antithèse entre la brune Mira et la blonde Scarlett Johansson structurait esthétiquement *The Black Dahlia* ; ainsi se configure une histoire binaire, où le malheur des filles perdues prend tour et tour, et symétriquement, le visage du crime à commettre et celui de la victime assassinée ; ce diptyque passionnel et affectif co-construit une forme de sentimentalisme horrifié, mâtiné de « *Ubi sunt* »... où sont-elles maintenant, ces héroïnes meurtries ?

Les réponses historiquement proposées par Ellroy contribuent au martyrologe, pour aller vers une fin providentialiste que ne renieraient ni Emerson ni Thoreau, comme on peut le supposer en lisant ces quelques répliques :

Non, non. Je n'ai jamais fait de mal à Betty.

⁵ Charlize Theron a obtenu l'Oscar de la meilleure actrice (le 29 février 2004, date de l'anniversaire d'Aileen Wuornos), ainsi que le Golden Globe, et le Screen Actors Guild Award, ainsi que le prestigieux Ours d'argent au Festival de Berlin. Elle a également obtenu le prix Broadcast Film Critics Association Awards, le Chicago Film Critics Association Award, le Dallas-Forth Worth Film Critics Award, le Golden Stellite, le Sierra Award au Las Vegas Film Critics Society et le prix Independent Spirit.

Est-ce que ça t'a encore fait bander ? Est-ce que t'as joui, joui, joui, chaque fois que tu la découpais ?

Non ! Oh ! mon Dieu, mon Dieu ! (Ellroy, 1988: 183-184)

Une grande constante rassemble pourtant les faits divers bruts et leur traitement mythique : celle du cinéma. Plus qu'un cliché, la mort d'Elizabeth touche au sacré de transgression, tant elle illumine à contrario les ténèbres environnantes en une éprouvante Pentecôte funèbre.

Cette double tragédie serait-elle le « chaînon manquant » entre une définition « ontogénique » du fait divers (ça n'arrive qu'une fois, à une seule personne) et une définition phylogénique (on y lit le récit de toute une génération, de toute une époque...) ? Cycles d'un individu et/ou cycles d'une espèce, le « dahlia noir » (film et roman, cas et glose) et *Monster* offrent à l'Amérique son reflet le plus obscur, ou – pour parler comme Carlo Ginzburg – son épiphanie herméneutique.

Pourtant il ne fait aucun doute que les tueurs en série exercent longtemps après leur mort une curieuse emprise sur les esprits faibles, même si :

« Le Diable n'existe pas : le Mal n'existe pas. “Le Mal ?, déclare, péremptoire, Michel Onfray, n'existe pas en dehors des faits dans lesquels il s'incarne.” [...] Infiniment plus subtil, Nietzsche dans *Le Gai savoir*, subvertit les assignations traditionnelles en un entrelac indébrouillable : “*Entendu au Paradis* : Bien et mal sont les préjugés de Dieu, dit le Serpent.” Michel Onfray, malgré qu'il en ait, reste indéfectiblement chrétien : le Mal s'incarne. (Sarrocchi, 2008: 230)

Nous retrouvons le même propos – la même inquiétude ? – dans le film d'Ami Canaan Mann, *Killing Fields* (2011), où des corps de femmes, mutilés et assassinés, sont retrouvés dans les bayous du Texas, comme autant de répliques obsidionales de l'histoire de Betty Short, petite américaine sans histoire venue de son Massachusetts natal pour vivre la grande vie et accéder au rang de star.

Aileen, elle, incarne une face cauchemardesque de la féminité dévoyée : la police ayant retrouvé des objets personnels des victimes dans des monts-de-piété, recouverts de ses empreintes digitales (car correspondant à celles retrouvées dans les voitures abandonnées ainsi que dans le rapport de police établi de sa seconde interpellation de

1976), elle sera condamnée à la peine de mort par injection létale pour l'assassinat d'au moins sept hommes en Floride entre novembre 1989 et novembre 1990 ; elle essaiera bien, confusément d'expliquer que ces derniers l'auraient violée ou auraient tenté de le faire, alors qu'elle exerçait son activité de prostituée. Mais reconnue coupable, elle sera donc exécutée le 9 octobre 2002 à la prison d'État de Floride, à Starke dans le comté de Bradford... Est-ce tout ce qui reste à dire sur elle, ou plutôt sur la métamorphose de sa déchéance en fait sociétal ? Nous pensons que non.

3. Hantise et rédemption : mortelles randonnées⁶ ?

Mais dans le fait divers, la dialectique du sens et de la signification a une fonction historique bien plus claire que dans la littérature, parce que le fait divers est un art de masse : son rôle est vraisemblablement de préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel, de l'intelligible et de l'insondable; et cette ambiguïté est historiquement nécessaire dans la mesure où il faut encore à l'homme des signes (ce qui le rassure) mais où il faut aussi que ces signes soient de contenu incertain (ce qui l'irresponsabilise) (Barthes, 1962).

Si l'on s'arrête à la sidération produite par le récit de ces horreurs, on perd sans doute l'occasion de se demander : pourquoi ? Pourquoi un tel acharnement, une telle barbarie ? Pourquoi Aileen tua-t-elle, sans nécessité, de pauvres types presque aussi paumés qu'elle ? Pourquoi le corps du Dahlia, ce corps précisément, eut-il à subir ce traitement ? Le fait divers s'arrête souvent là où l'enquête réelle commence, car il perd alors la brutalité de la révélation et le court-circuit sensoriel qui le caractérisent ; les investigations menées ont quand même suggéré quelques pistes...

Pour Betty, deux réponses se font jour : d'abord, il est d'usage dans les exécutions ordonnées par la pègre de l'époque d'éviscérer les corps ; c'est par le dégagement gazeux des tissus mous que l'on retrouve le plus facilement les cadavres, surtout immergés. Un corps éviscéré est plus difficile à situer, et c'est tout bénéfique pour le ou les assassins ; on

⁶ Les Français penseront immédiatement au film de Claude Miller, avec Isabelle Adjani et Michel Serrault (1983) ; les autres se souviendront surtout du roman de Marc Behm, *Eye of the Beholder (Mortelle randonnée)*, 1981, trad. de l'anglais (États-Unis) par Rosine Fitzgerald. Paris : Gallimard, « Série Noire », nouvelle édition 1995.

s'éloigne déjà, on le voit, du sadisme pur. Est-ce réconfortant ? En tout cas c'est plus rationnel. Mais le fait de découper le corps en deux, de le vider comme un poulet répond peut-être à un autre motif, celui de dissimuler une grossesse, dont la révélation aurait gravement entaché la réputation d'un puissant. Quoiqu'il en soit, et même si la thèse de Steve Hodel prête au doute, il a parfaitement su rendre la compassion et l'horreur qui s'emparent de nous devant ce crime abominable : « Tout dans ce crime dénotait la vengeance et la rage » (Hodel, 2003:150).

Vengeance et rage... baignent également les fictions (surtout télévisées) où apparaît Aileen, par exemple en spectre furieux hantant des lieux maléfiques. L'hôtel Cortez, lieu principal de l'action de la saison 5 d'*American Horror Story*, *Hostel*, semble être l'hôtel de toutes les horreurs et toutes les déviances (*Horror Story* oblige). Mais selon les dires mêmes du *showrunner* Ryan Murphy, cet hôtel fictif est en partie basé sur l'histoire d'un hôtel, lui, bien réel : le Cecil Hotel, situé à Los Angeles et récemment renommé Stay on Main (sûrement pour se défaire de la réputation macabre qui le précède). Théâtre de nombreux meurtres et suicides, sans parler des événements étranges qui s'y seraient bien souvent produits, ce lieu « marqué » a eu pour visiteurs, au cours de son histoire, pas mal de tueurs, dont Richard Ramirez et Jack Unterweger ; on se dit que l'aspect semi-fantastique de certains faits divers criminels n'est pas si usurpé que cela.

Et c'est au cours de cette saison 5 que Lily Rabe et Seth Gabel, pour ne citer qu'eux, incarnent respectivement, le temps de quelques épisodes, les tueurs en série Aileen Wuornos et Jeffrey Dahmer, tandis que John Carroll Lynch prête ses traits à John Wayne Gacy, le vrai tueur qui a inspiré son personnage de clown dans *Freak Show*. Comme quoi, l'hôtel Cortez semble attirer, lui aussi, tous les dégénérés du pays... Betty Short (Mena Suvari) apparaît également en première saison, dans l'épisode 9 : « le Dahlia noir » ; son fantôme gracieux hante la maison où elle mourut accidentellement (!), même si son corps est bien lacéré et mutilé... pour faire croire à un crime de pervers.

Décidément, on ne peut que tomber d'accord avec Yves Reuter lorsqu'il rappelle que « force est de constater que l'imaginaire contemporain se nourrit de ce genre et de ces personnages : privés, truands, vamps... Il apparaît comme un « réservoir » inépuisable pour les romans, les films, les journaux, la publicité » (Reuter, 1989: 8) ;

rappelons encore que Aileen inspira aussi l'un des personnages fictifs de la série *OZ*⁷, et l'on notera que comme pour la « vraie » Aileen Wuornos, c'est à sa demande que Shirley Bellinger, infanticide délirante, est finalement pendue.

Les « crimes du Grand Nulle part » sont surabondants, aux États-Unis ; Aileen ne fait que suivre la route sombre des *midnight ramblers*. Après l'errance sanglante, et l'amour impuissant à conjurer le « signe indien », commence l'acte III de la tragédie : la longue et poignante confrontation avec la justice, qui va durer plus de dix ans... dix années pour que les médias s'emparent follement de cette histoire sans issue, et fabriquent une « idole du mal » comme jadis ils avaient fabriqué un « dahlia noir ».

Le 9 janvier 1991, Aileen fut arrêtée la première, lors d'une interpellation spectaculaire, dans un bar de motards, « The Last Resort » dans le comté de Volusia. La police localisa Moore, le lendemain à Scranton en Pennsylvanie : celle-ci accepta d'obtenir les aveux de Wuornos en échange d'une procédure d'immunité judiciaire complète sur le ou les crimes dans lesquels elle aurait été impliquée. Suivant les instructions de la police, Moore téléphona à Wuornos à plusieurs reprises, lui demandant notamment son aide pour être disculpée... Trois jours plus tard, le 16 janvier 1991, Wuornos avoua les meurtres : elle prétendit que les hommes avaient tenté de la violer et qu'elle avait agi par auto-défense.

La psychologie de cette femme est d'ailleurs sans cesse traversée de crises, de visions, de moments psychotiques : c'est une bonne cliente pour l'horizon de réception du public américain, fervent support du criminel qui rencontre Dieu en prison ; mais il sera toujours difficile de la comprendre, ou même de l'éclairer, ne serait-ce que partiellement, comme le suggère, plus globalement, Alexandre Lacroix :

Les aliénistes, juristes et criminologues du XIX^e siècle supposaient, d'une façon générale, que le meurtrier était frappé d'une tare, qu'il lui manquait le discernement et les qualités pour être tout à fait un homme. A la même époque, quelques poètes et romanciers, en choisissant le criminel comme héros, défendent l'opinion contraire. (Lacroix, 2005: 46)

⁷*Oz* est une série télévisée américaine du genre dramatique, créée par Tom Fontana, de 56 épisodes de 55 mn chacun, répartis en 6 saisons, et diffusée entre juillet 1997 et février 2003 sur le réseau HBO. *Oz* est la première série produite par HBO, avec des épisodes d'une durée d'une heure environ.

Le 14 janvier 1992 débuta le procès concernant le meurtre de Richard Mallory, et Wuornos a été reconnue coupable du meurtre, le 27 janvier 1992, grâce au témoignage à charge de Moore. Lors de la sentence, les psychiatres, présentés par la défense, ont déclaré qu'elle était instable mentalement et qu'ils avaient diagnostiqué des troubles de la personnalité avec des désordres mentaux assimilés à la schizophrénie. Rien n'y fit : Aileen fut une première fois condamnée à la peine capitale le 31 janvier 1992.

Le 31 mars 1992, elle plaida coupable pour les meurtres de Charles Humphreys, Troy Burress et David Spears, déclarant qu'elle souhaitait « être droite vis-à-vis de Dieu ». Alors le 15 mai 1992, Aileen fut de nouveau condamnée trois fois à la peine capitale. En juin 1992, Wuornos plaida à nouveau coupable pour le meurtre de Charles Carskaddon et fut condamnée à la peine de mort pour la cinquième fois au mois de novembre 1992. Enfin, en février 1993, elle plaida coupable pour le meurtre de Walter Jenio Antonio et fut condamnée, une sixième fois, à la peine capitale. En revanche, aucune charge ne fut retenue contre elle pour le meurtre de Peter Siems, puisqu'on ne retrouva jamais le corps de la victime.

Et c'est là qu'intervient la magistrale puissance du documentariste Nick Broomfield : durant un entretien qu'elle lui accorde, alors qu'elle pensait que les caméras et micros étaient débranchés, elle déclara qu'il s'agissait bien d'auto-défense et qu'elle ne devrait pas être présente dans le couloir de la mort, où elle séjournait depuis deux ans à ce moment, mais qu'elle souhaitait mourir. C'est pourquoi, lorsque son appel auprès de la Cour suprême des États-Unis fut rejeté en 1996, elle attendit jusqu'en 2001, pour annoncer qu'elle ne ferait plus appel de sa condamnation à la peine capitale. Elle adressa alors une requête auprès de la Cour suprême de Floride pour se séparer de son conseil juridique et pour arrêter tous les appels, déclarant :

J'ai tué ces hommes, je les ai volés alors qu'ils étaient froids comme la glace. Et je le referais de nouveau. Il n'y a aucune raison de me garder en vie ou quoi que ce soit, car je tuerais encore. J'ai de la haine qui suinte de tous mes pores... j'en ai assez d'entendre cette chose, « elle est folle ». J'ai été examinée tellement de fois. Je suis celle qui déteste le plus fortement la vie humaine et je tuerais de nouveau.

La défense a soutenu qu'elle n'était pas en état « éclairé » de donner un consentement à sa propre peine, et le gouverneur de Floride, Jeb Bush, mandata trois psychiatres afin d'avoir un entretien de quinze minutes avec la tueuse. Tous trois la jugèrent apte mentalement à être exécutée – ce qu'elle attendait d'eux, en somme. Ce qui allait durablement inscrire A. C. Wuornos dans la psyché du public et la noire célébrité des grands tueurs, ce fut le mémorable dernier entretien accordé au journaliste Nick Broomfield le 8 octobre 2002 ; un torrent d'imprécations se déversa alors, somme dérisoire et terrifiante de tout ce qu'un esprit malade, isolé et maltraité peut ourdir dans l'angoisse de la mort annoncée.

Elle relata les fouilles dénudées, ou la douleur de se faire passer, à chaque fois qu'elle devait quitter sa cellule, les menottes si fermement que ses poignets en étaient meurtris : elle fit état de coups de pied lancés contre la porte de sa cellule, de fréquents contrôles des fenêtres par les gardiennes, de pression basse de l'eau, de moisissures sur son matelas et de « miaulements de chat... avec le dégoût et une pure haine à mon encontre ». Son avocat déclara que « Madame Wuornos souhaitait seulement avoir un traitement approprié, un traitement humain jusqu'au jour de son exécution, » et que « si ses allégations ne correspondaient pas à la réalité, celle-ci était vraisemblablement sujette à des hallucinations qui font qu'elle croit vraiment en ce qu'elle a écrit. »

Dans d'autres entretiens, peu de temps avant son exécution, elle prétendit que son esprit était contrôlé par la « pression sonore » afin de la faire paraître folle ; elle a décrit sa mort imminente comme un voyage avec des anges à bord d'un vaisseau spatial, mais lorsque Broomfield, juste avant de lui dire adieu, a essayé de la faire revenir sur ses déclarations précédentes, Wuornos devint livide, le maudit et mit fin à l'entretien, en lui hurlant « Merci beaucoup, la société, pour expédier mon cul par voie ferrée ».

Il n'y a pas de paix, de sérénité ou de pardon dans ce fait divers, chromatographie sans retouche d'une misère insondable ; Broomfield rencontra plus tard Dawn Botkins, un ami d'enfance de Wuornos, qui lui dit : « Elle est désolée, Nick. Ce n'est pas à toi qu'elle a fait un doigt d'honneur. Elle a fait un doigt d'honneur aux médias et également aux avocats. Elle savait que si elle en disait plus, cela pourrait faire une différence pour son exécution imminente, aussi elle décida de ne pas le faire. » Elle fut la dixième femme à être exécutée aux États-Unis, depuis que la Cour suprême a rétabli la peine capitale pour

les femmes en 1976, et la deuxième exécutée en Floride (elle refusa son dernier repas et prit, à la place, une tasse de café). Après son exécution, Aileen Wuornos fut incinérée ; ses cendres furent rapportées par Dawn Botkins dans son Michigan natal et il les dispersa sous un arbre.

Elle avait demandé que la chanson *Carnival* de Natalie Merchant, l'ancienne chanteuse du groupe *10,000 Maniacs*, soit jouée lors de ses obsèques. Lorsqu'on lui demanda pourquoi sa chanson passait en bande-son lors de la diffusion du générique de fin du documentaire de Nick Broomfield *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, Natalie Merchant commenta :

Aileen Wuornos était une torturée, a mené une vie de torturée qui dépasse mes pires cauchemars. Je n'étais pas d'accord jusqu'à ce que l'on m'ait dit qu'Aileen avait passé tant d'heures à écouter mon album *Tigerlily* dans le couloir de la mort et qu'elle avait demandé que la chanson *Carnival* soit jouée à ses obsèques que j'ai accordé l'autorisation pour l'utilisation de la chanson dans le film. C'est très étrange de penser aux endroits où va ma musique une fois que je l'ai composée. Si elle a pu lui apporter du réconfort, je dois être reconnaissante. (Broomfield, 2003)

Broomfield déclara plus tard :

Je pense qu'Aileen a vraiment cru qu'elle avait tué pour se défendre. Je pense que quelqu'un qui est profondément psychotique ne peut faire la différence entre quelque chose qui menace réellement sa vie et un désagrément mineur. En même temps, quand elle n'était pas dans ces humeurs extrêmes, il y avait une humanité incroyable en elle. (*ibidem*)

Le criminaliste français Stéphane Bourgoïn rejoint tout à fait l'attitude de Nick Broomfield lorsqu'il dit, parlant de ses propres expériences :

À côté de ces études, des reportages pris sur le vif qui racontent mon dernier voyage de l'été 2005 du couloir de la mort d'une prison du Texas et de l'Ohio pour y rencontrer les tueurs en série Tommy Lynn Sells et Donald Harvey, présumés responsables de plus de 180 assassinats. Vous constaterez que le crime peut aussi se conjuguer au féminin avec des portraits d'une tueuse baby-sitter, Christine Falling ou de Kathleen Folbigg qui assassine systématiquement toute sa progéniture en Australie (Bourgoïn, 2006: 12)

Loin de la seule chronique médiatique et judiciaire qui a valu à Aileen Wuornos d'être étiquetée « première tueuse en série lesbienne » par la presse populaire américaine, se pose la question de la légitime défense : la tueuse a toujours affirmé qu'elle avait agi en situation de nécessité vitale face à des clients violents et que l'assassinat de seulement sept hommes sur les milliers de clients qu'elle avait eus illustre bien ce fait, ce qui est aussi, peu ou prou, la thèse du film *Monster*, qui voit en Selby l'élément déclencheur.

Aileen a franchi la ligne rouge, elle est devenue une tueuse en série, persuadée que son amour pour Selby justifie tout, y compris les pires crimes. Mais Selby n'hésite pas à la trahir pour se sauver elle-même... et c'est le piège qu'elle tend à Aileen qui la mèneront tout droit dans le couloir de la mort. Pour reprendre le beau titre de Rainer Maria Fassbinder, « l'amour est plus froid que la mort ».

Conclusion

Le discours sur la puissance du mal n'est qu'une forme élaborée de cette même puissance, une façon seulement un peu plus perverse d'être au service du Diable. (Roumette, 2008: 357)

La popularité immense de ces deux faits divers prend aussi une coloration sociologique : par exemple, à la fin de la guerre, les mœurs se libéralisent considérablement, les femmes s'émancipent et ne craignent plus de s'avouer *golddiggers*, chercheuses d'or... Dans ce sens, on peut dire que le *Dahlia* raconte un anti-roman d'apprentissage, où le miracle n'a pas lieu. Comme dans un roman de Stephen King, le croque-mitaine dévore et broie, et rejette une apprentie starlette de 22 ans sur le terrain vague de Crenshaw District, éviscérée et coupée en deux – et l'histoire s'arrête là, car :

La vengeance apparaît aux origines de la culture méditerranéenne, vengeance biblique, comme celle de Caïn contre Abel (...). Vengeances hideuses mais vengeurs grandioses. (Raabe, 1989: 94)

Sans doute est-ce exactement aussi ce que l'on peut dire des exactions d'Aileen Wuornos, car comme le rappelle Daniel Zagury : « Dans le prétoire, la diabolisation du tueur en série est une tentation constante » (Bloch-Lainé, 2018) ; l'article précise que

« Dans son livre, *La Barbarie des hommes ordinaires*, qui vient de paraître aux éditions de l'Observatoire, il abonde dans le sens de la banalité du mal, déconstruit la figure du génie du mal, mais nuance l'idée selon laquelle l'inhumanité habiterait n'importe quel humain » (*ibidem*). On devine aisément que c'est ce que le fait divers ici scruté met plus ou moins en évidence ; le « monstre » n'en était pas un, ou alors au sens latin du terme uniquement ; mais ses actes, eux, le furent, monstrueux.

Et les hurlements de détresse de Aileen, adressés à Nick Broomfield parce qu'il est le seul à vouloir encore l'entendre, résonnent tout autant que ceux de Elizabeth Short : « Vous m'avez cassée, toi, la société, les flics et le système. Une femme violée va être exécutée et servir à écrire des livres, à faire des films et de la merde. »

Entre le pragmatisme de Pierce et le transcendantalisme de Thoreau, s'écrit une philosophie américaine « *causa sui* » ; on peut avancer que les deux faits divers ici exposés participent de cette élation vers une forme sacrificielle de rédemption, par l'échec et la perte, mais aussi – et c'est la leçon des textes, films, romans, séries... adjacents, par l'acceptation finale du châtement (Aileen) et par l'immortalité iconique enfin obtenue (Betty). Qui a dit « Il n'y a pas de deuxième acte dans les vies américaines ?⁸ ».

Bibliographie

BARTHES, Roland (1962). « Structure du fait divers », *Médiations, revue des expressions contemporaines*, n° 5. Repris dans BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.

BENRAAD, Myriam (2018). « Internet 2.0 : voyage sur l'autoroute de l'horreur », *Libération*, 19 août 2018.

BLOCH-LAINE, Virginie (2018). « Dans le prétoire », entretien avec Daniel Zagury, *Libération*, 9 mars 2018.

BOURGOIN, Stéphane (2006). *Almanach du crime et des faits divers, sang pour sang nouveau*, Paris: Edite.

BOURGOIN, Stéphane (2014). *Qui a tué le Dahlia Noir ? L'énigme enfin résolue*. Paris: Ring.

CASTA, Isabelle Rachel (2009). « Thanatofictions ! la pornographie de la mort », *La Provocation en littérature*, dir. Daniel Leuwers et Frédéric G. Theuriau. Paris: Le Manuscrit, pp. 61-74.

⁸Francis Scott Fitzgerald.

CASTA, Isabelle Rachel (2009). « L'innocence assassinée...le traitement médiatique de l'affaire Dewèvre », Dir. A.E. Ebongue, D. Mbena et É. Mokwe, *Médias français et fibre patriotique*. Munich: Lincom studies in Communication, pp. 193-204

CORNWELL, Patricia (2003), *Jack l'Éventreur, affaire classée. Portrait d'un tueur*. Paris: Éditions des Deux Terres.

ELLROY, James (1988). *Le Dahlia noir*. Paris: Rivages.

GILMORE, John (1994). *Severed: The True Story of the Black Dahlia Murder*. Los Angeles: Zanja Press.

HODEL, Steve (2003). *L'affaire du Dahlia Noir*. Paris: Éditions du Seuil.

KENNEDY, Dolores, NOLIN, Robert (1992). *On a Killing Day: The Bizarre Story of Convicted Murderer Aileen « Lee » Wuornos*. New York: Warner Books

KNOWLTON, Janice, NEWTON, Michael (1995). *Daddy Was the Black Dahlia Killer: The Identity of America's Most Notorious Serial Murderer--Revealed at Last*. New York: Pocket Books.

LACROIX, Alexandre (2005). *La Grâce du criminel*. Paris: PUF.

LANGLAIS, Pierre (2018). « Le crime profite à la fiction », *Télérama*, 23 juin 2018.

MATZ, FINCHER, David, HYMAN, Miles (2013), *Le Dahlia noir*. Bruxelles: Castermann.

RAABE, Juliette (1989). « Le vengeur désenchanté, du western à la série noire », *Le Roman policier et ses personnages*, dir. Yves Reuter. Vincennes, Éditions PUV, pp. 91-106.

REUTER, Yves (1989). « Présentation », *Le Roman policier et ses personnages*, dir. Yves Reuter. Vincennes, Éditions PUV.

REYNOLDS, Michael (1992, 2003). *Dead Ends: The Pursuit, Conviction and Execution of Female Serial Killer Aileen Wuornos, the Damsel of Death*. New-York : St. Martin's True Crime Library.

ROUMETTE Julien (2008). « Romain Gary et le sourire de Prométhée », *Modernité*, n° 29 : *Puissance du mal*, dir. Pierre Glaude et Dominique Rabaté, pp. 345-365.

RUSSELL, Sue (2002). *Lethal Intent: The Shocking True Story of One of America's Most Notorious Female Serial Killers*. New-York: Pinnacle Books.

SARROCCHI, Jean (2008). « Monsieur Ouine ou la puissance bêtifiante du mal », *Modernité*, n° 29 : *Puissance du mal*, dir. Pierre Glaude et Dominique Rabaté.

SHIPLEY, Stacey L., ARRIGO, Bruce A. (2003). *The Female Homicide Offender: Serial Murder and the Case of Aileen Wuornos*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

SLOCOMBE, Romain (2010). *Sexy New York*. Paris: Fayard.

WOLFE, Don (2006). *Le Dossier Dahlia Noir*. Paris: Albin Michel.

WUORNOS, Aileen, BERRY-DEE, Christopher (2006). *Monster: My True Story*. Londres: John Blake Publishing LTD.

Filmographie

BROOMFIELD, Nick (1993). *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer*. Royaume-Uni: Channel 4 Television Corporation.

BROOMFIELD, Nick (2003). *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*. États-Unis: Columbia Tristar Home Entertainment.

DE PALMA, Brian (2006), *Le Dahlia Noir*. États-Unis, Allemagne, France.

JENKINS, Patty (2003), *Monster*. États-Unis.

ROSS, Kathryn (2008). *Aileen Wuornos II. La demoiselle de la mort*. Silver Spring, Maryland: Discovery Communications.

ROSS, Kathryn (2009). *Aileen Wuornos. Crimes That Shook the World*. États-Unis: Discovery Channel. Diffusion en France : « L'ange de la mort », *Ces crimes qui ont choqué le monde*, Numéro 23, RMC Découverte.

**LAMPEDUSA SNOW DE LINA PROSA
OU LE DRAME D'UN MIGRANT AFRICAIN**

RITA FREDA

Dramaturge & Doctorante

Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne

Rita.Freda@unil.ch

Résumé : En 2016, la metteuse en scène romande Simone Audemars signe une réalisation de *Lampedusa Snow* de Lina Prosa. Ce monologue théâtral trouve sa source dans le réel : en 2011, une centaine de réfugiés africains ayant fui la Libye, accostent à Lampedusa et sont transférés à 1'800 mètres d'altitude dans les Alpes lombardes. Quel rayonnement médiatique a connu cette histoire ? Comment Lina Prosa s'en empare-t-elle après l'avoir découverte dans les pages d'un entrefilet de *La Repubblica* ? Enfin, quels sont les enjeux du texte révélés par les options de mise en scène prises par Simone Audemars ?

Mots-clefs : théâtre, réel/faits divers, migration, hospitalité, événement

Abstract (translated into English by Hannah Davis): In 2016, the Swiss-French director Simone Audemars oversaw a production of Lina Prosa's *Lampedusa Snow*. Prosa's theatrical monologue was inspired by a true story : in 2011, more than one hundred African refugees fled the war in Libya and arrived in Lampedusa, where they were resettled 1,800 meters above sea level in the Lombard Alps. How has this story reverberated in the media ? How did Lina Prosa make use of the story after discovering it in the form of a brief article in the newspaper *La Repubblica* ? Which aspects of the text are ultimately brought to light by Simone Audemars' directorial choices ?

