

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(RÉ)INVENTER LE RÉEL : L'APPROPRIATION DU FAIT DIVERS DANS LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE D'APRÈS *UN FAIT DIVERS* DE FRANÇOIS BON
ET *L'ADVERSAIRE* D'EMMANUEL CARRÈRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KARINE PIETRANTONIO

JANVIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À papa, qui n'aurait rien compris,
mais qui aurait trouvé ça bon quand même.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mon directeur, Robert Dion, qui m'a offert mon tout premier contrat de recherche alors que je n'étais encore qu'au baccalauréat et malgré mes vingt semaines de grossesse. Grâce à sa confiance, j'ai pu amorcer mes études supérieures, confirmer mon intérêt pour la recherche et même m'absenter une nouvelle fois pour un deuxième héritier! Merci Robert pour ta compréhension, tes conseils judicieux et tes lectures éclairantes.

Je tiens également à remercier tous les collègues avec qui j'ai partagé le fameux bureau-pas-de-fenêtre qui devenait, grâce à leur présence, un endroit chaleureux. Plus particulièrement, je remercie Manon et Soline qui m'ont écoutée et encouragée lors de la rédaction de ce mémoire. (Soline, mes marqueurs de relation te remercient du répit!)

Merci à ma mère et ma sœur, toujours derrière moi, peu importe le projet auquel je me mesure.

Mes plus sincères remerciements vont à Renaud, l'homme de ma vie, qui a cru en moi dès les premiers instants de cette folle (et interminable) aventure universitaire. Chéri, tu seras heureux d'apprendre qu'à force de me dire « je t'aime, ta tête », j'ai fini par t'aimer un peu, moi aussi. Merci pour ton soutien, ta présence, ton amour et pour ces deux magnifiques enfants qui sont les nôtres, Laurent et Antoine. On fait toute une équipe!

Je souhaite finalement remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) ainsi que le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) pour leur important soutien financier sans lequel ce projet n'aurait probablement jamais vu le jour.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
AUTREMENT DIT : QUAND LA LITTÉRATURE S'EMPAIRE DU FAIT DIVERS	10
1.1. Ça fait plus vrai : le document et la fiction, une valse à mille temps	11
1.1.1. <i>S'ancrer dans le réel pour imaginer: les fonctions du fait divers en contexte littéraire</i>	15
1.2. Le fait divers : une entrave au réel?	19
1.2.1. <i>La charge émotionnelle du fait divers journalistique</i>	24
1.3. Faire (de son) mieux	27
1.3.1. <i>La fabrique des mots : les discours alternatifs en procès</i>	29
1.4. En conclusion : le fait divers n'est pas un document comme un autre	35
CHAPITRE II	
DIRE L'AUTRE : LES PROCÉDÉS NARRATIFS À L'ŒUVRE DANS LA MISE EN SCÈNE ET L'ÉCRITURE DE LA PERSONNE ORDINAIRE	36
2.1. Je suis un monstre « ben ordinaire »	36
2.1.1. <i>L'individualisation de Romand : pour une humanisation</i>	39
2.1.2. <i>La dépersonnalisation dans Un fait divers : pour une humanisation</i>	43
2.2. Des lacunes à combler	45
2.2.1. <i>Romand : un trou noir</i>	48
2.2.2. <i>Le dérèglement onomastique dans Un fait divers</i>	52
2.3. La fragmentation des discours : le partage des perceptions.....	58
2.4. Pour conclure : l'écrivain et l'homme ordinaire, du pareil au même?.....	63
CHAPITRE III	
SE DIRE : LA MÉTHODE EMPATHIQUE DE L'ÉCRIVAIN	65
3.1. Empathie, sympathie, identification, projection : un bric-à-brac terminologique	66
3.2. Écrire le fait divers : une méthode empathique?.....	68

3.2.1. <i>Deux exemples québécois</i>	70
3.2.2. <i>La méthode Carrère : un inconfort</i>	72
3.2.3. <i>La méthode Bon : une distance</i>	78
3.3. Se (re)connaître.....	84
3.4. Pour conclure : une écriture sur le seuil.....	87
CONCLUSION.....	91
BIBLIOGRAPHIE.....	98

RÉSUMÉ

À partir d'*Un fait divers* de François Bon et de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère, ce mémoire vise à comprendre comment les méthodes d'appropriation et de représentation du fait divers chez l'écrivain cultivent le flou entre la réalité et la fiction. Le fait divers en tant qu'événement n'ayant que peu de résonance dans les œuvres de Bon et de Carrère, il s'agit plutôt, pour ces deux auteurs, de raconter l'expérience humaine lorsqu'elle est confrontée au pire.

Le premier chapitre de ce mémoire s'intéressera à l'« autrement dit » en interrogeant la place du fait divers réel en contexte littéraire contemporain. L'intégration de documents réels dans les récits de Bon et de Carrère sera étudiée, de même que l'élaboration d'une critique au sujet du discours médiatique et des discours alternatifs du fait divers.

Le deuxième chapitre veillera à comprendre de quelle manière l'écrivain arrive à « dire l'Autre » lorsque cette altérité se dévoile en situation atypique, en mettant au jour notamment les diverses stratégies narratives qui sous-tendent une telle écriture du réel. En refusant d'adhérer aux modalités sensationnalistes de la presse, Bon et Carrère tentent de trouver ce qui se cache derrière l'image monstrueuse du criminel fréquemment véhiculée par les médias.

Les récits de Bon et de Carrère sont également caractérisés par un métadiscours justificatif qui trahit leur malaise devant une pratique aussi intrusive que celle de la mise en récit de la vie privée. À même le texte littéraire, l'écrivain expose ses scrupules nombreux, et il conviendra, lors du troisième chapitre, de montrer de quelle manière il parvient, entre empathie et embarras, à « se dire ».

Le réinvestissement du réel, sa réinvention par Bon et par Carrère, peuvent donc être envisagés comme une façon d'accéder à sa propre intériorité, comme un chemin que l'on emprunte de soi vers l'Autre et qui, par ricochet, ramène nécessairement à soi-même. Le dialogue entre le réel et la fiction se problématise au profit d'une littérature de plus en plus critique, où le « je » s'interroge continuellement dans sa relation à l'Autre, dans une réflexion qui s'organise tout à coup autour de la figure de l'auteur.

MOTS-CLÉS : Emmanuel Carrère, François Bon, fait divers, réel, fiction, empathie, biographie, autobiographie, médias, monstre, criminel.

INTRODUCTION

LE FAIT DIVERS EN LITTÉRATURE CONTEMPORAINE : UNE NOUVELLE APPROCHE BIOGRAPHIQUE?

Je finis en effet par aimer dans la littérature non pas qu'elle soit la vérité, bien au contraire, mais plutôt ceci : qu'elle soit, parmi tout ce qui me trompe – et tout me trompe – la seule chose qui, me trompant, avoue en même temps sa tromperie¹.

François Ricard

Au tournant des années 1980, la littérature a, dit-on, renoué avec le réel, tout comme avec le sujet et le récit². Dans la foulée, le genre biographique – genre typique du « vrai » en littérature – a grandement profité de ce triple mouvement de retour. Depuis près de trente ans, il connaît ainsi une véritable renaissance, comme en témoigne l'apparition des collections « L'un et l'autre » chez Gallimard et « Les grandes figures » chez XYZ. Si le propre de la biographie est de rendre compte de la vérité d'une personne et d'une vie, le biographique contemporain entretient pour sa part des liens de plus en plus complexes avec le romanesque, se décomposant désormais en une multitude de variantes. Ainsi, le corpus

¹ François Ricard, *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2002, p. 24.

² S'il est difficile d'attribuer l'exacte paternité de ce constat à un théoricien en particulier, je suggère : Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine? », Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique », 2004, p. 11-35.

biographique déborde maintenant de toutes parts en « fictions biographiques³ », « biographies fictionnelles⁴ », « biofictions⁵ », « biographies fictives⁶ », etc., sous-genres qui convoquent parfois davantage la fiction que le réel. Devant l'hybridité de certains textes littéraires, la fictionnalisation de la personne réelle hors de l'espace biographique tend à vouloir se confirmer comme phénomène incontournable de la littérature actuelle⁷.

De même, le roman s'intéresse de plus en plus aux existences individuelles, aux histoires attestées et aux petits détails de la grande histoire. Le fait divers apparaît alors comme un fragment de réel inespéré pour les écrivains contemporains. Matériau ductile, le fait divers journalistique est en effet de plus en plus saisi par des auteurs qui l'étirent jusqu'à créer, pour certains, une fiction de toutes pièces. Les éditions Grasset ont d'ailleurs lancé en 2006 une collection intitulée « Ceci n'est pas un fait divers », qui rend compte d'un engouement incontestable pour ce type de récit. Certains auteurs semblent quant à eux faire de ce mode de saisie du réel une marque de commerce ; je pense notamment à Régis Jauffret qui, depuis 2010, a publié pas moins de trois romans librement inspirés de faits divers (*Sévère*, 2010 ; *Claustria*, 2012 ; *La Ballade de Rikers Island*, 2014). Le phénomène est d'ailleurs si prégnant en France qu'on ne peut plus parler d'un simple effet de mode : il suffit de jeter un

³ Ina Schabert, « Fictionnal Biography, Factual Biography, and their Contaminations », *Biography*, vol.5, n° 1, 1982, p. 1-16 ; et *In Quest of the Other person. Fiction as biography*, Tübingen, Franke Verlag, 1990. L'expression « fictions biographiques » est aussi retrouvée chez Daniel Madelénat : Daniel Madelénat, « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, mai 2000, p. 153-168.

⁴ Dorrit Cohn, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites. Remarques introductives », *Littérature*, n° 105, mars 1997, p. 24-48.

⁵ Alain Buisine, « Biofictions », *Revue des sciences humaines, Le Biographique*, vol. 4, n° 224, 1991, p. 7-13.

⁶ Robert Dion et Frances Fortier ont mené, entre 2003 et 2006, un projet de recherche intitulé « Biographie fictive d'écrivain et effets de transposition ».

⁷ Pour plus de détails concernant l'écriture de la personne réelle au-delà de la biographie dans la littérature québécoise : Karine Pietrantonio, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) », *Québec français*, n° 75, 2015, p. 79-81.

œil aux dernières rentrées littéraires pour constater à quel point les romanciers français usent du procédé. Au passage, l'institution littéraire salue volontiers le mouvement⁸.

Si le roman contemporain puise abondamment, ces dernières années, dans l'actualité, il le fait bien différemment du roman réaliste du XIX^e siècle. Utilisé à l'époque comme déclencheur d'un roman dans lequel l'événement devenait « l'outil qui stimule l'imagination⁹ », le fait divers a inspiré un grand nombre d'auteurs réalistes et naturalistes. Flaubert, Stendhal, Zola et Balzac, pour ne nommer que ceux-là, ont participé au tissage des liens entre la littérature et le fait divers en faisant de l'événement réel la trame de certains de leurs récits. Le fait divers était alors un prétexte à la mise en fiction et, sous la composition de l'intrigue romanesque, il se dissimulait habilement. Il en va tout autrement dans la littérature contemporaine, alors que les récits dévoilent volontiers la dette de leur origine et affichent du même coup leur statut de fiction critique. S'il existe de nombreuses différences dans la façon d'intégrer le réel dans les récits qui transposent un fait divers, la plus importante consiste sans doute en la présence d'une subjectivité narrative qui exprime ses doutes quant à une telle emprise sur le réel. Pour Dominique Viart, « le fait divers, dans la littérature contemporaine, pose ainsi des questions moins sur lui-même que sur la façon dont on l'appréhende¹⁰ ». C'est donc dire que le roman contemporain se fait son propre critique. Le fait divers, intégré à la fiction, permet à la littérature de se transformer en « art de la distanciation¹¹ » qui commande, de la part de l'auteur, une certaine « distance réflexive¹² ». Or, cela n'empêche en rien l'apparition d'une subjectivité : au contraire, la distance critique

⁸ *Dans la foule*, de Laurent Mauvignier (Prix du roman FNAC 2006) ; *Tout, tout de suite*, de Morgan Sportès (Prix Interallié 2011) ; *Jayne Mansfield 1967*, de Simon Liberati (Prix Femina 2011) ; *Belle famille*, d'Arthur Dreyfus (Prix Orange du livre 2012) ; *Charlotte*, de David Foenkinos (Prix Renaudot 2014). Plus récemment, *Chanson douce*, de Leïla Slimani (Prix Goncourt 2016) et *Laëtitia ou la fin des hommes*, d'Ivan Jablonka (Prix Médicis 2016).

⁹ Blanche Cerquiglini, « Des hommes et des mythes. Le fait divers », Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini (dir.), *Le roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 322.

¹⁰ Dominique Viart et Bruno Vercier, « Fiction et faits divers », *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 234.

¹¹ *Ibid.*, p. 235.

¹² *Idem.*

conduit l'écrivain à se questionner sur ses implications dans le récit et sur les effets que le fait divers produit en lui. Cette dualité entre l'objectivité des faits et la subjectivité de l'écriture sera d'ailleurs au cœur des réflexions de ce mémoire. En effet, les nombreux récits qui sont parus au cours des vingt dernières années et qui se mesurent aux faits divers montrent, pour la plupart, deux essentiels : d'une part, les écrivains exposent à même le récit le fait divers dans le but de s'approcher le plus possible du réel et, d'autre part, la version qui est donnée à lire demeure purement subjective, c'est-à-dire qu'elle n'advient que dans et par le regard subjectif de l'écrivain. Il ne faut cependant pas voir de paradoxe dans cette opposition : l'écriture contemporaine du fait divers, à la fois objective et subjective, demeure d'abord et avant tout critique.

Si la popularité d'une telle écriture en prise sur la réalité est indiscutable, ses qualités esthétiques et ses spécificités contemporaines demeurent, quant à elles, imprécises. Pourtant, une recherche formelle occupe bel et bien l'espace du fait divers en littérature, et les tensions entre le réel et la fiction viennent assurément nourrir une pratique aussi intrusive que celle de la mise en récit de la vie privée. Il va sans dire que la ligne qu'ont tenté, et que tentent encore de tracer certains théoriciens entre le fictionnel et le factuel demeure avant tout théorique, comme le note Dominique Viart :

S'il est désormais bien évident que les frontières génériques sont excédées par le biographique (au sens large *auto* compris), qu'il entre dans le geste (auto)biographique une part non négligeable de fiction, qu'écrire une/sa vie, c'est la « fictionnaliser », que toute représentation de « vie » est, d'abord et déjà, *fictive* (Lacan) avant même que d'être *écrite*, alors l'édifice même des catégories génériques est caduc¹³.

Au contraire de la biographie conventionnelle, qui s'attache à demeurer fidèle aux faits historiques, la transposition du fait divers en littérature tend à osciller entre le réel et la fiction, rendant la frontière entre ces deux notions de plus en plus poreuse. Avec une approche généralement fragmentée, loin de la démarche linéaire et chronologique du biographe, l'écrivain cherche le plus souvent à raconter l'histoire personnelle et intime des acteurs d'un fait divers plutôt qu'à remonter le fil des événements. C'est d'ailleurs ce qui

¹³ Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante », *Revue des sciences humaines, Paradoxes du biographique*, n° 263, 2001, p. 24-25.

m'apparaît être l'une des caractéristiques les plus fondamentales de l'écriture du fait divers en littérature contemporaine et qui, conséquemment, me permet de la ranger parmi les nombreuses déclinaisons du genre biographique : ce que partagent la biographie et l'écriture littéraire du fait divers, c'est ce matériau tangible et reconnaissable, souvent lacunaire, que représente la vie d'une personne réelle.

L'adaptation littéraire du fait divers, et par conséquent l'écriture de la personne réelle, serait donc en mesure d'apporter un éclairage complémentaire au renouveau des écritures biographiques. Dans le but de circonscrire l'étendue de mes recherches, mon mémoire se déploiera à partir d'un corpus de deux œuvres, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère et *Un fait divers* de François Bon. Le choix de mon corpus s'est effectué en deux temps : d'abord, *L'Adversaire* s'est imposé comme une œuvre emblématique du genre, bien que, de manière paradoxale, aucun genre spécifique ne puisse à lui seul la désigner. C'est d'ailleurs cette nébulosité générique qui rend sa lecture si passionnante. Le récit de Carrère raconte l'histoire de Jean-Claude Romand, père de famille exemplaire et réputé médecin à l'Organisation mondiale de la santé. Un homme *sans histoire*. Cette expression toute faite semble véritablement avoir été inventée pour lui, puisque Romand n'a bel et bien *aucune* histoire : toute sa vie n'est en effet qu'une supercherie. Après avoir menti à sa famille pendant près de dix-huit ans, sentant que ses mensonges allaient bientôt être mis au jour, Romand a tué sa femme, ses enfants et ses parents avant de tenter de se donner la mort. Son suicide sera un échec. Au-delà de ses multiples crimes, son imposture demeure la part la plus surprenante et la plus effrayante de l'affaire Romand : comment, en effet, peut-on mentir à ses proches pendant si longtemps? Comment arrive-t-on à s'inventer une vie? Que faisait Romand alors qu'il disait être au travail, en voyage d'affaires, en réunion importante? Fasciné par ces questions sans réponse, Carrère a entrepris une correspondance avec Romand afin d'obtenir son accord quant à un projet romanesque qui raconterait son histoire. Ne recevant pas de réponse de sa part, Carrère s'est tourné vers la fiction avec *La classe de neige*, roman troublant qui précède la parution de *L'Adversaire* et dans lequel un enfant fragile, qui s'invente des histoires imaginaires pour oublier ses peurs et ses tourments, découvre que son père est un meurtrier. Jean-Claude Romand, après avoir lu et apprécié *La classe de neige*, et une fois habilité à communiquer avec l'écrivain, a finalement accepté l'invitation de Carrère.

S'est amorcée alors une correspondance de quelques années durant lesquelles Carrère a travaillé à reconstituer la vie et le drame de Romand, pour aboutir au récit bouleversant qu'est *L'Adversaire*.

J'ai par la suite choisi d'étudier *Un fait divers* de François Bon, dans lequel l'auteur s'intéresse à l'histoire d'un homme ordinaire, Arne Frank. Le fait divers est banal : frustré d'avoir été quitté par Sylvie, son amoureuse, Frank fait le trajet en mobylette de Marseille au Mans pour la reconquérir. Il entre par effraction chez Catherine et Joël, les amis qui hébergent Sylvie, et les séquestre avant de poignarder avec un tournevis un inconnu qui, par un malheureux hasard, raccompagnait les deux femmes. Frank retient ensuite Sylvie, Catherine et Joël en otage devant le mort, jusqu'à ce qu'ils réussissent finalement à alerter la police. Ce fait divers n'a évidemment pas eu la même résonance médiatique que l'affaire Romand, tout comme *Un fait divers* n'a pas non plus suscité le même engouement que *L'Adversaire*. Or, Bon s'attarde à donner la parole à des protagonistes qui ne sont généralement pas autorisés à la prendre en raison de leur statut social. Comme dans la plupart de ses récits, pour ne pas dire comme dans la totalité de son œuvre, Bon met en scène dans *Un fait divers* des personnages issus d'une communauté invisible : il offre une tribune à des épiciers, à des mécaniciens et à des caissières. Son écriture procède en effet du monologue et juxtapose habilement ces voix singulières qui réfléchissent à la portée et aux conséquences du fait divers dans leur vie respective. En plus des acteurs du fait divers, Bon met en scène une équipe de cinéma chargée de tourner un film sur l'événement, lui permettant de poser un regard critique et réflexif sur l'événement. Que Bon considère *Un fait divers* comme son dernier roman a évidemment piqué ma curiosité : comment un récit qui se présente sous la forme d'un texte dramatique et qui s'inspire d'un événement réel peut-il être considéré comme un roman ? Par sa désignation générique et par sa forme hybride, *Un fait divers* m'a tout de suite semblé un excellent contrepoids au récit de Carrère.

Bien que très différents dans leur forme, ces deux récits me paraissent tout à fait représentatifs de l'évolution du fait divers en régime narratif. Repoussant désormais le romanesque et embrassant plutôt une posture auctoriale ambiguë, Bon et Carrère font le

choix de briser les barrières de la simple dépêche de journal et nient sa structure fermée¹⁴. En fait, ce sont davantage les silences que les extravagances du fait divers qui les interpellent, interstices qui autorisent alors une part plus ou moins grande d'invention. En marge de l'événement qui lui donne forme, l'écriture littéraire du fait divers prend donc le parti de donner une voix et un destin à la personne ordinaire. Plus encore, elle semble aussi se rapprocher d'une écriture de soi, l'écrivain découvrant à travers l'Autre les couches multiples de sa propre identité.

Ce mémoire vise donc à comprendre comment les méthodes d'appropriation et de représentation du factuel chez l'écrivain cultivent le flou entre la réalité et la fiction. Le fait divers en tant qu'événement n'ayant que peu de résonance dans les œuvres de Bon et de Carrère, il s'agit plutôt, pour ces deux auteurs, de raconter l'expérience humaine lorsqu'elle est confrontée au pire, d'examiner l'impureté du réel. Apparaît alors dans leurs récits un métadiscours justificatif qui trahit un embarras évident causé non seulement par l'adoption d'une posture potentiellement voyeuriste, mais aussi par un processus d'identification rendu possible grâce à l'humanisation du criminel. Conséquemment, il conviendra de voir de quelle manière l'adaptation du fait divers se présente comme un prétexte au retour sur sa propre démarche d'écriture. Le réinvestissement du réel, sa réinvention par Bon et par Carrère, peuvent en effet être envisagés comme une façon d'accéder à sa propre intériorité, comme un chemin que l'on emprunte de soi vers l'Autre et qui, par ricochet, ramène nécessairement à soi-même. L'écrivain en tant que sujet est impliqué jusque dans son écriture, qu'il remet en question en donnant au lecteur l'occasion de déceler ses doutes, ses malaises, voire ses ratures. Le dialogue entre le réel et la fiction se problématise ainsi au profit d'une littérature de plus en plus critique, où le « je » s'interroge continuellement dans sa relation à l'Autre, dans une réflexion qui s'organise tout à coup autour de la figure de l'auteur. En réalité, c'est ce que l'écrivain retrouve de lui-même en l'Autre qui le tourmente et, finalement, le pousse à se redéfinir à son contact.

Il sera d'abord question, dans le premier chapitre, de déterminer la place du fait divers réel en contexte littéraire contemporain. La représentation du fait divers journalistique en tant que document parvient non seulement à tisser des liens avec le réel, mais devient aussi

¹⁴ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 188-197.

un espace de jeux formels, où l'écrivain entremêle réel et fiction sans jamais nier l'un ou l'autre. Je me pencherai donc sur les raisons et les manières d'intégrer des documents réels dans les récits de Bon et de Carrère, avant de m'arrêter sur l'élaboration d'une critique auctoriale plus ou moins explicite au sujet du discours médiatique et des discours alternatifs du fait divers. Par cette critique, les écrivains paraissent véritablement se donner comme mission de pallier ce qui leur semble défaillant dans ces autres discours et, par le fait même, de justifier leur entreprise littéraire. En saisissant la nature des reproches envers les médias, notamment, il deviendra ainsi plus facile de dégager et de définir les moyens adoptés par Bon et par Carrère afin de raconter et de transposer le fait divers dans l'espace littéraire.

Par la suite, je me concentrerai sur la question de la mise en récit et de la mise en scène de la personne réelle en contexte fictionnel. Sans répondre directement aux critères de la biographie, *Un fait divers* et *L'Adversaire* s'inscrivent néanmoins dans le sillage d'une écriture de l'Autre. Comme je l'ai déjà mentionné, dans ces deux récits, l'événement réel est en quelque sorte disqualifié, et les personnages prennent alors la relève à titre d'objets littéraires. Je tenterai donc de comprendre de quelle manière Bon et Carrère arrivent à « dire l'Autre » lorsque cette altérité se dévoile en situation atypique, en mettant au jour notamment les diverses stratégies narratives qui sous-tendent une telle écriture du réel. En refusant d'adhérer aux modalités sensationnalistes de la presse, ils tentent notamment de trouver ce qui se cache derrière l'image monstrueuse du criminel fréquemment véhiculée par les médias. Qu'ils procèdent par comblement des lacunes de l'article de journal ou par fragmentation du récit, ils travaillent constamment à restituer le caractère humain du criminel. Ainsi, le monstre n'est plus envisagé comme la figure antinomique de l'homme, mais plutôt comme une force intrinsèque qui soudainement s'active en lui. Face à une monstruosité capable de naître en chaque homme, l'écrivain se sent bousculé : ses propres croyances, ses certitudes et, au sens large, sa propre identité sont ébranlés par le processus d'écriture. En quoi est-il lui-même différent de cet Autre monstrueux ?

Enfin, dans le troisième chapitre, j'explorerai l'espace occupé par la voix auctoriale dans le récit inspiré d'un fait divers. En effet, il conviendra de s'interroger sur l'empathie de l'écrivain qui, à travers l'Autre, paraît à divers degrés vouloir « se dire ». La narration autodiégétique de *L'Adversaire* témoigne bien évidemment de l'omniprésence de la voix de

l'auteur, qui se manifeste aussi dans de multiples interventions personnelles de Carrère. Chez Bon, l'éclatement du sujet en une multitude de voix narratives, et surtout l'apparition de la figure de l'auteur en fin de roman, attestent également la présence d'une identité narrative qui réfléchit sur elle-même et qui tente de s'affirmer comme conscience lucide. Il s'agira donc, dans cet ultime chapitre, de chercher à comprendre les différents choix discursifs de Bon et de Carrère, ce qui aura pour effet de mettre de l'avant le traitement qu'ils réservent à la personne ordinaire et à leur propre individualité.

Par l'étude de ces deux récits, il s'agira de montrer de quelle manière la subjectivité et la conscience réflexive de l'auteur participent à brouiller la frontière entre le réel et la fiction et perpétuent, d'une certaine manière, l'intime réseau qui entremêle les genres biographique et autobiographique. Comme l'explique Alexandre Gefen, « l'écriture de la vie d'autrui serait plus disposée à recevoir l'ombre projetée du scripteur que toute autre forme de narration¹⁵ », et la transposition du fait divers en littérature contemporaine confirme cette tendance. En s'intéressant aux personnages plutôt qu'à l'événement réel, *Un fait divers* et *L'Adversaire* témoignent assurément de ce qu'Alain Buisine a appelés les « inévitables projections autobiographiques du biographe¹⁶ ». S'ils racontent l'histoire de Romand et de Frank, Carrère et Bon racontent aussi la leur, et le décentrement de l'objet littéraire doit réellement être entendu ici comme un déplacement, comme un trajet à parcourir pour aller vers l'Autre. Mais pour s'y rendre, ne faut-il pas d'abord se traverser soi-même? Essentially, ce mémoire vise à approfondir les contours de cette traversée en posant les jalons d'une réflexion sur l'implication de l'écrivain dans la transposition littéraire contemporaine du fait divers.

¹⁵ Alexandre Gefen, « Soi-même comme un autre », Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presse universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 68.

¹⁶ Alain Buisine, *op. cit.*, p. 11.

CHAPITRE I

AUTREMENT DIT : QUAND LA LITTÉRATURE S'EMPARE DU FAIT DIVERS

Les petits faits vrais ne sont pas des débris de la vie, mais des signes, des emblèmes, des appels. Ce n'est qu'avec eux que le roman peut se comparer¹⁷.

Maurice Merleau-Ponty

Participant au voyeurisme contemporain où l'œil travaille constamment à se frayer un chemin dans les plus obscures avenues du réel, tâtonnant ici et là à la recherche d'images, de scandales, de « tout cru », le récit littéraire de faits divers insère, souvent par bribes, parfois de façon intégrale, des articles de journaux à la source de son inspiration. Nul besoin de photographies pour éveiller les esprits et faire image : la dépêche de journal fait tout aussi bien l'affaire, sinon elle le fait encore mieux, puisqu'elle ouvre la porte à d'autres formes d'imagination, tant du côté de l'auteur que du lecteur. La retranscription de faits divers journalistiques contribue évidemment à authentifier le réel, mais sa place au sein du récit littéraire va bien au-delà d'un simple cautionnement de la réalité en contexte fictionnel. Pour le montrer, j'étudierai dans un premier temps le fait divers comme document à l'intérieur même de la fiction, m'attardant notamment à en décliner les principales fonctions. Puis je me pencherai sur son caractère *déjà* narratif, qui empêche un accès direct au réel. Finalement, je tenterai de mettre au jour la critique que les écrivains lui réservent, souvent pour justifier leur propre démarche littéraire.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, [1960] 2008 p. 306.

1.1. Le document et la fiction : une valse à mille temps

Le fait divers journalistique a ceci de caractéristique qu'il tient en quelques lignes. Même lorsqu'il devient une « affaire » et prend alors des proportions outrancières, sa narration se résume souvent en un petit nombre de phrases¹⁸. Roland Barthes, dans « Structure du fait divers », en évoque d'ailleurs l'architecture fermée, le fait divers renfermant selon lui tous les éléments nécessaires à sa compréhension¹⁹. Lorsqu'il apparaît dans le récit comme document à la source de l'inspiration de l'auteur, le fait divers contribue au brouillage générique de l'œuvre : en faisant du fait divers journalistique la matière première de leur récit, les écrivains contemporains font le choix de sortir des limites de la simple dépêche de journal et vont *au-delà du réel*. Ce sont davantage les silences que les extravagances du fait divers qui les interpellent, interstices qui autorisent alors une part plus ou moins grande d'invention selon leurs aspirations esthétiques et formelles. Si Stendhal, Flaubert ou Genet²⁰ ont préféré occulter le fait divers qui a nourri leur fiction, les écrivains contemporains le « signalent [...] comme tel, notamment à travers les comptes-rendus médiatiques auxquels il donne lieu et dont d'importants fragments sont explicitement cités dans les romans²¹ ». Véritables documents de travail, les articles journalistiques intégrés au corps du texte viennent alimenter la fiction. Mais avant tout : qu'est-ce qu'un document ?

Un consensus émerge après une brève recherche terminologique : dans toutes les définitions consultées²², le mot *preuve* et le verbe *servir* reviennent et s'imposent comme constantes dans la signification du terme. C'est donc dire que, lorsque la littérature exhibe le

¹⁸ Le premier paragraphe de la quatrième de couverture de *L'Adversaire* en témoigne. En seulement cinq phrases, Carrère résume l'entièreté de l'histoire.

¹⁹ Roland Barthes, « Structures du fait divers », *op. cit.*

²⁰ *Le rouge et le noir* de Stendhal s'inspire d'un fait divers paru en décembre 1827 dans *La Gazette des tribunaux* ; la fameuse *Madame Bovary* de Flaubert est inspirée par un court fait divers ; *Les bonnes* de Jean Genet montre de nombreuses similitudes avec l'affaire des sœurs Papin.

²¹ Dominique Viart, « Défections de la parole », André Emmanuel, Martine Boyer-Weizmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel : miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, (coll. « L'Esprit des Lettres »), 2008, p. 272.

²² Les manuels de référence consultés sont les suivants : Antidote, Larousse, Le Robert, Trésor de la Langue française.

document, elle met en marche le régime de la preuve : le geste de montrer d'où provient l'inspiration participe à transformer le récit en pratique du réel et des faits. Le fait divers journalistique, inséré à même la fiction, constitue donc une *preuve* dont se sert l'écrivain afin de légitimer son entreprise. Il s'obligerait donc à le présenter comme tel, certifiant d'une part la source de son récit et, d'autre part, lui accolant le sceau d'une vérité désormais incontestable. Le fragment de réel qui s'insère dans le roman, tout comme l'archive,

agit comme une mise à nu ; ployés en quelques lignes, apparaissent non seulement l'inaccessible mais le vivant. Des morceaux de vérité à présent échoués s'étalent sous les yeux : aveuglants de netteté et de crédibilité. Il n'y a pas de doute, la découverte de l'archive est une manne offerte justifiant pleinement son nom : source²³.

D'une certaine manière, en signalant ses sources, l'écrivain exhibe le fondement de son projet littéraire et fait de son récit une sorte de collage où s'harmonisent extraits de journaux, rapports d'enquête, scènes de tribunal et expertises psychiatriques. *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère se présente, en ce sens, comme une véritable courtepointhe discursive, et le récit, dont la généricité est notamment floutée par cette abondance de discours, illustre bien le brouillage des genres que produit le recours à l'archive fait-diversière dans la littérature contemporaine. Comme le mentionne Blanche Cerquiglini, « le fait divers est par excellence le révélateur du roman *transgenre*, le lieu du mélange des genres²⁴ », catégorisant souvent l'œuvre qui s'en inspire comme non fictionnelle. Lorsqu'il s'interroge sur les caractéristiques de l'écriture contemporaine du fait divers, Dominique Viart abonde dans le même sens, allant jusqu'à parler d'un « refus de l'exploitation romanesque²⁵ ». Le fait divers m'apparaît cependant davantage comme un obstacle au romanesque, puisqu'il brouille nécessairement les frontières génériques d'une œuvre qui le transpose. Ce n'est pas tant l'écrivain qui refuse le romanesque que le roman lui-même qui ne parvient pas à advenir : le récit se cherche à travers le fait divers, et son apparition réelle dans la diégèse participe à l'éloigner d'un genre prédéfini.

²³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 15

²⁴ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 323.

²⁵ Dominique Viart, « Défections de la parole... », *op. cit.*, p. 273.

Alors que *L'Adversaire* cultive le flou générique, aucun genre spécifique ne lui étant assigné²⁶, *Un fait divers*, au contraire, établit d'emblée son appartenance au genre romanesque, la mention « roman » apparaissant directement sous le titre sur la couverture du livre. Plus encore, l'entrée du mot « roman » du dictionnaire *Le Robert* précède un avertissement au lecteur :

“Le roman est une œuvre d'imagination en prose qui présente et fait vivre des personnages donnés comme réels et fait connaître leur destin, leur psychologie, leurs aventures” (Dictionnaire Le Robert).

Ce livre a pour point de départ les éléments publics d'un fait divers réel. Œuvre de fiction, il utilise des éléments parfois réels, parfois imaginaires. Le lecteur qui pourrait identifier le crime ayant servi d'origine au roman [...] doit être informé que le comportement, le destin, l'histoire et les paroles prêtés dans le livre à chacun des personnages, et en particulier à la victime, sont purement imaginaires²⁷.

L'étiquette ainsi accolée au récit de François Bon et la recommandation péritextuelle qui l'accompagne « signifie[nt] que la question de la vérité est impertinente²⁸ », malgré la présence d'un référent provenant du monde réel dans le roman. Pourtant, le roman de Bon n'expose aucune caractéristique à proprement romanesque : l'objet littéraire que l'écrivain propose s'apparente davantage au scénario cinématographique ou encore au texte dramatique, laissant toute la place aux voix des différents personnages. Plus encore, la narration, qui aurait pu prendre la forme d'indications scéniques ou de didascalies, y est complètement absente. Ainsi, dans le cas d'*Un fait divers*, le brouillage générique procède d'un amalgame entre la forme du récit et son étiquette romanesque²⁹. « Ser[vant] à identifier de manière

²⁶ Dans un entretien accordé à Jean-Pierre Tison du magazine *Lire*, Emmanuel Carrère préférera le mot « rapport » au mot « récit » pour désigner *L'Adversaire*, assurant que pour lui, « ce n'était pas un roman ». Jean-Pierre Tison, « L'entretien : Emmanuel Carrère », *Lire*, n° 282, février 2000.

²⁷ François Bon, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993, *s.p.* Dorénavant, les références à ce roman seront indiquées par le signe *UFD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁸ Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n° 123, « Roman Fiction », 2001, p. 54.

²⁹ Grossièrement, c'est comme si, au retour du supermarché, on retrouvait une lasagne emballée dans un contenant annonçant du pâté chinois...

institutionnelle le statut du texte et conditionn[ant] l'horizon d'attente du lecteur³⁰ », le hors-texte d'*Un fait divers* contribue à en complexifier le genre, et François Bon expose lui-même son embarras face à la désignation générique de son récit dans une préface rétrospective parue dans une réédition numérique :

Ce qui me hante encore [...], c'est ces jours d'automne où des huissiers m'apportaient, en mains propres, les témoignages devant la police de l'affaire réelle, jusqu'au rapport d'autopsie de la victime. [...] Jamais n'ont cessé les débats sur le rapport entre roman et réalité. Si jamais depuis mon rapport à l'écriture, et au réel même, n'ont pu se résumer au mot *roman*, c'est bien à la violence de ces semaines-là [...] que je le dois³¹.

Lorsque des documents réels viennent interférer avec la fiction, le mot *roman* ne peut donc seul qualifier l'œuvre : le produit littéraire rendu hybride par le surgissement d'un fragment de réel devient véritablement un récit *aux frontières*.

1.1.1. S'ancrer dans le réel pour imaginer : les fonctions du fait divers en contexte littéraire

Gérard Genette, dans *Fiction et Diction*, admet qu'« il arrive qu'un historien invente un détail ou arrange une "intrigue", ou qu'un romancier s'inspire d'un fait divers : ce qui compte, c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture³² ». Or, j'ai montré avec le hors-texte d'*Un fait divers* comment le statut officiel peut parfois désorienter le lecteur quant au genre du récit. En plus du fait divers, qui apparaît d'emblée comme un agent perturbateur lorsque vient le temps de désigner la généricité de l'œuvre, le hors-texte contribue également, dans le cas d'*Un fait divers* notamment, à en complexifier la réception. Dans le cas de *L'Adversaire*, la quatrième de couverture expose d'emblée le flou qui existe entre le réel et la fiction à l'intérieur d'un récit qui pourtant s'efforce de demeurer collé aux faits, Carrère disséminant dans le texte une abondance de documents réels.

³⁰ Héliane Kohler, *Figures du récit fictionnel et du récit factuel I*, Paris, Presses universitaires franc-comtoises, 2003, p. 12.

³¹ François Bon, « Brève préface rétrospective », *Un fait divers*, Paris, Tiers livre éditeur, 2014.

³² Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 143.