Keywords: theater, news/true story, migration, hospitality, event

*En Afrique, il n'y a rien qui ressemble à la neige...*¹

Des faits divers sur scène

Durant la saison 2016-2017, Simone Audemars présente à l'affiche de trois théâtres, sis autour de l'Arc lémanique, sa réalisation de *Lampedusa Snow*, un monologue signé par Lina Prosa². En qualité de dramaturge, j'accompagne la metteuse en scène dans une phase préparatoire de sa création scénique, consacrée à mieux cerner le geste esthétique affirmé par l'auteure italienne, dont la pièce s'ancre dans l'actualité migratoire. La première composante de son titre l'annonce en effet tandis que la portée de la seconde se livre comme une énigme qui se laissera percer au fil de la lecture pour les uns, au cours de la représentation théâtrale pour les autres. *Lampedusa* est le nom d'une petite île sicilienne, située entre la Tunisie et l'archipel de Malte, qui depuis les années 1990 – ainsi que le savent si bien ses habitants³ –, voit échouer sur ses rivages des hommes, des femmes et des enfants, épuisés, ayant survécu à leur traversée de la Méditerranée ainsi que les cadavres de ceux qui ont perdu la vie au cours d'un périple accompli sur des embarcations de fortune. *Lampedusa Snow*. Par le détour d'un vocable anglais simplement juxtaposé à la localisation géographique, l'insolite fait irruption dans la perception de la réalité. De la neige sur Lampedusa ? De la neige sur ce petit territoire méditerranéen, plus proche de l'Afrique que de l'Italie ? Comment est-ce possible ? Cette neige est-elle météorologique ou métaphorique ? Il s'agira d'entrer

¹ Remarque extraite du témoignage d'un réfugié africain (qui s'exprime en anglais, et dont la voix est recouverte par celle du traducteur italien), diffusé dans un reportage radiophonique réalisé par Andrea Tornago, Radio Popolare, Milan, le 1^{er} septembre 2011 : <http://www.k-pax.eu/page.php?area=12&idp=40> [Consulté le 20/X/2018]. Sauf mention explicite, je traduis.

² *Lampedusa Snow* de Lina Prosa. Traduction en français de Jean-Paul Manganaro. Mise en scène : Simone Audemars. Assistanat : Philippe Tiokinski. Dramaturgie : Rita Freda. Avec Aymeric Trionfo. Scénographie et costume : Roland Deville. Réalisation du costume : Coralie Chauvin. Son : Michel Zürcher. Construction du décor et régie générale : Dorian Nahoun. Administration : Laurence Krieger-Gabor & Johanna Etchecopar. A l'Oriental-Vevey : du 23 au 27 novembre 2016. A la Grange de Dorigny, à Lausanne : du 1^{er} au 3 décembre 2016. Au Théâtre Le Châtelard, à Ferney-Voltaire, les 10 et 11 décembre 2016. Le spectacle a été repris la saison suivante à la Comédie de Genève : du 13 au 25 mars 2018.

³ « Nous vivons ce phénomène depuis 20 ans [...] » : observation d'un habitant de l'île de Lampedusa rapportée par Margherita Nasi, in *Libération*, 8 août 2011.

dans le corps du texte théâtral pour avoir des premiers éléments d'éclaircissement à ce propos.

Lampedusa Snow est en prise avec le réel. Dans la didascalie d'ouverture, Lina Prosa précise avoir trouvé sa « source » dans « les faits divers » (Prosa, 2014a: 10). Cette locution, déclinée au pluriel par le traducteur Jean-Paul Manganaro, correspond dans la langue source, à « *fatti di cronaca* », soit à des « fait[s] (...) significatif[s], digne[s] d'être publié[s] pour [leur] intérêt »⁴. L'expression renvoie bien à l'acception journalistique du terme « *cronaca* » (la « chronique »), qui figure par ailleurs dans le texte original de la pièce (Prosa 2013: 44) et qui désigne, en italien, une « information écrite sur des événements nationaux et internationaux d'intérêt majeur, fournie par les journaux quotidiens ou périodiques »⁵. Marc Lits note que la notion de « fait divers » est « intraduisible » tant son référent varie d'une ère linguistique ou géoculturelle à l'autre. Il relève néanmoins qu'à chaque fois que le terme « trouve une traduction dans d'autres langues, [il] est davantage référé au traitement informatif qu'à l'événement lui-même », qu'il n'est donc pas « un fait au sens propre », mais « un fait relaté dans un média » (Lits, 2007: 112). Annik Dubied met en exergue le même préalable à toute réflexion sur cette notion si difficile à saisir : « Le fait divers est une mise en scène médiatique, on ne le “ rencontre ” pas dans la rue, c'est son écriture et sa mise en images qui le constitue » (Dubied, 2004: 6). Ailleurs, récapitulant certains critères permettant de définir le prototype du fait divers, elle note que l'un d'eux consiste en l'établissement d'un lien rare, inusuel, surprenant entre deux éléments qui se retrouvent soudainement associés⁶. Elle emprunte ce trait à Roland Barthes qui, dans une analyse restée fondatrice, affirmait : « Il n'y a pas de fait divers sans *étonnement* (écrire, c'est s'étonner) ; or, rapporté à une cause, l'étonnement implique toujours un trouble, puisque dans notre civilisation, tout *ailleurs* de la cause semble se situer plus ou moins déclarativement en marge de la nature, ou du moins du *naturel* » (Barthes, 1964: 191). *Lampedusa Snow*, un titre oxymorique – qui surprend et suscite l'interrogation – semble se faire l'écho de l'*étonnement* et du *trouble* éprouvés par Lina Prosa au moment où elle

⁴ « *Fatto, episodio di [cronaca], rilevante, degno d'essere pubblicato per il suo interesse* », d'après *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, 1988, p. 491.

⁵ « *Informazione scritta su eventi nazionali e internazionali di maggior interesse, fornita da giornali quotidiani e periodici* » : *ibidem*.

⁶ Annik Dubied, « Les récits de faits divers et les récits people : normes, intimité, identités », in *Médias & Culture*, Hors-série n° 2, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 35.

a découvert, par l'intermédiaire de son traitement médiatique, un fait réellement advenu. Le monologue, aussitôt après l'achèvement de son écriture à la date du 1^{er} septembre 2012, vient former un diptyque avec un autre monologue traitant également de la réalité migratoire contemporaine, écrit quelque dix ans auparavant, au fil duquel une femme africaine se raconte alors même qu'elle est en train de se noyer non loin des côtes de l'île italienne⁷. Comment s'entrelacent dans l'écriture dramatique de Lina Prosa fiction et référence aux migrants d'aujourd'hui ?

Du réel, du fait divers et de l'événement

Dans les médias, les rescapés ou les morts de la migration méditerranéenne sont fréquemment appréhendés comme des « non-événements » (Ritaine, 2015: 118), réduits à des abstractions, à des nombres, à des statistiques. Contrairement à la longue liste de ceux qui l'ont précédé pendant quelque vingt ans, le naufrage du 3 octobre 2013 – cent cinquante disparus, trois cent soixante-six morts retrouvés et cent quarante-huit survivants⁸ – vient heurter le quotidien des Lampedusiens, de manière traumatique⁹. En raison de son ampleur, et parce qu'il a lieu à quelques kilomètres à peine des plages de Lampedusa, il est perçu dans toute sa violence, dans toute sa spectacularité. Comment continuer à feindre d'ignorer les dangers encourus par ceux qui affrontent la Méditerranée ? Comment ne pas être ébranlés par ce réel, par la vue des cadavres qui flottent sur l'eau et qui s'échouent sur les rives ? Comment se soustraire à la violence engendrée par tous ces morts, soudainement si visibles quand d'autres disparaissent au fond des flots ? Tragique, le naufrage du 3 octobre est immédiatement connu du monde

⁷ Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, suivi de *Cassandra on the road. Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 10. Durant la saison 2017-2018, à l'affiche de la Comédie de Genève, figurent dans la même plage de programmation : la reprise de la mise en scène par Simone Audemars de *Lampedusa Snow* et la création de la mise en scène par Maryse Estier de *Lampedusa Beach*. En 2013, le diptyque devient trilogie, avec l'écriture de *Lampedusa Way* (non plus un monologue mais un dialogue pour deux personnages) : Lina Prosa, *Lampedusa Way*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2014. Ces trois textes de théâtre ont paru dans une même édition italienne : Lina Prosa, *Trilogia del Naufragio. Lampedusa Beach. Lampedusa Snow. Lampedusa Way*, prefazione di Muriel Mayette, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2013. En 2016, Lina Prosa écrit *Ritratto di Naufrago Numero Zero*, autre monologue, sous-titré – d'après le tapuscrit dont elle m'a adressé une copie le 22 novembre 2016 – *Appendice alla Trilogia del Naufragio [Portrait du Naufragé Numéro Zéro. Appendice à la Trilogie du Naufrage]*.

⁸ D'après Evelyne Ritaine, « Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : *damnatio memoriae* », in *Cultures & Conflits*, n° 99-100, Paris, L'Harmattan, automne-hiver 2015, p. 120.

⁹ Cf. Guido Nicolosi et Ketty Panebianco, « Les morts de Lampedusa », in *Communications*, n° 97, Paris, Seuil, 2015/2, pp. 161-176.

entier grâce à la presse écrite, aux informations télévisuelles, numériques et radiophoniques. Loin d'être le premier du genre, il acquiert pourtant rapidement le statut d'événement et « signe l'inscription définitive du thème des naufrages migrants en Méditerranée dans le débat public » (*idem*: 120). C'est sa médiatisation même, selon une observation empruntée à Pierre Nora, qui le constitue en événement¹⁰. Par ailleurs, il devient événement parce qu'il marque une « rupture sociale d'intelligibilité », selon des considérations élaborées – dans le champ des sciences sociales – par Alban Bensa et Eric Fassin : « Même quand chacun reconnaît l'événement, nul n'est certain de l'identifier. Ce qui caractérise l'événement, ce sont donc à la fois l'évidence d'une rupture et l'incertitude quant à sa signification » (Bensa et Fassin, 2002: 10-11). D'où la nécessité pour comprendre un événement de ne pas s'en tenir à « l'évidence de sa manifestation », mais de le mettre en perspective, de lui donner du sens (*idem*: 9).

Lina Prosa est née et vit en Sicile. Impossible pour elle de se parer d'indifférence ou de s'enfermer dans le déni face à ces drames. Très vite, ceux-ci marquent de toute évidence pour elle une « rupture [...] dans l'intelligibilité » (*ibidem*). Forte d'une sensibilité nourrie de culture et de mythologie grecques, elle confie que cela lui est « très difficile, depuis toujours, d'accepter les tragédies qui arrivent en Méditerranée »¹¹ ; de constater que « la mer d'Ulysse [...] est] aujourd'hui un laboratoire de mystification, de misère morale et politique, de mort, à cause de l'égoïsme et des intérêts du pouvoir constitué »¹². Elle en est convaincue : « Le mythe, l'écriture, la dramaturgie antique et contemporaine sont des espaces de rétablissement de la justice en dehors des tribunaux et des lieux de décision » (Prosa, 2017: 105). Parce que la presse écrite autant que les médias audiovisuels ne s'intéressent guère au vécu des individus qui migrent, à leurs motivations, les donnent à voir le plus souvent comme

¹⁰ Pierre Nora relève que la médiatisation non seulement relaye l'événement, mais le constitue : « Presse, radio, images, n'agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence. La publicité façonne leur propre production. Des événements capitaux peuvent avoir lieu sans qu'on en parle. [...] Le fait qu'ils aient eu lieu ne les rend qu'historiques. Pour qu'il y ait événement, il faut qu'il soit connu » : « L'événement monstre », in *Communications*, n° 18, Paris, Seuil, 1972, p. 162.

¹¹ Lina Prosa, d'après l'entretien vidéo « *Lampedusa Beach* de Lina Prosa : Le contexte menant à l'écriture » : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Lampedusa-Beach-de-Lina-Prosa-le-contexte-menant-a-l-ecriture?autostart> [Consulté le 20/X/2018].

¹² Lina Prosa, propos recueillis par Laurent Muhleisen, « Triptyque du naufrage », texte paru dans le programme *Triptyque du naufrage* [titre générique sous lequel ont été programmés dans une mise en scène de l'auteure *Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow* et *Lampedusa Way*], Théâtre du Vieux-Colombier / Comédie-Française, du 31 janvier au 5 février 2014, np.

des groupes ou des masses, l'auteure a ressenti la nécessité, par le détour du théâtre, de leur donner un nom, un passé, des espérances. Elle l'affirme : l'histoire de Shauba, dans *Lampedusa Beach*, s'inspire des « faits divers »¹³ et « ressemble à celle de nombreux êtres humains qui ont cherché à rejoindre, sans succès, nos côtes, qui sont morts dans notre mer, et qui sont pour nous des anonymes »¹⁴. Elle précise : « Shauba est un nom d'invention, mais il vaut pour toutes les femmes qui n'ont pas survécu dans l'ancienne mer d'Ulysse, qui ne peuvent plus protester au bureau d'état civil d'une ville quelconque occidentale »¹⁵. Par rapport à celle de Shauba, l'histoire de Mohamed, le protagoniste de *Lampedusa Snow*, émerge de façon singulière du flux médiatique des drames et des tragédies humaines qui se déroulent encore aujourd'hui en Méditerranée. Elle semble en effet s'originer dans *un fait divers* plutôt que dans *les faits divers*. Dans une note liminaire, Lina Prosa donne des indications sur l'identité du personnage qui va faire entendre sa voix, sur sa « préhistoire », sur la situation dans laquelle il se trouve, sur le lieu de l'action : « Un émigrant africain, débarqué à Lampedusa, est conduit dans un chalet de montagne, sur les Alpes orobiques. Il reste là pendant des mois dans l'attente que sa demande d'asile politique soit examinée » (Prosa, 2014a: 10). Ces informations succinctes sont-elles pure fiction ou s'inspirent-elles d'un fait divers qui se serait frayé une brèche dans l'actualité migratoire ?

Ailleurs que dans le péri-texte de *Lampedusa Snow*, Lina Prosa raconte que c'est en lisant les pages de *La Repubblica*, dans le courant de l'année 2011¹⁶ ou 2012¹⁷, qu'elle a pris connaissance d'un épisode dont elle a perçu toute l'incongruité. Comment admettre en effet qu'une centaine de migrants africains ayant rejoint Lampedusa après

¹³ « Le fait divers pour moi. Seulement les faits divers » - tels sont les premiers mots de la réponse donnée par Lina Prosa à la question : « Quelles œuvres (textes ou œuvres plastique [sic]) ont pu inspirer ou traverser l'écriture de [*Lampedusa Beach*] ? », d'après l'entretien vidéo : « *Lampedusa Beach* de Lina Prosa : Le contexte artistique / Les thèmes abordés » : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Lampedusa-Beach-de-Lina-Prosa-le-contexte-artistique-Les-themes-abordes?autostart> [Consulté le 20/X/2018]. En-deçà ou au-delà de la question de l'aisance qui serait celle de l'auteure s'exprimant ici directement en français, le glissement, ou l'oscillation, entre le singulier et le pluriel retient l'attention. Ne pourrait-on pas en effet affirmer que dès lors qu'il se décline au pluriel, le fait divers n'en est plus un ?

¹⁴ Propos de Lina Prosa, cité d'après Erika Riggi, in *Io donna*, 13 mars 2013.

¹⁵ Lina Prosa, « *Lampedusa Beach* » (février 2013), texte inséré dans le dossier de presse réalisé par la Comédie-Française pour la mise en scène de ce monologue par Christian Benedetti, à l'affiche du Studio-Théâtre, du 4 au 28 avril 2013, Paris, p. 4. Ce dossier de presse accompagne une autre réalisation du même metteur en scène présentée dans cette même salle du Studio-Théâtre de la Comédie-Française, du 21 mars au 28 avril 2013 : *Existence* d'Edward Bond.

¹⁶ Lina Prosa, citée par l'AFP, in *Le Parisien*, 24 janvier 2014.

¹⁷ Lina Prosa, citée par Laura Putti, in *La Repubblica*, 29 octobre 2013.

avoir survécu aux dangers d'un voyage en mer, aient été amenés à traverser du sud au nord la péninsule italienne ; puis qu'ils aient été logés dans les Alpes orobiques (lombardes), près de Bergame, pendant quelque six mois dans l'attente d'un titre de séjour¹⁸ ? Sans commenter plus avant, Lina Prosa témoigne du soudain surgissement en elle d'une perception inédite : « J'ai trouvé délirant que ça se passe dans la société où je vis, où je respire »¹⁹. Dans des notes écrites en accompagnement à sa mise en scène de *Lampedusa Snow* – présentée au Teatro Biondo de Palerme durant la saison 2014-2015 –, elle éclaire autrement encore l'entrelacement d'associations, de sensations, de cognitions étranges qui se sont télescopées en elle, et à partir desquelles elle présente l'une des épreuves affrontées par le personnage de Mohamed : « Il se retrouve à combattre le froid, le gel. (...) Comme cela est dit au début du texte, Mohamed est comme une seiche sur la neige »²⁰.

Un fait divers et son rayonnement

En s'en tenant à une recherche effectuée sur les seules archives en ligne de *La Repubblica*, portant sur les vingt-quatre mois ayant précédé l'année 2013, est-il possible de retrouver l'article portant sur le fait divers ayant inspiré l'écriture de *Lampedusa Snow* ? Après avoir combiné les mots « Val Camonica » (Prosa, 2014a: 37) – nom de la région alpine, explicitement mentionnée par Mohamed, dans laquelle se prolonge le temps de son attente – et « profughi » (« réfugiés »)²¹, deux résultats s'affichent et renvoient à un même article, consultable en ligne, paru le 3 août 2011. A sa lecture, on apprend qu'à cette date, depuis trente-six jours, dans la structure hôtelière de la station de ski de Montecampione sont accueillis quelque cent hommes, âgés de seize à quarante-cinq ans, originaires d'une douzaine de pays d'Afrique (Soudan, Guinée, Mali, Togo, Sénégal, Nigeria, Syrie, Ghana, Gambie, Côte d'Ivoire, Guinée, Tchad, Niger, Cameroun) ; que ceux-ci ont fui la guerre qui a éclaté en Libye, où ils vivaient et

¹⁸ D'après Lina Prosa, citée : par Laura Putti, in *La Repubblica*, 29 octobre 2013 ; par Maria Lombardo, in *La Sicilia*, 2 décembre 2013 ; par l'AFP, in *Le Parisien*, 24 janvier 2014. Lina Prosa, en faisant référence à sa source médiatique, parle même de « l'histoire de migrants déportés dans les Alpes » : citée par l'AFP, in *Le Parisien*, 24 janvier 2014.

¹⁹ Lina Prosa, citée par l'AFP, in *Le Parisien*, 24 janvier 2014.

²⁰ Lina Prosa, « La riconciliazione del nero e del bianco » [« La réconciliation du noir et du blanc »], texte paru dans le Programme de salle du Teatro Biondo, à Palerme, en accompagnement à la mise en scène par l'auteur de *Lampedusa Snow*, du 26 février au 8 mars 2015, [p. 6].

²¹ Cette combinaison succède à une recherche opérée sur ce même site et restée infructueuse à partir de la conjonction des mots « Val Camonica » et « migranti » (« migrants »).

travaillaient depuis de nombreuses années ; qu'ils ne savent combien de temps ils resteront « exilés dans les Alpes », à devoir lutter contre le « froid », les « maladies » et la « solitude » ; qu'ils vivent comme hors du monde ; qu'ils sont fatigués et se sentent abandonnés ; que chacun d'entre eux, nourri et logé, rapporte aux propriétaires de la résidence alpine quarante euros par jour²². Cet article est-il celui par l'intermédiaire duquel Lina Prosa a été informée de ce fait divers ? Tel n'est pas le cas, l'auteure se souvient plutôt d'un entrefilet de *La Repubblica* et précise qu'il y était question d'un séjour en montagne de quelque six mois²³.

En prolongeant la quête de données sur la Toile, et en conjuguant cette fois les mots clefs « profughi » et « Montecampione » (ce dernier en lieu et place de « Val Camonica »), il s'avère que le sort réservé à ces réfugiés subsahariens a été plus d'une fois médiatisé²⁴. Il a été relayé en effet d'abord par la presse locale – notamment par *Bresciaoggi* ou *Il Giornale di Brescia* ; ensuite par la presse nationale – entre autres par *La Repubblica*, *Il Fatto quotidiano* ou *L'Unità* ; enfin par la presse écrite et audiovisuelle européenne – via un sujet réalisé par Salvatore Aloïse pour le télé-journal du soir d'Arte du 11 août 2011²⁵, et un reportage signé du même journaliste, paru dans *Le Monde* du 12 août 2011²⁶ (sous la rubrique « International & Europe »), et repris quatre jours plus tard sur le site du *Guardian*²⁷. Les médias se sont intéressés à l'histoire de ces réfugiés dès l'annonce de leur arrivée à Montecampione (en juin 2011). Ils ont

²² Paolo Berizzi, « I cento profughi esiliati sulle Alpi, tra freddo, malattie e solitudine » [« Les cent réfugiés exilés dans les Alpes, entre froid, maladies et solitude »], in *La Repubblica*, 3 août 2011 : <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/03/cento-profughi-esiliati-sulle-alpi-tra.html?ref=search> [Consulté le 20/X/2018].

²³ Lina Prosa, lors d'un échange en italien via skype avec Rita Freda, le 28 octobre 2016.

²⁴ La Cooperativa Sociale k-pax onlus (active dans l'assistance et l'accueil de demandeurs d'asile et de réfugiés) a rendu accessibles sur son site (<http://www.k-pax.eu>), entre autres documents ou archives, leurs propres revues de presse : locale (<http://www.k-pax.eu/archivio.php?area=30>) ; nationale (<http://www.k-pax.eu/archivio.php?area=32>) ; et internationale (<http://www.k-pax.eu/archivio.php?area=33>) [Consulté le 20/X/2018].

²⁵ « Le Monde et TG Arte. Rifugiati di Brescia, ne parlano i media francesi » [« Le Monde et le TJ Arte. Réfugiés de Brescia, les médias français en parlent »] : information relayée à la date du 16 août 2011 sur le site de la CGIL [Confederazione Generale Italiana del Lavoro – la plus ancienne organisation syndicale italienne] Camera del lavoro di Brescia : http://www.cgil.brescia.it/sito_cgil/public/article.php?classic=&type=&id=2492&sss=cgil&t=LE-MONDE-E-TG-ARTE [Consulté le 20/X/2018].

²⁶ Salvatore Aloïse, « Italie : des migrants arrivés à Lampedusa se morfondent dans la montagne lombarde », in *Le Monde*, 12 août 2011.

²⁷ Salvatore Aloïse, « From Libya via Lampedusa, migrants languish in an Italian ski resort », article mis en ligne sur le site du quotidien britannique *The Guardian*, 16 août 2011 : <https://www.theguardian.com/world/2011/aug/16/lampedusa-migrants-italian-ski-resort> [Consulté le 20/X/2018].

ensuite rendu compte de leur abandon dans une structure hôtelière éloignée de quelque vingt kilomètres du village le plus proche ; de leur marche en direction de la vallée lorsqu'ils tentèrent d'attirer l'attention des autorités sur leurs conditions de vie intenable (en septembre 2011) ; des nouvelles opportunités d'hébergement qui leur furent proposées enfin dans des villages du Val Camonica (en octobre et novembre 2011). Les journalistes n'ont pas oublié par la suite ce fait divers. Ponctuellement en effet, à l'échelle tant locale que nationale, voire européenne, durant les mois et les années qui suivent le transport à mille huit cents mètres d'altitude, ils reviennent sur le sujet, pour se souvenir et mettre en perspective les conditions d'accueil inappropriées imaginées par des autorités italiennes ayant réagi dans l'urgence à l'afflux important de migrants arrivés dans le pays lors des événements liés au Printemps arabe ou aux conflits libyens²⁸.

L'histoire des réfugiés de Montecampione fait bien événement, tant dans l'acception donnée à cette notion par Pierre Nora que dans celle définie par Alban Bensa et Eric Fassin. Et même si elle ne trouve pas à travers le monde le même retentissement que le naufrage du 3 octobre 2013, elle semble inviter à concevoir autrement la notion d'hospitalité, à lui donner du sens en prenant davantage en considération les difficultés de ces êtres humains qui, au péril de leur vie, ont quitté leur pays dans l'espoir d'un avenir meilleur. Au fil de la collecte de renseignements, il apparaît que l'aventure des réfugiés de Montecampione a inspiré durant l'année 2012 non seulement l'écriture par Lina Prosa de *Lampedusa Snow*, mais aussi la réalisation du documentaire *Il Rifugio* par Francesco Cannito et Luca Cusani²⁹ ainsi que celle du

²⁸ Par exemple : Domenico Benzoni, « Dalla Libia ai giardini camuni » [« De la Libye aux jardins du Val Camonica »], in *Bresciaoggi*, 26 janvier 2012 ; Michele Sasso et Francesca Sironi, avec des photographies de Luciana Passaro : « Scandalo profughi » [« Scandale réfugiés »], voir plus précisément l'encart titré « Modello Val Camonica » [« Modèle Val Camonica »], in *L'Espresso*, 18 octobre 2012, p. 38 ; Angelo Van Schaik, compte rendu en français du sujet qu'il a traité pour la Radio Nederland Wereldomroep, station internationale des Pays-Bas, à la date du 5 juillet 2012 : http://www.k-pax.eu/documenti/RADIO_NEDERLAND_WERELDOMROEP_fra.pdf [Consulté le 20/X/2018] ; Bram de Waal, Ton Vanderplas, Angelo Van Schaik, *Rifugiati sulle alpi*, [court-métrage réalisé par des journalistes hollandais], 14', 2012 : <https://vimeo.com/60558165> [Consulté le 20/X/2018] ; Salvatore Aloïse, « Migrants : Les bonnes recettes du "micro-accueil" en Italie », in *Le Monde*, 19 août 2015.

²⁹ Francesco Cannito et Luca Cusani, *Il Rifugio*, documentaire, Diwan Film [Milan], 2012, 56'. Pour visionner le trailer : <http://www.diwanfilm.com/overlook-hotel.php> [Consulté le 20/X/2018]. En 2013, les réalisateurs remportent avec ce film le prix IA Doc Rai (qui distingue un reportage ou une enquête journalistique inédite) dans le cadre de la XIX^e édition du Premio Ilaria Alpi : <http://www.ilariaalpi.it/?p=5577> [Consulté le 20/X/2018].

photoreportage *Black Snow* signé par Joan Bardeletti³⁰. Les réalisateurs indépendants confient avoir découvert le fait divers au détour d'un article paru dans *La Repubblica* en juillet 2011. Désireux d'en savoir plus, ils se sont rendus à Montecampione. Impressionnés par la situation des réfugiés, trouvant le lieu particulièrement « suggestif et visuellement fort », ils se sont lancés dans le courant de ce même mois dans un tournage qui a duré jusqu'en juillet de l'année suivante³¹. Ils ont documenté « cette situation paradoxale », cet « isolement forcé »³². Ils racontent dans leur film cette « vie suspendue entre rêves et attentes déçues »³³. Ils donnent la parole aux réfugiés, font entendre leur voix, leur restituent une singularité, respectent leur personnalité. Le documentaire les montre dans la réalité qui est la leur dans la montagne, puis les suit dans leur tentative d'intégration dans les communes lombardes qui les ont accueillis. Il se focalise sur trois d'entre eux, pour retracer leur parcours depuis leur départ de Libye jusqu'à la réponse donnée par les autorités italiennes à leur demande d'asile. Joan Bardeletti, quant à lui, se souvient que c'est aussi durant le mois de juillet 2011 qu'il a lu dans une brève de journal cette histoire qu'il a trouvée « tout simplement incroyable »³⁴. Sensible à un jeu de contrastes – présentant des similitudes avec celui qui a saisi Lina Prosa –, il poursuit : « j'ai tout de suite pensé que l'histoire allait vraiment prendre de la force visuellement avec l'hiver, la neige, le froid »³⁵. Mais à l'automne, il apprend que plus aucun Africain ne réside à Montecampione. En discutant avec des représentants de k-pax – une coopérative active dans l'assistance et l'accueil de demandeurs d'asile et réfugiés –, il comprend que leur « démarche de micro-intégration dans les villages de la vallée [est] unique, originale » et qu'elle rend

³⁰ Joan Bardeletti, *Black Snow*, photoreportage réalisé en 2012. Il est possible de le découvrir notamment au lien suivant : https://www.issuu.com/joanbardeletti/docs/20120216-black_snow_bd2?backgroundColor=%2525252523222222 [Consulté le 20/X/2018]. Pour ce travail photographique, Joan Bardeletti remporte durant cette même année 2012 la 49^e édition de la Bourse du Talent Reportage : <https://www.picto.fr/2012/joan-bardeletti-laureat-de-la-bourse-du-talent-reportage/> [Consulté le 20/X/2018].

³¹ Francesco Cannito, propos recueillis par Chiara Rubessi, « *Il Rifugio* : Entretien avec Francesco Cannito », 14 juin 2013 : <http://leblogdocumentaire.fr/il-rifugio-entretien-avec-le-realisateur-francesco-cannito/> [Consulté le 20/X/2018].

³² Luca Cusani, lors d'un entretien audiovisuel accordé dans le cadre de l'édition 2013 du Prix Ilaria Alpi : <https://www.youtube.com/watch?v=maHAKArCQIM> [Consulté le 20/X/2018]

³³ D'après la brève présentation de ce documentaire autoproduit : <http://www.diwanfilm.com/overlook-hotel.php>. [Consulté le 20/X/2018].

³⁴ Joan Bardeletti, propos recueillis par Roxana Traista, « Joan Bardeletti aux frontières du photojournalisme », avril 2012 : <https://boursedulalent.com/article/joan-bardeletti-aux-frontieres-du-photojournalisme> [Consulté le 20/X/2018].

³⁵ *Ibidem*.