Les nombreux extraits de journaux repris dans *L'Adversaire* placent le récit de Carrère aux limites du journalistique, du romanesque et du biographique³³. Leur valeur documentaire, confirmée par le nombre de journaux cités, contribue également à développer une rhétorique de la preuve. Contrairement au fait divers à la source du texte de François Bon, « un événement réduit qui a été le petit choc de départ, cinq lignes dans les journaux » (*UFD*, 14), les multiples meurtres de Jean-Claude Romand appartiennent au tourbillon médiatique que l'on réserve aux grandes affaires criminelles. Les sources à l'origine du récit sont donc nombreuses et variées, et plusieurs sont explicitement nommées dans le récit. Carrère mentionne entre autres les deux pages consacrées à l'affaire dans *Le Progrès*³⁴, les articles du *Monde* (A, 48), ceux de *L'Est républicain* (A, 47), de *L'Humanité* (A, 47) ou encore de *Libération* (A, 35). Le récit se présente comme un va-et-vient constant entre narration et retranscription de documents (articles journalistiques, extraits de procès, correspondance entre le meurtrier et l'auteur); et pour comprendre la démarche documentaire de Carrère, la quatrième de couverture, sorte de préface qui aurait migré, énonce clairement les intentions de l'auteur :

Le 9 janvier 1993, Jean-Claude Romand a tué sa femme, ses enfants, ses parents, puis tenté, mais en vain, de se tuer lui-même. L'enquête a révélé qu'il n'était pas médecin comme il le prétendait et, chose plus difficile encore à croire, qu'il n'était rien d'autre. Il mentait depuis dix-huit ans, et ce mensonge ne recouvrait rien. Près d'être découvert, il a préféré supprimer ceux dont il ne pouvait supporter le regard. Il a été condamné à la réclusion criminelle à perpétuité.

Je suis entré en relation avec lui, j'ai assisté à son procès. J'ai essayé de raconter précisément, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. *D'imaginer* ce qui tournait dans sa tête tout au long des heures vides, sans projet ni témoin, qu'il était supposé passer à son travail et passait en réalité sur des parkings d'autoroute ou dans les forêts du Jura. *De comprendre*, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous (A, s.p.).

Divisée en deux paragraphes occupant sensiblement le même espace, la quatrième de couverture révèle ainsi d'ores et déjà une tension presque symétrique entre récit factuel et

³³ On pourrait aussi ajouter : de l'autobiographique, de l'épistolaire, du rapport d'enquête.

³⁴ Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, Folio, 2000, p. 27. Dorénavant, les références à ce récit seront indiquées par le signe A, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

récit fictionnel. Dans un premier paragraphe à caractère objectif, l'auteur revient sur les faits en rappelant les crimes commis par Jean-Claude Romand. Le second paragraphe énonce quant à lui la démarche subjective qui sous-tend également son projet d'écriture. En offrant d'abord la mise au jour objective des faits, Carrère rend difficile l'adhésion du lecteur à une quelconque fictionnalisation du réel, et lui-même entend se coller à lui en demeurant fidèle aux faits. En ce sens, le premier paragraphe de la quatrième de couverture de *L'Adversaire* témoigne de la valeur d'archive du fait divers journalistique et de sa fonction première à l'intérieur du récit littéraire, soit l'authentification du réel. Paradoxalement, le deuxième paragraphe manifeste la présence subjective de l'écrivain dans le récit et confirme le pas de deux qu'exécuteront le réel et la fiction dans le texte. De toute évidence, l'hybridité de l'œuvre répond de cette ambiguïté : Carrère évoque l'appareil journalistique comme source de son inspiration, alors qu'il s'engage parallèlement à la reconstruction de la vie de Jean-Claude Romand, une entreprise nécessitant à coup sûr une certaine part d'invention.

En précisant les motivations de l'auteur, le deuxième paragraphe de la quatrième de couverture de *L'Adversaire* montre bien le désir d'aller au-delà des faits tels que rapportés par les médias. À l'infinif, Carrère précise ses intentions : *raconter précisément, imaginer* et enfin *comprendre*. Expressément, ce plan d'action montre la différence entre les attitudes que l'écrivain entend adopter en regard des faits réels qui sont à l'origine de son écriture. *Raconter précisément* et *imaginer* se présentent d'emblée comme deux approches antinomiques. La quatrième de couverture rend donc compte du balancement de l'auteur quant à la posture auctoriale à adopter³⁵ et prépare ainsi le lecteur aux différentes perspectives du récit, à ses perpétuelles tensions entre réel et fiction. Ainsi, malgré le statut hybride du texte et, d'une certaine manière, en dépit de sa résistance au romanesque, l'auteur donne un indice de son caractère fictionnel en précisant vouloir imaginer ce qui a pu se passer dans la tête de Jean-Claude Romand, aiguillant le lecteur vers une certaine fictionnalisation des faits avant même le début de la lecture. Dans une étude de *L'Adversaire*, Annie Oliver décèle d'ailleurs certains moments où elle perçoit « le travail d'un romancier et non [celui] de

³⁵ Je montrerai dans les chapitres suivants, principalement dans le troisième, qu'il pourrait s'agir d'un positionnement commodément ambigu et ambivalent.

biographe³⁶ », notamment lorsque Carrère se voit contraint d'imaginer les raisons qui auraient pu pousser Jean-Claude Romand à tuer sa famille, le meurtrier lui-même semblant souffrir d'une sorte d'amnésie qui l'empêche de reconstituer les derniers instants de la vie des siens. L'imagination de l'auteur devient alors l'unique moyen de combler les vides laissés par le fait divers journalistique, et dans le cas de *L'Adversaire*, elle compense également les possibles mensonges de Romand. L'écrivain se transforme alors en « médium qui pallie l'absence de regard, l'absence de témoins³⁷ ». Ainsi, même s'il souhaite demeurer fidèle aux faits réels, Emmanuel Carrère se retrouve contraint d'imaginer certains éléments de la vie de Jean-Claude Romand.

Bien que le fait divers originel, dans son intégralité, n'apparaisse ni dans *L'Adversaire* ni dans *Un fait divers*, le lecteur ayant plutôt droit à des bribes et à des extraits choisis par l'écrivain, ces petits bouts de réel, une fois arrachés de leur contexte premier, deviennent autre chose, et leur fonction détermine les modalités de leur inscription dans le texte. Pour authentifier le réel, le document daté apparaît comme la source par excellence parce qu'irréfutable : les documents réels insérés dans le récit sont inscrits dans le temps et appartiennent à un passé facilement vérifiable. Au-delà de l'événement lui-même, occurrence datée et géographiquement repérable dans les récits de Carrère et de Bon, les repères temporels, nombreux et précis dans le cas de *L'Adversaire*, viennent cautionner la véracité du récit. Dans le cas des inscriptions datées, les documents participent véritablement à la construction narrative du récit. De ce point de vue, les extraits datés participent grandement à la revitalisation de la narration et, à côté d'une fonction qui relève davantage de la documentation du réel, apparaît alors une charge différente : le fait divers en tant que document organise la construction littéraire. Dans *L'Adversaire*, par exemple, certains moments demeurent presque exclusivement racontés par le truchement d'une reprise de documents réels, comme le récit des meurtres de la femme et des enfants de Jean-Claude Romand, que l'on découvre uniquement à travers des extraits du procès où l'accusé est invité à raconter les événements du samedi 9 janvier 1993. La succession de citations présentée par

³⁶ Annie Olivier, *L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, Paris, Hatier, p. 17.

³⁷ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 89.

Carrère répond aux trois fonctions identifiées par Arlette Farge dans *Le goût de l'archive* : la citation fait progresser le récit, elle crée la surprise en laissant toute la place à l'expérience humaine et, finalement, elle fournit un répit à l'écrivain en « modul[ant] l'écriture du récit par des éclats d'images³⁸ ». Le récit des meurtres progresse rapidement dans un enchaînement de courts paragraphes et, entre les pages 159 et 165, Carrère donne la parole à Romand en reproduisant les réponses du meurtrier lors de son interrogatoire :

« Je savais, après avoir tué Florence, que j'allais tuer Antoine et Caroline et que ce moment, devant la télévision, était le dernier que nous passions ensemble. Je les ai câlinés. J'ai dû leur dire des mots tendres, comme : "Je vous aime". Cela m'arrivait souvent, et ils y répondaient souvent par des dessins. Même Antoine qui ne savait pas encore bien écrire savait écrire : "Je t'aime" » (A, 162).

Carrère utilise donc la retranscription de documents pour montrer toute l'horreur des crimes commis par Jean-Claude Romand, et conséquemment, il laisse l'archive agir à titre de « citation-rupture³⁹ ». Ainsi, la surenchère de citations recopiées dans le récit essouffle le lecteur; plus encore, elle lui coupe le souffle en exhibant la brutalité du réel. Et pendant que Jean-Claude Romand raconte son histoire, Carrère, lui, peut reprendre son souffle...

Le document, qu'il s'agisse d'un article de journal, de l'extrait d'un réquisitoire ou encore d'un rapport d'autopsie, incite l'écrivain à adopter une mise en forme narrative qui transcenderait la simple fonction référentielle, ce qui témoigne d'un désir de se positionner en marge du fait divers. L'utilisation de l'article de journal apparaît en somme comme le motif d'une mise à l'écart : on l'exhibe pour mieux montrer qu'on s'en dissocie. Le fait divers provoquerait dans le récit une distanciation, un détachement et, paradoxalement, assurerait tout à la fois un ancrage dans le réel. L'analyse de la distance (ou serait-ce de la retenue?) que s'imposent les écrivains en regard du fait divers journalistique permettra maintenant de mettre au jour les différences qui existent entre la transposition littéraire du fait divers et son traitement journalistique.

³⁸ Arlette Farge, *op. cit.*, p. 93.

³⁹ *Ibid.*, p. 92.

1.2. *Le fait divers : une entrave au réel?*

Bien que la fonction la plus évidente de la reprise de véritables documents dans la transposition littéraire de faits divers soit d'authentifier le réel, je constate, à la lecture de *L'Adversaire* et d'*Un fait divers*, qu'une telle retranscription assume également d'autres fonctions qui vont au-delà de l'« effet d'archive⁴⁰ ». L'intégration de documents dans le texte, si elle peut organiser la narration, pousse également l'écrivain à se questionner sur la méthode à privilégier afin d'arriver à une « forme de fluidité, de continuité, de soudure entre le récit et l'ensemble hétérogène des documents qui lui sont pourtant radicalement étrangers, en termes de provenance et de matérialité⁴¹ ». Ainsi, la démarche qui sous-tend le projet littéraire expose le rapport de l'œuvre au réel, un réel évidemment reconfiguré par le texte. De fait, la forme employée par l'écrivain s'adapte aux besoins textuels et à la distance qu'il s'impose envers le réel mis en scène : dans le cas de *L'Adversaire*, par exemple, l'enquête domine la structure du texte et les preuves s'y accumulent, montrant un écart rétréci entre le réel et le récit. En revanche, François Bon expose très peu ses sources, et la construction narrative d'*Un fait divers* repose essentiellement sur la prise de parole des différents acteurs du fait divers, paroles qui, contrairement aux nombreuses citations insérées dans le texte de Carrère, demeurent pure invention de la part de l'écrivain. Ainsi, si la distance qui s'établit entre le fait divers réel et le récit peut être envisagée à partir de la forme de ce dernier, le caractère déjà narratif de l'article journalistique impose préalablement une barrière supplémentaire vers l'accès à un réel brut. De toute évidence, le fait divers n'est pas auto-engendré, ne procède pas directement du réel : il constitue une production de la presse choisie, traitée et conditionnée. Le fait divers est déjà une construction sémiotique.

Bien entendu, avant d'être mis en récit, le fait divers en tant qu'événement réel a bel et bien eu lieu. Le meurtre à la source du texte de François Bon a été commis. Un homme est mort au beau milieu d'un appartement qui lui était étranger, le corps transpercé par un tournevis que le meurtrier avait pris soin d'aiguiser avant d'entreprendre son long voyage en mobylette de Marseille jusqu'au Mans. Pareillement, il est possible d'affirmer avec certitude

⁴⁰ Marie-Pascale Huglo, « Présentation : poétique de l'archive », *Protée*, vol.35, n° 3, p. 7.

⁴¹ Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, 2/2012, n° 166, p. 19.

que Jean-Claude Romand a tué sa famille après lui avoir menti pendant plus de dix-huit ans. Pourtant, l'événement réel nous est inaccessible dans la mesure où nous ne faisons pas partie de ses principaux acteurs : nous ne sommes que des spectateurs qui prenons connaissance *après coup* du tragique de l'événement. Pour accéder au réel le plus pur, ne faudrait-il pas être présent lorsque le pire se produit et vivre l'expérience *du dedans*?

Le réel auquel je m'intéresse ne trouve pas sa source dans les réflexions psychanalytiques ou encore philosophiques et, plutôt que l'envisager d'un point de vue ontologique, j'adhérerai plutôt à la définition englobante qu'en a donnée Bruno Blanckeman dans son article « Objectif : réel » :

Un mixte de données matérielles et de circonstances sensibles, d'états de vie collectifs et d'éclats de voix singuliers, de faits avérés, d'événements en devenir, de situations historiques, culturelles, intimes, mais aussi une somme de phénomènes intangibles, par leur nature, décisifs par leur effet : des croyances, des désirs, des rêves, des intuitions, des angoisses [...] ⁴².

Une définition élaborée par Philippe Forest me paraît également éclairante. Selon lui, le fait divers deviendrait un fragment, un « reste » dont la réalité ne veut plus et qui serait en mesure de renaître grâce au discours littéraire :

Le réel est cela dont l'opération du savoir ne vient pas à bout, ce "reste", donc, qui interdit que le compte soit jamais rond, que le calcul tombe jamais juste. Ce "quelque chose" est là qui persiste, hétérogène par rapport à l'ordre du discours, ne se laissant pas dissoudre à l'intérieur de lui, et appelant du coup l'écho d'une parole – le roman – qui saura recueillir ce reste dont la "réalité" ne veut pas, où il n'a pas sa place ⁴³.

Le fait divers serait donc à la fois l'événement vécu au présent de l'intérieur par ses acteurs et le compte rendu médiatique qui en découle, nécessairement *a posteriori*. Ainsi, la réalité dont parle Forest n'est pas celle que s'approprient les écrivains, puisque, dans le cas du

⁴² Bruno Blanckeman, « Objectif : réel », *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 224.

⁴³ Philippe Forest, *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible?*, Paris, Pleins Feux, 1999, p. 34.

recyclage littéraire de faits divers, le référent n'est pas le réel lui-même, mais bien l'article de journal qui lui donne forme une première fois⁴⁴.

S'il peut d'emblée paraître objectif, le fait divers journalistique bénéficie pourtant d'une première interprétation dont la forme écrite s'apparente à la démarche de l'écrivain : il existe, dans l'écriture journalistique, un mode de communication et un registre de l'émotion qui ne sont pas étrangers aux méthodes empruntées par l'écrivain et qui, assurément, en font un référent idéal. En effet, bien que l'objectivité fasse normalement partie du code déontologique du journaliste, le penchant actuel pour la chronique et le journalisme littéraire tendent plutôt à la remiser au profit d'une écriture subjective, qui repose le plus souvent sur l'émotion et les sensations. Comme le souligne Philippe Hamon,

Théoriquement, pour un écrivain, tout est référentialisable, il n'y a pas de référents privilégiés, il peut sélectionner le réel et lui donner configuration comme bon lui semble. Or on observe que chaque genre littéraire se donne au contraire une série de contraintes de sélection parfois très strictes [...] même dans la littérature la plus contemporaine où, semble-t-il, n'importe qui peut écrire n'importe quoi n'importe comment à propos de n'importe quoi. Bien plus, on peut se demander s'il n'y a pas une « sollicitation » de certains référents privilégiés à « entrer en littérature »⁴⁵.

En clair, le fait divers journalistique, par son caractère déjà narratif, convoiterait une éventuelle aventure avec la littérature. Effectivement, l'écrivain, avant d'être intrigué par l'événement réel lui-même, est d'abord séduit par les mots choisis par le journaliste. On retrouve à la source de *L'Adversaire* une rhétorique journalistique qui paraît véritablement avoir ensorcelé Carrère : « Je me rappelle cette phrase, la dernière d'un article de *Libération*, qui m'a définitivement accroché : "Et il allait se perdre, seul, dans les forêts du Jura." » (A, 35) François Bon, que l'on devine sous le personnage de l'auteur dans *Un fait divers*, témoigne aussi du magnétisme généré par une histoire comme celle qui est à la source de son roman : « Ce n'est pas que celle-ci m'ait frappé, plutôt comme un bout de ces méchants

⁴⁴ Il existe, à ma connaissance, un cas où l'écrivain, acteur véritable d'un fait divers, choisit de le transposer en roman : Alain Defossé, *On ne tue pas les gens*, Paris, Flammarion, 2012.

⁴⁵ Philippe Hamon, « Texte littéraire et référence », *Tangence*, n° 44, 1994, p. 10.

⁴⁶ La place de la voix de François Bon dans le roman sera étudiée au troisième chapitre.

pansements qui vous collent, et changent de doigt quand on prétend l'enlever » (*UFD*, 129). Comme le soulignent Annick Dubied et Marc Lits, le fait divers « appelle une réponse émotionnelle⁴⁷ » et, avant de jouer le rôle d'écrivain, l'auteur tient celui de lecteur de faits divers; il peut alors être happé par le ton emprunté par le journaliste ou encore par sa façon de raconter l'événement et de le mettre en scène. Dans une étude consacrée au fait divers journalistique, Christine Chevret insiste d'ailleurs sur le fait que « l'écriture [journalistique] du fait divers n'exige ni de rapporter un événement, ni d'expliquer la réalité ordinaire, mais invite à *raconter une histoire*⁴⁸ ».

L'utilisation du verbe *raconter* n'est pas anodine : l'écriture journalistique du fait divers implique d'ores et déjà la notion de récit et, d'une certaine manière, autorise le journaliste à narrativiser l'événement. L'assemblage des éléments de l'histoire, la sélection du vocabulaire : derrière le travail du journaliste se cache une démarche de reportage dans laquelle s'inscrivent des techniques littéraires, « donnant ainsi à [son] texte une portée qui tend à dépasser celle du journalisme conventionnel⁴⁹ ». Philippe Hamon, dans sa célèbre introduction « Fait divers et littérature », explique que « le fait divers, par ses référents "réels", observables, vérifiables [...], par son côté "détachable" d'une réalité tragique ou amusante, par sa clôture, semble comme déjà "mis en récit" [...]»⁵⁰. Cette assertion paraît être confirmée par les journalistes eux-mêmes. Dans son ouvrage *La littérature au quotidien*, Marie-Ève Thérénty retranscrit la lettre d'un journaliste, Georges Grison, dans laquelle il présente les grandes lignes de son travail. Bien qu'elle ait été rédigée au début du siècle dernier, cette note montre bien la place accordée à la narration par le journaliste, soucieux de marquer l'imaginaire de ses lecteurs :

⁴⁷ Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 59.

⁴⁸ Christine Chevret, « Le traitement du fait divers par la presse comme miroir des mutations de l'espace public : l'exemple du quotidien français *Libération* », *Les cahiers du journalisme*, n° 17, été 2007, p. 179. Je souligne.

⁴⁹ Nicolas Péliissier et Alexandre Eyriès, « Fictions du réel : le journalisme narratif », *Cahiers de Narratologie*, vol. 26, 2014. Récupéré de <http://narratologie.revues.org/6852>

⁵⁰ Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 11.

Il faut d'abord chercher, recueillir l'élément d'information, faire une enquête, mettre en usage toute l'ingéniosité dont on est capable. Il faut ensuite donner aux renseignements recueillis une forme, en faire un petit drame, un petit roman. C'est donc là une œuvre d'imagination et une œuvre littéraire qui mérite comme tout autre d'être la propriété de l'auteur qui la signe [...] ⁵¹.