« l’histoire moins anecdotique »³⁶. En janvier 2012, pendant une semaine, il photographie les migrants dans leur quotidien au sein des communautés villageoises du Val Camonica, où ils vivent désormais par groupe de cinq ou six colocataires. Il leur propose aussi, dans « une sorte de pèlerinage »³⁷, de retourner sur la montagne, enneigée, là où ils avaient antérieurement séjourné. *Black Snow* est un album réunissant une trentaine d’images, chacune accompagnée d’une légende. Dans un texte proposé en préambule, le photographe présente les personnes photographiées en rappelant le contexte de leur migration. Il explicite aussi la raison pour laquelle, mettant en crise les codes du photojournalisme, il leur a demandé de porter des gilets de sauvetage, objets choisis pour extérioriser la « mémoire visuelle [d’un] parcours qui fut d’abord maritime, et des traumatismes vécus qui seront longs à disparaître »³⁸.

Au-delà de la seule couverture journalistique, le fait divers ayant pour protagonistes les réfugiés de Montecampione connaît donc un rayonnement pluriel sans doute parce qu’il met en lumière des questions liées moins à une crise migratoire qu’à une crise de l’accueil. Comment le matériau réuni au fil de cette recherche documentaire sur des faits du réel donne-t-il à apprécier la dramaturgie de *Lampedusa Snow* ainsi que les principales options de mise en scène de ce texte par Simone Audemars ?

Se distancier du réel

Lina Prosa ne pratique pas le genre du théâtre documentaire. Après sa lecture de l’entrefilet repéré dans les pages de *La Repubblica*, elle n’est donc nullement partie en quête de compléments d’informations. Alors qu’elle avait terminé le monologue de Mohamed, elle a eu l’occasion d’échanger en France avec une jeune femme du Val Camonica qui s’était rendue une fois par semaine à la montagne en tant que cantinière et qui avait donc rencontré les réfugiés de Montecampione. Elle confie que ce « témoignage a agi sur elle comme une ouverture sur la réalité », que « ce moment a été

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Il est possible de lire ce texte de présentation entre autres sur le site personnel de Joan Bardeletti : <http://joanbardeletti.com/series-photographiques/black-snow-2/> [Consulté le 20/X/2018].

le plus réel en absolu », tant il lui avait été difficile de penser que ce fait pourtant rapporté par les médias avait réellement existé³⁹.

Dans le cadre des répétitions de *Lampedusa Snow* dirigées par Simone Audemars, divers documents rassemblés au fil de la recherche documentaire ont été mis à la disposition des membres de l'équipe artistique sous la forme d'un dossier dramaturgique, dans lequel figuraient entre autres : les articles parus dans *La Repubblica* et dans *Le Monde* (respectivement à la date du 3 août et du 12 août 2011) ainsi que les photographies rassemblées par Joan Bardeletti dans *Black Snow*. Par ailleurs, une projection collective du documentaire *Il Rifugio* de Francesco Cannito et Luca Cusani a été organisée. Ces documents ont permis à chacune et à chacun de découvrir des approches tout à la fois complémentaires et contrastées d'un même fait réel, d'éprouver peut-être aussi à leur tour ce sentiment de *trouble* et d'*étonnement* qui s'était emparé de l'auteure⁴⁰. La documentation a permis de nourrir un travail qui avait été initié autour de la question de l'hospitalité, une problématique formulée par Simone Audemars comme suit : « Qu'avons-nous à offrir à l'autre lorsque celui-ci se présente à nos frontières, à nos portes ? Rien, si nous considérons qu'il ne peut pénétrer sur notre territoire, et que nous dressons entre lui et nous des obstacles qui menacent son intégrité physique »⁴¹.

Dans *Lampedusa Snow*, Lina Prosa préserve dans le récit de vie qu'elle attribue à Mohamed divers éléments issus du fait divers d'origine. Lui aussi a traversé l'Italie en autobus du sud au nord après avoir débarqué à Lampedusa pour se retrouver, avec une centaine d'autres Africains, dans les Alpes orobiques à mille huit cents mètres d'altitude. Le personnage se singularise par le fait qu'il a quitté son pays natal après y avoir terminé des études d'« ingénieur en électronique » (Prosa, 2014a: 14). Il est surtout un migrant économique. Lina Prosa l'affirme : « Nous sommes tous des

³⁹ Lina Prosa, lors d'un échange en italien via skype avec Rita Freda, le 28 octobre 2016.

⁴⁰ N'est-ce pas un tel trouble qui semble encore traverser Simone Audemars lorsqu'elle rappelle que *Lampedusa Snow* « s'appuie sur un fait réel, une abomination, à savoir qu'on a parqué – quand je dis parqué, c'est bien de ça qu'il s'agit – une centaine d'Africains au milieu des Alpes, à mille huit cents mètres, à plus de vingt kilomètres du premier village et on les a laissés dans le froid pendant un certain nombre de mois ». Propos cité d'après un entretien audio réalisé par Nicolas Carrel, « Simone Audemars/Lampedusa Snow », pour le blog de La Grange, 29 novembre 2016 : <https://wp.unil.ch/foyergrangededorigny/2016/11/simone-audemars-lampedusa-snow/> [Consulté le 20/X/2018].

⁴¹ Simone Audemars, « Hospitalité », in *Lampedusa Snow - Dossier de presse*, Création L'Askéné (CH) et Cie FOR (F), saison 2016-2017, p. 15.

migrants, les sociétés sont nées au gré des déplacements des peuples. Et puis la migration fait partie de la condition même de l'être humain ». Elle ajoute : « Chacun a besoin d'un au-delà, nous sommes tous des émigrants dans nos désirs, nos peines »⁴². Si elle fait de Mohamed un homme formé et cultivé, c'est pour lui prêter « encore plus d'attentes à l'endroit de l'Occident », tout en l'exposant davantage « à la solitude au sein du système productif européen », « une société en crise qui se donne l'illusion d'être protégée par le consumérisme et les préjugés en tous genres »⁴³. La quête de Mohamed est aussi celle de la liberté⁴⁴. Dans le passage du texte à la scène, Simone Audemars réduit à son tour la distance entre le public et cette figure de migrant, d'étranger. Pour donner voix et corps à Mohamed défini comme « réfugié africain »⁴⁵, elle choisit un acteur blanc. Une telle distribution est du reste envisagée par Lina Prosa elle-même. Dans le texte liminaire à *Lampedusa Way* (dialogue théâtral écrit à la suite de *Lampedusa Beach*, puis de *Lampedusa Snow*, transformant le diptyque en triptyque), l'auteure fait remarquer dans une note : « De même qu'un acteur de nature pacifique peut interpréter le personnage d'un meurtrier, un acteur blanc peut interpréter un personnage noir » (Prosa, 2014b: 5). C'est à Aymeric Trionfo – sorti diplômé de l'INSAS en juin 2015⁴⁶ – que Simone Audemars a demandé de prendre en charge le monologue de Mohamed. Ce choix se fonde sur plusieurs considérations. D'abord, la metteuse en scène avait déjà travaillé avec Aymeric Trionfo lorsqu'il suivait sa formation préprofessionnelle au Conservatoire de Fribourg. Elle avait été alors impressionnée par « sa musicalité, sa présence et son engagement ». Ensuite, elle relève que pour ce jeune comédien suisse d'origine italienne, le « chemin de l'exil est une réalité pour sa famille et pour lui », puisqu'il « porte en lui l'histoire de ses parents et de ses grands-parents » qui ont migré « pour des raisons économiques et politiques ». Lui

⁴² Lina Prosa, propos recueillis par Veneranda Paladino, « Nous sommes tous des émigrants », in *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 5 avril 2014. La sensibilité, la pensée, la perception de Lina Prosa à ce sujet convergent avec celles exposées, développées et mises en perspective par Georges Didi-Huberman. Dans son essai intitulé *Passer, quoi qu'il en coûte*, le philosophe souligne aussi : « [...] nous sommes tous les enfants de migrants [...]. Personne en Europe n'est "pur" de quoi que ce soit [...] » : Georges Didi-Huberman et Niki Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minit, 2017, pp. 31-32.

⁴³ Lina Prosa, « La riconciliazione del nero e del bianco », *art. cit.*, [pp. 6-7].

⁴⁴ Autour de l'enjeu de cette quête de liberté, Lina Prosa met en miroir dans *Lampedusa Snow* l'histoire de la résistance italienne et celle de la migration contemporaine. Dans son récit, Mohamed évoque la figure d'un vieil alpiniste italien, ancien « *partigiano* », qui partage son expérience du combat pour la liberté et lui apprend à se déplacer dans la montagne enneigée.

⁴⁵ Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁶ Il s'agit de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion de Bruxelles.

demander de faire entendre l'histoire d'un migrant d'aujourd'hui, c'était avant tout proposer une interrogation sur la valeur politique de l'hospitalité, « mettre en perspective le parcours de ceux qui ont fait le chemin jusqu'à nous dans des temps antérieurs »⁴⁷. Enfin, Simone Audemars reconnaît dans le physique méditerranéen du comédien « ce minimum d'illusion exigée pour que son interprétation soit crédible visuellement »⁴⁸.

« Il neige en trois points : | sur moi, noir d'Afrique, | sur les Alpes orobiques, | sur la ruine de la substance » (Prosa, 2014a 11). Tels sont les premiers mots énoncés sur scène par Mohamed. Au gré de l'avancée de son récit, le spectateur comprend qu'il marche dans la neige et qu'il s'est donné pour but de rejoindre une autre vallée dans laquelle il espère que sa demande d'asile pourra être traitée plus rapidement. Sur la scène, nul paysage alpin, mais une structure métallique. Roland Deville a en effet conçu pour *Lampedusa Snow* une machine à jouer, et non un décor. L'aire de jeu est limitée en son fond par des châssis-tours sur lesquels sont fixés des projecteurs pointés dans la direction de Mohamed. Des châssis-tours similaires sont placés côté cour et côté jardin, avec au sol une série de téléviseurs. Sur les écrans cathodiques s'affichent au début de la représentation des phrases extraites de la didascalie d'ouverture du texte donnant notamment des précisions sur le lieu de l'action, puis des images de montagne, mais des interférences viennent en perturber et en brouiller la perception. Dans cet environnement, alors même qu'il est en quête d'un avenir meilleur, Mohamed est renvoyé à sa solitude. Au cours de la représentation, les châssis-tours du fond s'avancent imperceptiblement, réduisant toujours plus l'aire de jeu située en avant-scène. Puis, alors que la fin du spectacle approche, ils s'ouvrent en leur milieu afin de ménager un passage et de laisser passer Mohamed en direction de l'arrière-scène, lieu où il énonce les derniers mots de son récit. C'est ainsi de manière métaphorique qu'est représenté le « naufrage » d'un migrant qui meurt dans une avalanche.

Dans sa mise en scène, Simone Audemars privilégie une esthétique de l'épure qui ira en s'accroissant au fil des représentations. Durant la saison 2016-2017, au moment où le spectacle quitte l'affiche de l'Oriental-Vevey pour être présenté à la Grange de

⁴⁷ Simone Audemars, « Distribution », in *Lampedusa Snow - Dossier de presse*, Création L'Askéné (CH) et Cie FOR (F), saison 2016-2017, déjà cité, p. 20

⁴⁸ *Ibidem*.

Dorigny à Lausanne, la metteuse en scène renonce à un élément de costume et écarte certains accessoires en raison de leur facture trop réaliste. Le vêtement conçu pour Mohamed se compose d'un pantalon de training gris, de guêtres grises, d'un T-shirt blanc recouvert d'un sweat-shirt gris à capuchon, de baskets blanches, d'un bonnet et de mitaines noirs. Entre la première série de représentations et les suivantes, un imperméable gris a disparu qui avait suggéré une parenté entre le migrant et le clochard, le démuné et le laissé pour compte. Dans la première version de la mise en scène, Mohamed revêtait aussi en cours d'action un gilet de sauvetage jaune. Ce jeu de scène avait été imaginé par Simone Audemars avant même qu'elle ne découvre les images de *Black Snow*. Cependant, après avoir vu *Fuocoammare*, le film de Gianfranco Rosi, elle décide de remplacer le gilet de sauvetage par une couverture de survie dorée. Car si celle-ci tisse comme le gilet un lien symbolique fort entre la mer et la montagne, Lampedusa et les Alpes lombardes, l'eau et la neige, elle est dotée d'une plus grande plasticité expressive, à la fois visuelle et sonore⁴⁹. Enfin, Simone Audemars fait disparaître une malle de métal argentée au profit d'une structure qui conserve les dimensions d'une caisse et qui utilise le même matériau que la machine à jouer. Lors de la reprise du spectacle à la Comédie de Genève, durant la saison 2017-2018, elle insiste sur le fait qu'Aymeric Trionfo n'a pas à donner l'illusion d'incarner Mohamed, une préoccupation présente depuis le début des répétitions et rendue manifeste dans le choix de l'acteur engagé. Lina Prosa précise du reste dans l'indication scénique d'ouverture de *Lampedusa Snow* : « L'acteur raconte l'histoire de Mohamed » (Prosa, 2014a:10). Quand le spectacle débute, la scène est désormais vide de toute présence. Aymeric Trionfo est assis dans la salle, au milieu des spectateurs du premier rang. C'est après s'être levé, avoir regardé le public, qu'il décide de monter sur le plateau, où se trouvent les accessoires et les éléments du costume. Après avoir enfilé le bonnet et les mitaines noirs, il commence à interpréter le monologue de Mohamed. Comme si, avant lui, quelqu'un avait déjà occupé cette place. Comme si, après lui, quelqu'un d'autre l'occupera – face au public. En privilégiant dans sa mise en scène une esthétique de l'épure, en tenant la scène à distance de la réalité, Simone Audemars permet aux spectateurs de prendre acte par eux-mêmes de la dimension politique du théâtre de Lina Prosa, et de l'enjeu majeur qui consiste à donner une voix et une parole à ceux qui sont

⁴⁹ Sans se présenter comme une « marque » apposée sur le corps du migrant.

d'ordinaire réduits à se taire ou à répondre à des questions purement organisationnelles si bien qu'ils ne peuvent pas s'affirmer comme sujets.

Les deux fins de *Lampedusa Snow*

Lina Prosa, on l'a dit, ne s'est pas documentée sur les réfugiés de Montecampione. Rencontré dans le cadre d'un reportage radiophonique, l'un d'entre eux avait répondu à un journaliste qui lui demandait quelles craintes faisait naître en lui la venue de l'hiver, qu'il avait appris que les rochers allaient geler, qu'il ferait froid partout et qu'il y aurait de la neige. Il avait ajouté : « Nous prions Dieu pour qu'avant que cela n'arrive, on nous emmène loin d'ici. Parce que nous allons mourir »⁵⁰. A partir de la seule source qui a été la sienne, Lina Prosa a donc inventé un personnage de fiction qui subira le sort que les Africains isolés dans les Alpes lombardes craignaient le plus. Mais ce n'est pas si simple. *Lampedusa Snow* se termine par une ironie tragique. Avant de se lancer dans son escalade vers les cimes, Mohamed avait en effet découvert une lettre dans la poche du sweat-shirt qu'on lui avait donné. En la lisant, il avait deviné que l'ancien propriétaire du vêtement s'était tué par amour. Une dernière didascalie raconte la fin de l'histoire. Après l'avalanche, des secouristes partent à la recherche d'éventuels survivants ensevelis et grâce à leurs chiens repèrent puis dégagent le corps de Mohamed. Sur celui-ci, on trouve, précise la didascalie, « la copie d'une demande d'asile politique et la lettre d'adieu du suicidé blanc inconnu ». Le chef de l'équipe de secours relève par ailleurs des traces de sang sur le cadavre. Il ne peut pas savoir que ce sang est celui d'un chamois blessé qui était venu s'écrouler aux pieds de Mohamed, et que celui-ci l'avait serré contre lui pour se réchauffer. A partir de ces indices, le secouriste conclut : « C'est un réfugié africain qui s'est tué par amour... » (Prosa, 2014a: 44-45). En donnant à interpréter par un témoin intradiégétique la mort de Mohamed comme un tragique fait divers (du sang et de l'amour), Lina Prosa montre à quel point il est difficile de maintenir le drame dans le champ politique. Et de se souvenir : les migrants ne suscitent aucun sentiment d'humanité tant qu'ils restent des nombres et des masses. Le fait divers offre l'opportunité de s'intéresser à des individus et à des circonstances particulières. Mais le fait divers, par cela même, risque de manquer d'exemplarité.

⁵⁰ Remarque extraite du témoignage d'un réfugié africain, diffusé dans un reportage sur Radio Popolare, le 1^{er} septembre 2011. Déjà cité (cf. note 1, *supra*).

Dans sa mise en scène de *Lampedusa Snow*, Simone Audemars écarte cette chute du drame dans le fait divers, même si celui-ci est le résultat manifeste d'une erreur d'interprétation. Comme pour mieux s'inscrire dans ce qui à un niveau socio-politique fait *événement*, elle préfère laisser résonner la dernière réplique de Mohamed, énoncée alors que la neige l'emporte : « La réalité finit. Commence l'irréalité. | Mon nom me revient à l'oreille | comme l'écho d'un peuple. | Que de monde ! » (Prosa, 2014a: 44). A ce moment, le monologue s'achève. Le personnage rejoint-il la foule muette des migrants morts ? Ajoute-t-il une disparition aux statistiques ? Mohamed s'efface-t-il dans le nombre ou, au contraire, le nombre éclate-t-il pour laisser paraître des milliers d'individus sans pareils ? Le théâtre de Lina Prosa est politique, poétique. En aucun cas militant ni bien pensant. A chacun de faire ou non son propre cheminement réflexif. L'existence de ces deux fins présentes dans le texte de *Lampedusa Snow* ne montre-t-il pas à quel point la ligne de crête est fine entre ce qu'Aristote appellerait l'excès de *généralité* (les statistiques) et l'excès de *singularité* (le fait divers surprenant) ?⁵¹

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1964), « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris: Seuil, pp. 188-197.
- BENSA, Alban et FASSIN (2002), Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n° 38, mars 2002, pp. 5-20. “ Infosphère ” <URL: <https://journals.openedition.org/terrain/1888> [Consulté le 20/X/2018]
- DUBIED, Annik (2004), *Les Faits divers*, Lausanne: Centre romand de formation des journalistes.
- DUBIED, Annik (2008), « Les récits de faits divers et les récits people : normes, intimité, identités », *Médias & Culture*, Hors-série n° 2, Paris: L'Harmattan, pp. 33-46.
- DIDI-HUBERMAN, Georges et GIANNARI, Niki (2017), *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris: Minuit.
- LITS, Marc (2007), « Le fait divers : une notion intraduisible », *Hermès*, n° 49, Paris: CNRS Editions, pp. 107-113.
- NICOLOSI, Guido et PANEBIANCO, Ketty (2015/2), « Les morts de Lampedusa », *Communications*, n° 97, Paris: Seuil, pp. 161-176.

⁵¹ Je remercie Danielle Chaperon pour sa relecture critique de mon étude.

NORA, Pierre (1972), « L'événement monstre », *Communications*, n° 18, Paris: Seuil, pp. 162-172.

PROSA, Lina (2012), *Lampedusa Beach*, suivi de *Cassandra on the road. Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

PROSA, Lina (2013), *Trilogia del Naufragio. Lampedusa Beach. Lampedusa Snow. Lampedusa Way*, prefazione di Muriel Mayette, Spoleto: Editoria & Spettacolo.

PROSA, Lina (2014a), *Lampedusa Snow*, suivi de *La Carcasse*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

PROSA, Lina (2014b), *Lampedusa Way*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

PROSA, Lina (2016), *Ritratto di Naufrago Numero Zero. Appendice alla Trilogia del Naufragio* – [*Portrait du Naufragé Numéro Zéro. Appendice à la Trilogie du Naufrage*], tapuscrit.

PROSA, Lina (2017), « Comment et pourquoi donner de l'espace à l'utopie en période de naufrage ? », traduit de l'italien par Jean-Michel Lwoff et Emmanuelle Saulnier-Cassia, *Revue Droit & Littérature*, n° 1, Issy-les-Moulineaux: L.G.D.J. - Lextenso éditions, pp. 97-105.

RITAINE, Evelyne (2015), « Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : *damnatio memoriae* », *Cultures & Conflits*, n° 99-100, Paris: L'Harmattan, pp. 117-142.

Le fait divers en classe de FLE : quel nouvel usage pour un support si usité ?

MOURAD LOUDIYI

Centre Régional des Métiers de l'Éducation et de la Formation

loudiyi.mourad@gmail.com

Résumé : Le fait divers est très présent dans les programmes scolaires marocains du collège. Les manuels scolaires se veulent ouverts à tous en présentant des genres variés où chaque apprenant peut satisfaire son besoin de lecture et de culture. La question qui présidera tout au long de cette étude sera donc : Comment un tel phénomène éditorial, représentant un lectorat si conséquent peut-il être didactisé par les planificateurs de programmes et par les enseignants ? En cherchant à éviter tout jugement normatif, esthétique ou idéologique sur cet objet d'étude, nous nous sommes demandé quelle est la place du fait divers dans les manuels scolaires du cycle secondaire ? Quelle est la perception et l'attitude des enseignants vis-à-vis de cet écrit journalistique ? Et enfin, quelles implications didactiques cela entraîne-t-il pour les enseignants et les apprenants ?

Mots clés : fait divers, document authentique, support didactique, français langue étrangère, projet pédagogique.

Abstract: Widely present with a given readership, the news item is clearly present in the Moroccan courses of study of the middle school(college). Yet(now), textbooks aim to be opened in while presenting varied kinds(genres) where every learner can satisfy its need for reading, and for culture. The question which will preside throughout this study will thus be: how can such a phenomenon editorial representing a readership so consequent be didactisé by the planners of programs and by the teachers? By trying to avoid any normative, esthetic or ideological judgment(sentence) on this object of study, we thus wondered what is the place(square) of the news item in the textbooks of the secondary cycle? What is the perception (collection) and the attitude of the teachers towards this journalistic paper? And finally, what didactic implications it entraîne for the teachers and the learners?

Keywords: various fact, authentic document, educational support, french language, educational project.

Introduction

Forme de communication efficace pour transmettre la connaissance, l'information, la langue et la culture, le fait divers constitue une pratique sociale essentielle dans notre vie quotidienne contemporaine. C'est pourquoi son exploitation en classe du FLE constitue aujourd'hui l'une des préoccupations majeures en didactique des langues au Maroc. L'enseignement-apprentissage du français comme langue étrangère s'assigne comme objectif majeur la préparation du futur citoyen qui devrait être capable non seulement de communiquer par le biais de sa langue maternelle mais aussi par le moyen d'autres langues étrangères.

Dans les programmes scolaires au collège marocain, le nombre d'écrits relevant des genres journalistiques est varié et divers. Il comprend : la Une d'un journal, l'Editorial, l'Affiche et l'Interview. Le fait divers journalistique écrit reste banalisé, loin d'avoir atteint la légitimité des genres littéraires admis par les institutions. Sa comparution dans les manuels est justifiée par sa structure dont la séquence textuelle dominante est la narration. Bien que les apprenants du collégial marocain connaissent le genre narratif en langue maternelle, ils ont des difficultés au niveau des transferts de leurs connaissances en français. Le fait divers permet de réviser la structure du récit ainsi que les informations qui sont censées y figurer. Il permet également aux apprenants de parfaire leurs pratiques narratives en français afin de les ajuster en fonction de leurs nouvelles connaissances. Dans le manuel scolaire de la 2^{ème} année du collège, les faits divers offrent, en effet, plus d'un avantage. D'une part, il s'agit de textes courts, ce qui permet de rendre compte de l'intégralité de leur composition. D'autre part, ils permettent d'appréhender un genre de presse dont les caractéristiques thématiques et structurelles sont désormais bien établies (Dubied, 2000: 51-66), ce qui facilite théoriquement leur étude et leur production. Enfin, la forme brève et simple d'un tel écrit est de nature, peut-être, à faire advenir un nouvel éclairage sur des aspects didactiques du FLE passés jusque-là inaperçus.

Il s'agit dans cet article d'étayer l'exploitation des documents authentiques en prenant comme genre d'appui le fait divers. Il s'articule autour de trois axes. Nous cherchons dans le premier à montrer la place octroyée au fait divers dans *Les Recommandations Pédagogiques 2007*, ainsi que les compétences et la méthodologie

adoptée dans les différents domaines d'apprentissage. L'axe suivant se consacre à dégager la façon dont le fait divers est représenté dans le matériel didactique, en particulier le livret d'élève, destiné aux élèves du cycle collégial. Pour ce faire, nous comptons effectuer une recherche qualitative dans la ligne des travaux d'analyse de discours. Nous nous contenterons de les identifier comme telles tout en insistant sur leur exploitation didactique. Avec le dernier axe, nous aborderons la mise en œuvre du fait divers en tant que support pour la suggestion et la réalisation du projet de classe : le journal scolaire.

Le fait divers et la didactique du FLE : cadrage institutionnel

Si l'introduction des faits divers ne représente plus aujourd'hui pour les didacticiens et les enseignants un véritable enjeu - un consensus s'étant établi sur la pertinence de leur intégration dans une classe de langue, car constituant une entrée privilégiée pour développer des compétences linguistique, communicative et culturelle -, il n'en demeure pas moins qu'au Maroc, une telle problématique est d'actualité. Elle relève d'une démarche innovante, suppose une évolution des modalités d'apprentissages et demande encore à être mise en pratique. Force est de constater qu'au niveau des documents authentiques, le fait divers est une catégorie très présente en classe de FLE, et à l'évidence opératoire. Plutôt que de proposer ici des définitions du fait divers, il sera question d'entrer en matière de cette catégorie par un des angles possibles, celui de sa didactisation. Cette vision présente l'intérêt de questionner l'étude du corpus de supports utilisés dans l'enseignement/apprentissage du français au collège marocain.

Le fait divers, en tant que discours médiatique relevant de la presse écrite, a sa place, et ses buts, dans les programmes scolaires. Le texte de cadrage (*Les Recommandations Pédagogiques*, 2007: 9) comprend une redéfinition du concept de genre pour voir comment il est ici un schème intégrateur, au sens où il permet d'intégrer la narration et la description :

En effet, dans la période réservée aux médias, il s'agit de contextualiser la pratique langagière de la narration et de la description, ainsi que d'autres formes, en les abordant dans un genre de discours précis, qui met en œuvre d'autres composantes. Le fait divers par exemple est étudié en tant que narration, mais comporte des éléments propres au

contexte de la presse écrite, qui l'influencent et le marquent. (*Les Recommandations Pédagogiques* 2007, 9)

Dans un fait divers, le récit expose deux représentations : l'une concerne la représentation d'actions et d'événements, l'autre cherche la représentation d'objets, de lieux et de personnages. Dans un fait divers, on retrouve les cinq types de descriptions distinguées par Pierre Fontanier (1977: 98-112) : la Topographie (description qui a pour objet un lieu quelconque), la Chronographie (description du temps, des périodes, des âges d'un événement, etc.), la Prosopographie (description de la figure, du corps, des qualités physiques, de l'extérieur), l'Éthopée (description des mœurs, des caractères, des vices, [...] des qualités morales d'un personnage réel ou fictif), le Parallèle (deux descriptions, consécutives ou mélangées, par lesquelles on rapproche l'une de l'autre, sous leurs rapports physiques et moraux), le Portrait (description physique ou morale d'un être animé) et le Tableau (certaines descriptions vives et animées de passions, d'actions, d'événement, etc.). Quant aux événements, ils sont rapportés suivant un déroulement logique ; le lecteur s'attend à une information plus ou moins prévisible selon un ordre logico-sémantique ; l'énoncé descriptif est déterminé par une architecture de surface et lexicales identifiables. Si la 1^{ère} année du collège vise la familiarisation des élèves avec les formes simples du récit, la 2^{ème} année a pour but de contextualiser la narration et la description, à travers des genres journalistiques écrits et des extraits de pièces de théâtre. Selon le texte officiel (*Les recommandations Pédagogiques*, 2007: 9), cette progression « vise un processus qui va des formes simples à une forme un peu plus complexe, qui intègre les différents types de discours abordés au cours des différentes périodes et permet de mieux apprécier la diversité des contextes de production langagière. ». La transposition de ces principes, en termes de compétences à développer, de méthodes à adopter et d'activités à mettre en place, recoupe avec l'organisation textuelle de ce genre médiatique qui est aujourd'hui considéré comme « le disparate, le composite, l'hétérogène, ce qui échappe à tout classement. » (Chevalier, 2010: 17). Selon cette organisation, qui constitue la matrice fédératrice de tâches à réaliser par l'élève figurant sur le Livret d'élève *Parcours Français* 2017, la majorité des faits divers présente une structure canonique (Adam, 1999: 178-179. Petitjean, 1987: 73-96. Révaz, 1997: 19-33) : une structure composée de trois parties :

- **L'ouverture** est le résumé de l'événement. Cette partie fournit les réponses aux questions suivantes : Qui ? Quoi ? Quand ? Où ? Le tiroir verbal prépotent est le passé composé, mais le recours au présent et à l'imparfait est aussi potentiel (Peters, 2008: 55-65).
- **Le noyau narratif**, le fait y est rapporté de manière chronologique. Les temps en présence sont : le passé composé, le plus-que-parfait et l'imparfait, accompagnés de divers compléments temporels. Dans cette partie, le lecteur trouve les réponses aux deux questions : Comment ? et Pourquoi ? De plus, d'autres temps verbaux peuvent être utilisés suivant la longueur du fait divers et aux propos des témoignages.
- **La clôture**, souvent au présent et au passé composé, dépeint les conséquences et/ou les dégâts, l'état des victimes, etc. sur un ton « subjectif où peuvent intervenir le jugement, l'évaluation, les impressions de celui qui écrit » (Adam, 1999: 179).