De toute évidence, pour Grison, la narration constitue l'un des modes de communication privilégiés afin de captiver le lecteur. Encore aujourd'hui, les journalistes assignés aux faits divers réclament un certain accès aux artifices du langage. Florence Aubenas, l'une des journalistes les plus connues de France et travaillant actuellement au *Monde*, avoue franchement son penchant pour la narration dans une entrevue réalisée lors de la parution d'un livre regroupant une série de reportages qu'elle a effectués :

Je suis une femme de terrain, j'aime l'info, le reportage. Mais je revendique aussi un travail de narration. *A priori*, raconter la crise, quoi de plus sinistre? Mon boulot consiste à rendre la matière dont je parle intéressante pour tout le monde. C'est le cœur de notre métier et on ne le fait pas assez ⁵².

En somme, la médiation liminaire de l'événement, sa toute première « mise en histoire [par le fait divers] constitue aussi une retranscription, une recomposition [et] une réinvention ⁵³ » du monde réel.

1.2.1. La charge émotionnelle du fait divers journalistique

C'est donc devant cette reconstitution de l'événement que l'écrivain entreprend de forger la sienne. Mais qu'y a-t-il donc dans le fait divers journalistique qui pousse l'écrivain à vouloir à son tour reconstruire le réel? Si le tragique de l'événement suscite assurément à lui seul un effet dramatique chez le lecteur, la mise en récit fait-diversière commande d'autant plus, avec la dramatisation des faits et la recherche du sensationnel, cette fameuse

⁵¹ Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2007, p. 139.

⁵² Jean-Marc Le Scouarnec, « La France en crise de Florence Aubenas », *La Dépêche*, 12 novembre 2014, <http://www.ladepeche.fr/article/2014/11/12/1989635-la-france-en-crise-de-florence-aubenas.html>

⁵³ Nicolas Pélissier et Alexandre Eyriès, *op. cit.*

« réponse émotionnelle⁵⁴ ». C'est bien le goût du spectacle et du pathos qui incite le journaliste à volontairement enflammer les affects du lecteur. Entre alors en scène un élément capital de l'écriture journalistique du fait divers : la spectacularisation de l'événement réel. Jocelyn Létourneau, dans une étude sur la signification du fait divers, souligne que ce dernier « participe en réalité d'une vaste mise en spectacle du quotidien qui reflète le carnaval continu de la condition humaine [...] ⁵⁵ ». Selon lui, la mise en histoire de l'événement par la presse transfigure le réel et « aliment[e] la "machine informative"⁵⁶ ». Le fait divers cherche donc à produire des sensations, et c'est précisément ce désir d'agir sur le lecteur qui pousserait les journalistes à adapter le format de leur article et à choisir méticuleusement leur lexique. Il convient toutefois de différencier deux types de faits divers⁵⁷, les petits et les grands, selon la formulation de Lits et de Dubied. Les petits faits divers sont courts et ont une mise en forme assez simple, alors que les journalistes utilisent une méthode de questionnement reconnue (Qui? Quoi? Où? Quand? Comment? Pourquoi?) qui découpe facilement l'information. Les grands faits divers bénéficient quant à eux d'une mise en intrigue et d'une charpente chronologique et sont susceptibles d'influencer l'opinion du lecteur par leur support narratif. Largement médiatisée, l'affaire Romand est évidemment à classer dans cette dernière catégorie, tandis que le drame à l'origine d'*Un fait divers* appartient plutôt à la première. La mise en récit y est en effet nettement moins élaborée, et les journalistes se sont contentés de revenir objectivement sur les faits sans réellement s'y intéresser, comme le déplore l'un des personnages : « il y aurait deux colonnes dans le *Courrier de l'Ouest* du lendemain, un peu plus dans le suivant, plus rien pendant trente mois, jusqu'à ce qu[e les médias] se réveillent [...] pour le procès d'assises » (*UFD*, 78). Qu'il s'agisse d'un petit ou d'un grand fait divers, il n'empêche que « même la plus "sèche" des

⁵⁴ Annick Dubied et Marc Lits, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁵ Jocelyn Létourneau, « Les contextes de signification d'un fait divers », *Tangence*, n° 37, 1992, p. 50.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁷ Dans son ouvrage *La littérature au quotidien*, Marie-Ève Thérénty différencie également deux types de faits divers, qui se distinguent en fonction de l'espace qu'ils occupent dans le journal. Par exemple, une histoire qui se retrouve en page frontispice n'aura pas la même résonance qu'un entrefilet apparu en page 31.

dépêches d'agence de presse [...] constitue déjà un récit, quand bien même embryonnaire⁵⁸ », puisque le fait divers, avec son début, ses péripéties et son dénouement constitue déjà, d'une manière ou d'une autre, une histoire à raconter.

Les nombreux articles entourant le drame des Romand montrent de quelle façon le journaliste ne se limite plus à relater les faits, mais les insère à l'intérieur d'une construction narrative plus ou moins élaborée. En témoigne un article de la journaliste Florence Aubenas qui couvrait l'affaire pour le journal *Libération* en 1993 :

Pour sa femme, ses enfants, ses parents, il a toujours été un médecin brillant. *Un soir, il les a tués*. Puis, deux jours après, a tenté de se suicider. Alors qu'il sort du coma, l'enquête révèle qu'il escroquait ses proches depuis des années. *Doucement, tout doucement*, il semble ressusciter⁵⁹.

Si Aubenas expose manifestement les faits, elle les met également en scène avec style en soulevant le mystère qui entourait la personnalité du faux médecin lors des balbutiements de l'enquête, notamment avec l'utilisation d'une figure d'insistance, la répétition du mot « doucement ». Dans le même article, la journaliste s'applique à représenter le lieu où se déroule le drame : la question du décor dans l'écriture journalistique du fait divers semble du reste primordiale, puisqu'elle enracine l'événement dans un environnement identifiable. Non seulement il s'agit de mentionner la localité où le drame se produit, mais aussi de la décrire en soulignant ses caractéristiques, en en proposant une image qui permettrait au lecteur de visualiser les lieux. Pour Jean-François Têtu,

Il n'y a pas d'événement sans décor. Le décor est distinct du "site", relativement abstrait et théorique [...]. Il est plutôt la marque d'un lieu et d'une fonction, ou plus exactement de la relation créatrice d'événements entre un lieu et une

⁵⁸ Frank Wagner, « Le roman de Romand », *Vox-poetica*, en ligne, <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner.html>>.

⁵⁹ Florence Aubenas, « La double vie consumée de Jean-Claude Romand », *Libération*, 16 janvier 1993. Récupéré de http://www.liberation.fr/evenements-libe/2013/02/01/la-double-vie-consumee-de-jean-claude-romand_878530. Je souligne.

fonction. L'événement suppose une scène qui donne au lecteur-spectateur les moyens de la représentation⁶⁰.

Ainsi, la description du décor où s'est produit le drame de la famille Romand occupe une place centrale dans l'article de Florence Aubenas. Une brève comparaison entre ce dernier et le récit de Carrère montre bien que la journaliste et l'écrivain partagent certaines stratégies narratives. Le tableau qu'Aubenas brosse du pays de Gex manifeste une certaine démesure journalistique et paraît trahir une intention qui va bien au-delà de la simple représentation des lieux : la journaliste s'attarde à créer une ambiance qui saura influencer l'opinion du lecteur sur les principaux acteurs du fait divers.

En bordure de la Suisse, le pays de Gex, ^{vert} et vallonné, ne ressemble à rien d'autre dans le département de l'Ain. Depuis les années 60 s'y est installée une tribu dorée de cadres supérieurs, de fonctionnaires internationaux, de commerçants aisés, qui jouent à saute-frontière entre les salaires suisses et l'art de vivre français. D'emblée, entre soi, on s'y tutoie, on s'y embrasse, on s'y reçoit. On y affiche sans façon – « à l'américaine », dit-on – des maisons et des voitures au luxe tranquille⁶¹.

Dans son récit, Carrère situe l'action dans un décor qui certes ressemble à celui qui est élaboré par Aubenas, mais la narration qu'il en fait reste plus sobre, évitant les poncifs utilisés par la journaliste :

Le pays de Gex est une plaine large d'une trentaine de kilomètres qui s'étend au pied des monts du Jura jusqu'au bord du Lac Léman. Bien que située en territoire français, c'est en fait une banlieue résidentielle de Genève, un agrégat de villages cossus où s'est établie une colonie de fonctionnaires internationaux travaillant en Suisse, payés en francs suisses et pour la plupart non soumis à l'impôt. Tous ont à peu près le même train de vie. Ils habitent d'anciennes fermes transformées en villas confortables (A, 20).

En faisant une large place à la narration et à la subjectivité, Aubenas rapproche donc son article du texte littéraire. Carrère, en évacuant les artifices de la narration, place quant à lui son récit à la lisière du reportage. Conséquemment, ces deux postures paraissent se répondre à la manière d'un chiasme : quand le littéraire prend le dessus, l'objectivité journalistique

⁶⁰ Jean-François Têtu, « De l'événement aux affaires », *Médias et Culture. Récits et dispositifs du fait divers*, Isabelle Garcin-Marrou et Claude Jamet (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19

⁶¹ Florence Aubenas, *op. cit.*

s'estompe et, inversement, au moment où le récit littéraire s'efforce de demeurer fidèle aux faits, le romanesque disparaît peu à peu. Quoi qu'il en soit, le fait divers tel qu'il est construit par les médias demeure représentatif d'une mise en forme qui vise à susciter des émotions. Pour le dire comme Émilie Brière,

Le goût du pathos générerait des pratiques de fictionnalisation du réel qui auraient pour effet de spectaculariser l'information – le comble de la dérogation pour qui prétend rendre un compte objectif des événements. Pour les besoins de cette spectacularisation, les journalistes n'hésiteraient pas à recourir à des stratégies de mise en scène du réel⁶².

Les différentes techniques rédactionnelles utilisées par les journalistes, ces « stratégies » soulevées par Brière, seront d'ailleurs au cœur des réflexions métatextuelles présentes dans *L'Adversaire* et dans *Un fait divers*. Parce qu'en exposant les exubérances de la presse, en dévoilant le fait divers originel, les écrivains s'engagent à montrer de quelle façon ils sauront faire mieux.

1.3. Faire (de son) mieux

Dans un ouvrage qui traite de l'écriture médiatique, Violette Naville-Morin différencie le roman du reportage journalistique : « Alors que le roman actualise [par un événement de son choix] le canevas qu'il se propose de respecter, le reportage respecte l'événement sur un canevas de son choix⁶³ ». La distinction, bien que précise, rapproche malgré tout ces deux formes de discours et tend à embrouiller davantage la mince ligne qui les sépare. Et si le reportage s'engage à respecter l'événement qu'il relate peu importe le schéma qu'il choisit d'adopter, force est d'admettre que les contraintes médiatiques poussent souvent les journalistes à utiliser différents stratagèmes afin de *mousser* l'événement en question. Que ce soit par excès de sensationnalisme, par une surenchère émotionnelle ou encore par un emballement médiatique qui répond à l'engouement du public pour un fait divers, l'écriture

⁶² Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol.40, n° 3, 2009, p. 165.

⁶³ Violette Naville-Morin, *L'écriture de presse*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, [1969] 2003, p. 144.

journalistique participe à spectaculariser l'événement et, conséquemment, procure au lecteur une forme de divertissement. D'ailleurs, la majorité des sociologues s'entendent pour dire que le fait divers serait un intermède à l'intérieur du journal puisqu'il permet au lecteur de fuir, le temps de quelques lignes, les nouvelles dites plus sérieuses et importantes : « La place considérable réservée aux faits divers sanglants ou scandaleux, le traitement anecdotique qui leur est réservé, conviennent au besoin de "divertissement" éprouvé par le lecteur qui veut s'évader de la routine quotidienne⁶⁴ ». Pierre Bourdieu, qui s'est aussi prononcé sur les possibles fonctions du fait divers, voyait quant à lui dans la multiplication des faits divers (à la télévision, notamment, mais aussi dans la presse écrite) une façon de tenir le citoyen à l'écart des véritables défis de la société. Selon lui, « [...] en mettant l'accent sur les faits divers, en remplissant ce temps rare avec du vide, du rien ou du presque rien, on écarte les informations pertinentes que devrait posséder le citoyen pour exercer ses droits démocratiques⁶⁵ ».

De toute évidence, affubler le fait divers d'une telle fonction, le désigner comme un contre-feu qui dévierait l'attention du public, concourt à sa mauvaise réputation, et force est de constater que le mépris répandu à son égard ne se limite pas aux analyses sociologiques : le déshonneur le suit jusque dans ses aventures littéraires. Dans *L'Adversaire* comme dans *Un fait divers* apparaît en effet un discours critique envers les médias, discours qu'Émilie Brière, dans un article fort éclairant à ce sujet, associe au besoin de légitimation des écrivains. Selon elle, « dans leurs romans, ils soumettent la pratique journalistique à la critique, ce qui leur permet en regard de légitimer leurs propres pratiques discursives ainsi que la saisie du réel qu'elles autorisent⁶⁶ ». La désignation du fait divers réel, sa citation explicite dans le corps du texte, ne sert pas uniquement à authentifier le réel et à offrir un appui au récit : il devient aussi l'exemple à ne pas suivre, l'écrit contre lequel l'écrivain prend

⁶⁴ Jean Stoetzel, « Fonctions de la presse : à côté de l'information », Francis Balle et Jean G. Padioleau (dir.) *Sociologie de l'information*, Paris, Éditions Larousse, Larousse Université, 1973, p. 281.

⁶⁵ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision ; suivi de L'Emprise du journalisme*, Paris, Liber-Raisons d'agir, [2008] 2010, p. 18. À la page 16 apparaît d'ailleurs la phrase célèbre de Bourdieu : « Mais les faits divers, ce sont aussi des faits qui font diversion. »

⁶⁶ Émilie Brière, *op. cit.*, p. 160.

position. Dans leur récit respectif, Carrère et Bon ne se gênent pas pour mettre à mal l'appareil médiatique et jettent un regard sévère sur la luxuriance de sensationnalisme caractéristique du fait divers journalistique. C'est d'ailleurs ce que remarque Marie-Ève Thérénty dans son étude sur le « new journalism » :

En même temps qu'ils sont complètement fascinés par la presse [...], ces écrivains journalistes en sont aussi de féroces critiques, voire des satiristes aigus. Erreurs grossières par précipitation et par manque de vérification des sources, goût du sensationnel, irruption dans la vie privée des personnes, corruption, soumission aux puissants, conventionnalisme sont les moindres des défauts des médias épinglés dans ces œuvres⁶⁷.

Exposer le fait divers, c'est donc bel et bien se positionner *contre* lui : l'écrivain s'y oppose, mais reste néanmoins tout près, à deux pas.

1.3.1. La fabrique des mots : les discours alternatifs en procès

« Prendre appui sur [le fait divers] pour mieux le miner, pour en faire autre chose⁶⁸ », voilà la mission que semble s'être donnée François Bon avec *Un fait divers*. S'il offre un lieu de parole aux minuscules⁶⁹, contrairement au silence de la presse et de la société à leur égard, l'écrivain en profite également pour dénoncer les différents discours qui interrogent le fait divers. De fait, en plus du discours journalistique, Bon pointe la froideur des langages administratif et médical, qui offrent un tableau plutôt insensible du drame. En témoigne le vocabulaire de l'inspecteur de police, en décalage avec les expressions animées des protagonistes de l'événement :

⁶⁷ Marie-Ève Thérénty, « Le « New Journalism » à la française. Actualité et littérature (XIX^e - XXI^e siècles) », Simon Bréan, Catherine Douzou et Alexandre Gefen (dir.), « Littérature et actualité », *Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, n° 3, 2013, p. 149.

⁶⁸ Luc Rasson, « L'écriture spéléologique de François Bon », Paul Pelckmans et Bruno Tritsmans (dir.), *Écrire l'insignifiant : dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2000, p. 156.

⁶⁹ Le terme renvoie évidemment aux *Vies minuscules* de Pierre Michon (1992). Aurélie Adler définit le minuscule comme « le pendant exact de l'illustre, c'est l'individu quelconque, le "on" inexemplaire de l'anonymat de l'histoire. » Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012, p. 12.

Qu'en présence du premier substitut du procureur constatations furent faites rue de l'Abbé-Gruget, passage ouvrant entre le 225 et le 227 de l'avenue, d'une Mobyette attachée [...]. Que témoignages furent recueillis de son passage en milieu de nuit au restaurant routier de Romorantin, comme témoignages furent recueillis de l'attente en différents points de la ville, en particulier le pavillon des parents de Maillard Sylvie son épouse [...] (*UFD*, 16).

En inversant les prénoms et les noms, le discours de l'inspecteur contribue à déshumaniser l'événement, à le mettre à distance en brouillant les identités réelles. Les mots du psychiatre expert réduisent quant à eux la personnalité du tueur, Arne Frank, à quelques termes : « Lucidité, calme, aucun élément délirant. [...] homme extrêmement dangereux. Pronostic de réinsertion médiocre... » (*UFD*, 120) Le médecin légiste chargé de l'autopsie de la victime utilise la même distanciation devant cet « objet blême sous la lampe, maintenant devant vous l'estomac tenu ouvert par des pinces inox pour y racler les résidus de repas et mesurer la décomposition des molécules d'alcool » (*UFD*, 66-67). Ces différents discours contribuent à la banalisation de l'événement et suggèrent une indifférence envers les acteurs plongés au cœur du drame. Devant leur froideur, l'avocat de l'accusé se livre à une sévère critique :

Voilà ce que nous entendions : "Individu extrêmement dangereux lorsqu'il vit en état passionnel. La proie d'une jalousie morbide, d'une angoisse insurmontable." On en avait fait un animal prisonnier de son corps organique et de ses pulsions, méchant. Le mot "individu" ne venait que pour mieux l'éloigner du genre. [...] Il y a eu le réquisitoire des parties civiles : "soirée de haine", ou bien "une effroyable descente aux enfers", c'est si facile de coller les mots qui plaquent sur la réalité complexe un tel registre d'une autre, plus symbolique et qui lui préexiste. Le mot "soirée" exclut de l'affaire tout ce qui lui précède, en fait une unité tragique comme on regarde un film. Et "effroyable" aurait été plus efficace après descente aux enfers, qu'il réduit au cliché parce que voilà seulement le cas que fait l'ordre du monde des épines qui le traversent : le faire coïncider avec les petites cases pour lesquelles des mots sont prévus (*UFD*, 144-145).

Non seulement le lexique associé à la banalité du fait divers est fortement critiqué par l'avocat, mais le concept même d'un registre attitré à différentes professions est condamné. D'ailleurs, les reproches qu'il adresse à l'appareil médiatique ne se limitent pas à la simple réduction de l'événement :

Le *Courrier de l'Ouest* écrit : « La tâche s'avère alors difficile pour le défenseur de l'accusé. Pourtant l'avocat (c'est moi) ne baisse pas les bras et plaide les circonstances atténuantes. » On peut faire et dire ce qu'on veut, on ne perçoit de vous-même que ce registre qui vous a d'abord été assigné [...]. « Sa jeunesse d'enfant battu devait l'amener à l'absurde, à cette situation passionnelle, à cette jalousie pathologique. » Cette phrase m'est nominalement attribuée dans l'article, je ne l'ai pourtant pas dite. Beautés ordinaires de notre presse dite locale. Nous n'avons pas été vérifier s'il avait été battu ou non (*UFD*, 145).

Toute la crédibilité de la presse est ici mise en doute par les propos de l'avocat. Alors que le journaliste attiré aux faits divers devrait afficher une objectivité sans failles et s'en tenir strictement aux faits, Bon expose avec le monologue de l'avocat de l'accusé les nombreuses faiblesses de l'écriture journalistique : la stéréotypie des rôles assignés, les citations imaginaires et les informations non vérifiées. Implicitement, même s'il n'exprime pas en toutes lettres les avantages d'une approche littéraire de la transposition du fait divers, l'écrivain semble vouloir légitimer son projet romanesque : là où la presse et les discours parallèles échouent, le langage littéraire apparaît tout à coup salutaire.