Au-delà de cette hétérogénéité, soulignée également par Petitjean (1987: 73-74) pour qui le fait divers reste « dominé par une structure narrative qui implique actions, descriptions, dialogues et commentaires et [...] n'est pas dépourvu d'enjeux explicatifs et argumentatifs. », il n'en demeure pas moins que sa structure narrative s'apparente à celles du conte et de la nouvelle. En effet, le fait divers est un récit qui est formé d'un début, d'un milieu et d'une fin (Dubied et Lits, 1999), d'un élément de chambardement, quelquefois d'une causalité, d'une nécessité narrative où les événements sont justifiés, d'un thème unitaire, d'une référence à l'agir humain, d'une conclusion imprévisible et d'une conclusion-point de vue (*ibidem*). Selon Anne-Claude Ambroise-Rendu (2004: 233-250), le fait divers est un récit qui renferme un mystère mais avec un indice concret pour visualiser au lecteur la scène décrite. Ce sont ces aspects qui sont soulignés par le texte officiel (2007: 10) lorsqu'on intègre le fait divers au programme comme forme simple du récit : « Il s'agit des formes simples au niveau des discours, variés sur le plan des supports. On cherchera donc à initier les élèves à la maîtrise du genre narratif dans des formes variées, qui mettent en évidence le rapport entre les caractéristiques du récit et le contexte d'utilisation ». Le fait divers est une information immanente en cela qu'elle n'a pas besoin d'énonciation d'un contexte pour être comprise. Selon Roland Barthes (1964: 189), « point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ». Il n'en reste pas moins que la compréhension du fait divers demeure possible, abstraction

faite de l'époque et du lecteur, un meurtre ou une catastrophe naturelle restant des faits anodins et insolites. Néanmoins, il est évident qu'implicitement ce récit s'inscrit dans l'idéologie du journal et de manière plus large dans l'imaginaire social.

Il est presque admis unanimement par les didacticiens et les praticiens que l'utilisation de faits divers offre des avantages indéniables et qu'il suscite généralement l'intérêt des enseignants comme des apprenants : ces documents permettent d'avoir accès au quotidien et à la culture de la langue cible ; ce qui rend le réel bien présent dans la classe. Monique Lebre-Peytard (1995: 35) pense que les faits divers « constituent d'excellents matériaux sociaux qui peuvent améliorer les compétences linguistiques, communicatives et culturelles des apprenants ». Ils offrent l'avantage de mettre l'apprenant en contact avec une pratique de la langue écrite plus proche de son usage réel, car les énoncés renvoient à des situations de communication authentiques. L'apprentissage de la langue par la voie de fait divers constitue une voie pour la rencontre de la culture cible. L'analyse et l'interprétation de ce médium font découvrir aux apprenants d'une langue étrangère un univers socioculturel d'un pays donné. En tant que référent, le fait divers transmet une culture, une façon de penser et des modes de vie. Aussi, les apprenants relativisent-ils leur propre culture. Ce sont des outils indispensables pour prendre en compte la question culturelle et interculturelle, dans une classe de langue.

Pour construire la production de fait divers comme genre scolaire, il faut donc prendre en compte sa dimension paradoxale, entre scolaire et non scolaire, et décrire le genre à la lumière de ce paradoxe. La particularité de la situation scolaire réside dans le fait suivant : le fait divers, investi d'une double fonctionnalité, est, à la fois, outil de communication et sujet de l'enseignement/apprentissage. En tant que tel, *Les Recommandations Pédagogiques* (2007: 10) assigne à la première période qui a pour projet le journal scolaire, la compréhension et la production, à l'écrit comme à l'oral, des messages et des énoncés de plus en plus complexes en respectant :

- les normes lexicales et morphosyntaxiques de référence,
 - les codes qui lui permettent d'acquérir une compétence textuelle et, progressivement, les codes et les normes discursifs,
 - les codes sémantiques et communicatifs fonctionnels, dont les actes de parole.
- (*Les Recommandations Pédagogiques*, ibid: 10)

Le fait divers, en tant que genre journalistique, semble répondre aux principes des nouvelles méthodologies. Si nous analysons les méthodes d'enseignement du FLE au Maroc, les documents authentiques, à l'instar de la littérature, y sont fort représentés. Toutefois, nous nous demandons comment adapter le fait divers à la méthodologie actuelle de l'approche communicative et actionnelle : comment faire parler de supports didactiques alors qu'ils ne sont pas destinés à priori à leur exploitation en classe ? Sans doute, l'insertion de faits divers semble répondre aux tendances didactiques actuelles. La conception et l'élaboration des quatre activités proposées (lecture, langue/communication, oral et écrit) dans le livret d'élève sont le résultat d'une approche organismique et d'un éclectisme ouvert. Aussi ont été mises en œuvre, notamment, les principes de :

- ⊕ **L'approche par les compétences** qui requiert de l'apprenant une mobilisation des savoirs, des capacités et des informations pour accomplir les tâches demandées, notamment l'identification d'une tâche-problème et sa résolution. Par la centration de l'apprentissage sur l'installation et le perfectionnement des compétences, on permet à l'élève de participer à sa formation et de réaliser progressivement son autonomie. Il s'agit de passer d'une pédagogie de la transmission à une pédagogie qui permet à l'élève de construire son savoir.
- ⊕ **La pédagogie du projet** qui nécessite une connaissance préalable de l'objectif terminal, les activités étant considérées dans leurs interrelations comme des éléments d'un ensemble intégratif. Il s'agira, pour l'élève, non de faire des exercices isolés, mais de réaliser une action personnelle ou commune (jouer une pièce de théâtre, élaborer un journal de classe...), ce qui peut être motivant au départ et gratifiant au vu des résultats.

Selon Widdowson (1981: 69), « les objectifs d'un cours de langue sont très fréquemment définis par référence à ce qu'il appelle les quatre "skills" : comprendre le discours oral, parler, lire et écrire ». Dans cette perspective, la didactique de la presse écrite, notamment celle du fait divers, a sa place dans l'enseignement de la langue française dans la mesure où on tient compte des deux aspects de la langue à savoir l'oral et l'écrit. Désormais, le fait divers, comme support et objet du FLE, occupe une place privilégiée au même titre que d'autres documents authentiques tels que le conte, la bande

dessinée, la chanson... Puisque l'approche communicative part du principe selon lequel la langue est avant tout un instrument de communication et d'interaction sociale, l'apprentissage du français consiste à faire acquérir à l'apprenant des compétences communicatives à l'oral et à l'écrit via le fait divers. Celui-ci peut donc servir de déclencheur à de multiples activités aussi bien d'ordre linguistique, pragmatique et communicatif (sur un mode contextualisé et dans le cadre d'une situation de communication authentique et identifiée) que civilisationnel et culturel. Dans le tableau ci-contre, nous regroupons les différentes activités qui composent la séquence 5, les objectifs qui y sont assignés, la méthodologie en cours, ainsi que les tâches à accomplir par l'élève :

Domaines d'apprentissage	Etapas suivies par l'enseignant	Démarche préconisée par l'apprenant	Objectifs escomptés
Activité de lecture	-J'observe et je comprends (observation/découverte) -Je retiens (conceptualisation) -Je m'exerce (appropriation) -Je m'évalue (auto-évaluation)	Observer le fait divers, repérer les informations, les classer, les analyser, réagir aux évènements	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Reconnaître le récit dans le fait divers. ▪ Etudier la structure du fait divers.
Langue et grammaire		Repérer des faits de langue, se les approprier, produire des énoncés les renfermant, se documenter via Internet	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Reconnaître les spécificités du verbe. ▪ Distinguer les verbes exprimant une action, un état, un changement.
Langue et communication			<ul style="list-style-type: none"> ▪ Reconnaître et employer des indicateurs de temps. ▪ Indiquer avec précision un point du temps.
Ecouter / S'exprimer		Produire oralement des énoncés, faire correspondre des images à des titres de faits divers, interpréter le rôle d'un journaliste, raconter un fait divers à partir des images	<p>Jeux de rôles autour de faits divers</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Jouer un personnage de fait divers <p>Raconter des faits divers</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Raconter un fait divers.
Ecrire		Lire la consigne, la comprendre et la reformuler, produire un fait divers à partir de consignes, produire un fait divers à partir d'un titre	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Réécrire un fait divers en respectant l'ordre chronologique ▪ Ecrire un fait divers à partir d'un canevas

Tableau récapitulatif d'une séquence didactique autour du fait divers

Le fait divers et la production écrite dans le cadre du projet pédagogique (le journal scolaire)

Les Recommandations Pédagogiques de 2007, présentées par le Ministre de l'Éducation Nationale postulent l'importance du développement de la créativité et la nécessité de la démarche d'investigation dans la construction du savoir, savoir-faire et savoir-être ; ce à quoi la démarche par le projet pédagogique semble bien répondre. L'atteinte des objectifs d'apprentissage identifiables, le développement des savoirs, des savoir-faire et savoir-être liés au projet et la socialisation des apprenants sont permis par la réalisation d'un tel projet (Blanchet et Trognon: 2008). Écrire et publier un journal compte parmi les projets pédagogiques les plus authentiques (Robert, Rosen, Reinhardt: 2011, 55-58).

Dans le document d'accompagnement du programme, on définit le projet dans sa globalité comme l'organisateur didactique d'un ensemble d'activités. Il est organisé en séquences, ayant une cohérence interne et des intentions pédagogiques. Le projet permet d'installer une ou plusieurs compétences définies dans le programme. En terme pratique, le déroulement du projet connaît quelques étapes d'abord celle du choix durant laquelle on doit définir le travail à entreprendre dans ses buts et ses objectifs. Cette partie est importante, c'est le moment de rechercher un thème intéressant, de vérifier la faisabilité, de rechercher un consensus... Ensuite, celle de la production : les apprenants vont mener à bien leur projet de façon autonome. Ils vont chercher, essayer, analyser leurs échecs, leurs réussites, chercher encore jusqu'à ce que leur projet aboutisse. Si la période énonce en bloc la compétence : comprendre et produire un genre médiatique, la séquence définit avec précision les objectifs de chaque séance qui sont bien réparties à l'intérieur de chaque projet :

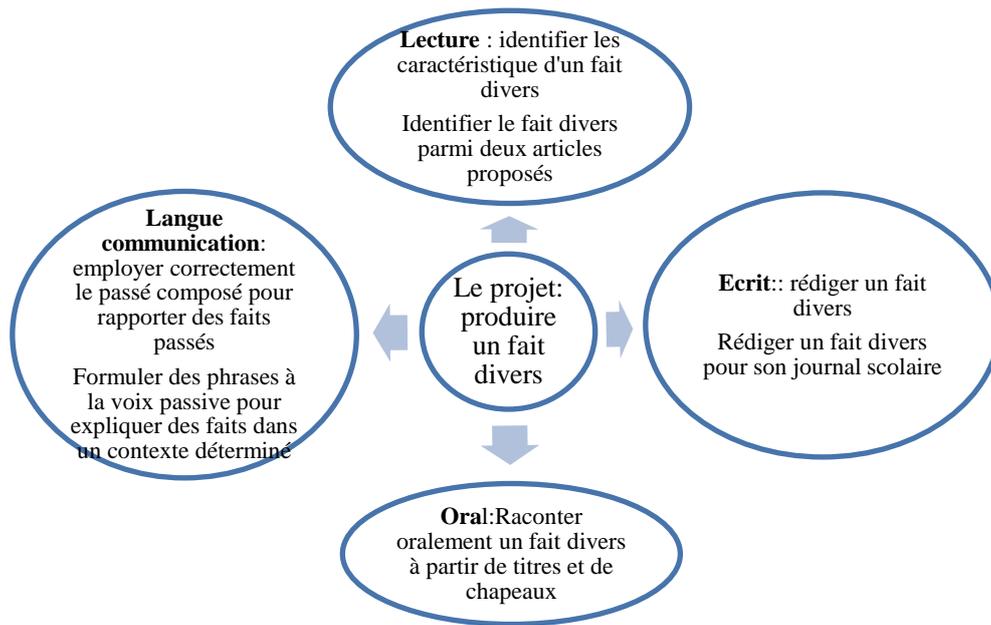


Schéma représentatif de la compétence du projet pédagogique avec les objectifs des quatre domaines d'apprentissage

D'une manière générale et d'après la schématisation de la progression et du décloisonnement d'une séquence, nous pouvons affirmer que l'apprentissage de la production de fait divers est l'aboutissement et le couronnement des autres activités ; car les objectifs attribués à chacune d'elles sont prévus pour l'acquisition de la compétence de la lecture-compréhension et la compétence de la production écrite. En outre, ces activités doivent être au service de l'activité centrale de rédaction celle de la réalisation du projet de l'élève : la conception et la finalisation du journal scolaire. La séquence a cet avantage de hiérarchiser les apprentissages puisque, comme il a été évoqué, il faut donc ordonnancer la compétence à construire (produire un fait divers) et les contenus à apprendre sur des séances d'apprentissage. La compétence prescrite ou formelle représente le résultat de ces (ré) élaborations composées des connaissances et de savoirs que les élèves doivent assimiler tout au long des différentes activités de la séquence. Eu égard à ce principe, la séquence permet la construction de la compétence rédactionnelle du fait divers et par conséquent elle est au service de la réalisation de la tâche majeure de l'écriture celle du projet de l'élève.

Réaliser un journal scolaire en langue française contribue au développement de la lecture, de l'expression écrite et orale, de la maîtrise de l'outil informatique, de l'esprit

critique et des connaissances relatives à la culture et à la civilisation française. Selon le Livret d'élève *Parcours Français* (2017: 87), la réalisation de ce projet présente quelques contraintes à respecter :

- La possibilité d'utiliser un logiciel informatique ;
- L'utilisation d'un support papier ou interactif ;
- La conception du format du journal ;
- L'indication du nombre de page ;
- La précision des rubriques ;
- La détermination des règles typographiques et de mise en page ;
- Le choix d'un titre accrocheur. (*Parcours Français*, 2017: 87)

Pour que les apprenants puissent devenir créateurs du journal, il leur faut une étude préalable des caractéristiques et des contenus du journal. Pour Pascale Garnier (2003: 183), il s'agit là d'une culture pédagogique : « Longtemps emblème d'une pédagogie active, le projet se pense sous le signe d'une « ouverture » : possibilité de mettre en œuvre des liens entre les savoirs, mais aussi manières de renvoyer l'école à autre chose qu'elle-même. »

Il faut donc exercer l'apprenant à démonter ce genre textuel, à en comprendre les mécanismes pour saisir la structure constitutive du fait divers. C'est par le truchement d'habiletés rédactionnelles que l'élève collégial doit intégrer s'il veut le rédiger. Dans le cadre de la pédagogie du projet, le fait divers lui fournirait ainsi un modèle d'écriture, étant donné sa compréhension facile et l'économie de son canevas textuel. Or, comme le stipulent Rinck et al.(2015: 19), il est souhaitable de dépasser le modèle : « Cependant, si l'on enseigne les genres, le risque est de s'en tenir à l'idée que les genres sont des modèles que les étudiants doivent s'approprier, alors que l'enjeu de la maîtrise des genres est d'apprendre à en faire usage, c'est-à-dire à penser et agir avec, ou à travers ces genres ». Afin que ce modèle soit assimilé par l'apprenant et remis à profit, dans le cadre d'une activité de prolongement et de transfert, il est impératif de le familiariser à écrire des faits divers, l'écriture s'avère être un « puissant outil cognitif » (Crinon et Guigue, 2006: 119). Derrière ce réinvestissement, c'est le processus de transformation et de réélaboration didactique du savoir rédactionnel qui est visé. Maîtriser la production par écrit du fait

divers résulte de la chaîne de toutes ces opérations d'appropriation, d'exercitation et de ré-élaborations du modèle.

Pourtant, produire un fait divers dans le cadre de la production écrite sans prendre en compte la spécificité de la situation scolaire revient à occulter une partie de ce qui est en jeu dans l'exercice. Quand sur le livret d'élève (2017: 86), la consigne demande à un élève : « Dans le cadre du projet, vous rédigez un fait divers qui soit en adéquation avec l'orientation de votre journal », il va de soi que le fait divers attendu remplit les critères de réussite et les attentes scolaires :

- Un fait insolite en rapport avec l'orientation du journal ;
- Le passé composé et l'imparfait employés correctement ;
- Des phrases simples ;
- Une structure simple (quoi ? qui ? où ? quand ? pourquoi ? comment ?) ;
- Un titre pertinent et accrocheur.

Autrement dit, le fait divers doit être comme un vrai fait divers (particulièrement dans sa forme) et à la fois ne pas être un vrai fait divers. L'ambivalence due au contexte scolaire demande à l'élève de rédiger le fait divers, tout en faisant comme s'il le faisait pour un journal. La prescription citée ci-dessus est, dans le contexte scolaire, paradoxale : peut-on dire de la lecture et de l'écriture de fait divers qu'elles deviennent, au cycle collégial, un nouveau genre scolaire ? L'exploitation de cette catégorie journalistique pose l'épineuse question de son évaluation. Comment s'attendre à la production de faits divers sans que dans les activités antérieures à l'écrit l'approche n'ait été approfondie avec les élèves. Celle-ci se fait souvent sur une pratique intuitive, formelle et superficielle, sans identifier les caractéristiques des codes propres au fait divers écrit (fait insolite à rapporter, nature des énoncés, tiroirs verbaux, structure textuelle). Lors de la séance de l'écrit, l'opération de co-construction des savoirs concernant les différentes parties prenantes au contrat didactique repose sur « le travail de didactisation [qui] consiste pour le maître à compresser ses savoirs pour en faire des informations opératoires, qui, traitées par l'apprenant au moyen d'outils théoriques, deviendront pour lui des savoirs authentiques si elles se manifestent par des savoir-faire » (Cuq et Gruca, 2008: 133).

Le projet personnel et collectif des élèves a pour finalité la recrudescence de leur implication par le biais du travail autonome, la collaboration et la négociation en groupe. En fait, « L'autonomisation complète n'est jamais atteinte, on est toujours en voie d'autonomisation : il faut donner à l'apprenant les moyens d'exercer sa responsabilité sur son apprentissage et le mettre en situation pour le faire. C'est seulement ainsi qu'il apprendra et aura une attitude active à l'égard de la langue » (Porcher, 2004:14.). L'intérêt ici est plus que pédagogique du moment qu'ils sont appelés à mobiliser non pas seulement des savoirs mais à mettre en œuvre des méthodes de travail. Dans le cadre des activités personnalisées, le livret d'élève de la 2^{ème} année du cycle collégial propose deux projets collectifs, l'un axé sur le journal scolaire pour la période I, l'autre sur la pièce de théâtre pour la période II. Le projet collectif, dont l'une des séquences est consacrée au fait divers, met en évidence quatre fonctions :

- i. **Une fonction ludique** : la lecture et la production de faits divers suscitent l'intérêt des élèves pour l'apprentissage du FLE en leur présentant une activité attrayante dont l'enjeu consiste à entamer des recherches et des documentations pour concevoir et réaliser le projet (Robert, Rosen, Reinhardt : *ibid*, 24-25). Des tâches variées et multiples sont à implémenter, à savoir : trouver, sélectionner et découper des articles de la presse francophone sur des faits divers de leurs choix, rechercher sur le web des faits divers et les imprimer.
- ii. **Une fonction didactique** : travailler par et sur des faits divers battent le rappel des savoirs et savoir-faire acquis et le développent de compétences nouvelles (décodage, repérage, compréhension orale et écrite...). Autrement dit, produire un fait divers permet, d'abord, de remobiliser la notion de fait divers étudiée en lecture, ensuite de réexploiter des faits linguistiques acquis lors de la séance langue/communication et enfin se familiariser avec des contenus d'articles variés et le style journalistique appris à l'oral.
- iii. **Une fonction formative** : La simulation d'une équipe de rédaction d'un journal est une préparation aux exigences de la vie active à venir : respect des horaires de travail, du contrat qui lie les salariés à la direction. En effet, la conception et l'élaboration d'un fait divers pour le journal de classe obéissent à des contraintes matérielles et temporelles à respecter. Respecter un calendrier précis et l'horaire

assigné par l'enseignant au travail personnel à chaque étape est une compétence à former.

- iv. **Une fonction sociale** : Travailler à partir d'un fait divers dans le cadre d'un projet conduit les élèves à travailler en groupes, à partager, à négocier et à partager les opinions. Lire et écrire un fait divers sont deux attitudes actives qui développent la distance critique propre au décodage de l'information médiatisée. L'esprit critique c'est : « d'abord pouvoir parler d'un sujet, admettre qu'il puisse y avoir plusieurs points de vue et parler de la manière dont on en parle » (Aknazzay et Castinaud, 2008: 44). Véritable occasion de socialisation, cette méthode de travail a le mérite de construire des représentations de la vie en société et des attitudes face à celle-ci. Aussi, développe-t-elle des compétences de base nécessaires à la participation sociale.

Le fait divers comme support et objet de la séquence didactique

Afin de voir en quoi le fait divers pourrait être un objet d'enseignement à inscrire dans un cours de français langue étrangère au collège, nous avons analysé un corpus autour d'un projet, avec comme aboutissement la rédaction d'un fait divers. L'analyse du corpus va permettre de dégager des savoir-faire qui seront utiles à la réalisation du projet.

La rentrée scolaire 2016-2017 a vu l'introduction d'un nouveau programme de français et un nouveau manuel scolaire destiné aux élèves du cycle collégial. Cette réforme concerne le contenu d'apprentissage, les supports, la méthodologie et les compétences d'enseignement du français. Le programme préconisé par *Les Recommandations Pédagogiques* (2007) relatif à l'enseignement de la langue française au cycle collégial (2^{ème} année) recèle deux périodes (III et IV) « Qui occupent, chacune, un semestre, consacré simultanément à une compétence et à un projet » (*Parcours Français*, 2017: 3). Subdivisée en trois séquences qui sont amorcées par une évaluation formative puis sommative, chaque période est « concrétisée par un projet, qui est censé rattacher les apprentissages à des contextes réels et authentiques » (*ibidem*). Les deux projets en question portent respectivement sur la conception, la préparation, la réalisation et la finalisation d'un journal scolaire et d'une pièce de théâtre (une saynète). Selon le chronogramme correspondant à la planification de la période III, l'enveloppe horaire

d'une séquence varie selon le nombre de projets et de séquences répartis sur l'année, selon le degré de complexité des notions à décliner, le rythme d'apprentissage, les besoins de la classe, les scénarios de remédiations, etc... Outre le fait divers, autres genres journalistiques sont retenus pour la construction et la concrétisation du journal scolaire, à savoir : la Une, l'Editorial, l'affiche et l'Interview.

J'évalue mes connaissances	7 h
SEQUENCE 1 : Concevoir la Une d'un journal scolaire	9 h
SEQUENCE 2 : Produire un éditorial d'un journal scolaire	9 h
SEQUENCE 3 : Lire et produire une affiche	9 h
Évaluation, remédiation et soutien	7 h
SEQUENCE 4 : Élaborer et mener une « interview »	8 h
SEQUENCE 5 : Produire un fait divers	8 h
SEQUENCE 6 : Finaliser le journal scolaire	4 h
Évaluation, remédiation et soutien	7 h

Chronogramme correspondant à la première partie, Période III

Étant donné que les manuels de FLE semblent constituer le principal outil d'enseignement-apprentissage en cours, la séquence d'apprentissage examinée, dont la compétence s'articule autour du fait divers, va de la page 71 à la page 86 du livret d'élève *Parcours Français*, de la deuxième année du cycle secondaire collégial. Le corpus comprend 6 faits divers et 8 extraits relatant des événements insolites nationaux et internationaux. Tirés de sites internet, ces faits divers ont été répertoriés et choisis en fonction de leur pertinence technique (taille et page où ils sont publiés dans le journal) et de leur fonctionnalité pédagogique (support à la concrétisation de la compétence et du projet). Leur présentation matérielle respecte la normalisation à des colonnes et la configuration livresque correspondant aux impératifs de l'imprimerie : certains sont composés de titres qui coiffent les articles, les articles eux-mêmes et les photographies qui accompagnent l'article ; d'autres se suffisent à eux-mêmes pour traiter l'événement. Très hétérogène, voire très hétéroclite, ce corpus de faits divers témoigne de l'importance prise depuis de nombreuses années par la didactique du français comme langue étrangère, et sans doute d'une forme d'aboutissement dans la légitimation du fait divers comme support et objet d'enseignement-apprentissage. Aujourd'hui dans le cadre de la pédagogie de projet, on utilise le terme « séquence ». D'après Defays et al. (2003: 234), le but de ce changement est de dépasser la limite horaire, qui est finalement arbitraire, pour donner

plus de cohérence et plus de sens aux activités en classe. Selon le même auteur le fait de regrouper ces activités au sein de séquences où chacune tient lieu de prolongement à celle qui précède et d'introduction à celle qui suit, encourage l'apprenant à travailler lui aussi dans la durée et à viser des objectifs à plus longue échéance. Mais il est important de noter qu'on peut emboîter deux séquences ou de les suivre en même temps. Ladite séquence 5, comme unité pédagogique adoptée pour l'enseignement de la langue française en 2^{ème} année collégial, comprend 8 leçons (soit 8 heures)

Activité	Compétence	Support	Enveloppe horaire
Lecture	Identifier les caractéristiques d'un fait divers	Fait divers national	1 h
Langue-Communication	Employer correctement le passé composé pour rapporter des faits	Ibid.	1 h
Oral	Raconter oralement un fait divers à partir de titres et de chapeaux	Titres et chapeaux de faits divers	1h
Lecture	Identifier le fait divers parmi deux articles proposés	Fait divers français	1 h
Langue-Communication	Formuler des phrases à la voix passive pour expliquer des faits dans un contexte déterminé	Ibid.	1 h
Oral	Raconter oralement un fait divers	Images accompagnant le fait divers	1 h
Écrit	Rédiger un fait divers	Titres de fait divers	1 h
Écrit/Projet	Rédiger un fait divers pour son journal scolaire	Titres de faits divers et consignes	1 h

Tableau récapitulatif de la séquence 5 représentant le projet : le journal scolaire

À la suite de cette présentation générale de la séquence 5 du manuel *Parcours Français*, nous sommes arrivés à certains constats quant à la présence et l'usage qui y est fait du fait divers. Le fil conducteur des différentes activités qui composent la séquence 5 est l'objectif final de la tâche à accomplir en groupe : la rédaction du fait divers pour le journal scolaire.

⊕ **La lecture :**

Cette activité fait de l'identification des caractéristiques du fait divers l'élément nodal de l'approche de ce genre journalistique écrit : Qui ? Quand ? Quoi ? Où ? Pourquoi ? Les trois faits divers qui ont été choisis sont respectivement « Jorf Lasfar : trois employés de l'OCP dérobent des câbles en cuivre » (2017: 71), « Les chargeurs contrefaits sont dangereux » (*ibidem*) et « Quatre personnes trouvent la mort dans un incendie déclenché par un chargeur électrique » (*ibidem*). Pour chacun de ces faits divers, la séance de travail proposée est différente. La première sert de reconnaissance des propriétés discursives (genre, titre, source), structurelles (composantes et informations principales) et énonciatives (objectivité et subjectivité du journaliste, vraisemblance ou fiction des faits rapportés, intention du journaliste : raconter, expliquer, décrire...) du fait divers. Pendant celle-ci, les élèves relèvent toutes les informations susceptibles de les aider à mieux comprendre le texte. Ce sont entre autres le genre du support, le titre, le nom du journaliste, les acteurs du fait divers, le temps, les lieux, les circonstances et les conséquences. La seconde est focalisée sur le contenu. Elle comporte deux tâches : repérer les indices formels (informations véhiculées par le titre et le chapeau) et relever les informations. Afin de produire le fait divers pour le journal scolaire, les élèves doivent d'abord le résumer et retranscrire les faits clés dans un schéma narratif. L'objectif ici est d'amener les élèves à être capables de reconstruire l'ordre chronologique des faits. Une fois le canevas du fait divers dégagé, les élèves peuvent alors aisément le produire lors de la séance consacrée à l'écrit.

⊕ **La langue**

S'il est vrai que ces faits divers constituent des sources très riches à exploiter d'un point de vue linguistique, leur dimension culturelle reste à faire valoir. Il est dommage que le fait divers soit dépourvu de cet aspect et ne serve que la tâche finale. Il serait ainsi plus utile de découvrir et de travailler plus profondément les connaissances grammaticales (emploi des tiroirs verbaux : passé composé, présent et imparfait) à partir d'extraits de fait divers au lieu de les décontextualiser. Dans le livret d'élève (2017: 74-75), deux consignes illustrent notre remarque :

- Dans le texte suivant, je mets les verbes soulignés au passé composé.
- Je conjugue les verbes entre parenthèses au passé composé.

Ensuite, même s'il est intéressant d'insérer des faits divers dans un manuel, il serait plus cohérent de les limiter et focaliser de cette manière les unités sur moins de sources, mais en proposant un travail plus approfondi sur chacun de ces supports. Les différents genres de la presse écrite présentés par le manuel sont d'une extrême richesse alors que l'usage qu'on en fait est très pauvre. Il serait donc préférable de contextualiser davantage les faits de langue proposés dans cette activité, afin d'aider les élèves à découvrir des aspects culturels pouvant les motiver et approfondir d'autres aspects linguistiques.

⊕ **L'oral**

La séance de l'oral est située à cheval entre la lecture et l'écriture. Cette situation la rend signifiante notamment pour la maturation du projet. L'objectif principal de ces pratiques est de développer chez l'apprenant des stratégies de lecture pour apprendre à identifier les caractéristiques des faits divers dans leur ensemble. La texture du fait divers y apparaît comme la « trace matérielle » d'un discours « mis en scène » par l'énonciateur selon ses intentions de communication. La lecture implique donc la reconstruction des opérations de mise en scène du discours, par la prise en considération de l'ensemble des indices pragmatiques. Nous retrouvons là quelques étapes proposées par Sophie Moirand à savoir : l'analyse situationnelle (Il s'agit de l'étude des paramètres de la situation de communication dont relève le texte), l'analyse énonciative (Ici l'apprenant doit identifier les indices des opérations énonciatives), l'analyse pragmatique (C'est l'étude des modalités, des actes de parole, de la coréférence, etc.) et l'analyse textuelle (Ici, ce sont les marques de cohésion et de cohérence (articulations logiques et rhétoriques) qui devraient être identifiées) (2007: 55-90).

⊕ **L'écrit**

Préparer les élèves de la 2^{ème} année du collège à la maîtrise du fait divers avec sa structure et ses caractéristiques typographiques constitue une opération cognitive cruciale pour les amener à réinvestir les prérequis de la séquence dans la production écrite. Dans le nouveau manuel (2017: 85), il existe différentes typologies d'exercices qui se recoupent largement. Alors, pour présenter les exercices et les activités qui peuvent être liés à l'exploitation du fait divers en classe de FLE, nous avons répertorié des types d'exercices/activités en fonction de leur objectif et de leur nature, qui sont les suivants :

- **L'activité d'écriture** à partir d'une consigne : Rédige un fait divers à partir de l'un des titres suivants :
 - « Sauvetage d'une baleine qui a échoué sur la plage d'Agadir »
 - « Une gendarme accouche une femme à la brigade »
 - « Heureux dénouement pour le jeune marocain porté disparu depuis une semaine »
- **L'activité de réécriture** : « Je rédige le fait divers en respectant ses caractéristiques et sa structure »
- **L'activité d'invention** : « Je rédige un autre fait divers à partir d'un titre que je cherche sur Internet. »

De surcroît, ces activités sont accompagnées d'une liste de consignes présentant les critères de réussite et une grille d'auto-évaluation. Il est important de signaler, enfin, qu'il y a une cohérence interne entre les différents domaines d'apprentissage où le choix des contenus marque une fonctionnalité. Autrement dit, les savoirs retenus dans chaque séance sont en relation avec le genre discursif retenu pour la séquence : la production du fait divers pour le journal scolaire.

Conclusion

Parmi les supports didactiques exploités au collège marocain, le programme scolaire dédie un espace important au fait divers et à son projet pédagogique lié au journal médiatique. Cette exploitation d'un document authentique présente un apport dans le cadre de la motivation et de l'autonomisation de l'apprenant. Il ne faut pas oublier que le fait divers contribue même à développer les compétences communicative, linguistique et interculturelle et à former l'esprit critique des apprenants.

Il apparaît, à l'aune de notre lecture analytique du texte officiel, du livret d'élève et du projet pédagogique dont le noyau fédérateur d'activités est le fait divers, que celui-ci présente un intérêt didactique indéniable et force est de constater que la conjonction de ses aspects structurels et textuels facilite sa lecture et sa production. Ce sont ces raisons qui font du fait divers à la fois un sujet d'enseignement et un support pour l'apprentissage à inscrire fortement dans un programme scolaire. À travers la lecture et l'écriture de faits divers, l'apprenant s'approprie non seulement des manières de faire (des savoir-faire) mais aussi de penser (il apprend à hiérarchiser l'information). Le fait divers participe donc

à l'acquisition de la langue française dans son contexte authentique. Les compétences construites et acquises par l'étude de cette catégorie de la presse écrite, sont, à notre sens, transférables dans d'autres situations rédactionnelles.

Cette analyse confirme donc, d'une part, que la lecture est tout aussi essentielle que l'écriture, ces deux composantes étant de surcroît étroitement corrélées, et souligne, d'autre part, que ce qui fait obstacle à la compréhension correspond précisément à ce qui fait défaut aux apprenants d'une langue-culture étrangère (le déchiffrage et le décodage d'énoncés écrits, le bagage linguistique, la prise de parole et la production orale et écrite d'énoncés corrects dans différentes situations, auxquels s'ajoute fréquemment la démotivation de l'élève) et qu'il s'agit de construire par la variété de supports, comme le fait divers .

Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel (1999). *Linguistique textuelle, des discours aux textes*. Paris: Nathan.
- AKNAZZAY Aïcha, CASTINCAUD Florence (2008). *Travailler sur la presse écrite à l'École*. Collection des hors-série numériques: CRAP Cahiers pédagogiques.
- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude (2004). « La chronique des faits divers dans la presse de la fin du XIXe siècle », Frédéric Lambert (dir.). *Figures de l'anonymat : médias et société*. Paris: L'Harmattan.
- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- BLANCHET, Alain, TROGNON, Alain (2008). *La psychologie des groupes*. Paris: Armand Colin.
- CHEVALIER, Louis (2010). *Splendeurs et misères du fait divers*. Paris: Perrin.
- CRINON, Jacques, GUIGUE, Michèle (2006). « Écriture et professionnalisation ». Note de synthèse, *Revue française de pédagogie*, no 156, pp. 117-169.
- CUQ, Jean-Pierre, GRUCA, Isabelle (2008). *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- DEFAYS J.-M. et alii (éds.). (2003). *Didactiques du français, langue maternelle, langue étrangère et langue seconde : vers un nouveau partage ?*. Cortil-Wodon : Éditions Modulaires Européennes, InterCommunications S.P.R.L.)
- DUBIED, Annick, LITS, Marc (1999). *Le fait divers*. Paris: PUF.
- DUBIED, Annik (2000). « Invasion péritextuelle et contaminations médiatiques. Le fait divers, une catégorie complexe ancrée dans le champ journalistique », *Semen*, 13, pp. 51-66.

- FONTANIER, Pierre (1977). *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion.
- GARNIER, Pascale (2003). *Faire la classe à plusieurs. Maîtres et partenariats à l'école élémentaire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Le Sens Social.
- GARNIER, Sylvie, RINCK, Fanny, SITRI, Frédérique et VOGUE, De Sarah (2015). « Former à l'écrit universitaire, un terrain pour la linguistique ? », *Linx* [En ligne], n° 72, p. 19, mis en ligne le 01 mars 2016, [Consulté le 26/X/2018]. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1588>
- LEBRE-PEYTARD, Monique (1995). *Situations d'oral. Documents authentiques : analyse et utilisation*. Paris: CLE International.
- MOIRAND, Sophie (2007). *Le discours de la presse quotidienne. Observer, analyser, comprendre*. Paris: PUF.
- PETERS, Bert (2008). « L'imparfait dit narratif dans les faits divers de la presse écrite : défocalisation et refocalisation ». In MARILLARD, Pierre, GAUTHIER, Robert (éds). *Langage, Temps, Temporalité*, XXVIII Colloque d'Albi Langages et Signification. Albi/Toulouse: Université Toulouse- Le Mirail, pp. 55-65
- PETITJEAN, André (1987). « Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle », *Langue Française*, La typologie des discours, no 74, pp. 73-96.
- PORCHER, Louis (2004). *Enseigner les langues étrangères*. Paris: Hachette.
- REVAZ, Françoise (1997). « Le récit dans la presse écrite », *Pratiques*, no 94. Metz: Cresef, pp. 19-33.
- WIDDOWSON, H. (1981). « ESP: Critería for Course Design », LONG, M.H. & RICHARDS, J.C. (eds.). *Methodology in A Book of Readings*. New York: Newbury House.
- ROBERT, Jean-Pierre, ROSEN, Evelyn, REINHARDT, Claus (2011). *Faire classe en FLE : une approche actionnelle et pragmatique*. Paris: Hachette, pp. 55-58.

Documents officiels :

Les Recommandations Pédagogiques (2017)

Parcours français, Livret d'élève, 2^{ème} année du cycle secondaire collégial, Nadia édition, 2017

FAIT DIVERS : « UN CAMÉLÉON » EN CLASSE DE FRANÇAIS

NADIA REDJDAL

Doctorante – Université de Bejaia
Membre du laboratoire LAILEMM
nadiaredjdal06@gmail.com

AMAR AMMOUDEN

Maitre de conférences en didactique des langues
Membre du laboratoire LAILEMM
aammouden@yahoo.fr

Résumé : Nous voulons montrer à travers cet article que le fait divers, comme genre de la presse écrite, offre une multitude de réalisations discursives portant sur un même contenu thématique. Ce « caméléon » change de stratégie d'écriture et de présentation de l'évènement en fonction de la réaction que l'auteur souhaite susciter chez le lecteur. D'autre part, ce genre médiatique représente un outil didactique important en classe de FLE. Par ses caractéristiques génériques, par son intérêt envers les événements sociaux et par l'implication d'intérêts humains, le fait divers est un moyen privilégié pour l'enseignement apprentissage du FLE. Après l'analyse de quelques séquences didactiques portant sur le fait divers, nous proposons un modèle d'exploitation en classe de FLE de ce genre aux multiples facettes.

Mots clés : Fait divers, caméléon, séquence didactique, niveaux d'analyse

Abstract: We want to show through this article that the news item, as genre of the written press, offers a multitude of discursive realizations on the same thematic content. This "chameleon" changes its writing strategy and presentation of the event according to the reaction that the author wishes to arouse in the reader. On the other hand, this media genre is an important didactic tool in FFL classroom. Through its generic characteristics, its interest in social events and the involvement of human interests, the news is a privileged means for the teaching of FFL. After the analysis of some didactic sequences on the news item, we propose a model of exploitation in FFL class of this genre with many facets.

Keywords: News item, chameleon, didactic sequence, levels of analysis

Introduction

L'enseignement/apprentissage par genre de discours est un moyen propice pour développer chez l'apprenant la compétence communicative, principal objectif de tout enseignement/apprentissage des langues. En effet, comme le soulignent si bien J. Dolz et B. Schneuwly (2009: 64-65), « Apprendre à parler, c'est s'approprier des outils pour parler dans des situations langagières diverses, c'est-à-dire s'approprier des genres ». Avec une entrée par les genres, l'enseignement vise à contextualiser l'apprentissage et à l'exporter en dehors de la classe (dans la vie réelle). Les genres, étant des énoncés marqués socialement, peuvent constituer le cordon ombilical entre l'école et la société. Un tel enseignement/apprentissage ne peut donc être que plus signifiant et plus fructueux.

Selon J. Dolz et B. Schneuwly (1997: 30), « les genres textuels, par leur caractère générique, sont bien un terme de référence intermédiaire pour l'apprentissage ». Par exemple, le fait divers, genre médiatique populaire, est aussi un genre scolaire incontournable. Grâce à ses traits définitoires, son omniprésence dans la société et sa mise en scène de préoccupations d'ordre social et d'acteurs sociaux, il convient parfaitement aux pratiques de classe et motive les apprenants, notamment lorsqu'il s'agit d'un événement extraordinaire ou insolite. Il s'agit donc dans cette étude de tenter une didactisation du genre médiatique en lui appliquant le modèle didactique du genre et en se référant aux six niveaux d'analyse proposés par Jean Michel Adam (1997) pour l'analyse des genres de la presse écrite.

J. Dolz et B. Schneuwly formulent l'hypothèse selon laquelle « la définition aussi précise que possible des dimensions enseignables d'un genre facilite l'appropriation de celui-ci comme outil et rend possible le développement des capacités langagières diverses qui y sont associées » (*ibidem*: 39).

Mais l'identification de ces dimensions enseignables ne semble pas être une chose aisée, d'abord en raison du caractère « transmédiatique » de ce genre. « Non content d'envahir l'ensemble du péri-texte journalistique, le fait divers déborde ce champ et en "contamine" d'autres » (Dubied, 2004: 64). Il s'agit d'un véritable « caméléon » qui se fond dans les différents médias pour exister. En effet, il survole le champ médiatique : le fait divers journalistique combine différentes composantes (composante iconographique, composante péri-textuelle, etc.) et obéit à un certain agencement (texte en paragraphes et

en colonnes, chapeau, etc.) ; le fait divers télévisuel prend la forme d'un document audiovisuel et se caractérise par l'utilisation de l'image animée ; le fait divers radiophonique ne laisse voir ni les personnages ni les circonstances de l'évènement. Dans cet article, il sera question du fait divers de la presse écrite.

Outre son caractère transmédiatique, intrinsèquement, ce « caméléon » est à même de changer de stratégie d'écriture et de mise en scène. Une réalité racontée de manières différentes pour mettre l'accent sur tel ou tel point de l'intrigue, jouant sur les mots pour produire divers effets chez les lecteurs, ne manquant pas de provoquer chez celui-ci des sentiments allant de la pitié au mépris, de l'admiration à la réprobation, *etc.*

Dans cet article, nous commencerons par souligner ces différences en analysant des faits divers relatant un même évènement mais issus de sources différentes. L'étude se fondera sur les critères d'analyse que Jean Michel Adam a établis et adaptés à la presse écrite (cf. infra). Nous essaierons par la suite de répondre aux questions suivantes : le fait divers se prête au contexte scolaire et didactique. Comment s'effectue ce passage ? Comment didactiser un fait divers ? Comment les enseignants abordent-ils cette unité rédactionnelle ? Prennent-ils en considération les niveaux d'analyse proposés par J.-M. Adam et d'autres ? Adoptent-ils la démarche de la séquence didactique telle qu'elle est préconisée par J. Dolz et B. Schneuwly ? Le caractère « caméléon » du fait divers est-il avantageux ou désavantageux en classe de FLE ? Quel modèle d'exploitation en classe de ce genre médiatique ?

1. Les niveaux d'analyse d'un genre discursif

Jean-Michel Adam reprend les niveaux d'analyse du genre de discours avancés par Dominique Maingueneau en les adaptant aux genres de la presse écrite (Adam, 1997: 17) : le statut des énonciateurs (journalistes, auteurs, homme politique,...) et co-énonciateurs (lecteurs, auditeurs,...) ; la situation d'énonciation ; le support et le mode de diffusion (magazine, journal hebdo,...) ; le critère sémantique qui concerne les thèmes traités « qui dépendent des familles évènementielles »¹ ; le critère du mode d'organisation (textuel et péri-textuel) et de la longueur.

¹ « Famille évènementielle » employée par Adam pour classer les rubriques journalistiques selon le critère sémantique ; nouvelles politiques, catastrophes (naturelles, écologiques...).

Il finit par reformuler les critères de Maingueneau comme suit :

- le critère sémantique ou thématique qui concerne les « familles évènementielles » et les rubriques ;
- le critère énonciatif qui concerne le degré de prise en charge des énoncés et de l'identité de l'énonciateur ;
- le critère de longueur qui concerne la brièveté ou le développement ;
- le critère pragmatique où l'on parle des buts et des intentions de communication ;
- le critère compositionnel qui montre les plans de textes et séquences ;
- le critère stylistique (texture micro-linguistique) » (Adam, 1997: 17)

2. Un évènement, plusieurs récits

Comme nous venons de l'annoncer, l'analyse de 22 faits divers relatant de diverses manières un même évènement permettra de mettre en évidence le caractère « caméléon » du fait divers. L'évènement raconté est le suivant : Un bébé de 22 mois a été enfermé accidentellement, et en pleine canicule, par sa maman. Elle s'est rendue dans un supermarché d'Albertville pour échanger un ticket de caisse. Ce sont des passants qui, tout en alertant la police, ont brisé la vitre et sauvé la fillette d'une mort certaine.

Sur le plan sémantique et pragmatique, les journalistes veulent informer les lecteurs d'un malencontreux incident qui a failli coûter la vie à un bébé de 22 mois, mais aussi et surtout, sensibiliser les parents sur les conséquences fâcheuses engendrées par l'enfermement d'un enfant dans une voiture en pleine chaleur. Pour cela, on voit que dans un des faits divers, le discours narratif est relayé par un discours informatif et explicatif :

En effet, avant l'âge de 4 ans, ils sont particulièrement sensibles aux "coups de chaleur" car ils ont du mal à réguler leur température interne par la transpiration et leurs réserves en eau sont assez faibles.

Sur le plan énonciatif, le fait divers peut être *monophonique* (la narration est prise en charge uniquement par le journaliste), mais il est le plus souvent *polyphonique*, ce qui veut dire que « la narration est faite par l'*hétéro-énonciateur* journaliste mais aussi par les homo-énonciateurs (témoins, victime ...) ou par des *para-énonciateurs* (police, médecin) » (Petitjean, 1987: 74).

Dans les faits divers qui constituent notre échantillon, la parole est toujours donnée à la mère qui explique ce qui s'est passé et parfois à d'autres personnes comme le directeur du magasin et les pompiers. On évoque également le journal qui a publié l'information (le Dauphiné Libéré).

Sur le plan de la longueur, même si nous pouvons rencontrer ailleurs des faits divers plus ou moins longs, les faits divers de notre corpus sont tous courts. Ils racontent un évènement précis et sans rebondissements.

Sur le plan stylistique, la constante dans tous ces faits divers est le recours au discours rapporté, comme nous venons de le signaler, et à la forme passive. Quant au temps dominant, c'est le présent de l'indicatif dans 13 faits divers et le passé composé dans 9 faits divers.

Sur le plan compositionnel, et de manière générale, le fait divers comporte un ou plusieurs titres, un chapeau, une image et un texte disposé en colonnes et en paragraphes, et parfois en rubriques (c'est-à-dire en parties comportant des sous-titres) (11 faits sur 22 sont disposés en deux ou trois rubriques).

Le titre revêt une importance particulière dans le fait divers. Il doit renseigner suffisamment sur l'évènement relaté, comme il doit accrocher le lecteur.

Même si l'on affirme souvent que le titre du fait divers se présente sous forme de phrase nominale, nous avons montré dans une étude précédente qu'un fait divers sur trois est donné sous forme de phrase verbale. Dans ce corpus, quinze faits divers sur vingt-deux ont des titres sous forme de phrases nominales, soit un taux de 68%. Cette forme est adoptée quand l'accent est mis sur la victime. Voyons quelques titres qui peuvent être classés dans cette catégorie :

Savoie : Un bébé de 22 mois retrouvé dans une voiture en pleine canicule

Savoie : Une fillette de 22 mois laissée dans une voiture en plein soleil

Savoie : Un enfant de 22 mois laissé dans une voiture fermée en plein soleil

Un bébé de 22 mois trouvé dans une voiture sous une vague de chaleur

Savoie : Un enfant de 22 mois laissé dans une voiture fermée en plein soleil

Un bébé de 22 mois oublié par sa mère à l'arrière d'une voiture en plein soleil

Ainsi, ces titres, dont la structure est très récurrente dans les faits divers, obéissent à un même schéma :

Un bébé (une fillette) (un enfant) de 22 mois laissé(e) (enfermé(é)) (retrouvé) dans une voiture en plein(e) soleil (canicule) (sous une vague de chaleur)

On remarque seulement que le lieu de l'incident n'est pas mentionné dans le quatrième titre et le dernier. Tous ces titres que nous avons relevés ne sont pas très différents de ceux qui suivent. Il y a seulement les deux derniers syntagmes qui sont inversés :

Savoie : Un bébé de 22 mois laissé en pleine canicule à l'arrière d'une voiture

Savoie : Une fillette de 22 mois laissée en pleine canicule à l'arrière d'une voiture

Dans les faits divers où la focalisation s'est faite sur l'agent de l'action, les auteurs ont recouru à des titres sous forme de phrases verbales. Nous retrouvons particulièrement la structure suivante :

Une maman (elle) laisse (enferme) son bébé (son bébé de 22 mois) dans une voiture (en plein(e) soleil (canicule))

Il faut signaler aussi que le titre est souvent précédé du nom de la région ou de la ville où s'est déroulé l'évènement (Savoie, Albertville). A peu près deux titres sur trois sont accompagnés du lieu de l'évènement.

Le chapeau est très récurrent dans le fait divers. Il est présent dans 23 faits divers sur 25. Comme le titre, mais avec beaucoup plus de détails, le chapeau doit jouer deux

fonctions : une fonction informative et une fonction incitative. Il doit inciter le lecteur à lire le reste du fait divers et il doit donner suffisamment d'informations sur l'évènement relaté. Pour assurer convenablement la fonction informative, il doit, comme le fait divers proprement-dit, mais avec moins de détails évidemment, répondre aux questions suivantes : Qui ? Quoi ? Où ? Quand ?

La plupart des faits divers de notre corpus assurent cette fonction. Nous en citons un seul exemple :

Sous une forte chaleur, une fillette de 22 mois enfermée dans une voiture sur un parking d'Albertville (Savoie) a été sauvée ce samedi 30 juin grâce à la vigilance des passants. Alertés, les policiers ont brisé la vitre du véhicule. La maman, qui était à l'intérieur d'un supermarché, n'a pas semblé se rendre compte de la gravité de la situation.

Par contre, dans les exemples qui suivent, c'est plutôt la fonction incitative qui semble être privilégiée :

La mère s'est présentée aux enquêteurs quelques minutes plus tard, sans se rendre compte de la gravité de sa négligence.

La mère se trouvait dans un supermarché et ne répondait pas aux annonces effectuées au micro.

Il ressort de cette brève analyse que ces faits divers présentent des similitudes sur les plans énonciatif, pragmatique et en ce qui concerne la longueur, ce qui semble évident étant donné qu'on raconte un même évènement. Cependant, des différences notables apparaissent sur le plan stylistique et compositionnel. Par exemple, si le recours à la forme passive et au discours rapporté est quasi-systématique, le temps utilisé diffère d'un fait divers à un autre. En effet, le présent de l'indicatif domine dans 13 faits divers et le passé composé dans 9 faits divers. Sur le plan compositionnel, un fait divers sur deux est

présenté sous forme de rubriques ; et à peu près un fait divers sur trois présente le titre sous forme de phrase verbale.

Même dans le corps du fait divers, le caractère « caméléon » de ce dernier apparaît aussi dans la manière avec laquelle l'évènement est narré. En effet, certains faits divers sont introduits d'une façon un peu particulière, en impliquant parfois le lecteur. C'est le cas d'un fait divers qui commence ainsi :

On ne le répétera jamais assez : même si cela peut paraître tentant de laisser son enfant poursuivre sa sieste dans la voiture, il ne faut jamais le faire. En particulier en cette saison, alors que les températures élevées font courir un vrai danger à l'enfant.

Un autre commence de cette manière :

Bébé peut courir un grave risque après une exposition prolongée derrière une vitre de voiture. Le soleil a des méfaits irréversibles et parfois très violents pour la santé fragile des petits ! Pour éviter que votre enfant attrape un coup de chaleur, vous devez impérativement aérer l'habitacle du véhicule et baisser les vitres sinon le pire peut se produire. C'est ce qui est arrivé à cette petite fille de 22 mois ...

Enfin, un autre fait divers est introduit par cet énoncé :

Selon Le Figaro Santé, les accidents impliquant un enfant oublié dans une voiture concernent en grande majorité des bébés de moins de 24 mois.

Ce caractère « caméléon » du fait divers peut rendre difficile sa didactisation, dans la mesure où l'enseignant peut rencontrer des difficultés dans le choix des modèles qu'il proposera à ces élèves. Mais une telle situation peut devenir avantageuse, car elle ouvre à l'apprenant un large éventail de productions possibles, au lieu d'être cloîtré dans un

modèle unique. Pourvu que l'enseignant donne à comparer, lors de la séance de compréhension, plusieurs faits divers pour mettre en exergue ces différences.

3. Le fait divers en classe de FLE

3.1 Démarche de la séquence didactique

Pour répondre aux questions concernant la didactisation du fait divers, nous avons analysé quelques séquences didactiques à l'aune des six niveaux d'analyse proposés par J.-M. Adam et la démarche de la séquence didactique telle qu'elle est décrite et schématisée par J. Dolz et B. Schneuwly (2009: 94).

Selon J. Dolz et B. Schneuwly (*ibid*: 93), « on peut définir une séquence didactique comme un ensemble de périodes scolaires organisées de manière systématique autour d'une activité langagière (exposé, débat public, lecture à d'autres, performance théâtrale) dans le cadre d'un projet de classe ». Ils décrivent ainsi la démarche de la séquence didactique :

La mise en situation : C'est la première étape de la séquence didactique où il est question de mettre les apprenants en contact avec le genre discursif à aborder. Il s'agit surtout de leur expliquer la nature de la tâche qu'ils auront à réaliser et ce qui est attendu d'eux à la fin de la séquence d'apprentissage. Autrement dit, elle permet de répondre aux questions suivantes : Quel est le projet de communication à réaliser ? A qui s'adressera-t-il ? Qui le réalisera ? Dans quel but ?

La production initiale : C'est l'étape durant laquelle l'apprenant rédigera une production de départ en se servant de ses connaissances antérieures sur le genre en question. Cette phase « joue un rôle de régulateur aussi bien pour l'apprenant que pour l'enseignant. En effet, elle permet à l'enseignant de recenser les lacunes et les connaissances des apprenants ; et aux apprenants d'être plus conscients des difficultés auxquelles ils sont confrontés » (A. Ammouden, 2016: 6).

Les modules : Ils sont constitués d'un ensemble d'activités qui permettent de remédier aux insuffisances soulignées par l'enseignant dans la production initiale. Selon J. Dolz et R. Gagnon (2008) : « Chaque atelier est destiné à améliorer une des

composantes du texte à rédiger ou à résoudre un problème d'écriture observé dans les productions initiales des élèves ».

La production finale : C'est la quatrième et dernière étape de la séquence didactique. C'est l'étape qui permet aux apprenants de réinvestir tous les savoirs et les savoir-faire acquis durant les ateliers pour produire un genre de discours oral ou écrit.

La démarche de la séquence didactique dans le secondaire algérien ne semble pas être très différente de celle que proposent J. Dolz et B. Schneuwly. Les ressemblances sont les suivantes :

– La séquence didactique s'inscrit dans le projet dont elle constitue l'unité de base ;

– La séquence didactique est censée passer par une étape durant laquelle l'enseignant présente le projet à réaliser « pour de vrai », le négocie avec la classe, désigne les participants à sa réalisation et détermine ses objectifs. Le tout se fait en concertation avec le groupe-classe. Nous pouvons dire que cette étape correspond à l'étape de mise en situation.

– La réalisation de la séquence didactique est précédée par une évaluation diagnostic qui correspond à peu près à l'étape de la production initiale de la séquence didactique que nous avons présentée.

– L'évaluation diagnostic permet à l'enseignant de recenser les difficultés rencontrées par les élèves et qui sont liées au projet à réaliser. Ces lacunes feront l'objet de séances d'apprentissage visant à aplanir ces difficultés et à préparer les apprenants à la production finale. Cette étape correspond aux modules de la séquence didactique de J. Dolz et B. Schneuwly.

– Le projet est censé aboutir à une production finale concrète.

Cependant, quelques différences sont à souligner entre la séquence didactique, telle qu'elle est présentée dans les manuels algériens de français et celle qui est schématisée par les enseignants de l'université de Genève.

La principale différence réside dans le lien qu'entretient la séquence didactique avec le projet. En effet, nous estimons qu'une relation très étroite doit se tisser entre la séquence didactique et le projet de classe, à tel point que, souvent, les deux se confondent. Par exemple, si le projet classe consiste à réaliser une interview avec le plus grand chanteur de la région, qui trouvera place dans la revue du lycée, le projet de l'enseignant (la séquence didactique) consiste à fournir aux apprenants les outils nécessaires pour faciliter leur travail et les aider à bien mener leur projet. Mais cette séquence didactique, qui doit toujours avoir pour aboutissement la production d'un genre de discours, peut, à son tour, s'inscrire dans un méga projet qui peut être intitulé « Réaliser un site web pour rendre hommage aux grands chanteurs de la région ». Ainsi, cette séquence didactique sur l'interview peut s'aligner dans ce méga projet à côté d'autres séquences didactiques (ou projets) telles que réaliser des biographies d'artistes chanteurs, des portraits, un documentaire sur les chanteurs anciens, etc.

Or, si nous observons le manuel de français, intitulé « Français – Première année secondaire », produit en 2012 – 2013, nous remarquons que celles que l'on peut considérer comme des séquences didactiques, mais qui sont désignées dans le sommaire par « intentions communicatives », à savoir « exposer pour donner des informations sur divers sujets » et « dialoguer pour se faire connaître et connaître l'autre », n'entretiennent pas de liens très étroits avec le projet 1 qui est « Réaliser une campagne d'information à l'intention des élèves du lycée ». Il en est de même pour les objets d'étude qui s'inscrivent également dans ce projet, à savoir, « la vulgarisation scientifique » et « l'interview ». Quant à celles qu'on désigne comme étant des séquences, il semble qu'elles correspondent beaucoup plus aux modules d'une séquence didactique, puisqu'elles portent sur une caractéristique ou un aspect du genre du discours à étudier. Par exemple, les séquences qui s'inscrivent dans le projet 1 sont les suivantes : contracter des textes, résumer à partir d'un plan détaillé, résumer en fonction d'une intention de communication, questionner de façon pertinente, rédiger une lettre personnelle.