Contrairement à l'expansion médiatique entourant l'affaire Romand, le crime commis rue René-Gasnier n'a pas suscité grand intérêt chez les journalistes et, conséquemment, aucun détail entourant l'histoire de cette séquestration suivie d'un meurtre n'est parvenu à se frayer un chemin dans l'imaginaire sociétal. Ce sera « tout juste un froissement provisoire rapporté au temps arrêté de la ville et des routes » (*UFD*, 14), « un événement obscur dans l'obscurité des villes » (*UFD*, 30), bref, « un gâchis mineur » (*UFD*, 50). La minimisation de l'événement devient donc, dans *Un fait divers*, le principal reproche adressé à l'appareil médiatique. À l'inverse de la spectacularisation, elle réduit l'événement à un petit fait banal qui pourtant bouleverse la vie d'anonymes, comme le signale la petite amie du meurtrier : « toute une vie ébranlée pourtant d'avoir passé par ce tourbillon mince » (*UFD*, 50). Et s'il y a bel et bien « cassure sur [eux], et salissure », il n'y a toutefois « rien qui change sur la surface endormie de la ville dans ses murs et ses cours » (*UFD*, 78). Reconnu pour donner une voix à ceux que d'ordinaire la vie rend muets, aux oubliés de la grande histoire, aux individus quelconques, François Bon propose une écriture « au service des "éclats de réalité", des micro-événements – mais fondateurs – des existences qu'elle diffracte, des égarements

qu'elle sonde sans s'y appesantir ni en faire matière de romanesque pathétique [...]»⁷⁰. À ce sujet, dans une étude sur la place des minuscules et des marginaux dans les récits contemporains, Aurélie Adler s'attache au renversement des rôles dans l'œuvre de l'auteur :

Dans les récits de François Bon, les minuscules au présent sont des automates, figures mythiques de l'emprisonnement et de la mutilation sociale. Figures de l'enchantement archaïque à la source du récit, mais aussi figures dépressives de la désagrégation des idéaux progressistes, les minuscules et les marginaux exposent le double revers de la modernité qui les a suscités, en jouent ou en démantèlent la légende sur un mode inversé⁷¹.

En restituant ainsi la parole aux acteurs d'un fait divers jugé insignifiant par la presse, Bon expose ce qui se joue dans les souterrains de la ville. Le discours du metteur en scène paraît d'ailleurs formuler le programme de l'écrivain :

Qu'il ne s'agisse pas d'une de ces histoires extraordinaires qui ne sont que prétexte à spéculer sur la valeur marchande de leurs interprètes, le nom de la fille sur l'affiche ou le couteau avec du sang dans une rue noire, mais qu'on s'en tienne à ces brassés presque muets d'une ville lorsque quelque chose dedans craque et isole une poignée de bonshommes qu'on relâche ensuite, aussi anonymes, dans la foule grise (*UFD*, 13).

L'écrivain adopte une posture opposée à celle du journaliste et, comme le remarque Luc Resson, il n'y a « nulle commune mesure, chez François Bon, entre la littérature et le fait divers : la première est certes susceptible de se nourrir du second, mais pour d'autant mieux se définir contre lui⁷² ». À ce propos, le titre du roman fait véritablement figure de faux-semblant : le fait divers en tant qu'événement ne sera jamais abordé de front dans le roman et seront plutôt évoqués les différents discours à son sujet. En clair, ce que François Bon critique dans *Un fait divers*, c'est la banalisation de l'événement tragique⁷³ : aussi petit soit-il, il implique néanmoins des êtres à part entière qui en seront à jamais transformés.

⁷⁰ Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 10-11.

⁷¹ Aurélie Adler, *op. cit.*, p. 18.

⁷² Luc Resson, *op. cit.*, p. 155.

⁷³ L'article indéfini du titre du roman me semble d'ailleurs déjà une forme de critique.

Dans *L'Adversaire*, Carrère déplore également la composition d'une rhétorique journalistique au service du spectacle de l'information. Contrairement aux critiques adressées à la presse dans *Un fait divers*, Carrère, qui refuse de « jouer le reporter fouineur » (A, 34), reproche aux journalistes de participer à la distorsion de l'image de Jean-Claude Romand, notamment avec l'utilisation d'un champ lexical orienté vers la figure du monstre⁷⁴. Au lendemain de la première audience, aux assises de l'Ain, les journaux se sont empressés d'éveiller la ferveur des lecteurs : « "On n'a pas tous les jours l'occasion de voir le visage du diable" : ainsi commençait, le lendemain, le compte rendu du *Monde*. [Emmanuel Carrère], dans le [s]ien, disai[t] : d'un damné⁷⁵ » (A, 48). La vision antinomique de l'auteur est fondatrice dans sa démarche d'écriture, puisqu'il aspire à comprendre l'homme plutôt qu'à le stéréotyper comme le font les journalistes⁷⁶.

Ainsi que l'a si bien précisé l'avocat de l'accusé du roman de François Bon, la presse semble vouloir remplir des « petites cases » (UFD, 145) en catégorisant Jean-Claude Romand et en choisissant des mots bien précis pour le désigner. En plus de ces expressions préfabriquées, Carrère dénonce également les manipulations souvent exercées sur la presse par des personnes impliquées dans le fait divers. C'est le cas de Corinne, la maîtresse de Romand qui, à deux reprises, influence le vocabulaire médiatique utilisé par les journalistes. D'abord, « les journaux avaient reçu l'ordre de taire [son] nom et [en] parlaient comme d'une "mystérieuse maîtresse" » (A, 22), puis « Corinne a fait exiger par son avocat qu'on ne parle plus d'elle dans la presse comme de la maîtresse du monstre mais comme d'une simple amie » (A, 24). Parfois, ce sont les faits eux-mêmes qui transforment le traitement médiatique du fait divers au fur et à mesure qu'ils sont découverts par les journalistes. Les

⁷⁴ Voir la première partie du second chapitre pour une explication détaillée du monstre ordinaire que représente Jean-Claude Romand lors de son procès.

⁷⁵ Lors du procès de Jean-Claude Romand, Emmanuel Carrère a écrit de nombreux comptes rendus pour *Le Nouvel Observateur*. Ces articles n'étaient cependant pas rédigés à titre de journaliste, mais bien comme ceux d'un écrivain en processus d'écriture à propos de l'événement en question, comme en témoigne l'appel de note sous le nom de l'auteur lors de leur parution : « Emmanuel Carrère, écrivain, a récemment publié *La classe de neige* (POL), prix Femina 1995. Il travaille aujourd'hui à un livre sur l'affaire Romand. » (*Le Nouvel Observateur*, 20 juin 1996, p. 80-82.)

⁷⁶ À travers ce désir de comprendre le meurtrier, Carrère arrivera à en restituer le caractère humain par un processus d'individualisation, que j'explorerai en détails dans le deuxième chapitre.

nombreux blancs dans l'histoire de Jean-Claude Romand ont largement contribué aux spéculations des journalistes, qui tentaient dans les premiers jours suivant la découverte des corps de relier les différentes informations recueillies jusque-là au compte-gouttes. La machine à rumeurs s'est alors mise en marche : pour satisfaire le lecteur et lui apporter des réponses, la presse s'est appuyée sur des hypothèses non vérifiées. Une simple déclaration du substitut du procureur, qui disait « s'attendre à tout », « a échauffé les imaginations. On s'est mis à parler de trafic d'armes, de devises, d'organes et de stupéfiants. D'une vaste organisation criminelle agissant dans l'ex-bloc socialiste en décomposition. De la Mafia russe » (A, 21). Assez rapidement, cependant, l'enquête policière a révélé les réelles manigances derrière la situation financière de Jean-Claude Romand, et les médias ont dû rectifier les faits. La forme et le fond du discours journalistique s'avèrent donc simultanément transformés, « parce que faute d'en connaître tous les éléments, les journalistes ne peuvent rendre parfaitement compte de l'événement, et parce que, n'étant pas les seuls maîtres de leurs discours, le récit qu'ils en font n'est pas neutre⁷⁷ ».

Dans une histoire comme celle de Romand, les faits sont véritablement malléables, puisqu'ils reposent, pour la plupart, sur des mensonges, et Carrère refuse de s'en tenir exclusivement à leur objectivité. Son projet d'écriture s'organise autour des trous noirs de cette histoire abominable, alors qu'il cherche à les combler en interrogeant l'homme à l'origine du carnage plutôt qu'en perpétuant le mystère et les ouï-dire :

L'enquête que j'aurais pu mener pour mon compte, l'instruction dont j'aurais pu essayer d'assouplir le secret n'allaient mettre au jour *que des faits*. Le détail des malversations financières de Romand, la façon dont au fil des ans s'était mise en place sa double vie, le rôle qu'y avait tenu tel ou tel, tout cela, que j'apprendrais en temps utile, ne m'apprendrait pas ce que je voulais vraiment savoir : ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau ; qu'il ne passait pas, comme on l'a d'abord cru, à trafiquer des armes et des secrets industriels : qu'il passait, croyait-on maintenant, à marcher dans les bois (A, 35. Je souligne.).

En refusant de coincer son pied « dans les portes que des familles endeuillées voudraient [lui] refermer au nez », en ne passant pas « des heures à boire des vins chauds avec des gendarmes francs-comtois, [ni en] cherchant des stratagèmes pour faire connaissance de la greffière du

⁷⁷ Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires... », *op. cit.*, p. 164.

juge d'instruction » (A, 34-35), Carrère prend l'initiative d'entrer en contact avec Jean-Claude Romand et d'aller à la source de ce fait divers empreint de mensonges. Inévitablement, cette quête le mènera dans les méandres de la psyché humaine : dans celle de Romand, certes, mais aussi dans la sienne propre.

1.4. En conclusion : le fait divers n'est pas un document comme un autre

Lorsqu'ils s'emparent du réel qui les entoure, les écrivains contemporains façonnent nécessairement une définition plus flexible et plus permissive du genre romanesque. De toute évidence, la littérature gagne ici en expansion, et l'hybridation des genres semble désormais rendre légitime l'écriture fictionnelle du fait divers, dans la mesure où l'événement transposé est clairement signalé par l'auteur et, par conséquent, identifiable par le lecteur. L'écriture du fait divers, passée d'un art du camouflage à une confession livrée à même la fiction, élargit véritablement ses limites en s'interrogeant sur la fabrique du fait divers et sur le matériau lui-même, document à la fois mis en scène et remis en question dans le récit. Emmanuel Carrère et François Bon compilent, ordonnent et agencent les différents fragments de réel qui traitent de l'événement, et le fait divers apparaît alors en mesure d'authentifier le réel et d'organiser la narration. Ce rôle d'organisation les entraîne également à questionner leur rapport au fait divers et à examiner les nombreuses modalités de son appropriation en contexte littéraire. En bout de ligne, les critiques qu'ils adressent à la presse écrite paraissent fondamentales en ce qu'elles les autorisent à faire *autre chose*. Comme l'a écrit Jean-Claude Romand dans une lettre adressée à Emmanuel Carrère, « l'approche [d'une] tragédie par un écrivain peut largement compléter et transcender d'autres visions » (A, 42). C'est précisément cette approche que j'entends maintenant interroger en étudiant les différentes stratégies narratives empruntées par Bon et Carrère. Parce que si les écrivains font *autre chose* du fait divers, qu'en font-ils?

CHAPITRE II

DIRE L'AUTRE : LES PROCÉDÉS NARRATIFS À L'ŒUVRE DANS LA MISE EN SCÈNE DE LA PERSONNE ORDINAIRE

Les modes de représentation du criminel en littérature sont multiples, selon les projets et les intentions de l'auteur qui s'en empare, mais une tendance se dessine : l'écrivain refuse d'adhérer à l'usage du sensationnel et tente plutôt de découvrir ce qui se cache derrière. Ainsi, le fait divers en tant qu'événement revêt peu d'importance dans les œuvres de Bon et de Carrère, qui s'intéressent davantage à l'expérience humaine lorsqu'elle est confrontée au pire. Devant l'image monstrueuse fabriquée par les médias, l'écrivain choisit d'approfondir le sujet plutôt que d'incliner vers la (seule?) fascination. Le monstre n'est plus alors envisagé comme la figure antinomique de l'homme ; au contraire, il semble plutôt germer et grandir en lui. Je me propose donc, dans ce deuxième chapitre, de réfléchir sur les stratégies narratives employées par Bon et par Carrère pour représenter et donner à comprendre le criminel, entre monstruosité et humanité. Dans un premier temps, j'étudierai la dépersonnalisation et l'individualisation, deux phénomènes qui paraissent d'abord contradictoires, mais qui visent essentiellement le même dessein : l'humanisation du criminel. Dans un deuxième temps, je me pencherai sur le caractère lacunaire des personnages, qui s'offre aux écrivains comme un espace d'imagination, voire de fiction. Enfin, j'étudierai la fragmentation des discours en tant que procédé narratif afin de mieux comprendre l'hybridité formelle qui caractérise les récits qui s'inspirent d'un fait divers.

2.1. Je suis un monstre « ben ordinaire »

La presse l'a dit : l'homme qui a commis l'impensable est un monstre, un déséquilibré, un fou : c'est le diable en personne. On l'a figé dans une image préfabriquée, on a grossi ses traits, amplifié ses travers. Les médias ne travaillent pas uniquement à l'esthétisation du

crime et à la narration des faits, qui déjà orientent l'opinion du lecteur sur le criminel : la figure du meurtrier aussi est déformée, grossie jusqu'à parfois masquer le visage réel de l'homme pour n'exposer qu'une image monstrueuse et épouvantable. De toute évidence, le recours à la figure du monstre (ou du Mal, du diable, de Satan) traduit l'excès de pathos employé par les journalistes fait-diversiers. Une fois de plus, cette pratique journalistique est « liée à un usage très répandu des stéréotypes, des métaphores d'usage, ainsi que d'une certaine propension au sensationnalisme⁷⁸ ». Contrairement au criminel du fait divers retenu par François Bon, qui semble avoir très peu enthousiasmé les journalistes, Jean-Claude Romand, le « bon dieu diabolique⁷⁹ », ce « monstre pervers⁸⁰ » aux « yeux du diable⁸¹ », a fait l'expérience d'un enrobage médiatique imagé et métaphorique. À eux seuls, les crimes commis par Romand, jumelés à une vie faite de mensonges, ont enflammé l'imagination. Émilie Brière précise d'ailleurs que « les actes de violence commis à l'égard d'enfants, *a fortiori* lorsqu'ils sont causés par un parent, constituent dans l'imaginaire social contemporain la manifestation la plus bouleversante et la plus extrême de barbarie⁸² ». On reconnaît le même genre de tourbillon médiatique autour du cardiologue Guy Turcotte, « le monstre de Piedmont⁸³ », qui a assassiné ses enfants en février 2009 et que Martyne Rondeau met en scène dans son roman *Garde-fous*. Si Romand et Turcotte évoquent l'archétype du criminel monstrueux, il n'empêche que, le plus souvent, et plus simplement, le monstre est celui qui a poussé la violence jusqu'à un point de non-retour, dans une transgression des lois sociales et de la morale⁸⁴. Il désigne celui ou celle qui, par un comportement déviant ou un

⁷⁸ Marc Lits, « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre », *Médias & Culture* « Fictions et figures du monstre », Paris, L'Harmattan, 2008, (Livre numérique), p. 98.

⁷⁹ David Dufresne, « Romand. Le bon dieu diabolique. Le mythomane meurtrier de sa famille a été condamné hier à la prison à perpétuité », *Libération*, 3 juillet 1996, p. 14.

⁸⁰ Régine Magné, « Réclusion à perpétuité requise par l'accusation », *Sud-Ouest*, 3 juillet 1996, p. 5.

⁸¹ Agathe Logeart, « Les yeux du diable », *Le Monde*, 27 juin 1996, p. 31.

⁸² Émilie Brière, *op. cit.*, p. 162

⁸³ Richard Martineau, « Le monstre », *Le Journal de Montréal*, 5 novembre 2011, p. 6.

⁸⁴ Régis Bertrand et Anne Carol, *Le « monstre » humain, imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Le temps de l'histoire », 2005, p. 7.

psychisme malade, bascule du côté de l'indicible de l'horreur. En ce sens, le criminel d'*Un fait divers* de François Bon, « sépar[é] à jamais [...] du monde des autres » (UFD, 111) depuis son attaque meurtrière envers un pur inconnu, appartient lui aussi au registre monstrueux du criminel. D'ailleurs, dans l'équipe de cinéma chargée du tournage d'un film sur le fait divers, l'acteur principal qui personnifie le meurtrier choisit de porter un masque pour le représenter, illustrant bien la défiguration provoquée par la haine sur le visage autrement humain : « Alors dans le masque je venais tout près d'eux comme le visage nu ne me l'aurait pas permis. Ils étaient des corps ordinaires, et le masque me permettait d'être ce qui n'est pas de notre monde et se saisit pourtant parfois des hommes » (UFD, 93). Le masque vient cacher le vrai visage du criminel, un visage facilement reconnaissable parce que pareil au nôtre, mais aussi impossible à distinguer parce que pareil au nôtre. Et c'est bien ce qui effraie : le meurtrier ne possède aucun signe distinctif qui pourrait signifier qu'il est porteur de cette violence. Devant cette incompréhension, le masque apparaît alors comme un trait distinctif qui voile et révèle tout à la fois le pire de l'humain.

Or, Emmanuel Carrère et François Bon travaillent justement à déconstruire cette image monstrueuse, à restituer le caractère humain du criminel monstrueux. Contre l'image du meurtrier véhiculée par les médias, ils choisissent d'approfondir le sujet plutôt que de sombrer dans la fascination⁸⁵. Les écrivains sont loin de jouer aux paparazzis : l'intérêt romanesque ne réside pas dans le sensationnalisme que peut revêtir un fait divers. Au contraire, plus que le crime lui-même, c'est le mystère et l'énigme de la personnalité meurtrière qui séduisent. Si la fascination de Carrère pour l'histoire de Jean-Claude Romand est réelle et même avouée, elle n'implique jamais l'horrible des meurtres commis ni le caractère monstrueux que les médias se sont efforcés de fabriquer autour de la figure de Romand. Au contraire, son intérêt réside davantage dans la fatalité humaine à laquelle une vie faite de mensonges est soumise. Les moments de solitude de Romand, les nombreuses heures passées seul alors qu'il prétendait être au travail, intéressent l'écrivain ; le caractère horrible de ses meurtres, non. Pour Blanche Cerquiglini,

⁸⁵ On retrouve les mêmes procédés chez les auteurs québécois Martyne Rondeau et Hugues Corriveau, qui humanisent à leur tour les meurtriers mis en scène dans leur récit. Un bref aperçu de leurs stratégies servira d'ailleurs d'introduction aux méthodes empathiques de Carrère et de Bon dans le troisième chapitre.

Cet intérêt des romanciers non plus pour l'extraordinaire d'un fait exceptionnel mais pour ce que ce fait a d'ordinaire est une caractéristique du roman contemporain. La lâcheté, la médiocrité et la crédulité sont partout ; ce qui importe, pour les romanciers, ce ne sont ni les héros ni les monstres mais les hommes ordinaires⁸⁶.