La situation n'est guère différente pour le projet 3 intitulé « Ecrire une petite biographie romancée ». Les deux intentions communicatives de ce projet sont « relater un évènement en relation avec son vécu » et « relater un évènement fictif ». Si la première a une infime relation avec le projet, la deuxième semble n'en avoir aucune. Les deux objets d'étude proposés, en l'occurrence le fait divers et la nouvelle, ne sont d'aucun

apport pour le projet en question. Les séquences de ce projet, comme les précédentes, n'ont pas pour aboutissement la production d'un genre de discours tel que préconisé par J. Dolz et B. Schneuwly, mais chacune prend en charge un aspect particulier du genre discursif.

3.2 Analyse de séquences sur le fait divers et propositions didactiques

Pour une approche plus globale et plus complète du genre, nous essaierons de détailler les dimensions enseignables du fait divers en nous référant aux six critères d'analyse du genre définis par J-M Adam et au modèle didactique du genre. Ce dernier est surtout utilisé en didactique du français et permet une meilleure appréhension d'un genre discursif en classe. Il « constitue une synthèse à visée pratique destinée à orienter les interventions des enseignants ; il dégage les dimensions enseignables à partir desquelles diverses séquences didactiques peuvent être conçues » (B. Schneuwly et J. Dolz, 1997: 34)

Mais avant d'entamer ce travail, nous allons analyser six séquences didactiques portant sur le fait divers. Cela nous permettra de répondre à nos questions de départ relatives à la prise en considération par les enseignants de toutes les caractéristiques du fait divers, mais aussi des différents niveaux d'analyse que nous avons déjà énumérés.

Pour notre analyse du corpus, nous allons adopter le modèle de J-M Adam. L'analyse de ces six séquences nous a permis de mettre en évidence certains points concernant l'enseignement apprentissage du fait divers en classe de FLE.

Tout d'abord, sur le plan thématique, le fait divers met en scène des personnes ordinaires qu'on peut croiser dans le quotidien. Il relate des histoires ou des événements sociaux qui peuvent toucher n'importe quel individu : « Le fait divers met en scène des personnages ordinaires, surpris dans leur quotidien par des perturbations parfois aussi « repoussantes » qu'une figure de tueur en série, propice à la projection. » (Dubied, 2004: 243). C'est ce caractère de connu et d'ordinaire qui permet au lecteur de s'identifier et se projeter dans l'histoire racontée.

Une catégorie de faits divers de notre corpus relate des accidents : « Deux étudiantes fauchées par une voiture à Béjaïa » ; « un pêcheur dévoré par un crocodile » ; « Bousmail : explosion dans une usine de verre » ; « Ouadhias et Draa el Mizan : deux morts et plusieurs blessés » ; « Egypte, une cinquantaine de victimes dans un accident ferroviaire ». Une deuxième catégorie relate des faits insolites : « Allemagne, une autoroute coupée par du chocolat » ; « un dragon dévoreur terrorise Beyrouth » ; « ils se noient dans un tonneau d'alcool » ; « il descend en rappel afin de récupérer ses clés tombées sur le balcon du voisin » ; « Nice : un Algérien électrocutait sa femme » ; « le sixième sens des éléphants a sauvé des vies » ; « Après plus de 20 ans passées en prison, un condamné à mort américain innocenté grâce à des tests ADN » ; « sanglier à l'aéroport » ; « Comment le petit Adrian a découvert un trésor ». Une troisième catégorie de faits divers relate des faits sociaux : « Saisie de 44 kg de résine de cannabis à Annaba » ; « Koweït, Premier mariage via internet » et une dernière catégorie parle des catastrophes naturelles : « Canada : un séisme de magnitude 5,4 secoue le sud du Québec ». Ces catégories constituent les familles événementielles auxquelles se réfèrent les faits divers étudiés.

Nous constatons que la majorité des faits divers abordés en classe par les enseignants sont des faits divers relatant des événements insolites. Nous pouvons déduire que cette catégorie retient davantage l'attention des apprenants, puisqu'il s'agit d'un événement hors du commun, inhabituel. Ce phénomène ferait penser à R. Barthes, à la relation de causalité ou de coïncidence qui relie deux termes sans relation apparente, ce qui attise la curiosité des apprenants et les incite à lire l'histoire racontée.

Sur le plan énonciatif, il faut signaler que dans les séquences de faits divers étudiées, les noms des journalistes ne sont pas cités. On mentionne uniquement les noms des journaux. Dans les séances de compréhension de l'écrit, les questions posées sur la situation d'énonciation se résument à la complétion d'un tableau en répondant aux questions suivantes : Qui parle ? A qui ? De quoi ? Comment ? Pourquoi ? Deux séquences seulement font allusion au statut de l'auteur (objectivité/subjectivité). La polyphonie énonciative d'André Petitjean n'a pas été évoquée, puisque les enseignants n'ont pas interrogé les élèves sur les énonciateurs secondaires ayant pris la parole (discours rapporté).

A. Petitjean (1987) souligne le caractère polyphonique du fait divers. Il y a une pluralité des voix à l'intérieur du fait divers qu'on peut remarquer facilement avec l'utilisation du discours direct/indirect. L'hétéro-énonciateur (le journaliste) fait parler les homo-énonciateurs : les témoins, la victime et les para-énonciateurs : les policiers, les pompiers, les médecins, ... Cela confère un effet de réel à l'histoire.

Concernant la question de la longueur, toutes les séquences analysées ont présenté à l'étude des textes courts. C'est ce qui fait du fait divers un outil didactique approprié et privilégié en classe de FLE. Grâce à sa brièveté, il permet aux élèves de développer plus facilement des compétences en compréhension et en production. Les faits divers « longs » ou à épisodes ne sont pas travaillés dans les séquences didactiques étudiées. Effectivement, il convient de choisir des textes courts qui conviendraient aux activités d'apprentissage prévues dans la séquence, car un fait divers long risque de dissuader les jeunes apprenants et les rebuter.

L'aspect pragmatique n'est abordé qu'à travers la question « pourquoi ? » (Pourquoi le journaliste a-t-il écrit ce fait divers ?) de la grille à compléter que nous avons évoquée (cf. plan énonciatif). Or, une étude approfondie sur les buts et les intentions de l'auteur doit être menée.

Il est vrai que la visée principale du fait divers est informative, mais ce genre journalistique met aussi en garde contre certains comportements ou certains agissements qui mettent en danger la vie de l'homme (consommation de boissons alcoolisées ou de narcotiques, l'excès de vitesse, certaines négligences, etc.). Par ailleurs, le fait divers ne se contente pas de relater des événements, mais, parfois, il porte des jugements et tente de convaincre ou de persuader. La narration elle-même peut avoir une visée argumentative. « (...) le narratif est bien souvent surdéterminé par une intention explicative et/ou argumentative modélisant la sélection et l'arrangement même des composants du récit » (Petitjean, 1987: 85).

Sur le plan compositionnel, le fait divers se reconnaît au premier regard grâce à son périphrase. Sa mise en page en deux colonnes, un titre accrocheur en gras, un chapeau, une illustration sont autant d'indices du genre.

André Petitjean affirme que le fait divers est séquentiellement hétérogène « Il relève d'une narrativité séquentielle dominante et d'une transversalité séquentielle qui fait que telle description possède un enjeu argumentatif ou que telle série est ordonnée par une volonté d'explication » (1987: 89). La catégorie de « Récit » du fait divers s'explique par les séquences narratives qui, selon Dubied, sont plus dominantes que les autres séquences (descriptives, dialogales...). Elle ajoute que « La séquentialité des faits divers hésite (donc) entre description d'actions et récit » (2004:197). Elle explique que la description d'actions constitue une alternative à la séquence narrative dans les textes de faits divers.

Par ailleurs, Petitjean précise que les textes du fait divers possèdent une structure ternaire : ouverture/noyau narratif/clôture. L'ouverture représente le résumé de l'évènement qui vient après le titre ; le noyau narratif représente le déroulement de l'histoire ; la clôture, quant à elle, cerne les conséquences de l'évènement. Cette structure en trois parties suit un type d'écriture que Dubied appelle « l'entonnoir renversé ». Il s'agit d'évoquer la fin de l'histoire dans l'ouverture de l'article, pour ensuite raconter le pourquoi et le comment. Dubied soutient que

Le principe journalistique de l'« entonnoir renversé » explique aisément cette tendance, qui recommande d'offrir aux premiers regards du lecteur les éléments essentiels de l'histoire, gardant pour le corps de l'article et les curieux qui souhaitent y consacrer du temps, le développement des détails. (2004, 208)

Sur les six séquences didactiques analysées, une seule séquence pose clairement une question relative au critère compositionnel : « Observer la structure du fait divers ». On constate également que si les faits divers indiquent le nom du journal, la date et parfois le lieu, ils ne comportent pas d'illustrations. En outre, certains ne sont pas présentés en colonnes. Cela peut induire en erreur les élèves quant à la forme du fait divers.

Sur le plan stylistique, les enseignants ont abordé dans les séquences étudiées, plusieurs points de langue. Certains sont en relation directe avec le genre discursif étudié. Nous citerons la nominalisation (procédé surtout utilisé pour former les titres de faits divers), le passé composé/l'imparfait (le fait divers est un genre à dominante narrative), le conditionnel, le discours direct/indirect (rapporter les dires des témoins, des

victimes,...), les verbes introducteurs du discours, les indicateurs de temps (la relation d'évènement suit parfois un ordre chronologique) et de lieu (situer les évènements), les adverbes en "ment", la substitution lexicale (reprise de l'information), la forme passive « Les phrases passives sont très fréquentes dans les relations de catastrophes, dans les titres et les chapeaux (...) » (Adam, 1997: 14). Elle sert à mettre en exergue un élément de la phrase plutôt qu'un autre.

On trouvera également certains points de langue qui ne sont pas exclusivement liés au fait divers comme : les temps composés, les circonstanciels, la synonymie et l'antonymie, etc.

Or, les points de langue abordés en classe doivent servir directement le genre étudié. Selon J-J Richer, il faut penser la relation entre genre de discours et contenu grammatical à enseigner « Ainsi se dessine tout un travail, d'abord d'identification (...), puis de mise en évidence des possibles spécificités grammaticales des genres de discours que requièrent les divers degrés de maîtrise de la compétence à communiquer langagièrement (...) » (2011: 24), tout en évitant d'établir des identifications « grammaticales » qui ne seront pas liées exclusivement à un seul genre : « il existe des catégorisations formelles sans rapports privilégiés avec un genre discursif particulier, dans la mesure où elles sont potentiellement présentes dans tous les genres : c'est le cas de l'opposition masculin/féminin, des pronoms personnels, (...). » Beacco (2007: 109). En d'autres termes, tous les points de langue qui feront objet d'enseignement/apprentissage dans un ou des modules de la séquence didactique doivent être réinvestis dans la production orale ou écrite du genre enseigné.

Conclusion

A l'issue de cette étude, nous pouvons dire que le fait divers dans la presse écrite est un véritable « caméléon » qui recourt à différentes stratégies d'écriture pour jouer sur le tempérament du lecteur, son ressenti et peut être même son comportement. En effet, l'auteur du fait divers opère des choix rédactionnels (caractérisation, choix du lexique, focalisation sur un aspect particulier de l'évènement, ...) en fonction de l'effet qu'il veut créer chez le lecteur. Autrement dit, un même évènement peut être relaté de différentes manières selon la visée de l'auteur. Ce caractère « caméléon » fait du fait divers un genre

médiatique qui exerce une influence sur la société. De ce fait, il y occupe une place prépondérante.

C'est cette dimension sociale qui fait de lui un genre discursif privilégié en classe de langue. Ainsi, pour une approche exhaustive de ce genre médiatique en classe de FLE, il convient de prendre en considération toutes ses caractéristiques génériques, à savoir son contenu thématique, sa « polyphonie » énonciative, sa « structure ternaire », sa mise en page, ses buts et intentions de communication, sa « texture micro-linguistique », etc. Le modèle didactique du genre, comme générateur de séquences didactiques, met en évidence ces dimensions enseignables du fait divers.

Bibliographie :

ADAM, Jean-Michel (1997). « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94, pp. 3-18.

AMMOUDEN, Amar (2016). « Élaborer une séquence didactique ». Polycopié pédagogique, Université A. Mira-Bejaia. URL: https://elearning.univbejaia.dz/pluginfile.php/218614/mod_resource/content/0/M1%20Did%20de%20l%C3%A9crit.pdf [Consulté le 15/VIII/2018]

BARTHES, Roland (1964). « Structure du fait divers », *Essais critiques*, pp.188-197.

BEACCO, Jean- Claude (2007). *L'approche par compétences dans l'enseignement des langues*. Paris : Didier.

DOLZ-MESTRE, Joaquim, GAGNON, Roxane (2008). « Le genre du texte, un outil didactique pour développer le langage oral et écrit », *Pratiques*, n° 137/138, pp. 179-198

DOLZ-MESTRE, Joaquim, NOVERRAZ, Michèle, SCHNEUWLY, Bernard, (éd.) (2001). « S'exprimer en français : Séquences didactiques pour l'oral et pour l'écrit. » *Vol. 1: 1ère, 2e*. Bruxelles : De Boeck. URL : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:34882> [Consulté le 15/VIII/2018].

DOLZ-MESTRE, Joaquim, SCHNEUWLY, Bernard (1996). « Genres et progression en expression orale et écrite. Éléments de réflexions à propos d'une expérience romande. » *Enjeux*, n°37/38, pp. 49-75

DOLZ, Joaquim, SCHNEUWLY, Bernard (2009, 4ème éd.). *Pour un enseignement de l'oral : Initiation aux genres formels à l'école*. Paris : esf Editeur

DUBIED, Annik (2004). *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève, Suisse: Librairie Droz.

LABORDE-MILAA, Isabelle (2007). « Des genres médiatiques aux genres didactiques : quelles transmutations ? », *Le français aujourd'hui*, n°159, pp. 47-54.

LITS, Marc (2007). « Le fait divers, une notion intraduisible », *Hermès, La Revue*, n° 49, pp. 107-113

PETITJEAN, André (1987). « Les faits divers : polyphonie énonciative et hétérogénéité textuelle », *Langue française*, n°74, pp.73-96.

REVAZ, Françoise (1997). « Le récit dans la presse écrite », *Pratiques*, n°94, pp. 19-33

REUTER Yves, COHEN-AZRIA Cora, DAUNAY Bertrand *et al.* (2013). *Dictionnaire des concepts fondamentaux des didactiques*. De Boeck Supérieur. URL :<https://www.cairn.info/dictionnaire-des-concepts-fondamentaux-des-didactiques-9782804169107.htm>. [Consulté le 20/VII/2018].

RICHER, Jean-Jacques (2011). « Les genres de discours : une autre approche possible de la sélection de contenus grammaticaux pour l'enseignement/ apprentissage du F.L.E. ? », *Linx*, pp. 64-65. URL:<http://linx.revues.org/1396>;DOI:10.4000/linx.1396. [Consulté le 10/VII/2018].

SCHNEUWLY, Bernard et DOLZ, Joaquim (1997). « Les genres scolaires des pratiques langagières aux objets d'enseignement » *Pratiques*, n° 15, pp.27-39

ALMADA – TEXTO(S) EM VÁRIOS TEMPOS DE LEITURA¹

CELINA SILVA

UP

celinas@letras.up.pt

Resumo: Reescrita de alguns fragmentos de “‘Histoire du Portugal par Coeur”, ao Encontro da Ingenuidade”, nomeadamente dos relativos às das duas versões do texto “‘Histoire du Portugal par Coeur”, escrito em 1919 por Almada Negreiros em Paris à luz de novos dados, com particular relevo para a articulação literatura- desenho- dança.

Palavras chave: Almada, Paris, modernidade, ingenuidade

Abstract: re-writing of some sequences of “‘Da Histoire du Portugal par Coeur’, ao Encontro da Ingenuidade”, concerning the two versions of “‘Histoire du Portugal par Coeur”, written by Almada Negreiros at Paris in 1919, according to some new data, regarding mainly the articulation of literature, drawing and dance.

Keywords: Almada, Paris, modernity, “naiveté”

¹ A obra literária de Almada Negreiros encontra-se ainda em fase de publicação. Novos dados, nomeadamente excertos de correspondência, catálogos de exposições e arquivos on line, surgidos a público confirmam, clarificam, amplificando-os, posicionamentos críticos já conhecidos. O presente trabalho, circunscrito à produção de Almada decorrente entre 1919 e 1920, foca essencialmente as duas versões do texto “‘Histoire du Portugal par Coeur’, manuscritas e inéditas em vida do autor, e respectivas condicionantes, resultando da reelaboração-transcrição, actualizada pontualmente, de fragmentos ainda não editados de *Da ‘Histoire du Portugal par Coeur’ ao Encontro da Ingenuidade*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986. A mencionada dissertação nunca foi publicada na íntegra, razão pela qual o texto tem datação dupla: 1986-2018.

“Agora sou todo para a Arte”

Almada

Privado da convivência dos “queridos companheiros” no rescaldo da desagregação do grupo do *Orpheu*, Almada, ciente da importância da plasticidade na almejada articulação simbiótica das artes, marca desse “visual estético”, cariz definidor do artista moderno reivindicado, desde os primórdios, pela revista supracitada, avança na pesquisa exploratória de uma prática estética simbiótica de vincado cariz performático. “O que me interessa a mim é o espectáculo. (...) O espectáculo pode estar onde quiserem, mas que esteja e que seja visto (Negreiros, 2015: 87). Actuando mediante outras vias expressivas, por vezes em revisitação crítica, escreve, desenha, cria libretos, dança, compõe coreografias, faz figurinos para espectáculos de bailado que leva à cena. Alguns dos “bailados simultaneístas”, articulação da cor e movimento, “anunciados” nas cartas a Sonia Delaunay (1916) são progressiva e parcialmente materializados, a par de outros, inspirados em temas portugueses referenciados nas tábuas bibliográficas apenas *A Engomadeira e K4, O Quadrado Azul*.² O poema “Mima Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino (1917), reescrita, em registo vanguardista, de “Mima Fataxa”, um dos 13 textos breves que compõem “Frisos” (1915) e, sobremaneira, o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa*, por ele redigido em duas versões, datado do mesmo ano testemunham este momento criativo no qual se

definia ‘Arte Moderna’ como um misto de ‘simplicidade’ e de ‘sentimento’, constituindo, portanto, ‘uma manifestação da Sublime simplicidade da Vida’. O encarar da própria vida superlativada em termos de sublime (...) radica na concepção vanguardista que pretende desmistificar a arte, fusionando-a com o quotidiano; Arte é Vida, a vida em si mesma pode ser uma obra de arte [...] (...) ‘Espontâneo’, ‘infantil’, ‘puro’, ‘fantástico’ são convocados, no citado texto, como epítetos convergentes nessa entidade complexa que fascina Almada (...) cuja obra se caracteriza na sua totalidade e genericamente por um ‘gesto’ inaugural, onde o acto mesmo de fundar e a própria criação patenteiam a alegria, o entusiasmo da busca e da descoberta-realização de algo de ‘novo’, de um absoluto original, na dupla acepção da palavra. Numa permanente procura da matriz, cumpre-se um germinar euforicamente vivido, ditado pela urgência imperiosa de ‘Reaver a

² “O Sonho da Rosa” (1915), “Lenda de Inez a Linda que não soube que foi Rainha (1916)”, “A Princesa dos Sapatos de Ferro” (1918), “O Jardim de Pierrette” (1918) e “O Bailado do Encantamento” (1918).

Inocência'. Elegida como 'Ex-Libris' do 'Português sem Mestre', esta frase, máxima quase, confina lapidarmente o seu percurso artístico, perpétuo voltar ao estádio primordial.' (Silva, 1985: 161-165)

Neste contexto emerge o “Club das 5 Cores”³ (1918), apostado na vivência-criação eufórica de uma arte cénica moderna, almejando aceder a modalidades expressivas novas, intensas: “—Nós vivíamos a bailar, vivíamos a rir, vivíamos!...E assim continuávamos a bailar cheias de VIDA e de COR” (Negreiros, 2015: 33) afirma Lalá, um dos membros do elitista grupo onde Almada pontificava ⁴ que perdurou, enquanto convivência-sintonia de “Cores” e projectos artísticos, sensivelmente até inícios dos anos 20; de 1925 data a sua última experiência enquanto bailarino, aliás gorada por vontade do próprio, e por ele mesmo anunciada-denunciada à imprensa da época.

Porém, entre início de 1919 e meados de 1920, Almada vive em Paris, estadia da qual fragmentos de “Patapoum-Recordação de Paris” e o artigo de jornal “Embaixadores Desconhecidos” referem episódios autobiográficos, atestando situações de confronto, de luta e de crise finalmente superadas. A correspondência com Lalá atesta, num registo intimista e afectuoso, a intensa complexidade, mas sobretudo, a produtividade dessas experiências transmutacionais cuja figuração estética se encontra patente em certos momentos de *A Invenção do Dia Claro*, (terminada em 1921) e da banda desenhada *O Sonho de Pechalin* (1926): “ A minha estúpida ida para Paris foi a esperança de libertar-me do que não havia de acontecer” (*idem*: 39), “Estive no inferno durante alguns meses, vim de lá muito constipado e aborrecido. Mas já estou salvo” (*ibidem*). Tais experiências

³ cf. Museu Calouste Gulbenkian on line- “José de Almada Negreiros-Parva (em latim) nº 1 (...) O «Club» é formado pelo próprio Almada (que nesse contexto, responde ao nome de «Verde» e «Zu»), e pelas suas quatro jovens amigas que participaram no evento: Tareca (Maria Madalena Morais da Silva Amado: Roxa); Lalá (Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso: Branca ou Amarela); Zeca (Maria José Burnay Soares Cardoso: Vermelha); e Tatão (Maria da Conceição de Mello Breyner: Azul).” (Maio de 2010). https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340/ [Consultado em 30-X-2018].

⁴ cf. Museu Calouste Gulbenkian on line, *op.cit.* “Note-se que Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso foi a Lalá do «Club das Cinco Cores», grupo formado também por Almada, Tareca (Maria Madalena Morais da Silva Amado), Zeca (Maria José Burnay Soares Cardoso), e Tatão (Maria da Conceição de Mello, 45) Breyner). O «Club das Cinco Cores» surge em 1918, no âmbito da realização do bailado *O Jardim da Pierrette*, momento decisivo na génese da poética da ingenuidade almadiana, aqui, essencialmente ligada à infância, à imaginação e à espontaneidade, enquanto elementos essenciais de criação, e que seria amplamente desenvolvida em Paris, entre 1919 e 1920.” https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340/ [Consultado em 30-X-2018].

desencadeiam uma profunda atitude reflexiva e crítica operando a nível pessoal: “As saudades fazem dormir. As saudades cansam e nem deixam escrever às pessoas de quem temos saudades. É espantoso! O diabo verde tem estado a dormir há quatro meses mas agora acordou de vez.” (*idem*: 40), “Quando é que eu poderei ser exactamente como sou? Estou tão quase.” (*idem*: 46), mas não só: “Gosto muito de Portugal mas tenho uma triste ideia dos meus compatriotas. Que longe de mil novecentos e vinte estão os portugueses!” (*idem*: 45).

Durante este período Almada concebe e inicia muitos projectos criativos, um novo bailado, “dedicado às (...) 4 amigas do Portugal Tareka, Tatão, Lalá, Zeca.” (*idem*: 44), “a *NAU CATRINETA* (...) está quase pronta. Partitura, texto e bailado é tudo do zé almada” (*idem*: 43), o “jornal do nosso club” acerca do qual sentencia:

Toda a publicidade referente ao nosso jornal não interessa senão ao nosso club, mas se por acaso houver um dia um belo artigo de fundo, por exemplo e que este seja de grande interesse político nacional, a empresa tomará a seu cargo levá-lo publicamente ao conhecimento dos nossos compatriotas. Entre as várias secções do jornal haverá um ou vinte folhetins, anúncios luminosos d’ espírito e de piada, coisas para a gente se perder de riso, coisas de fingir que é para chorar, crítica aos palermas. (...) O título ainda não está inventado, mas ficará resolvido de acordo entre nós. (...) O título pode ser também uma palavra inventada ou uma palavra estrangeira. (...) enfim é um jornal de futuro, o jornal do nosso club. Já tenho imensa colaboração minha. Já tenho um folhetim trágico da Grande Guerra, com passagens tristes e outras sentimentais e outras que fazem chorar alto. A frase mais bonita é OS INGLESES FUMAM CACHIMBO. (*idem*: 42s),

que se concretiza em 1920 como *parva* (em Latim)⁵,

⁵ *cf.* Museu Calouste Gulbenkian on line, *op.cit.* “José de Almada Negreiros-Parva (em latim) nº 1-Primeiro número do jornal manuscrito Parva (em latim), do qual se conhecem quatro números (1, 2, 4 e 5), todos eles conservados no CAM (DP243, DP244, DP245 e DP246). A produção de Parva situa-se no contexto do “Club das Cinco Cores”, (...) Este primeiro número de Parva inclui vários desenhos; as ficções “Lembrei-me de fazer este jornal”, “Impressões da Chegada a Lisboa do Enviado Especial do Nosso Club em Paris” e “Carnet Parvinho”; e os poemas Mon Oreiller e Histoire du Portugal par Cœur et au Hasard écrite par Moi pour Mes 4 Cousines.

A integralidade do jornal é da autoria de Almada Negreiros, que assina «Almada», «Moi» e «Verde». Embora Almada date os desenhos e textos incluídos neste primeiro número de Parva de «1920», «1919» e «1918-1920», a totalidade das páginas de Parva 1 deverá datar de 1920, após o regresso de Almada a Lisboa, vindo de Paris. É neste contexto que se inserem outras obras do CAM: DP167, DP168, DP176, DP183,



além de outros textos⁶, desenhos e caligramas como:

DP184, DP247, DP 248, DP249 e DP250.” (Maio de 2010). https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340/ (Consultado a 30-10-2018).

⁶ Entre outros, os poemas “Mon Oreiller” (1919), “Celle qui na jamais fait l’Americain” (1919), “Os Ingleses fumam Cachimbo” (1919), “O Cágado” (1919), “Histoire du Portugal par Cœur” (1919) com duas versões, uma em prosa, outra em verso, “La Lettre”, (1920), as prosas “O Cágado” (1919), “O Dinheiro” (1919), “Patapoum- Recordação de Paris” (1919), texto satírico posteriormente reescrito, fragmentos da peça *Antes de Começar* (1919) e de *A Invenção do Dia Claro* (1920) bem como outros textos curtos publicados posteriormente no Diário de Lisboa. É de realçar o papel que a língua francesa desempenha numa parte sintomática da textualidade de Almada desta fase, também presente na já citada correspondência com Lalá.

Almada, através de práticas de miscigenação dos registos oral e escrito, instaura uma simbiose do erudito e do popular combinando-fusionando elementos heteróclitos onde o uso do poliglotismo desempenha um papel de particular relevo, reforçado por uma escrita hibridizante na qual o erro funciona enquanto factor potencialmente criativo. A adopção de uma atitude lúdica deste teor, apostada na remotivação dos signos tanto pela via do cratilismo quanto por um jogo ao nível do grafismo tipográfico herdado da vanguarda, visa tornar plástica a materialidade do texto, convertendo-o em síncrese-síntese do literário e do pictórico; “Trabalho com toda a alegria, todo o dia: faço 5 ou 6 desenhos por dia e escrevo coisas” (*idem*: 44).

O processo de textualização (tipo de linguagem, tom, ritmo) presentificado nestes textos, à excepção de “Celle...” e “Os Ingleses...”, inicialmente “longo folhetim” torna-se um longo poema exemplo, segundo José Augusto França, de “non sense”, retoma princípios estruturais patentes nas várias versões de “Rondel do Alentejo” (1913) o poema mais antigo, segundo se crê, de Almada, contudo apenas publicado em 1922. Uma linguagem singela, rica de expressividade, em criativo recordar de configurações típicas da tradição popular, engendra situações textuais onde emerge uma marca confessional reforçada pela dimensão afectiva dos alocutários os quais expressam um forte sentimento de ausência de outrém; em “Mon Oreiller” o travesseiro converte-se em confidente de mágoas sentimentais minimalmente figuradas, por sua vez, “La Lettre” corporiza um longo discurso-apelo dirigido à mãe, prenunciando momentos de *Invenção do Dia Claro*.

O, desde bem cedo, poeta-pintor compartilha com Lalá a descoberta cabal que dita a razão do fim do ciclo parisiense, a revelação da dimensão fundacional da arte na ordem do humano: “O único verdadeiro amigo que tenho tido é a arte. Ela sim é a minha verdadeira amiga. Brincamos todo o santo dia de manhã até à noite. Ela diz-me coisas novas todos os dias e ensina-me coisas lindíssimas.” (*idem*: 45) A vasta obra subsequente textualiza de modo diverso esta “descoberta”, nomeadamente a “‘Histoire du Portugal par Coeur’ que como disse Valéry Larbaud no Caderno, seria indispensável em qualquer antologia de poesia portuguesa que se publicasse em França”. (*idem*: 46)

Escrita em Paris em versões (prosa e verso), datadas (“Paris-7-IV-19” e “à Paris le 24 avril 1919”) e assinaturas distintas (“ALMADA” e “MOI”), constitui um texto-

charneira da obra literária em questão cujas manifestações plurais demonstram uma prática de escrita metamórfica, onde se presentifica, tal como se defendeu (Silva, 1986: 105-19), a ingenuidade pela via de uma imbricação experimentalizante do humorístico, do poliglótico, do múltiplo, da subversão de códigos retórico-poéticos e linguísticos. Com efeito, o mencionado texto apresenta diversas manifestações⁷: duas versões manuscritas durante muito tempo inéditas, outra publicada em vida do autor na Contemporânea em 1922, constituindo uma reconfiguração de cunho intermedial (componentes gráfica e pictural) das anteriores e, ainda uma outra, sob a forma de happening, realizada por Almada durante um banquete em 1921, muito provavelmente a que originou o comentário de Valéry Larbaud supracitado. Este último tipo de manifestação textual de cariz performático, marca característica de toda a produção- actuação de Almada⁸, presentifica-se frequentemente enquanto conferência.