La transgression de la norme paraît d'autant plus intrigante lorsqu'elle est perpétrée par un être ordinaire, voire par un individu médiocre que jamais l'on n'aurait cru capable d'une telle infraction. C'est d'ailleurs ce qu'entreprend Carrère dans *L'Adversaire* : par un effort d'individualisation, l'écrivain démonte l'image monstrueuse de Romand et en fait un homme ordinaire, quelconque, voire médiocre.

2.1.1. *L'individualisation de Romand : pour une humanisation*

Les meurtres commis par Jean-Claude Romand impressionnent, et les médias ont rapidement promu l'homme au rang de grand criminel. Pourtant, c'est précisément par lâcheté que les crimes ont été commis : s'il avait été en mesure d'avouer à sa famille l'imposture sur laquelle il avait bâti sa vie, Romand n'aurait pas eu à passer à l'acte. Incapable de vérité, il a réglé chaque problème rencontré au cours de sa vie par une tromperie, comme ce cancer qu'il s'est inventé pour expliquer ses absences à ses cours de médecine (A, 81) ou encore cette fausse altercation à la sortie d'un bar, simplement pour se rendre intéressant auprès de ses amis de classe (A, 69). En plus de l'entraîner à commettre l'irréparable, ses mensonges l'ont poussé à extorquer plusieurs milliers de francs à des membres de sa famille et à sa maîtresse, faisant de lui, en plus d'un meurtrier, un escroc à la petite semaine.

Mais moralement ou, si on préfère, pour l'image qu'il donne de lui et qui lui importe, ce n'est pas du tout pareil d'être le héros d'une tragédie, poussé par une fatalité obscure à commettre des actes suscitant terreur et pitié, et un petit escroc qui par prudence choisit ses dupes, des personnes âgées et crédules, dans le cercle familial [...]. Or, [...] Romand est *aussi* ce petit escroc et il lui est beaucoup plus difficile d'avouer cela, qui est sordide et honteux, que des crimes dont la démesure lui confère une stature tragique (A, 108).

⁸⁶ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 329.

Romand lui-même se laisse emporter par l'image séduisante et mythique du meurtrier véhiculée par les médias, image qui vient suppléer la figure, qu'il a lui-même fabriquée, du vénérable médecin. Or, rien ne le distingue des autres hommes de son milieu, rien sauf peut-être justement cette médiocrité que Dominique Rabaté relève à son tour dans une étude de *L'Adversaire* :

Romand n'est pas un héros, mais il n'est pas plus un monstre –, ce qui serait la façon la plus facile de nous rassurer sur son cas. Aussi étrange que cela soit, c'est même la médiocrité du meurtrier qui nous étonne. [Son] manque d'allure ou de charisme [...] signe la consternante banalité du mal pour notre époque⁸⁷.

Devant l'homme ordinaire qu'est Jean-Claude Romand, Carrère s'efforce de ne porter aucun jugement. Il l'envisage d'abord « non comme quelqu'un qui a fait quelque chose d'épouvantable mais comme quelqu'un à qui quelque chose d'épouvantable est arrivé, le jouet infortuné de forces démoniaques » (A, 41). Dans la première lettre qu'il lui adresse, Carrère écrit d'ailleurs : « Ce que vous avez fait n'est pas à mes yeux le fait d'un criminel ordinaire, pas celui d'un fou non plus, mais celui d'un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent, et ce sont ces forces terribles que je voudrais montrer à l'œuvre » (A, 36). Si Carrère a déjà présenté en quatrième de couverture puis à l'intérieur même du récit son projet d'écriture, il expose cette fois-ci, en retranscrivant sa correspondance avec Romand, la stratégie qu'il a initialement adoptée en vue de le persuader de la pertinence de son récit. Il admettra d'ailleurs plus tard son malaise devant son « ton presque obséqueux », ajoutant avoir « tout de suite caressé [Romand] dans le sens du poil » (A, 41) pour obtenir, d'une certaine façon, l'approbation de ce dernier. Dans un entretien qu'il a accordé à Jean-Pierre Tison pour le magazine *Lire*, dans lequel il explique ses choix, Carrère prend appui sur le titre de son récit afin de justifier sa posture vis-à-vis de Romand :

Dans la Bible, il y a ce qu'on appelle le satan, en hébreu. Ce n'est pas, comme Belzébuth ou Lucifer, un nom propre, mais *un nom commun*. La définition terminale du diable, c'est le menteur. Il va de soi que l'« adversaire » n'est pas Jean-Claude Romand. Mais j'ai l'impression que c'est à cet adversaire que lui,

⁸⁷ Dominique Rabaté, « Comprendre le pire : réflexions sur les limites de l'empathie », Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 276.

sous une forme paroxystique et atroce, a été confronté toute sa vie. Et c'est à lui que je me suis senti confronté pendant tout ce travail.⁸⁸

L'explication se retrouve aussi dans le récit :

Pour les croyants, l'instant de la mort est celui où on voit Dieu, non plus dans un miroir obscurément, mais face à face. [...] Et cette vision qui aurait dû avoir pour les vieux Romand la plénitude des choses accomplies avait été le triomphe du mensonge et du mal. Ils auraient dû voir Dieu et à sa place, ils avaient vu, prenant les traits de leur fils bien-aimé, celui que la Bible appelle le satan, c'est-à-dire l'Adversaire (A, 28).

Dans un cas comme dans l'autre, que Carrère soit interrogé lors d'une tournée de promotion de son livre ou qu'il se mette en scène en régime fictionnel, il persiste à envisager Jean-Claude Romand comme un homme ordinaire, semblable à un autre. En insistant sur le caractère commun du nom « satan », il s'assure de ne pas participer à la défiguration de Jean-Claude Romand. Dans la première version hébraïque de la Bible⁸⁹, Satan n'a pas droit à la majuscule qui l'élèverait au rang de figure emblématique ; l'emploi du nom n'est pas réservé à une seule personne, ce qui évacue l'extraordinaire du personnage⁹⁰. Romand a certes commis plusieurs crimes, mais en creusant un peu, en regardant de plus près, Carrère ne voit qu'un homme parmi d'autres hommes⁹¹. Dès lors, le projet du romancier s'attarde à « organiser ce drame, [à] en montrer les ressorts et les constituants pour offrir à la réflexion,

⁸⁸ Emmanuel Carrère dans un entretien avec Jean-Pierre Tison, magazine littéraire *Lire*, février 2000. Je souligne.

⁸⁹ Carrère a travaillé pendant près de deux ans à la traduction de l'Évangile selon Marc pour la Bible orchestrée par François Boyer aux Éditions Bayard. Cette nouvelle traduction des textes bibliques est parue en 2001 ; le travail de traducteur de Carrère a donc chevauché l'écriture de *L'Adversaire*.

⁹⁰ Carrère opère néanmoins une étrange inversion dans le récit, puisque la majuscule du mot « satan » est désormais attribuée à l'Adversaire. En tentant de montrer Romand comme un homme ordinaire, il l'expose malgré tout en tant que figure emblématique du Mal.

⁹¹ Le troisième chapitre du présent mémoire s'attardera d'ailleurs au processus d'identification de l'auteur devant le criminel.

plutôt qu'à l'imagination, tout le caractère humain qui s'y rattache, à travers leur aspect extraordinaire et malgré celui-ci⁹² ».

Pour ajouter au caractère ordinaire de Romand, Carrère s'efforce également de le montrer dans son quotidien le plus banal. Dans son étude sur les « fictions singulières », Bruno Blanckeman précise d'ailleurs que

L'acte monstrueux échappe ainsi au monstre : il s'inscrit dans la normalité quotidienne, renvoie à la familiarité de l'intime, manifeste un dérèglement toujours possible de la relation à l'autre et de la conscience de soi, à partir du moment où sa réalité n'est plus définie en termes de malédiction ou de prédestination au mal⁹³.

À cet égard, les derniers moments que Jean-Claude Romand a partagés avec ses enfants témoignent parfaitement de cette dichotomie entre l'abject du geste meurtrier et la normalité de la vie quotidienne. Après avoir « mis la cassette des *Trois Petits Cochons* dans le magnétoscope [et] préparé des bols de choco pops avec du lait » (A, 162), Romand s'est installé entre eux sur le canapé pour regarder la télévision en grignotant leurs céréales : une scène totalement ordinaire ne laissant nullement présager le carnage qui suivrait. Le choix du dessin animé me paraît être, dans ce cas précis, prémonitoire, puisque Jean-Claude Romand devient à coup sûr, en assassinant ses enfants, le grand méchant loup. Pour reprendre les mots de Simon Roy dans *Ma vie rouge Kubrick* :

La plupart des récits d'horreur nous apprennent une chose : davantage que le psychopathe ou le tueur en série, ce qui est à craindre plus que tous les déchets de notre société désaxée, c'est notre voisin, l'homme ou la femme assis à la table d'à côté au bistrot de quartier, l'écrivain raté, le bon docteur du village. Soit-même. Voilà le triste bilan de ce que nous cachons en nous. Nous sommes les grands méchants loups des contes que l'on nous racontait petits⁹⁴.

⁹² Maïté Snauwaert, « Emmanuel Carrère : écrivain du discours », *Salon double*, « Le journalisme littéraire : l'écrivain sur le terrain », 2013. Récupéré de <http://salondouble.contemporain.info/article/emmanuel-carrere-ecrivain-du-discours>.

⁹³ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 46.

⁹⁴ Simon Roy, *Ma vie rouge Kubrick*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2014, p. 112.

L'individualisation, dans le récit de Carrère, fait donc d'une pierre deux coups : en perdant son aura tératologique, Romand prend tout à coup une allure semblable à la nôtre.

Bien qu'il s'opère, dans *Un fait divers*, un processus contraire, alors que Bon choisit de dépersonnaliser ses personnages, l'ambition de l'écrivain demeure la même : en rendant anonymes ses acteurs, Bon met en lumière l'aspect collectif et universel du fait divers. En regardant de près ou en prenant du recul, Carrère et Bon s'efforcent d'aménager un espace où l'identification au criminel devient possible.

2.1.2. La dépersonnalisation dans *Un fait divers* : pour une humanisation

Alors que Carrère s'affaire à dégager le halo monstrueux dont la presse a entouré Romand, François Bon aménage quant à lui un espace discursif où l'homme ordinaire, le minuscule Arne Frank, recouvre la parole. À l'opposé de Carrère, qui expose longuement la figure du meurtrier par souci d'individualisation, Bon travaille plutôt à le dépersonnaliser, il s'applique, comme le dit Dominique Viart, à le « désindividualiser [...] afin d'en saisir une composante humaine plus générale⁹⁵ ». Ces deux stratégies d'écriture visent le même effet : rendre au meurtrier son humanité. Ainsi, le criminel d'*Un fait divers* ne possède aucune caractéristique particulièrement monstrueuse, en dehors bien sûr de l'aspect ignoble de ses crimes, lesquels ne camouflent rien d'autre qu'une « violence ordinaire et mesquine » (*UFD*, 18). D'ailleurs, en retraçant le fil des événements, l'ancienne petite amie de Frank témoigne de cette étrange zone de flottement entre l'extraordinaire du geste commis (du moins pour ceux qui le subissent) et l'ordinaire de la main qui le perpétue :

Quelque part j'aurais préféré que les murs s'écroulent, que des fissures apparaissent, ou un noircissement véritable du ciel et de la ville, que la terre tremble ou que des sirènes hurlent. Ce n'était qu'un homme dont je découvrais comme de taille aussi il était plus petit qu'il m'avait jusqu'ici semblé [...]. Je découvrais un homme ordinaire et qui ne m'était plus rien (*UFD*, 23).

La répétition du verbe « découvrir » n'est pas fortuite et se retrouve également dans les mots du criminel, qui exprime à son tour la sensation d'échapper au monstre, témoignant alors de sa

⁹⁵ Dominique Viart, « Défections de la parole », *op. cit.*, p. 274.

propre surprise devant la cruauté et la violence de ses agissements : « Découvrir où au profond de soi s'est lovée, sans qu'on n'en sache rien, la capacité du pire et qu'elle ne fait pas de nous un homme autre que les hommes ordinaires » (*UFD*, 25).

Les récits contemporains qui s'inspirent d'un fait divers racontent « l'histoire d'hommes ordinaires rendus extraordinaires par une action ponctuelle, qui soudain les distingue, les isole de leur milieu, leur donne un autre statut⁹⁶ ». La distinction entre le geste criminel et l'homme qui l'accomplit est essentielle, puisque l'un est exceptionnel et l'autre est tout à fait banal et commun. Dans un article paru dans le collectif *Fictions et figures du monstre*, Sylvie Châles-Courtine explique que

D'exceptionnel et singulier, le crime est désormais envisagé comme susceptible de prendre racine dans l'homme ordinaire. L'idée selon laquelle tout homme en puissance est un criminel s'impose. Ancré au plus profond du corps, le mal criminel peut envahir dans la plus parfaite invisibilité n'importe quel individu. Ainsi, non seulement le soupçon de duplicité de l'individu contribue à bousculer les catégories standardisées de criminels et à modifier leurs représentations, mais comme par ricochets, le « type criminel » se désagrège au profit de soupçons somatiques qui se diluent et se généralisent au corps social tout entier⁹⁷.

Il n'est pas ici question d'adhérer ou non à l'idée selon laquelle un meurtrier sommeille en chacun de nous, mais plutôt de comprendre que ceux qui commettent l'irréparable n'appartiennent pas à une autre espèce. Pour Bon et pour Carrère, ce qui se dégage de l'homme, même une fois l'événement passé, n'a rien d'exceptionnel. Plus encore, le caractère singulier de l'événement se confronte dans leurs récits à une étrange familiarité, sensation accentuée par son irruption dans le cours journalier de la vie ordinaire.

De toute évidence, les criminels que Bon et Carrère mettent en scène n'étaient pas prédestinés au mal. Pour paraphraser la légende sous une photo montrant Jean-Claude Romand en des temps plus heureux : « Qui aurait cru que celui qu'on donnait en exemple deviendrait un monstre? » (*A*, 27) Comment Florence, sa propre femme, aurait-elle pu

⁹⁶ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 330.

⁹⁷ Sylvie Châle-Courtines, « La construction des figures criminelles dans les faits divers du XIX^e et XX^e siècles », *Médias & Culture* « Fictions et figures du monstre », Paris, L'Harmattan, 2008, (Livre numérique), p. 86.

deviner le drame qui se préparait dans la tête de son mari? Comment Sylvie, l'ancienne amoureuse d'Arne Frank, aurait-elle pu prévoir qu'il perdrait à ce point contact avec la réalité et en viendrait à tuer quelqu'un? Rien d'extraordinaire en soi ne se cachait derrière Romand et Frank, deux hommes au physique plus que commun, l'un avec « une moustache châtain très fine, des cheveux un peu raides sur une peau qu'on devinait rêche » (*UFD*, 31) et l'autre au « visage poupin, avec les cheveux qui frisaient, une expression de gentillesse rêveuse » (*A*, 47). Pourtant, le corps devient, une fois le crime commis, différent, méconnaissable, étranger. Dans *L'Adversaire*, on en parle comme de « l'autre corps, lourd et mou, celui de l'assassin qui avait été pour tous si proche, si familier, qui était devenu si monstrueusement étranger [...] » (*A*, 28). Le même sentiment d'étrangeté est évoqué par Sylvie dans *Un fait divers* :

Cela avait duré, dix heures blanches sous sa parole mauvaise et folle, jalouse ou ivre. Dans le milieu de la nuit il avait enlevé son blouson qui sentait l'essence et la Mobyette. Sa peau des épaules apparaissait [...] une peau blême avec ses rousseurs, qui aujourd'hui m'était si étrangère, trois ans durant cette peau je l'avais donc touchée, tenue, embrassée? (*UFD*, 24)

Ainsi, la nature des crimes commis ne vient pas transformer l'homme en monstre, comme le suggèrent parfois les médias, mais elle travaille plutôt à l'éloigner de ce qu'il était avant l'événement et, par conséquent, à le rendre étranger aux yeux de ses proches. Surgit alors un territoire inexploré, une facette obscure du criminel ordinaire que les écrivains tenteront de mettre au jour.

L'analyse plus spécifique des stratégies employées par Bon et par Carrère mettra d'ailleurs en relief l'une des particularités de l'écriture contemporaine du fait divers : après le rejet des clichés et des lieux communs, il s'agit véritablement de creuser en profondeur les sujets et d'exposer leur complexité.

2.2. Des lacunes à combler

Le journaliste qui enquête sur un fait divers ne peut, il va sans dire, en connaître tous les détails. Il reconstruit l'événement à partir de « bribes d'information recueillies aux sources

policières ou grâce à la version d'un témoin ou d'un protagoniste⁹⁸ ». De toute évidence, le récit qui découle d'une telle recherche d'informations ne peut arriver à constituer un texte fidèle et précis, puisque la connaissance des faits demeure partielle, parfois même variable et contradictoire selon les témoignages recueillis. Le fait divers tel qu'il se présente dans la presse écrite doit donc être considéré comme un texte lacunaire, et c'est précisément son aspect approximatif qui paraît intéresser les écrivains contemporains. Carrère et Bon se sont penchés sur les cas de Romand et de Frank parce qu'ils étaient intrigués par les trous de leurs histoires : d'un côté, les sombres pensées d'un faux médecin, de l'autre, les sinistres motivations d'un jeune immigrant. L'intérêt de Carrère pour l'histoire de Jean-Claude Romand ne réside pas dans la barbarie des actes perpétrés, mais bien dans l'élaboration de toute une vie à partir d'une imposture. L'écrivain aura beau se renseigner sur Romand, accumuler et analyser les faits le concernant, rencontrer les gens qui l'ont connu avant les meurtres, rien ne saura l'informer sur ce qui, selon lui, demeure l'essentiel : que s'est-il passé dans la tête de l'imposteur pour qu'il continue, jour après jour, à cacher la vérité et à envisager le mensonge comme seule possibilité? Quant à Bon, il évoque dans une préface rétrospective, parue lors de l'édition numérique du roman, le peu d'informations contenu dans l'entrefilet qui l'a pourtant intéressé : « Très bref, au demeurant, une dizaine de lignes à peine. Et quand je chercherais plus tard de la documentation sur le fait divers réel, cela se limiterait à deux ou trois articles de 800 à 1000 mots – affaire sombre mais d'une violence barbare si banale, le monde tourne la page⁹⁹ ». Ainsi, les écrivains s'affairent à remplir les « blancs » laissés par l'article journalistique, et cette tentative de reconstitution s'effectue le plus souvent avec le moyen ultime de la littérature : la fiction.

Je me permets ici une courte digression, qui me paraît toutefois susceptible d'éclairer la mission que semblent se donner les écrivains alors qu'ils sont confrontés au fait divers. J'ai montré dans le précédent chapitre que les auteurs, avant d'écrire leur propre version des faits, sont en réalité des lecteurs¹⁰⁰. En effet, pour accéder au fait réel, ils doivent, comme chacun,

⁹⁸ Frank Évrard, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, p. 62.

⁹⁹ François Bon, « Brève préface rétrospective », *op. cit.*

¹⁰⁰ À ce sujet, voir la section 1.2 du premier chapitre de ce mémoire, où sont abordés les liens entre la lecture du fait divers et la fascination de l'auteur pour l'événement.

prendre connaissance de la nouvelle d'abord rédigée par le journaliste. En tant que lecteurs-auteurs, ils possèdent vraisemblablement les qualités requises pour actualiser le texte lacunaire que constitue le fait divers journalistique. D'une certaine manière, il serait donc possible de les comparer au lecteur modèle imaginé par Umberto Eco. En considérant le caractère incomplet d'un texte, on peut s'imaginer, comme Eco et, avant lui, Iser, que ce texte présente de nombreux « blancs ». Ces lacunes aménagent un espace interstitiel, une béance où le lecteur arrive à se faufiler. Étrangement, ces théories de la réception, si elles s'intéressent à l'acte de lire et donc au lecteur, paraissent expliquer la démarche de Carrère devant les nombreuses inconnues de la vie de Romand. En effet, que souhaite l'écrivain qui se mesure au fait divers, si ce n'est de combler les vides laissés par l'article journalistique? Iser soutenait que « les blancs du texte signalent l'absence de certains éléments qui doivent être imaginés par le lecteur¹⁰¹ ». Dans la compréhension de l'événement en question, mais également dans sa transcription littéraire, la participation de l'auteur-lecteur est donc requise, puisque

dès lors qu'ils interrompent la cohérence du texte, les blancs stimulent l'activité de représentation du lecteur. Ils fonctionnent ainsi comme structure autorégulatrice dans la mesure où les disjonctions qu'ils créent activent le processus de représentation dans la conscience du lecteur. Il s'agit en effet de remplir les lacunes du texte par des images mentales¹⁰².

L'œuvre littéraire a donc besoin du lecteur non seulement pour fonctionner, mais aussi pour atteindre un plus haut niveau de complétude : « parce qu'il est à actualiser, le texte est incomplet¹⁰³ ». Dans son étude sur le récit médiatique, Marc Lits place pourtant le fait divers aux antipodes du texte tel que le conçoit Eco. Selon lui, le journaliste travaille à « colmater au maximum les brèches. Titres, intertitres, information essentielle d'emblée dévoilée : autant d'occasions de faciliter l'hypothèse interprétative globale et de limiter l'effort de

¹⁰¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, p. 373.

¹⁰² *Ibid.*, p. 337.

¹⁰³ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 2010, p. 61.

rétroaction¹⁰⁴ ». Il m'apparaît toutefois évident que les faits divers à la source des romans de Bon et de Carrère, s'ils ne partagent pas la même visibilité, laissent néanmoins tout deux planer un mystère que « la clarté, l'univocité, l'explication [et] la cohérence » de l'article de presse ne peuvent totalement élucider.

2.2.1. *Romand : un trou noir*

Les nombreux articles traitant de l'affaire Romand ont été incapables de fournir d'explications sur les raisons profondes qui ont poussé l'imposteur à mentir à toute sa famille, puis à les assassiner froidement¹⁰⁵. Cet aspect de la vie de Romand demeure totalement inconnu, tout comme le véritable dessein d'Arne Frank, qui a voyagé pendant des heures sur sa mobylette pour séquestrer son ancienne amoureuse et ses amis, avant de tuer à grands coups de tournevis un pur inconnu qui s'est trouvé au mauvais endroit au mauvais moment. Pourtant, bien que la vie de Romand comporte de nombreux trous, son dossier d'instruction, lui, semble complet. Quand Carrère le récupère chez Marie-France, une femme avec qui Romand s'est lié d'amitié une fois emprisonné, elle le prévient de « bien vider le coffre de [sa] voiture s'[il] voulai[t] que tous les cartons tiennent » (A, 211). Dans son roman *Le Royaume*, alors que Carrère décrit l'encombrement d'une penderie, où « une bonne moitié de l'espace » est occupée par le dossier d'instruction de Romand, il précise d'ailleurs que

le mot « dossier » est trompeur. Il ne s'agit pas d'un dossier mais d'une quinzaine, cartonnés et sanglés, chacun très épais et contenant des documents qui vont d'interrogatoires-fleuves à des rapports d'experts en passant par des kilomètres de relevés bancaires. Tous les gens qui ont écrit sur un fait divers ont eu comme moi, je pense, l'intuition que ces dizaines de milliers de feuillets racontent une histoire, et qu'il faut en extraire cette histoire comme un sculpteur extrait une statue d'un bloc de marbre¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Marc Lits, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 2008, p. 34.

¹⁰⁵ Il faut d'ailleurs remarquer que Romand lui-même n'a jamais paru en mesure d'expliquer son imposture.

¹⁰⁶ Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, Paris, P. O.L., 2014, p. 26-27.

Or, cette documentation excessive n'a pas permis à Carrère de mieux comprendre Romand. En lisant les articles de journaux, en se documentant sur les événements et ses protagonistes, Carrère, tout comme Bon, a malgré tout été confronté au mystère que représente la défaillance humaine, lorsqu'elle germe au plus profond d'autrui avant de surgir dans une action meurtrière.

En tentant de remplir les blancs, donc, il ne s'agit pas, pour Carrère, d'inventer une vie à Jean-Claude Romand, de lui fabriquer des occupations ou encore de lui prêter des intentions, mais bien de cerner les contours de ces longues journées qu'il disait passer au bureau alors qu'il errait dans les forêts du Jura. Pour Luc, son meilleur ami, « Jean-Claude ne pouvait pas être un assassin. Il manquait forcément une pièce au puzzle. On allait la trouver et tout changerait de sens » (A, 17). Or, ce qui étonne dans l'histoire de Romand, c'est justement l'absence d'explication : « un mensonge, normalement, sert à recouvrir une vérité, quelque chose de honteux peut-être mais de réel. Le sien ne recouvrait rien. Sous le faux docteur Romand il n'y avait pas de vrai Jean-Claude Romand » (A, 99-100). Si rien ne semble en mesure d'expliquer l'imposture du meurtrier, le vide qui le représente provoque un sérieux vertige pour quiconque s'y intéresse.

L'objet terrifiant est toujours un « quelque chose » ou un « quelqu'un » auxquels vient à manquer soudain, pour une raison quelconque, une identité assignable et sûre. C'est pourquoi n'importe quel objet peut devenir terrifiant; il lui suffit pour cela de troubler un instant la certitude avec laquelle nous tenons généralement pour assuré qu'un pot est un pot et un chat un chat¹⁰⁷.

Si l'on peut considérer Jean-Claude Romand comme ayant deux identités, la première véritable mais inatteignable et la seconde imaginaire mais proclamée, force est de constater qu'aucune d'elles n'est « assignable et sûre ». Devant cet être insaisissable, Carrère n'a d'autres choix que de tenter une esquisse, d'autant plus que Romand lui-même n'arrive pas à partager le vrai du faux de sa propre personnalité : « Dehors, il se retrouvait nu. Il retournait à l'absence, au vide, au blanc, qui n'étaient pas un accident de parcours mais l'unique expérience de sa vie » (A, 101). Derrière la façade sociale créée par Romand, il n'y a en effet que du vide, le néant : tout simplement *rien*. Faux médecin, certes, mais pas espion, ni

¹⁰⁷ Clément Rosset, « La proximité du réel », *Traverses*, « La peur », n° 25, juin 1982, p. 37.

trafiquant, ni terroriste : « faux médecin seulement, englué dans la peur et la routine » (A, 120). Pour Étienne Rabaté,

L'Adversaire [...] fait sens par rapport à une sorte de superficialité ontologique contemporaine : pas de secret honteux à livrer, pas de retour du refoulé à attendre, l'enquête, la psychanalytique, judiciaire et romanesque, ne peut que culminer sur le vertige du rien¹⁰⁸.

S'il représente l'archétype du personnage de roman, Jean-Claude Romand, dont le nom évoque à lui seul le genre, se présente comme un véritable paradoxe : sa « figure intensément romanesque » et sa mythomanie sabotent l'éventuelle survenue d'un projet romanesque.

Confronté à un homme dont la vacuité empêche toute caractérisation, Carrère tente par tous les moyens de faire la lumière sur ces nombreuses zones d'ombre. Les blancs de la vie de Romand auxquels s'intéresse l'auteur ne parviennent toutefois pas à prendre forme, emprisonnés dans la tête du meurtrier qui n'arrive pas lui-même à retracer le fil de sa vie. Carrère entreprend alors une chronologie des événements qui pourraient être à l'origine de la bifurcation¹¹⁰ de Romand, mais là encore l'inconnu demeure : « Ce qu'a été cette année à Clairvaux, il est le seul à pouvoir le dire et ne le dit pas. C'est un blanc dans sa vie » (A, 59). Face au gouffre de l'histoire, le récit semble sans cesse osciller entre réalité et fiction, bien qu'il demeure principalement factuel, Carrère ayant assisté à tout le procès comme correspondant de presse et reprenant pour l'essentiel les informations qu'il y a recueillies. Malgré cela, l'auteur tente aussi de comprendre, de l'intérieur, le personnage de Romand et de reproduire sa vie, ses vides et ses errances, pendant ses vingt années d'imposture. Il est intéressant de considérer les différents modes de narration avec lesquels travaille l'écrivain : passages généalogiques qui situent Romand dans son histoire familiale, nombreuses lettres qui témoignent de la correspondance entre les deux hommes, comptes rendus du procès et,

¹⁰⁸ Étienne Rabaté, « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », Matteo Majorano (dir.), *Le goût du roman. Actes de colloque Narrativa du Francia : leggere il presente/La prose française : lire le présent*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2002, p. 125.

¹⁰⁹ Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁰ C'est ainsi que Carrère nomme le moment où Romand, empêtré dans son premier mensonge, choisit l'imposture : « Puis la rentrée est arrivée et la bifurcation a commencé. » p. 68.

enfin, de nombreux passages narratifs qui relatent tantôt la vie de Romand, tantôt celle de Carrère. Bien qu'un flou générique entoure *L'Adversaire*, on reconnaît assez facilement dans le récit les qualités (et les embarras) propres à la biographie, genre qui me paraît être la dominante dans cet enchevêtrement d'autobiographie, d'enquête et d'épistolaire. La narration, même lorsqu'elle se rapproche du romanesque, s'inscrit aussi dans la source biographique du récit, puisque

Le secours de la fiction pour le travail biographique est en effet inévitable dans la mesure où il est impossible de restituer la richesse et la complexité de la vie réelle. Non seulement le biographe doit faire appel à son imagination devant le caractère lacunaire de sa documentation et les trous temporels qu'il s'efforce de combler, mais la vie elle-même est un tissage constant de mémoire et d'oubli. Penser tout ramener à la lumière est donc à la fois l'ambition qui guide le biographe, et une aporie qui le condamne à l'échec¹¹¹.

Devant le « grand vide blanc qui s'était petit à petit creusé à l'intérieur de [Romand] jusqu'à ce qu'il ne reste plus que cette apparence d'homme en noir » (A, 57), Carrère ne déploie pas d'arsenal fictionnel, et la tension entre faits et fiction demeure presque invariablement favorable aux premiers¹¹².

Quoi qu'il en soit, des artifices de fictionnalité apparaissent dès lors que l'auteur est confronté à des « blancs » que Romand lui-même n'arrive pas à combler. Cela s'explique notamment par le fait que

Toute biographie, si érudite, si scientifique soit-elle, ne peut se contenter d'assembler des documents, de présenter des faits dans leur succession chronologique. Aussi la technique du biographique emprunte-t-elle souvent à la narration romanesque. Mais il lui faut aussi supposer, émettre des hypothèses lorsque les documents manquent et que la vie à raconter présente des zones d'ombre. En un mot, il lui faut inventer¹¹³.

¹¹¹ François Dosse, *Le Pari biographique. Écrire une vie*, La découverte, 2005, p. 57.

¹¹² Pour mieux comprendre la tension entre faits et fiction dans *L'Adversaire*, je renvoie à l'article de Frank Wagner, « Le roman de Romand », où il étudie en détail les forces à l'œuvre dans le récit. Wagner, Frank, « Le roman de Romand (à propos de *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère), *Roman 20/50*, n° 34, décembre 2002, p. 107-124.

¹¹³ Michel Maillard, *L'autobiographie et la biographie*, Paris, Nathan, coll. « Balises », 2001, p. 85.

Pour Marie-Pascale Huglo, qui a longuement et minutieusement étudié la voix et le mode dans *L'Adversaire*, l'imaginaire apparaît dans le récit de Carrère « comme un espace visionnaire [...]. L'imagination affichée ne déroge pas au souci de vérité : elle est au contraire la vision qui manque aux spécialistes, l'appareil qui permet d'entrer dans la tête du criminel et de pressentir ce qu'il ressentait sous la façade illusoire¹¹⁴ ». Carrère n'est donc pas en mesure de contribuer pleinement à la vérité du personnage de Romand, et il ne semble pas non plus s'être assigné cette mission. L'écrivain transforme plutôt l'inconvénient du vide en une occasion à saisir, où le déploiement de la narration « endosse parfaitement le souci d'authenticité¹¹⁵ » et où l'imagination en tant qu'espace visionnaire paraît libérée du poids des faits. Bref, pour reprendre les termes de Blanche Cerquiglini, « le récit romanesque vient pallier les manques de l'analyse psychologique¹¹⁶ ». Incapable de définir l'homme ni d'en cerner les intentions secrètes, le récit de Carrère ébauche malgré tout une sorte de périmètre qui témoigne des nombreux méandres qui obstruent l'accès à la personnalité profonde de l'imposteur. Une fois l'image du respectable médecin reconnue comme illusoire, Jean-Claude Romand n'est plus qu'un « étudiant fantôme » (A, 84), un « mort-vivant » (A, 181), « un trou noir » (A, 56) que Carrère s'efforce néanmoins de déchiffrer, ou du moins de comprendre, malgré l'immense vertige que provoque le vide de son être.

2.2.2. *Le dérèglement onomastique dans Un fait divers*

Dans une progression narrative qui rappelle celle des récits policiers, *Un fait divers* se décline en onze dépositions lors desquelles les personnages prennent la parole à tour de rôle, brouillant l'identité narrative du récit, ou plutôt la multipliant en de nombreuses voix narratives. Dernier « roman » de Bon, *Un fait divers* n'a de romanesque que sa désignation générique : sa forme s'apparente en effet davantage à celle du théâtre, alors que les noms des personnages précèdent leurs différentes prises de parole. Cette forme éclatée exige non

¹¹⁴ Marie-Pascale Huglo, « L'avocat du diable? Le Romand d'Emmanuel Carrère », Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Hamartan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 50.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁶ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 235.

seulement du lecteur un travail d'organisation, mais elle commande également, pour le dire comme Alexandre Gefen, « un effort de comblement informatif et herméneutique¹¹⁷ ». Le lecteur est confronté à un roman du manque, dans lequel l'absence de littérature s'ajoute aux nombreux blancs de l'histoire. À n'en pas douter, ce roman présente un important effet d'immédiateté et d'oralité qui fait obstacle à son rendement romanesque. Pas de narration à proprement parler dans ce roman, ni même de didascalies qui auraient pu en jouer le rôle. Le récit se développe au fil des différents monologues alors que Bon déploie un espace discursif pour des individus normalement contraints au silence. Bien qu'ils retrouvent le droit de parole dans le récit, ces personnages demeurent malgré tout soumis à un certain anonymat, comme en témoigne leur « nom tronqué révélateur d'une impuissance à s'exprimer¹¹⁸ ».

Le manque mis en scène par François Bon est manifeste dans le défaut de nom des personnages, qui paraissent ainsi dépouillés de toute identité propre¹¹⁹. Pour Aurélie Adler, cette dissolution identitaire correspond à l'« échantillon anonyme d'un personnage collectif¹²⁰ », qui se traduit par la nomination large et générale des personnages (« L'homme », « La femme », « L'amie », « Le mécanicien »). Sylvie, « la femme », exprime d'ailleurs cette impression d'échapper à sa propre identité par la perte de son prénom : « Et si un de ces jours-là j'avais repris seule le train, il aurait préféré certainement la routine des copains, de sa langue, des bières bues ensemble. *Die Franzosin*, puisque c'est cela que j'étais, sans nom, aurait passé dans la mémoire¹²¹ » (*UFD*, 72). Quant aux personnages en périphérie du fait divers, c'est-à-dire l'équipe de cinéma, l'avocat ou encore

¹¹⁷ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 74-84.

¹¹⁸ Aurélie Adler, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁹ On retrouve un procédé similaire dans *L'Adversaire*, où les anciens amis de Romand n'arrivent plus à le nommer par son prénom, floués par ses nombreux mensonges : « Quand ils parlaient de lui, tard dans la nuit, ils ne parvenaient plus à l'appeler Jean-Claude. Ils ne l'appelaient pas Romand non plus. Il était quelque part hors de la vie, hors de la mort, il n'avait plus de nom. » *L'Adversaire*, p. 2.

¹²⁰ Aurélie Adler, *op. cit.*, p. 95.

¹²¹ L'expression allemande *Die Franzosin* signifie « la française ».

le médecin légiste, ils ne sont nommés que par leur profession respective. Bon s'abstient de désigner les différents acteurs du fait divers par leur nom propre¹²², qui seront plutôt dévoilés par l'inspecteur de police chargé de l'affaire dans une sorte de cafouillis administratif où le jargon policier entremêle prénom et nom, rendant variable et malléable l'identification des personnages :

Vocabulaire qu'on a à reconstruire et qui ne nous est pas plus agréable qu'aux autres, comme : ainsi donc était établi que le ressortissant Frank (Arne étant son prénom) était arrivé au Mans depuis Marseille en Mobylette [...]. Que lorsque nous sommes entrés ce garçon (qui s'appelait Maindreau Joël) et les deux femmes (Maillard Sylvie épouse légitime de Frank Arne et son amie Catherine Charles locataire principale du logement de l'avenue René-Gasnier) étaient visiblement à bout [...] (*UFD*, 11-12).

Bien que le prénom et le nom de l'accusé soient clairement différenciés, l'inconstance de la désignation onomastique des autres personnages demeure. L'amie voit son prénom précéder son nom, alors que l'inspecteur de police renverse l'ordre habituel prénom-nom de famille pour identifier la petite amie et le mécanicien. Ce désordre est renforcé par l'utilisation récurrente de noms de famille qui peuvent aussi être des prénoms : Frédéric Jean, Catherine Charles, Arne Frank. Cette confusion conduit inévitablement à une certaine perte d'identité, comme en témoigne la fiancée de la victime lors de son unique monologue :

À Pornic le cimetière est très beau. J'ai fait le voyage. Il s'en va en montant doucement vers la mer qu'on aperçoit au loin, et la frange haute est faite de croix d'enfants vieillies, qui n'ont même pas de nom : il y eut autrefois de ces établissements de soin contre les maladies pulmonaires tenus par des religieuses qui elles aussi ont leur carré devant les vagues. Et ces enfants venaient souvent de ce qu'on appelait l'Assistance, on ne se préoccupait pas de les rapatrier, et leur nom de famille était (comme Frédéric) souvent un prénom, c'est cela qu'il y avait de vaguement gravé, avec un peu de rouille au bord des lettres, sur les ovales d'émail blanc où les deux branches de bois se croisent (*UFD*, 108-109).