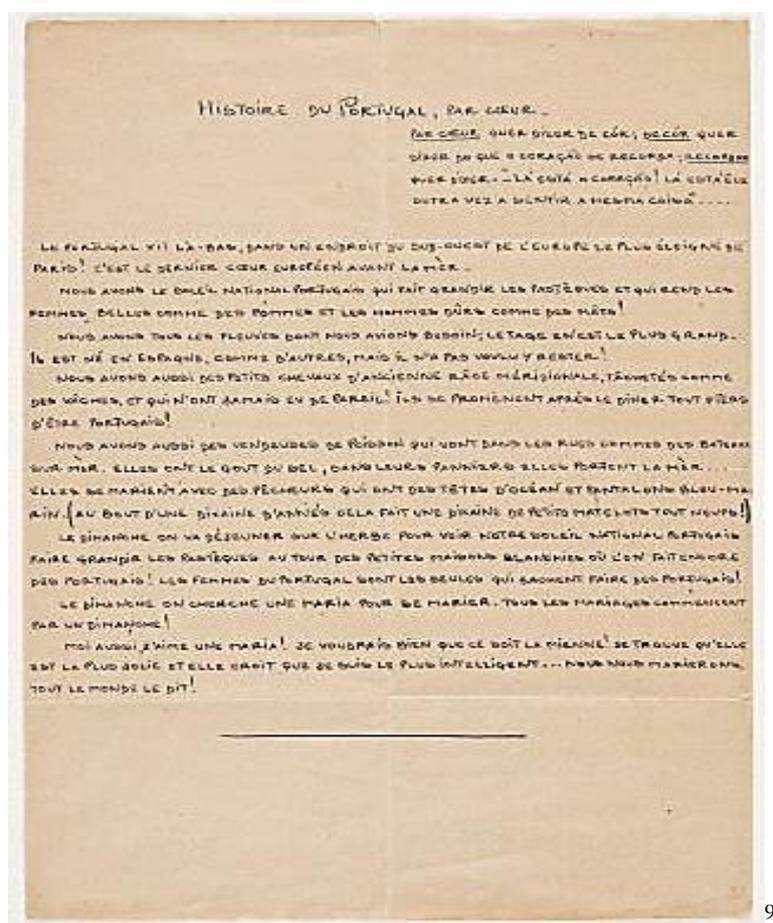
⁷ cf. Informação do Museu Calouste Gulbenkian: “José de Almada Negreiros- Histoire du Portugal, par coeur - Cópia manuscrita, presumivelmente da mão de Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (doadora da obra ao CAM), do poema Histoire du Portugal par Cœur, de Almada Negreiros, publicado no primeiro número da revista Contemporânea, em Maio de 1922, apresentando algumas variantes em relação à versão publicada. A data inscrita no manuscrito, “7 de Abril de 1919”, corresponde ao aniversário de Almada Negreiros. (...) Existe outra versão deste poema, Histoire du Portugal par Cœur et au Hasard écrite par Moi pour Mes 4 Cousines, incluída no jornal manuscrito Parva (em latim) 1, também conservado no CAM (DP243), (Maio de 2010). https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340/ [Consultado em 30-X-2018].

No início dos anos 70, mais precisamente em 1970, 1971 e 1972 a editora Estampa publica as Obras Completas de Almada Negreiros em 6 volumes, onde no volume 4, relativo à Poesia, consta uma versão bastante diferente da editada na Contemporânea Nº1. Trata-se de uma publicação póstuma, sem controle pela parte do autor. Segue-se-lhe a edição da Obras Completas pela INCM em 7 volumes (1985, 1986, 1988, 1989, 1992 e 1993) que reproduz a versão da Contemporânea bem como a da Nova Aguilar de 1998. A edição da Assírio & Alvim, no volume primeiro, “Poemas” (2001), apresenta o texto vigente na Parva (em latim) I em fac símile e o da Contemporânea, com as respectivas traduções. A versão em prosa não existe em nenhum dos restantes volumes desta edição.

As quatro versões conhecidas em 1986, duas inéditas e duas publicadas até essa data, foram estudadas na dissertação de mestrado mencionada, onde se faz também referência ao happening. No presente artigo, por se restringir ao período ocorrido entre 1918-20, fase particularmente reveladora da eclosão da Ingenuidade, não são abordadas as versões publicadas onde constam, para além de alterações ligeiras, várias adições de elementos de teor intersemiótico (policromia-verde e vermelho-desenhos) e paratextual (datações diversas, duas dedicatórias, uma em português outra em francês em páginas diferentes e dois intróitos) bem como a adição da sequência “Tejo, Lombada do meu poema aberto/ em páginas/ de Sol” que “fecha” a primeira grande sequência textual. A versão da Contemporânea corporiza um exemplo minimal da prática criativa que o “livro de artista” instaura.

⁸ cf. Manifesto Anti Dantas e por Extenso, Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX, A Invenção do Dia Claro.

“HISTOIRE DU PORTUGAL, PAR CŒUR”



Pela data que consta no manuscrito Paris (- 7-IV-19 -) pode supor-se ser a versão mais próxima do original, ou simplesmente a primeira, visto Almada reescrever constantemente os textos, funcionando enquanto matriz das outras manifestações textuais, entretanto dadas a público. Escrito no início da estadia em Paris, este texto em prosa, ocupa duas folhas A 4 com 9 parágrafos na primeira parte e 10, além da quadra de Apollinaire, na segunda, constituindo, muito provavelmente, a transcrição de uma das muitas ofertas de Almada aos membros do “Club das 5 Cores”, largamente documentadas nas citações do diário de Lalá vigentes na citada obra de Maria José Almada Negreiros. Segundo declarações do próprio autor, um ano depois iniciaria a viagem de regresso a Portugal.

⁹ https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/histoire-du-portugal-par-coeur-144328/ [Consultado em 30-X-2018]

A imposição da vírgula no título, apenas vigente neste exemplar, gera uma pausa no ritmo normal do desenvolvimento sintagmático, responsável por uma modificação significativa de teor valorativo, reiterada de modo enfático pela tradução para português da expressão idiomática francesa, aposta em epígrafe. Esta é reforçada por uma explicação etimológica “original” semelhante à que consta na versão da Contemporânea: “Par cœur quer dizer de cór; de cór quer dizer do que o coração se recorda; recordar quer dizer: “– Lá está o coração! Lá está ele outra vez a sentir a mesma coisa” e pela modalidade exclamativa vigente na maioria das frases, sugerindo uma emoção forte. Aqui, a memória é figurada como o ininterrupto retorno da saudade que assola o coração, situação anteriormente focada nas citadas missivas de Almada e nos poemas “Mon Oreiller” e “La Lettre”.

A estruturação orquestrante da presente manifestação textual dá corpo, por “derivação” mais ou menos “directa”, à que figura na Contemporânea (1922), e, por “transformação”, à existente na “Parva (em latim) 1”. Entre esta e a primeira versão publicada encontram-se basicamente alterações de teor prosódico como o desaparecimento de grande número das exclamações, diferenças mínimas de tipo paradigmático ou variações na grafia. As modificações mais significativas dizem respeito às dicotomias, onde da híbrida prosa poética se passa ao poema em prosa, com todas as transformações de cariz rítmico que tal implica.

“HISTOIRE du PORTUGAL par CŒUR et au HASARD écrite par MOI pour MES 4 COUSINES

O poema, muito próximo cronologicamente do texto em prosa, figura em Parva (em Latim) 1 (1920)¹⁰, texto exemplificativo do “livro de artista”¹¹ cuja dimensão

¹⁰ Parva, editada em fac-símile em 2015, no catálogo da Exposição Almada: O que nunca ninguém soube que houve, Lisboa: Fundação ED, merece, por si só um tratamento exclusivo, razão pela qual aqui é apenas a florada. Pela documentação existente o projecto incluiria 5 números, mas apenas o primeiro está completo, existindo desenhos e textos relativos aos restantes, excepto do terceiro do qual não existe, de momento, qualquer vestígio.

¹¹ O “livro de artista”, conceito partilhado por vários artistas da modernidade e da vanguarda, reside, de modo muito resumido e necessariamente redutor, num projecto-atitude de criação- concretização de uma obra totalmente executada pelo produtor. Almada publicou em edições de autor, Manifesto Anti Dantas..., Manifesto Exposição de Amadeo Sousa Cardoso, Litoral, A Engomadeira, A Invenção do Dia Claro, Orpheu 1915-1965 entre outros, sendo autor da composição gráfica, da capa e das ilustrações. Procedeu de

intermedial de cariz humorístico evidencia quer o espírito do “Club das 5 Cores”; “desta convivência resultou, em 1920, o jornal manuscrito Parva (“pequena” em latim) (*idem*: 31) quer a evolução da escrita pictórica e literária operada durante a estadia em França. Com efeito, as “Cores”, alocutárias de eleição, figuram no texto convocadas de modo carinhoso, “mes quatre cousines”, formula de tratamento-grau de parentesco que sublinha a afectividade existente entre as “meninas” e o sujeito de emissão.

Concretizando e (re)unindo muito do planeado, esboçado e produzido em Paris, como documentam as cartas enviadas a Lalá, Almada ultima, em Maio de 1920, logo no regresso a Lisboa, o primeiro dos 5 números projectados de um jornal manuscrito ilustrado onde um registo simbiótico de linguagens (literária e pictural), configura um dado retorno à infância, estádio vivencial reconquistado, autoconsciente: “parva é parva porque quer (...) parva não dá satisfações a ninguém”. Jogando com a diferença de significação do lexema em latim e português, “parva” patenteia o assumir da ingenuidade: “Sejam estúpidos se quiserem mas não me toquem” buscando companheiros e comparsas: “Deixem-me estar sozinha, mas se gostam de me ver sozinha sentem se aí” aposta num compromisso de autenticidade, “Vou escrever aqui tudo o que eu pensar mesmo que seja contra as pessoas”.

Nesta obra singular, relatos e histórias, evocações de ordem vária (programa de acção, editorial, um artigo, poemas¹², “carnet parvinho”¹³, desenhos, legendas, notações musicais) geram uma textualidade segmentada na qual a sucessão de ideias, imagens e recordações se articula em ruptura amplificante face à lógica linear. Pela via de um trabalho de estilização, imita-se a redacção infantil, mediante o recurso a uma sintaxe nitidamente paratáctica, a construções onde vigoram repetições lexicais e sintácticas às quais se acrescenta o uso voluntário do erro gramatical. Para esse efeito expressivo concorre também o políglotismo.

modo semelhante em textos manuscritos com ilustrações inéditos em vida: os jornais, República, Pátria, Mundo, Europa, Parva (em Latim) 1,2, IV, V) e os livros O Pierrot que nunca Ninguém soube que houve e Quinze Panneaux de D. João I: Retable Batalha I.

Cf. Ferreira, Sara Afonso, Almada: O que nunca ninguém soube que houve, Lisboa: Fundação ED, p.22.

¹² -“HISTOIRE du PORTUGAL par CŒUR et au HASARD écrite par MOI pour MES 4 COUSINES” e « Mon Oreiller ».

¹³ Escrito (em francez, latim e portuguez)” consta de uma série de insólitas e bem-humoradas notícias.

O mesmo tipo de procedimento verifica-se ao nível da linguagem plástica. No texto pictórico do canto direito inferior da terceira página, as “Cores”, membros do club, surgem duplamente convocadas pela respectiva “denominação” cromática na legenda-dedicatória e, mediante o desenho onde constam três meninas sentadas escutando uma outra a tocar piano, convertem-se em personagens.

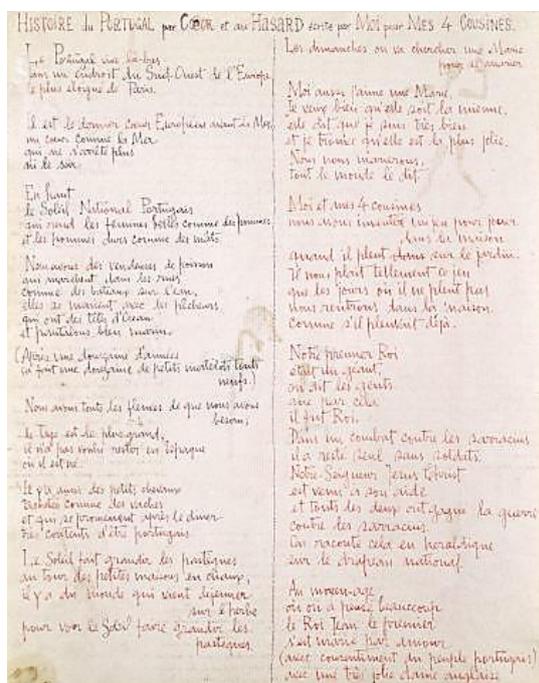
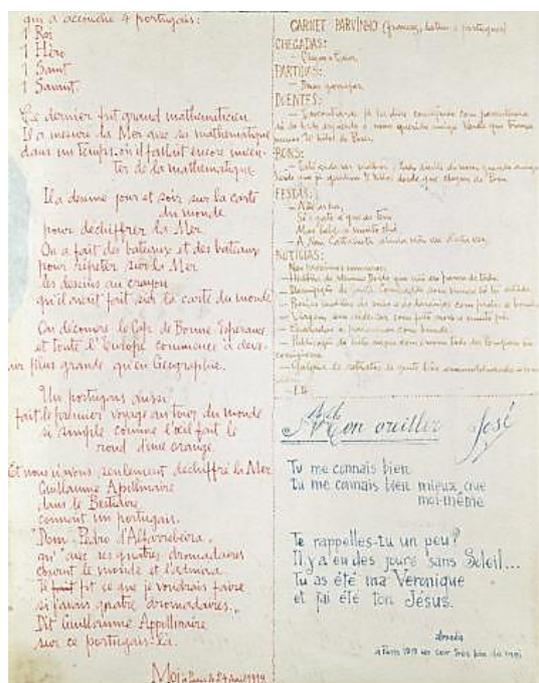


Por sua vez, “Impressões de chegada do enviado especial do nosso club”, artigo sui generis, apresenta quatro desenhos coloridos nos cantos superiores e inferiores legendados em francês e um central em português, cuja legenda, “RETRATO DE MENINA ORDINÁRIA A PENSAR EM COISAS FINAS”, comprova a postura humorística.



Este último texto evidencia as características acima mencionadas, articulando episódios da chegada do sujeito de enunciação a Lisboa, onde “tudo estava mais pequenino. A estação do Rossio, o Rossio e os polícias. Os sabres dos policia já eram cassetetes. Julguei que me tinha enganado e que tinha descido em Beja” com fragmentárias e irónicas alusões à mesquinhez reinante. Tal situação acarreta a dessolidarização do “enviado de Paris”, quer fisicamente, pela magreza que se opõe à gordura, afinal inchaço de “estupidez” dos compatriotas, quer intelectualmente, visto, face à passividade reinante, assumir a acção: “Eu não quero ter remorsos de ter colaborado nesta falta de arquitectura que há aqui em Lisboa todos os dias.”

O poema, “HISTOIRE du PORTUGAL par CŒUR et au HASARD écrite par MOI pour MES 4 COUSINES” materializa uma reescrita de tipo “trans-estilístico” em regime lúdico face ao texto em prosa anteriormente focado, como o alongamento do título, que o transforma em dedicatória, comprova. Tal cariz é reiterado através das referências ao jogo patentes no corpo do texto: “Moi et mes 4 cousines/ Nous avons inventé un jeu pour jouer dans la maison...”, lembrando o processo compositivo de um “scherzo” musical, facto realçado pelas recentes revelações, documentadas pela correspondência mencionada, acerca das competências musicais de Almada.



Reescrito sob uma forma versificada, de ritmo variável e estrofes heteróclitas, lembrando, por vezes, a quadra popular, a progressão sequencial patenteia um procedimento transformativo de grande amplitude face ao texto anterior em termos de datação e assinatura (MOI à Paris le 24 avril 1919) mas, sobremaneira, pelo assumir de uma subjectividade infantil no espaço textual. As variações e alterações são imensas, visto esta versão apostar, de modo radical no registo lúdico, sob óptica de ingénua e afectuosa. A estas características não é estranha a lenta germinação do referido jornal que se vai desenvolvendo durante a estadia em Paris. A progressão linear e lógica é destruída de modo a que as sequências evoquem figuramente uma memória quase automática, onde

fragmentos de teor heteróclito se justapõem, encadeando-se irregularmente. A mero título exemplificativo, indicam-se as alterações mais significativas: adições¹⁴, supressões¹⁵, assinatura e datação.

Escrita em letra redonda, esta versão joga, trabalhando-o, com o tamanho dos caracteres que adquirem uma dimensão plástica, em lúdica rememoração-actualização das experiências vanguardistas da linguagem. Activa e reactivante, a memória que a instaura é uma memória de modernidade, na qual se conjugam antigo e novo, singularidade e pluralidade, indivíduo e colectividade. Essa memória, suportada por uma afectividade lúcida, emblematicamente consignada no lexema “Cœur”, corporiza-se na

¹⁴ título; “et au HASARD écrite par MOI pour MES 4 COUSINES”

– na segunda estrofe “qui ne s’arrête plus”; nil e soir-

« Il est le dernier cœur Européen avant la Mer.

un cœur comme la Mer

qui ne s’arrête plus

ni le soir.”

– na terceira estrofe “En haut”;

« En haut

Le Soleil National Portugais

qui rend les femmes belles comme des pommes

et les hommes durs comme des mâts. »

– toda a nona estrofe;

« Moi et mes 4 cousines

Nous avons inventé un jeu pour jouer dans la maison

quand il pleut sur le jardin.

Il nous plaît tellement ce jeu

que les jours où il ne pleut pas

nous rentrons dans la maison

comme s’il pleuvait déjà. »

– última estrofe – referência à fonte textual citada no corpo da estrofe; Bestiaire de Apollinaire.

Dit Guillaume Apollinaire

sur ce portugais-là.

¹⁵) metade do sexto parágrafo da página primeira página do manuscrito;

– os três últimos períodos do quarto parágrafo da segunda página do manuscrito;

– os dois últimos períodos do quinto parágrafo da segunda página do manuscrito;

– o último parágrafo do texto .

Ausência particularmente significativa, alterando significativamente o sentido do texto, constitui uma excisão que se revela coerente com a reescrita levada a cabo, ao retirar o apelo imperativo à acção vigente na anterior versão, adapta-a, ao contexto textual onde se insere. A nível lexical e sintáctico as substituições são quase contínuas: “drapeau portugais” surge como “drapeau national”; “dizaine” “converte-se” em “douzaine”; “Il est né en Espagne, comme d’autres, mais il n’a pas voulu y rester”, dá lugar a “il n’a pas voulu rester en Espagne/ où il est né”.

amizade entre o sujeito de enunciação e as “ 4 Cousines” mas também, no amor que o une, de modo indissociável, à Pátria, Terra Mãe.

Em Paris, Almada acede a uma sabedoria primordial geradora de uma vivência extática¹⁶ na qual o coração reina como repositório de uma intuitiva sabedoria, ao racional irreduzível emblematicamente consignada na formulação, herdada dos pré-românticos, ingenuidade; “TODA A NOSSA FELICIDADE ADQUIRIDA PELA NOSSA CABEÇA DEPENDE DO NOSSO CORAÇÃO UM HOMEM NUNCA É O QUE QUER MAS SIM O QUE QUER O SEU CORAÇÃO”¹⁷. De novo, como, em 1986 se constata: “Histoire...”, ‘coeur’ da Ingenuidade /Ingenuidade ‘coeur’ da “Histoire...”. 1986-2018.

Referências bibliográficas:

- ALMADA NEGREIROS, José (2006). *Obra Literária de José de Almada Negreiros/5. Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMADA NEGREIROS, José (2001). *Obra Literária de José de Almada Negreiros/1. Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMADA NEGREIROS, José (2002). *Obra Literária de José de Almada Negreiros/2. Ficções*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- ALMADA NEGREIROS, Maria José (2015). *Identificar Almada*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FRANÇA, José Augusto (1974). *Almada o português sem Mestre*. Lisboa: Estúdios COR.
- FERREIRA, Sara Afonso, COSTA, Sílvia Laureano & COSTA, Simão Palmeirim (2013). *Almada por Contar*. Lisboa: Babel/Biblioteca Nacional de Portugal.
- FERREIRA, Sara Afonso & SANTOS, Mariana Pinto (2015). “Almada Negreiros e Sonia Delaunay”, *O Círculo Delaunay*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- SANTOS, José Manuel & FERREIRA, Sara Afonso (2015). “Almada: O que nunca ninguém soube que houve”. Lisboa: Fundação EDP.
- SILVA, Celina (1985). “Nótulas para o estudo do primitivismo em Almada Negreiros – Um anti-Saudosismo?”, *Nova Renascença*, n.º 18, vol. V, Primavera de 1985, pp. 161-165.
- SILVA, Celina (1986). *Da ‘Histoire du Portugal par Coeur’ ao Encontro da Ingenuidade*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal.
- SILVA, Celina (1994). *Almada Negreiros, A busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re) Invenção da Utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

¹⁶ cf. *A Invenção do Dia Claro*, Presença e VER.

¹⁷ p. 46.

SILVA, Celina 1998). “Almada: a intermitente emergência da obra”, *O Escritor*, nº 11/12, pp. 295-303.

SILVA, Celina (2010). “Leituras intermitentes e releituras circunstanciais: considerações breves acerca da publicação da obra literária de José de Almada Negreiros”, Maria João Reynaud e Francisco Topa (orgs.), *Crítica Textual & Crítica Genética em Diálogo*, Actas do Colóquio Internacional da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 18-20 de Outubro de 2007, Actas, Vol I, München: Martin Meidenbauer, pp. 133-163.

SILVA, Celina (2013). “Presença / ausência (configurações da pátria em Almada Negreiros): excursão breve acerca da identidade nacional”, Ana Isabel Boura, Jorge Ribeiro e Francisco Topa (orgs.), *Identidade Nacional e Diálogo Transfronteiriço*, München: Martin Meidenbauer, 2013, pp. 51-65.

SILVA, Celina (2016). “Pequena Ângular; Almada em relance”, *Hisperia*, XIX-1 (2016), pp. 61-75.

Museu Calouste Gulbenkian *on line* - “José de Almada Negreiros-Parva (em latim) nº 1 (Maio de 2010). https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/parva-em-latim-no-1-144340/ (Consultado em 30-10-2018).

Museu Calouste Gulbenkian *on line* - “José de Almada Negreiros - Parva Histoire du Portugal, par coeur” https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/histoire-du-portugal-par-coeur-144328/ (Consultado em 30-X-2018)

MISE EN ABYME ET ESTHÉTIQUE DE LA SUBJECTIVITÉ
Le cas de *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad

SAMIR MESSADOU

Un. de Jijel

samir1980dz@gmail.com

Résumé : L'auteur présente une approche succincte et introductive à un aspect de la stratégie narrative de la poétique de Malek Haddad reprise dans *Je t'offrirai une gazelle*.

Mots-clés : Haddad, Algérie, mise en abyme, subjectivité.

Abstract: The author presents a brief and introductory approach of one aspect of Malek Haddad's narrative strategy used in *Je t'offrirai une gazelle*.

Keywords: Haddad, Algeria, *mise en abyme*, subjectivity.

Introduction

Publié en 1959 aux éditions Julliard, *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad (1959) raconte l'histoire d'un écrivain algérien en exil à Paris. Un jour il décida de publier un récit sans nom d'auteur. Le texte en question raconte l'histoire en deux récits enchâssés d'un double échec sentimental et littéraire ; un amour impossible entre deux protagonistes : Yaminata et Moulay, et l'impossibilité de publier un manuscrit. L'histoire, celle de la publication du roman, se déroule dans un contexte particulier, celui de la période coloniale. L'auteur-narrateur caressant le projet de publier son texte se voit refuser à plusieurs reprises ses tentatives de publication. Et la deuxième histoire, sentimentale, se passe dans le désert algérien.

À la lecture du roman, notre attention est saisie par son esthétique : un récit poétique travaillé par la technique de mise en abyme. Écrit à la première personne du singulier, surtout dans les premières pages du récit, le texte est traversé par un « je » très affiché. Par les aléas du monde de l'édition auxquels est confronté le personnage-narrateur du récit, l'auteur semble rapporter, à travers une fiction, son expérience d'écriture et d'écrivain francophone de la rive sud durant la période coloniale. En écrivant dans la langue de *l'Autre*, le romancier n'a pas caché son malaise de se voir contraint de « suspendre » son idiome maternel. Cette expérience est vécue comme un « exil ». Le déchirement linguistique est exprimé dans le texte à travers des allusions à la langue d'écriture.

À travers la littérarité du texte – notamment le recours à la technique de mise en abyme – dans un contexte marqué par la guerre d'Algérie où des écrivains algériens sont « contraints » de s'engager, nous nous demandons si cette esthétique qui se démarque d'une certaine littérature engagée tourne le dos au fait colonial, ou bien si elle traduirait une réflexion sur l'écriture et l'engagement propre au romancier, et qui se manifeste par la subjectivité sur le fait colonial. Ainsi, la question qui mérite d'être posée est : comment se traduit cette subjectivité dans le récit ? Les stratégies narratives qui structurent le récit traduiraient-elles une manière propre au romancier de s'opposer au fait colonial ? Pour répondre à ces questions, nous allons émettre une hypothèse : pour Malek Haddad, la réflexion sur le fait colonial passerait par une réflexion sur soi en tant que sujet et écrivain, d'où la subjectivité de l'écriture.

Afin d'étayer notre analyse, nous prendrons comme point d'appui les travaux de Lucien Dalenbach, exposés dans son essai *Le récit spéculaire* (1977) sur la mise en abyme et de Gilles Deleuze qu'on trouve dans son ouvrage théorique *Différence et répétition* (1968).

Rappel historique

La technique de mise en abyme existe depuis le siècle dernier. Très présente dans le nouveau roman, durant les années 50 et 60, mais on peut remonter jusqu'au début du XXe siècle avec André Gide. L'auteur dans son *Journal* (1950) a, pour la première fois, fait allusion à la technique de mise en abyme : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre » (*idem*: 23). Par cet aveu, l'auteur révèle son penchant pour les histoires enchâssées. Par ailleurs, le théoricien Lucien Dalenbach, en s'appuyant sur le postulat gidien, nous donne la définition suivante : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (Dallenbach, 1977: 18). Cette acception s'applique parfaitement sur notre corpus dans la mesure où ce dernier est composé de deux récits enchâssés : le premier est le projet littéraire, publication d'un roman ; le second est l'histoire d'amour, racontée dans le second texte, entre Yaminata, princesse bleue touareg du Sud (Sahara), et Moulay.

Cet auteur développe sa réflexion sur la mise en abyme en signalant que : « Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » (*idem*: 52). Ce miroir dont on parle ici prend forme dans le récit à travers l'histoire du romancier portant le projet d'édition de son manuscrit. Le personnage-narrateur raconte sa propre histoire. Notons, par ailleurs, que cette technique de mise en abyme donne au récit une forme de subjectivité que nous aborderons de suite.

Mise en abyme : modalité de subjectivité

En effet, la mise en abyme est un procédé d'écriture qui pourrait être interprété comme une forme de subjectivité à travers laquelle le romancier se distingue de certains canons littéraires dits classiques. Par le biais de cette technique narrative, l'écrivain

« s’auto-désigne » et *pense* son acte d’écriture. Cette subjectivité, on la retrouve souvent dans des textes francophones. Néanmoins, ce qu’il faut signaler, c’est la singularité de notre corpus d’analyse, et ce en raison de son inscription dans la sphère culturelle maghrébine. Celle-ci, de par le poids de la langue et de la culture d’origine, lui donne un statut particulier.

Par ailleurs, écrire d’une manière poétique dans *Je t’offrirai une gazelle* de M. Haddad est problématique dans la mesure où l’acte d’écrire s’inscrit dans un contexte colonial où l’écrivain francophone est censé s’engager en faisant de l’écriture un moyen de résistance contre la domination coloniale et, de ce fait, la dimension esthétique est reléguée au second plan. Or, dans le roman en question, la dimension poétique est très présente. Cette façon de construire la fiction base sur un procédé narratif que Roland Barthes appelle la « réflexivité » (2003: 153) mérite d’être approfondie.

Réflexivité et subjectivité

Selon Barthes, la réflexivité consiste à parler sur son propre langage : « c’est en quelque sorte le regard retourné du langage sur lui-même » (*idem*: 447). C’est la conscience orientée vers elle-même. La subjectivité en découle, qui est un registre qui résulte de la réflexivité dans le sens où le fait de parler de « soi » ne peut pas se faire d’une manière détachée ou objective.

Pour L. Dallenbach, tout « récit spéculaire » marqué par la technique de la mise en abyme doit porter une (« unité minimale ») (1977: 5) appelée « réflexivité ». Celle-ci se manifeste dans *Je t’offrirai une gazelle* à travers des segments narratifs dans lesquels Malek Haddad parle d’un autre auteur, et cet autre n’est que lui-même : « L’AUTEUR est lourd. Il n’habite pas une maison bleue aux volets verts sur la colline » (Haddad, 1959: 21). Ici, le narrateur introduit l’auteur du second récit, le manuscrit remis à un éditeur, dans le roman. Dans d’autres segments narratifs, l’écrivain parle de lui-même à travers un autre auteur, c’est-à-dire par réflexivité : « l’auteur a eu peur. L’auteur sait qu’un destin c’est l’aboutissement des enchaînements idiots. Une force aveugle ne dit pas sa puissance. Elle affirme son non-sens. L’auteur a eu peur et cette peur l’humilie » (*idem*: 23).

Cette répétition du vocable « auteur » à laquelle procède le narrateur traverse tout le roman. Il y a plusieurs passages dans le récit qui illustrent cette obsession narrative : « Alors l'auteur veut parler de son livre. Ses yeux se redressent, ses doigts bavardent. C'est un poète, c'est un capitaine lorsqu'il parle de son livre. Il est aussi sérieux qu'un cordonnier » (*idem*: 46). On peut aussi parler de « métarécit » dans la mesure où il s'agit de construction d'un récit dans un récit. Il y a roman du roman. Ainsi nous dirions que *Je t'offrirai une gazelle* est l'histoire d'un récit qui est le sujet du récit que nous lisons.

Subjectivité et fait colonial

À partir du texte, nous déduisons que l'auteur développe l'idée que la réflexion sur le fait colonial passe, d'abord, par une réflexion sur soi en tant que sujet et écrivain. Dans le récit, M. Haddad réfléchit sur son statut d'écrivain « francophone » à une période marquée par la colonisation du pays d'origine ; son rapport à l'écriture, à la langue et au monde de l'édition sont les principaux thèmes véhiculés par le récit. Cette façon de penser l'écriture a suscité une polémique auprès de la critique littéraire de l'époque, qui se voulait moralisatrice et soucieuse des choix idéologiques des romanciers. Rappelons ainsi les propos violents de Mustapha Lachref, essayiste algérien, à l'égard de l'œuvre romanesque de M. Haddad qu'il qualifiait de « croûte poétique ». Ce reproche fait à l'écrivain prouve que toute aventure poétique est périlleuse. L'œuvre littéraire, de par son contexte, se voit contrainte à l'engagement, mais cette obligation n'a pas empêché certains romanciers de l'époque d'être, à travers l'écriture, sur les deux fronts : celui de l'engagement et de la littérarité. Ce faisant, ils ont su répondre aux recommandations des dirigeants politiques du FLN, et ce tout en restant des esthètes. C'était le cas des auteurs comme K. Yacine. Par ailleurs, ce qui saisit notre attention dans le récit haddadien, à travers le rapport de l'auteur à la langue, c'est la dimension tragique du roman.

Transgression et dimension tragique

La consigne culturelle dans cette aire maghrébine réglementée par la religion musulmane à laquelle appartient l'auteur de *Je t'offrirai une gazelle* est : « maudit soit le mot je / moi ». Partant de cette consigne, nous sommes tentés d'affirmer que le recours à l'écriture en employant le « je » est une forme de transgression. Celle-ci commence

d'abord dans le titre du roman. Ne pas pouvoir écrire dans la langue maternelle et ne pas être à même de reproduire une parole authentique, confère au texte une dimension tragique. Mais c'est aussi le fait de dire le monde subjectivement qui inscrit le texte dans une tragédie. Celle-ci se traduit par le rapport qu'entretient le romancier avec la langue de l'*Autre* et le langage d'une manière générale. En ce sens, citons : « C'est un mot qui détonne au milieu des bouteilles. Avec cette pluie grasse et collante, ce ciel hypocrite, ces nuages de panique. C'est un mot orphelin. C'est un mot en exil. C'est un mot qui a froid. C'est un mot qui a mal au cœur » (*idem*: 46).

Cet extrait dans lequel le narrateur avoue son exil linguistique et son incapacité de faire parler la langue maternelle en faisant recours à langue française, celle de l'*Autre*, est un signe de l'exil que vit un romancier condamné pour des raisons socio-historiques à s'exprimer dans des vocables qui lui font sentir un déchirement. Il y a aussi dans ce passage une réflexion sur le langage. Ce procédé narratif est original ; l'écrivain *pense* l'acte d'écrire. Nous pouvons considérer cette *réflexivité* comme une spécificité de l'écriture haddadienne qui, à travers cette mise en abyme, s'inscrit dans la modernité.

Conclusion

À travers son roman, M. Haddad fait le procès du fait colonial par le recours à une écriture poétique, subjective. Pour lui, écrire c'est se *penser* soi-même d'abord, parler de soi et de sa condition de littéraire. Autrement dit, la réflexion sur le fait colonial passe par une réflexion sur soi. L'originalité du scripteur consiste dans sa façon de concevoir l'écriture qui, par le recours à un style imagé, se veut un acte poétique, donc subjectif. Et La subjectivité telle qu'elle prend forme dans le récit haddadien est une quête de l'amour, de soi et de la liberté. Par ailleurs, même si la création littéraire s'apparente, à travers les jeux d'écriture, à un amusement, ce qui lui donne une dimension ludique, il n'en demeure pas moins que le romancier, de par le fait d'écrire dans une langue « étrangère », éprouve un malaise, voir un exil, illustré par le rapport pour le moins conflictuel à la langue d'écriture. Ne pas écrire dans un langage maternel est en effet vécu comme une tragédie. Ainsi, l'inaboutissement du projet littéraire- l'échec de la publication d'un roman traduit cette crise du scripteur.

Références bibliographiques :

BARTHES, Roland (2003). *La Préparation du roman I et II*. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Paris: Seuil / Imec.

DALLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.

DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF.

GIDE, André (1950). *Journal 1942-1949*. Paris: Gallimard.

HADDAD, Malek (1959). *Je t'offrirai une gazelle*. Paris: Julliard.

LA PERTINENCE DES ÉMOTICÔNES EN CONTEXTE DE COMMUNICATION MÉDIÉE PAR ORDINATEUR (CMO)¹

AHMAD MOUSA

Un. de Petra - Amman

aot79@yahoo.com

Résumé : On a assisté à une croissance des technologies de l'information et de la communication (TIC) telle au cours des cinquante dernières années que désormais les communications électroniques font partie de notre quotidien. Un autre fait remarquable est l'utilisation massive des émoticônes qui sont apparus pour la première fois en 1982. Les émoticônes sont considérés comme des générateurs socio-émotionnels de la communication médiée par ordinateur (CMO). Cet article examine diverses études de l'application des émoticônes dans certaines facettes de la CMO, à savoir Facebook, la messagerie instantanée (IM) et le service de messagerie court (SMS). Une des principales conclusions de notre étude est que les émoticônes sont considérés comme des unités dérivationnelles, flexionnelles ou des abréviations.

Mots-clés : émoticônes, Communication Médiatisée par Ordinateur (CMO), TIC.

Abstract: Today, there has been a significant growth in Information and Communication Technology (ICT) over the past fifty years. From now on, electronic communications are an important part of our everyday life, while using the emoticons which where innovated in 1982. Since the written forms of electronic communication are increasingly used, Emoticons are considered to be socio-emotional providers of the Computer-Mediated Communication (CMC). This article examines scientific research in this field to collect various studies on the use of Emoticons on some facets of the CMC, namely Facebook, Instant Messaging (IM), and Short Messaging Service (SMS). One of the main conclusions of our study shows that emoticons could be considered as derivational, flexional or abbreviated units.

Keywords: emoticons, Computer-Mediated Communication (CMC), ICT.

¹ Je tiens à remercier l'Université de Petra de son soutien pour mener à bien cette recherche, tout en m'ayant offert une bourse d'été que j'ai effectuée à Metz. Je remercie également le doyen de la recherche scientifique d'avoir accepté de financer mes recherches.

Introduction

Il est évident que le processus de la communication est un ensemble de constructions d'outils assez complexe allant au-delà de la parole, de l'écrit et de la traduction des mots. Le contenu de ce processus, comme par exemple la langue et ses composantes, la grammaire, les quatre compétences et les repères de la communication non-verbale, tout cela est impliqué lorsqu'on parle d'une analyse d'une communication entre deux individus, que ce soit une communication *Face-to-Face* ou une communication *via* le cyberspace (Rezabek & Cochenour, 1998). La communication non-verbale est représentée comme étant un moyen de communication qui aide les deux interactants à transmettre des messages tout en faisant appel à un usage non-linguistique. Les formes de l'interaction non-verbale comprennent les gestes, le regard, les expressions faciales, la langue du corps, etc. En plus, la danse, les habitudes vestimentaires, l'architecture, les tableaux et les sculptures transmettent également des messages et sont vus comme étant une partie des attributs de la communication non-verbale.

La caractéristique principale de la communication non-verbale est la capacité de transmettre des émotions et des attitudes, tout comme ce type de communication souligne, contredit, remplace ou bien règle la communication verbale (Wei, 2012: 2-3). Les émoticônes sont considérés comme des générateurs socio-émotionnels lors de tout échange *via* la communication médiée par ordinateur (CMO), tout particulièrement dans le contexte d'envoi / réception des SMS (Riva, 2002). Contrairement à la communication *face-à-face* (F2F Communication), la CMO est synonyme de l'utilisation des formes écrites et il lui manque la plupart des éléments non-verbaux. Dès lors, les émoticônes ont été inventés pour être intégrés dans l'objectif de donner au récepteur la capacité de comprendre le sentiment ou bien l'état psychologique d'un expéditeur quelconque par le biais de ces indices (Wei, 2012). Autrement dit, lors de toute interaction virtuelle, les émoticônes créent une occasion d'avoir des sentiments ou des réactions vis-à-vis de soi et de l'autre, comme si les deux participants se communiquaient face-à-face, dans une situation de la vie réelle (Gajadhar & Green, 2005). En outre, les émoticônes ont été décrits comme des formes iconiques ayant eu leur impact important dans la CMO, tout dans le but d'indiquer l'humeur ou le sentiment d'un récepteur / expéditeur quelconque dans des situations variées.

Définitions des émoticônes

Les émoticônes occupent une part importante de tout échange entre soi et l'autre, *via* des interactions dénuées de toute présence physique. Ces émoticônes sont souvent employés comme des outils exprimant nos goûts et sentiments quant à ceci ou cela. Ces petits visages ou ces émoticônes nous donnent la capacité de comprendre ce que l'on ressent. Aussi, une communication virtuelle ne peut-elle négliger l'usage de ces petits fournisseurs d'émotions.

D'après Danesi, les émoticônes sont une forme de la Communication Médiée par Ordinateur (CMO). Ces dernières sont une combinaison des graphiques qui suggère ou exprime un visage ayant une émotion donnée. Ces visages seront souvent utilisés lors d'un envoi d'un e-mail ou bien comme une réaction à une telle ou telle publication sur les réseaux sociaux (Danesi, 2009), alors que pour Asterof (1987), ils se caractérisent comme étant des icônes rationnelles. En effet, l'application des émoticônes dans les e-mails a été étudiée pour la première fois par Asterof lors d'une étude de cas menée par ce dernier.

En 1996, Thompson et Foulgar ont décrit ces émoticônes comme des pictogrammes dont l'usage serait d'exprimer ses émotions ou des substituts de la communication non-verbale (Thompson & Foulgar, 1996: 226). Par ailleurs, ils sont décrits comme étant une chaîne ordinaire d'une inscription des caractères sur le clavier de l'ordinateur. Ils sont appliqués dans des aspects variés lors de toute communication par l'ordinateur (Sanderson, 1993). En effet, on supposait qu'avant l'avènement des émoticônes, les utilisateurs de la communication électronique n'avaient aucun moyen d'indiquer l'état de leur humeur. Ils ne pouvaient pas dire une plaisanterie, utiliser l'ironie, glisser un calembour ou devenir même sarcastique (Godin, 1993: 4).

Dans une autre perception, les émoticônes sont vus comme des icônes de l'expression des émotions ou pour rendre l'intention de tel ou tel utilisateur non-sérieuse. Il a été également argumenté que la CMO s'est vu glisser d'un médium d'échanges des savoirs et des connaissances vers un médium ludique. Donc, des études supplémentaires de l'impact des émoticônes ont été menées (Danet *et al.*, 1997). Selon Luor, Lu, Wu et Tao (2010), les émoticônes se caractérisent comme des moyens créatifs et visuels qui ajoutent une expression aux formes écrites strictes. Étant donné qu'ils dérivent du mot

émotion, leur fonction réelle est étroitement liée à la définition de ce mot (Luor *et al.*, 2010: 890).

De nombreuses études ont souligné l'importance des codes non-verbaux dans le processus de la compréhension des messages lors d'une communication *Face-to-Face* (Argyle, 1988, in Tossell *et al.*, 2012: 659). Une théorie de la communication, comme celle de la présence sociale (Social Presence Theory-SPT) à titre d'exemple, nous rappelle que la Communication Médiée par Ordinateur (CMO) ne fournit pas assez d'informations contextuelles. Il en résulte que ce médium est un élément perturbateur pour la compréhension du contenu et de la nature des messages à travers duquel ces derniers ont été envoyés (Sproull & Kiesler, 1986, Walter, 1992). Dès lors, des études récentes nous montrent que les émoticônes sont capables de fournir ce type d'informations qui nous aident à contextualiser la situation dans laquelle l'échange a lieu, améliorant ainsi la CMO (Derks *et al.*, 2007).

Ceci dit, les émoticônes seront considérés comme des signes visuels formés à partir des symboles typographiques simples qui reflètent des sentiments ou des émotions. En conséquence, ces symboles augmentent le sens des messages textuels. Nous pourrions en déduire qu'ils ont été introduits dans le cyberespace dans l'objectif de pallier l'absence des gestes et des expressions faciales dans les différentes formes de la communication électronique. Donc, les émoticônes sont conçus comme des éléments paralinguistiques de l'Internet ; ils nous aident à exprimer tout en faisant appel à des codes non-verbaux, facilitant, l'intercompréhension (Marvin, 1995). Actuellement, nous sommes témoins d'un usage croissant des émoticônes dans tout échange *via* le cyberespace, donnant ainsi aux interactants la possibilité d'avoir une meilleure compréhension des messages échangés entre eux. Sans oublier les études des effets psychologiques lors de l'usage des émoticônes (Walter & D'Addario, 2001). À cela s'ajoutent les études linguistiques menées par Bodi et Veszelski en 2006 dans le but d'analyser les descriptions sémantiques et syntaxiques des émoticônes.

L'impact des émoticônes sur l'interprétation des messages

Le psychologue Albert Mehrabian estime que 93% de la communication humaine est non-verbale. Selon une étude réalisée à *3M Corporation*, le cerveau humain reçoit et

décode les éléments visuels 60.000 fois plus que les textes écrits. Ceci dit, il décrypte les éléments des images instantanément, tandis que la langue est décodée de façon linéaire, de manière chronologique, nécessitant ainsi un temps supplémentaire pour agir et réagir (Parkinson, 2007). Or les émoticônes ont été inventés afin d'améliorer l'humour et également pour atténuer la connotation négative des messages textuels (Wolf, 2000). Les études menées dans ce domaine montrent que leur rôle, lors de leur insertion dans les communications écrites, serait de renforcer les effets d'un message non écrit, de souligner le sens tout au long de la création et de l'interprétation d'un message donné et également de simplifier les messages écrits (Walter & D'Addario, 2001 ; Rezabek & Cochenour, 1998).

En plus, pour d'aucuns, les émoticônes effectuent des fonctions similaires à celles de la communication non-verbale lors de tout échange *face-à-face* (F2F Communication). Ceci dit, ils fonctionnent en tant que clarificateurs des textes écrits. Cette fonction est comparable au rôle joué par la communication non-verbale, lors d'un dialogue face-à-face (Derks *et al.*, 2008 ; Walther & D'Addario, 2001). En outre, Thompson, Foulgar et Luor estiment que les émoticônes transmettent un état d'esprit beaucoup plus clair de l'utilisateur, fournissant ainsi des indices sociaux supplémentaires de cette personne (Thompson & Foulgar, 1996 ; Luor *et al.*, 2010: 893).

Lors d'une étude réalisée afin d'enquêter sur les fonctions de la communication non-verbale des émoticônes, Luor a conclu que lorsque les internautes s'échangent des textes écrits sans les émoticônes, ils auront plus de difficultés à percevoir l'émotion précise et l'attitude exprimée desdits textes (Luor *et al.*, 2010). D'autre côté, faire usage des indices visuels lors d'une communication écrite ajouterait des attitudes positives ; les participants seraient plus capables de comprendre ce qu'ils ressentent vis-à-vis de ceci ou de cela (Mitchell, 1986).

Walther et D'Addario ont examiné l'impact des émoticônes sur l'interprétation des messages *via* la CMO. Leur étude est basée sur une analyse de l'influence de trois émoticônes sur la compréhension des messages écrits. Les résultats ont montré que les influences des émoticônes ont été dépassées par le contenu verbal. Ceci dit, en cas d'élément négatif dans un message donné, que ce dernier soit verbal ou graphique, la compréhension dudit message se déplacera vers cet élément (Walther & D'Addario,

2001). Dès lors, les émoticônes affectent la compréhension des communications en ligne. Un message positif avec un sourire est plus positif qu'un message positif pur. Et un message négatif accompagné d'un visage fronçant les sourcils est jugé beaucoup plus négatif qu'un message négatif pur (Derks *et al.*, 2008 ; Luor *et al.*, 2010: 894).

En 2002, Ip a effectué une étude dont l'objectif a été de comparer les effets des émoticônes et ceux du point d'exclamation, lors de leur usage dans les messages instantanés (IM). On s'est rendu compte que les émoticônes ont augmenté l'importance des messages et ont rendu ces derniers beaucoup plus humains. Les résultats ont également suggéré qu'ils ont des impacts plus élevés sur les messages, notamment en l'absence de point d'exclamation. Néanmoins, le point d'exclamation rend le message négatif beaucoup plus négatif sans toutefois produire des impacts sur le contenu du message si ce dernier contient des émoticônes. En plus, il a été démontré que les émoticônes et le point d'exclamation ont des effets importants sur la manière dont les gens perçoivent et interprètent les messages. Donc, Ip a conclu qu'autant que les émoticônes rendent les messages beaucoup plus émotionnels, alors qu'un certain nombre de points d'exclamation rend également les messages positifs encore plus positifs (Ip, 2002).

L'étude menée par Luor a exploré les effets probables de l'usage des émoticônes dans un milieu professionnel. Les résultats ont indiqué que, dans certaines situations, les émoticônes ont réussi à générer différentes émotions. On en déduit qu'ils peuvent fonctionner comme des messages textuels modifiés (Luor *et al.*, 2010). Dans une autre analyse des discussions entre un groupe d'hommes et de femmes, Wolf a remarqué que le recours aux émoticônes par les hommes a atteint presque le même niveau de fréquence que celui des femmes. Néanmoins, elle s'est rendu compte que les femmes utilisent les émoticônes pour l'humour plutôt que pour ridiculiser, tandis que les hommes les utilisent pour ridiculiser plutôt que pour l'humour (Wolf, 2000).

Conclusion

L'usage des émoticônes lors de toute interaction virtuelle représente, d'après les études mentionnées plus haut, une sorte de changement d'un échange verbal vers une communication ayant une signification plus ou moins picturale. Les recherches que nous

avons effectuées nous ont montré que les émoticônes ont progressivement évolué. Désormais, ils occupent une partie importante de presque toutes les formes d'interaction ayant lieu *via* l'ordinateur et la Toile. Les études passées ont posé que le manque d'indices non-verbaux, lorsque l'on communique virtuellement, a été la raison principale de l'adoption et de l'usage des émoticônes afin de faciliter les échanges (Lo, 2008). De ce fait, on s'est rendu compte, tout en s'appuyant sur des analyses dans ce domaine, que les émoticônes servent de fournisseurs socio-émotionnels dans des contextes de la communication Médiée par l'Ordinateur.

De nos jours, ils ne sont pas uniquement des représentations statiques des expressions faciales, mais plutôt des animations graphiques animées des éléments variés (Wei, 2012). En effet, plusieurs études ont abordé les émoticônes dans différentes dimensions. Dans une approche psychologique, à titre d'exemple, les émoticônes ont été analysés afin de comprendre leur rôle joué dans la phase de la compréhension des messages, tandis que, d'un point de vue linguistique, certaines fonctionnalités linguistiques ont été codifiées sous une forme de pictogrammes ou d'émoticônes pour représenter, dans la plupart des cas, des gestes, des expressions faciales et des éléments prosodiques, en raison de l'incapacité d'inclure lesdites fonctionnalités lors de toute forme de communication électronique (Amaghlobeli, 2012).

Ceci dit, les internautes utilisent le recours aux émoticônes afin de rendre leurs échanges beaucoup plus humains. L'expression des émotions *via* les émoticônes a rendu tout échange entre soi et l'autre beaucoup plus humain ; le soi s'exprime sur une plateforme virtuelle tout en ayant la possibilité d'exprimer ses émotions. Toute communication virtuelle ne peut échapper au recours des émoticônes. S'exprimer sur Internet ou sur les réseaux sociaux est, dans la majorité écrasante des cas, souvent accompagné par ces graphiques qui se comparent aux morphèmes composant les mots, tout en ayant, tous les deux, des fonctions significatives distinctes (Pierozak, 2003). C'est-à-dire que les émoticônes peuvent être considérés comme des unités morphologiques semblables à celles formant les mots. Ces unités pourront être dérivationnelles, flexionnelles, ou abréviation, mais non liées (Pierozak, 2003). Par ailleurs, d'autres études pédagogiques proposent que les émoticônes forment une langue universelle que tout le monde partage et utilise. Danesi est allé même jusqu'à proposer l'introduction de cette langue dans les systèmes éducatifs (Danesi, 2009). Il est à noter que tout usage des

émoticônes dans des contextes virtuels dépend des facteurs sociaux et circonstanciels. Le groupe ethnique auquel l'on appartient, le sexe, le niveau d'éducation, le milieu professionnel dans lequel *soi* se retrouve, notre état d'esprit lors de tout échange entre deux individus venant des contextes spatiotemporels différents, tous ces éléments jouent un rôle primordial lorsqu'on choisit tel ou tel émoticône.

Envoyer un courriel, discuter des points de vue autour d'un thème donné lors d'une réunion à distance ou même surfer sur Internet, tout cela a été réalisé dans un contexte dépourvu d'émotions. Dès lors, les utilisateurs ont trouvé des moyens pour augmenter la richesse de la communication Médinée par l'Ordinateur. Ces moyens ont pour but d'atteindre une communication axée sur la société. Autrement dit, pour que nos échanges virtuels soient imprégnés de la signification sociale, nous faisons appel aux émoticônes, des visages souriants et aux icônes relationnelles. Ces outils nous permettent de comprendre. Grâce à eux, le soi et l'autre entament une communication virtuelle dépourvue de toute présence physique, certes, mais cette dernière est plus ou moins similaire à celle ayant lieu face-à-face.

Rezabek et Cochenour affirment que les interactions virtuelles éliminent des indices visuels, tels que le hochement de tête, les expressions faciales et les postures. C'est pour cela que les utilisateurs intègrent très souvent les émoticônes tout en considérant ces dernières comme étant des indices visuels dont le but serait de rendre la signification des messages beaucoup plus accessible, notamment sur le plan psychologique et émotionnel (Rezabek & Cochenour, 1998: 202).

Pour conclure, nous avons essayé, tout en rédigeant cet article, de souligner l'importance des émoticônes et leur usage lors des interactions virtuelles. Ces dernières sont mouvantes, instables et changeantes à tout moment. Pour ce, l'impact psychologique et social de tout recours aux émoticônes nécessite de la part des spécialistes en la question, un travail assez approfondi sur ces expressions colorées qui envahissent, d'ores et déjà, nos communications ayant lieu à travers les machines.

Mener un dialogue virtuel entre deux individus différents est souvent synonyme d'une mauvaise compréhension ou de malentendu, dû à l'absence des indices émotionnels qui servent à, lors d'un échange *in vivo*, pouvoir agir et réagir en fonction des expressions faciales ou gestuelles. Et c'est pour cela que les émoticônes ont été inventés.

Références bibliographiques :

- AMAGHLOBELI, Natia (2012). « Linguistic features of typographic emoticons in SMS discourse ». *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 2, n° 2, pp. 348-354. <http://dx.doi.org/10.4304/tpls.2.2.348-354> [Consulté le 20/III/2017].
- ARGYLE, Michael (1988). *Bodily communication*. London: Methuen.
- ASTEROFF J., F. (1987). *Paralanguage in electronic mail: A case study*. (Unpublished doctoral dissertation). Columbia University: New York.
- BÓDI, Z., Veszelszki, A. (2006). *Emoticons [Emotikonok. Érzelemkifejezés az internetes Kommunikációban]*. Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság.
- DANESI, M. (2009). *Dictionary of media and communications*. New York & London: M. E. Sharpe, Inc.
- DANET, B., RUEDENBERG-WRIGHT, L., ROSENBAUM-TAMARI, Y. (1997). « Hmmm... Where's that smoke coming from? », *Writing, play, and performance on Internet Relay Chat. Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 2, n° 4, pp. 74-92.
- DERKS, D., FISCHER, A. H., BOS, A. E. (2008). « The role of emoticon in computer-mediated communication: A review », *Computers in Human Behavior*, vol. 24, n° 3, pp. 766-785.
- DERKS, D., BOS, A. E. R., VON GRUMBKOW, J. (2007). « Emoticons and social interaction on the Internet: The importance of social context ». *Computers in Human Behavior*, vol. 23, pp. 842-849.
- GAJADHAR, J., GREEN, J. (2005). « The importance of nonverbal elements in online chat », *Educause Quarterly*, vol. 28, n° 4, pp. 63-64.
- GODIN, S. (1993). *The smiley dictionary*. Berkeley: CA / Peachpit.
- IP, A. (2002). *The impact of emoticons on affect interpretation in Instant Messaging, a study of case*. Carnegie Mellon University. http://amysmile.com/pastprj/emoticon_paper.pdf [Consulté le 01/III/2017]
- LO, S. K. (2008). « The nonverbal communication functions of emoticons in computer-mediated communication », *Cyber psychology & Behavior*, vol. 11, n° 5, pp. 595-597.
- LUOR, T., LU, H. P., WU, L. L., TAO, Y. H. (2010). « The effect of emoticon in simplex and complex task-oriented communication: An empirical study of Instant Messaging », *Computers in Human Behavior*, vol. 26, n° 5, pp. 889-895.
- MARVIN, L. E. (1995). « Spoof, spam, lurk and lag: The aesthetics of text-based virtual realities », *Journal of Computer-Mediated Communication*, vol. 1, n° 2, pp. 145-170.
- MITCHELL, A. (1986). « The effect of verbal and visual components of advertisements on brand attitudes and attitude toward the ad. », *Journal of Consumer Research*, vol. 13, pp. 12-24.

- PARKINSON, M. (2007). *Do-it-yourself: Billion dollar business graphics*. Virginia: VA / Pepperlip Inc.
- PIEROZAK, I. (2003). *Le français tchaté : une étude en trois dimensions - sociolinguistique, syntaxique et graphique – d’usages IRC*. Thèse de doctorat, Université d’Aix-Marseille I.
- REZABEK, L. L., COCHENOUR, J. (1998). « Visual cues in computer-mediated communication: Supplementing text with emoticons », *Journal of Visual Literacy*, vol.18, pp. 201-215.
- RIVA, G. (2002). « The sociocognitive psychology of computer-mediated communication: The present and future of technology-based interactions », *Cyber Psychology & Behavior*, vol. 5, pp. 581-598.
- SANDERSON, D. (1993). *Smileys*. Sebastopol: CA, O’Reilly.
- SPROULL, L., Kiesler, S. (1986). « Reducing social context cues: Electronic mail in organizational communication », *Management Sciences*, vol. 32, pp. 1492-1512.
- THOMPSON, P. A., FOULGAR, D. A. (1996). « Effects of pictographs and quoting on flaming in electronic mail », *Computers in Human Behavior*, vol. 12, pp. 225-243.
- TOSSELL, C. C., KORTUM, P., SHEPARD, C., BARG-WALKOW, L. H., RAHMATI, A. (2012). « A longitudinal study of emoticon use in text messaging from smart phones », *Computers in Human Behavior*, vol. 28, pp. 659-663.
- VINCENT, J., FORTUNATI, L. (2009). *Electronic emotion: The mediation of emotion via information and communication technologies. Interdisciplinary Communication Studies*. Oxford: Peter Lang Verlag.
- WALTHER, J. B. (1992). « Interpersonal effects in computer-mediated interaction », *Communication Research*, vol. 19, pp. 52-90.
- WALTHER, P. J., D’ADDARIO, P. K. (2001). « The impacts of emoticons on message interpretation in computer-mediated communication », *Social Science Computer Review*, vol. 19, n° 3, pp. 324-347.
- WEI, A. C. Y. (2012). *Emoticons and the non-verbal communication: With reference to Facebook*. Master’s thesis, Department of Media Studies, Christ University, Bangalore-India.
- WOLF, A. (2000). « Emotional expression online: Gender differences in emoticon use », *Cyber Psychology & Behavior*, vol. 3, n° 5, pp. 827-833.