Aucune importance ne semble donc être accordée aux noms dans le roman de Bon, alors que la nomination agit pourtant comme une étiquette linguistique que l'on fixe à un individu. Par exemple, le nom de l'accusé importe peu, selon le gardien de sécurité de l'immeuble habité

¹²² Les prénoms des personnages ne constituent pas les appellations introductives, comme de coutume au théâtre. Ainsi, en lettres majuscules précédant les prises de parole, on retrouve les désignations générales « la femme », « l'homme », « le directeur de la photographie », etc.

par Arne et Sylvie : « C'est ainsi que j'ai connu celui qu'on appelait Frank, et nombreux nous étions à penser que c'était son prénom, et qu'allemand de naissance il devait être doté d'un nom imprononçable qu'il n'était pas utile de connaître » (*UFD*, 96). De même, le nom de la victime n'a aucune valeur pour les autres acteurs du fait divers : « Le type sur qui Frank s'est jeté ne nous était rien : le nom qu'il m'avait dit, place de l'Europe à la terrasse, tandis que j'attendais Catherine, je l'avais simplement oublié » (*UFD*, 58). En n'insistant pas sur leurs noms et prénoms et, au contraire, en soulignant leur inutilité, Bon libère ses personnages du poids de l'identité et permet ainsi au fait divers d'atteindre une dimension plus générale. Or, s'ils vivent « au pays des hommes interchangeable » (*UFD*, 93), les personnages sont néanmoins mis en relief par l'écriture, qui cherche aussi à les aider à se créer et à se réaliser. Ce paradoxe qui parcourt le roman tout entier est caractéristique de l'écriture contemporaine du fait divers. En effet, devant ces êtres qui s'enfoncent dans une foule d'anonymes, l'écrivain prend à tâche de les individualiser, et à ce propos, la désignation onomastique du meurtrier ne peut être considérée comme le fruit d'un hasard. Frank Wagner précise au demeurant que « le nom ne saurait être pertinemment analysé de façon isolée, ne faisant pleinement sens qu'à la lumière des relations qu'il entretient avec la pluralité des éléments constitutifs du texte, sur les axes syntagmatique et paradigmatique¹²³ ». Dans ce cas-ci, l'étude onomastique permet d'amplifier la profondeur de sujet du meurtrier, qui passe de bourreau à « l'incarnation par excellence de la victime¹²⁴ » lorsque l'on remplace une seule lettre de son prénom. Ce clin d'œil évident à Anne Frank témoigne de l'absence de désignation nominale rigide dans *Un fait divers* et, du même coup, met au jour la variabilité de l'identité singulière. De ce point de vue, le forcené peut tout aussi bien être le loup que le petit chaperon rouge et, encore une fois, un « retournement des valeurs¹²⁵ » s'opère alors que l'écrivain s'affaire à humaniser l'homme capable du pire.

¹²³ Frank Wagner, « Perturbations onomastiques. L'onomastique romanesque contre la mimesis », Yves Baudelle (dir.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, L'Harmattan, n° 9, 2008, p. 18.

¹²⁴ Luc Rasson, *op. cit.*, p. 162.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 163.

À l'ossature quasi théâtrale du roman s'ajoute un élément essentiel du théâtre antique¹²⁶ que Bon reprend ici : le chœur, « personnage collectif et anonyme incarné par un collège officiel de citoyens, et dont le rôle est d'exprimer dans ses craintes et dans ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique¹²⁷ ». Dans le roman, à deux reprises, les voix de la mère, de la tante et de la fiancée de la victime s'unissent afin de commémorer, d'une part, la mémoire de leur défunt et, d'autre part, dans le but d'interpeler la communauté. La victime d'*Un fait divers* ne peut, pour des raisons évidentes, avoir droit de parole. Dans le récit, pourtant, Bon réserve une place toute particulière à « ce jeune type qui s'était trouvé là par hasard et qui y avait laissé sa vie dans des conditions barbares¹²⁸ ». En effet, alors que la victime ne semble jamais au centre de l'enquête, l'auteur utilise un chœur de femmes venues pleurer le mort, fonctionnant en tout point comme un chœur antique, c'est-à-dire comme la voix de la cité qui s'adresse aux citoyens et les implore. Les « trois femmes » s'expriment ainsi :

Et que le monde est fait ainsi de silhouettes qui passent sans qu'on les remarque et semblent plus que d'autres attirer la déveine avec elles, et ainsi notre Frédéric qui était notre fils, neveu, fiancé, parce qu'ainsi pour chaque humble silhouette qui marche inaperçue *restent des liens qui font que n'importe qui échappe à la foule et reste un être unique*. Que cet être unique, Frédéric, nous appartenait. Que nous sommes responsables qu'il *n'était pas un visage terne dans la foule mais un être portant un nom*, à la démarche singulière parmi des milliers de figures et de démarches singulières, nous demandons raison (*UFD*, 63. Je souligne.).

Ces femmes représentent, en quelque sorte, la voix de la victime oubliée et luttent contre son effacement. Le rythme de leur parole est incantatoire et rappelle le chant lyrique des chœurs antiques. Par exemple, on reconnaît dans l'extrait suivant l'anaphore qui transforme leur discours en une sorte de litanie : « *Et redoublement d'insulte nous fut d'apprendre [...]. Redoublement d'insulte nous fut l'indifférence, la leur [...]. Redoublement d'insulte nous fut que les journaux [...]* » (*UFD*, 107). La voix unifiée de ces femmes éplorées profère ainsi des

¹²⁶ Les influences de la tragédie grecque sont fréquentes dans la prose de Bon. Voir aussi *Parking* (Minuit, 1996) et *C'était toute une vie* (Verdier, 1995) du même auteur.

¹²⁷ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions de la Découverte, 1989, p. 27.

¹²⁸ François Bon, « Brève préface rétrospective », *op. cit.*

vérités sur l'homme, sa misère, ses douleurs et son destin. D'un point de vue politique, le chœur pose l'événement du côté du mythe, des grandes histoires signifiantes. Sur le plan formel, cependant, s'il assure certes la possibilité d'un certain héritage, il montre surtout comment l'homme contemporain, contrairement aux anciens, reste seul avec sa douleur. De toute évidence, la cité moderne ne s'intéresse plus aux maux des autres :

Que le nom de leur victime ils ne le connaissent même pas. Son prénom ils ne le lui avaient même pas demandé, un vague surnom de passage fut le masque sur lui qui décida de l'immolation. [...] Redoublement d'insulte nous fut que les journaux, les gens, et le procès même s'occupent du malade, du sauvage, de l'étranger, sans s'intéresser à celui qui fut pris dans le tourbillon sordide et n'était rien celui-là, que sa victime (*UFD*, 107-108).

Dans la tragédie grecque, le chœur représentait déjà un groupe d'individus sans accès au pouvoir ; dans *Un fait divers*, l'homme ordinaire qui fait ici office de victime n'a quant à lui aucune influence sur le cours des événements. Pire : il en est effacé¹²⁹.

Véritable critère de vraisemblance garantissant l'identité, les noms dans le roman de Bon échappent aux personnages : ces derniers se retrouvent aux prises avec une identité trouée ou encore embrouillée, que la forme adoptée par Bon vient suppléer. En effet, la prise de parole sous forme monologique assure aux personnages une place et une fonction dans le schéma narratif de l'œuvre et, par conséquent, dans le déroulement des événements narrés. En effet, chaque intervention enrichit et nuance l'épisode raconté, permettant d'en faire une analyse composite puisque la diversité des points de vue assure un éclairage contrasté. Si les voix ne se mêlent pas, elles demeurent néanmoins en constante relation les unes avec les autres, créant une interdépendance nécessaire à la prise de parole. L'identité des personnages paraît alors naître de la superposition des discours, à l'instar des contours du fait divers qui se dessine lui aussi peu à peu au rythme des éclats de voix.

¹²⁹ Cet effacement constitue assurément une critique additionnelle adressée au traitement médiatique du fait divers : les journalistes parlent du bourreau et très peu des victimes. Au Québec, par exemple, les noms de Guy Turcotte, de Marc Lépine, de Kimveer Gill ou de Valéry Fabrikant évoquent davantage que ceux de leurs victimes, le plus souvent oubliés.

2.3. La fragmentation des discours : le partage des perceptions

La composition d'une grande majorité des romans inspirés par des faits divers mobilise des modes d'exposition et de représentation qui relèvent du montage et de l'hybridation. Je pense, bien sûr, à *L'Adversaire* et à *Un fait divers*, mais également à *La Ronde et autres faits divers* de J. M. G. Le Clezio, à *L'enfant d'octobre* de Philippe Besson ou encore, ici au Québec, aux *Enfants de Liverpool* d'Hugues Corriveau et à *Garde-fous* de Martyne Rondeau. Chacune de ces œuvres témoigne d'un certain écart par rapport aux modèles littéraires et propose un format hybride qui s'éloigne considérablement de la structure classique du roman. La forme d'*Un fait divers*, à l'instar de celle de *Garde-fous*, s'apparente en effet davantage à celle d'un texte dramatique, les prises de parole des différents personnages étant précédées par leur nom (ou par leur désignation nominale, comme on l'a vu précédemment) comme de coutume au théâtre. Dans *L'Adversaire*, *L'enfant d'octobre* et *Les enfants de Liverpool*, la multiplication des documents réels vient quant à elle dérégler à de nombreuses reprises la voix narrative et, d'une certaine manière, saboter la fluidité du récit. Dans un cas comme dans l'autre, la construction d'un texte linéaire à partir d'un fait divers semble en définitive impossible, comme si le compte rendu d'un événement réel ne pouvait advenir que dans une forme éclatée¹³⁰. Cela me paraît emblématique de l'écriture contemporaine du fait divers, qui ainsi signale les écueils de sa représentation littéraire. En multipliant les tentatives d'accès au réel, l'écrivain admet, dans une certaine mesure, son incapacité à le traduire dans sa totalité.

Depuis quelques décennies, bien que la question du fragmentaire soit souvent soulevée par la critique et par les écrivains, aucune définition ne semble faire consensus. Cela s'explique notamment par ses usages multiples. Dans *Lire le fragment*, Ginette Michaud insiste sur l'impossibilité de fixer les limites d'une écriture fragmentaire :

¹³⁰ Il faut, bien entendu, nuancer : il existe bel et bien des romans « purs » inspirés par un fait divers, comme *Chanson douce* de Leïla Slimani. Là encore, toutefois, sans que l'auteure ne s'interpose dans le récit et malgré une trame narrative chronologique, on relève des chapitres qui font office de retours en arrière, dans lesquels le lecteur en apprend davantage sur le passé de la nourrice meurtrière à partir de points de vue différents. Ces chapitres portent en effet tous le nom d'un personnage (Stéphanie, Jacques, Rose Grinberg, etc.) qui, dans une narration hétérodiégétique, permettront d'accéder à des pans inconnus de la vie de Louise, la nourrice. On ne pourrait qualifier le roman de Slimani de fragmentaire, mais il demeure néanmoins que les nombreuses analepses viennent perturber la progression narrative tout en permettant de multiplier les points de vue sur la meurtrière et, par conséquent, d'en complexifier la personnalité.

S'il n'y a jamais eu « ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment », c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie ni concept ni forme du fragment n'aident à penser l'exigence fragmentaire. C'est même très exactement cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à la penser et à la lire. Cette méconnaissance n'est pas qu'une banale erreur de lecture, elle est le mode même d'errements qu'exige le fragmentaire : une pensée qui pressent, mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit, mais sans peut-être le savoir jamais¹³¹.

Si Michaud témoigne d'une évidente difficulté à cerner le fragment, elle met également en lumière une distinction entre ce dernier et le fragmentaire, permettant alors d'envisager le fragment à l'extérieur du fragmentaire, c'est-à-dire sans lui. *A contrario*, cette tension montre que le fragmentaire peut sourdre à l'intérieur d'une œuvre qui ne se présente pas forcément comme étant fragmentée, annonçant un potentiel élargissement du fragmentaire dans la littérature narrative contemporaine.

Devant la possibilité d'une pratique plus implicite d'une écriture fragmentaire, le récit de Carrère, par son découpage, par l'insertion de différents « morceaux » de réel, peut, à l'instar d'*Un fait divers*, être envisagé à partir de ses fragments. D'ailleurs, pour Étienne Rabaté,

le livre s'écrit, partagé entre la tentative d'objectivité, presque journalistique, de relation des faits à travers le procès, et le déploiement d'une écriture subjective qui adopte successivement tous les points de vue, des voisins, des amis proches, de la femme, des enfants, parfois même, quelques instants, de Romand lui-même, dans une sorte de *symphonie où se mêlent les angles de vision*¹³².

Si la symphonie renvoie à la consonance des sons, l'œuvre de Carrère est bel et bien harmonieuse, contrairement à la dissonance que soulève le récit de Bon, où les points de vue sur l'événement sont aussi divers que le fait lui-même. Il y a en effet dans *Un fait divers* un aspect polyphonique qui s'explique par les instances énonciatrices différentes – et reconnues explicitement comme telles dans le roman – qui élaborent au fil de leurs prises de parole un discours diffracté à propos du fait divers. L'image de la mosaïque me semble, dans ce cas-ci, apte à décrire l'œuvre de Bon : sont mis ensemble une multitude de morceaux dont la configuration et la provenance diffèrent, des éléments autonomes, indépendants les uns des

¹³¹ Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches », Québec, p. 38.

¹³² Étienne Rabaté, *op. cit.*, p. 129. Je souligne.

autres qui fonctionnent parfaitement sans nécessairement être mis en relation. Or, si chaque prise de parole d'*Un fait divers* peut être interprétée isolément, leur mise en commun permet la survenue d'une entité qui exprime *autre chose* sur l'événement, un discours renouvelé qui se distingue de chacun des morceaux pris séparément. Les épouvantails imaginés par Martyne Rondeau dans *Garde-fous* peuvent eux aussi être envisagés comme des éléments distincts qui permettent la composition du personnage meurtrier : Romain Jolicœur n'est pas seulement un père infanticide, et les divers regards qui se posent sur lui dans le roman lui assurent une personnalité dense, voire multiple, au contraire de l'image unidimensionnelle couramment véhiculée dans les médias traditionnels. Pour Pascal Quignard, le fragment devrait être en mesure de reproduire, par sa nature bigarrée, une image entière et cohérente¹³³, et c'est précisément ce que donnent à lire Carrère et Bon dans *L'Adversaire* et *Un fait divers*.

La pratique d'inventaire de Bon, qui tente de restituer une histoire lacunaire à travers les différents points de vue de ses acteurs, s'inscrit parfaitement dans la mouvance de l'écriture fragmentaire, au même titre que l'intrusion de Carrère « personnage » dans son propre récit. L'éclatement du texte s'explique également par le morcèlement de la mémoire, alors que la réminiscence de l'événement réel ne peut se reconstruire que dans le collage des éléments épars qui le constituent. En effet, la reconstitution d'une vie ou d'un événement marquant s'y rapportant implique nécessairement un travail de collecte où sont, petit à petit, assemblés des bribes de souvenirs. Dans *Un fait divers*, le dernier témoignage du meurtrier exprime d'ailleurs avec justesse cette idée de mémoire morcelée :

On vous garde immobile, et rien n'a d'existence plus solide qu'un de ces livres faciles, lus cent fois et noircis, qu'on prend parfois pour un samedi soir dans les rayons loisirs de la centrale : est-ce que cela fut? Il y a un brouillard, et dans ce brouillard on s'appuie sur une réalité : cette route faite en Mobyette. Avoir beaucoup pensé. On se rejoue ce qui s'est passé, comme une boucle infiniment déroulante, parce que c'est à vous, votre possession propre et tout votre bagage. Encore, jamais la scène en entier : on n'en supporterait pas le souvenir. Plutôt des morceaux qui ne s'assemblent plus jamais en un seul (*UFD*, 155-156).

Le parti pris de la polyphonie chez Bon conduit inévitablement à l'éclatement de la signification du fait divers et au vacillement de la mémoire.

¹³³ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 48-49.

Alors que la forme éclatée d'*Un fait divers* se reconnaît dès l'ouverture du livre, l'aspect fragmentaire de *L'Adversaire* peut quant à lui être envisagé à partir de la multiplication des « points de vue alternatifs¹³⁴ » à partir desquels Carrère entrevoit l'événement. En effet, une hésitation quant à la voix narrative est palpable dès l'incipit du récit, ce que Carrère avoue dans une lettre qu'il envoie à Romand et qui est retranscrite en fin de récit :

Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver ma place face à votre histoire. En me mettant au travail, j'ai cru pouvoir repousser ce problème *en cousant bout à bout tout ce que je savais* et en m'efforçant de rester objectif. Mais l'objectivité, dans une telle affaire, est un leurre. Il me fallait un point de vue (A, 203. Je souligne).

L'analogie avec la couture me semble ici en mesure d'expliquer une partie de l'aspect fragmentaire du récit, qui s'est construit, du moins pour les données factuelles de l'histoire, par l'accumulation de faits. Ainsi, même si Carrère finit par trouver sa voix/voie dans le récit, il subsiste néanmoins un certain effet de collage, où les informations recueillies sont tour à tour évoquées. L'amalgame de citation d'actes de procès, d'articles de journaux ou encore d'extraits de correspondance montre bien que « le récit multiplie les tentatives pour appréhender l'expérience d'un homme qui est un défi au sens commun, à la morale et à la justice¹³⁵ ». Ainsi, autant chez Bon que chez Carrère, l'errance de l'écrivain témoigne d'un désir d'accéder au réel, un réel qui se conçoit uniquement à partir de ses multiples portes d'entrée. C'est du moins l'avis de Bruno Blanckeman :

Ne pas pouvoir dire le réel tout en multipliant les énoncés qui tentent de le sérier, ne pas pouvoir l'objectiver tout en entrecroisant les récits d'expériences qui le prélèvent à la pointe des faits et l'inscrivent à ras les phrases, ne pas pouvoir le totaliser mais jouer des effets de fragmentation et d'ellipse pour générer une dynamique du vide qui mette en relief la prise des mots, pour marquer des blancs qui contractent la mesure des signes¹³⁶.

¹³⁴ Alain Romestaing, « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : transgressions des limites, limites de la transgression », *Romanica Silesiana*, 2010, p. 185.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁶ Bruno Blanckeman, « Objectif : réel », *op. cit.*, p. 229.

À la lumière des conclusions de la section précédente, où ont été étudiées les béances du fait divers servant d'embrayeurs au récit, il s'agit bien, dans *Un fait divers* et *L'Adversaire*, d'écrire dans une « dynamique du vide », où le discours sur l'événement importe davantage que l'événement lui-même. En effet, comme le constate Dominique Viart, « ce qui importe du fait divers, c'est ce qu'on en dit, l'espace de parole qui exprime comment les faits se disposent dans une conscience, quelle est leur dimension – et leur résonance – subjective¹³⁷ ». Les fragments qu'on retrouve dans les récits de Carrère et de Bon constituent donc une multitude de réflexions sur le fait divers qui en assurent un éclairage à la fois varié et particulier, les différents regards posés sur lui ne témoignant en effet que d'une perception purement personnelle.

Cette subjectivité s'illustre non seulement par la variation des points de vue, mais également par le cadrage, omniprésent dans *Un fait divers* par le truchement de la fiction de l'équipe de cinéma travaillant à la reconstitution de l'événement. Sans entrer dans les détails techniques propres au cinéma et à la photographie, je me permets tout de même d'en esquisser une définition en prenant pour appui l'étude qu'en a faite Gilles Deleuze dans son ouvrage *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Partant du principe que le cadrage implique la constitution d'un « système clos¹³⁸ », sa présence dans le récit témoigne d'un processus qui consiste à convenir d'une image pour mettre en scène ce qui y est représenté. Le cadrage serait donc l'expression du choix d'un point de vue, plus précisément d'un emplacement depuis lequel la scène est regardée. Ainsi, le cadrage oriente la vision et met en lumière une partie de la vérité tout en faisant ombre à ce qui est hors du cadre. En enchâssant une équipe de cinéma dans le récit des personnages du fait divers,

François Bon souhaite ne jamais nous laisser oublier que le cadre existe. [...] Il ne s'agit pas de montrer que toute œuvre d'art est un découpage dans le réel,

¹³⁷ Dominique Viart, « Défections de la parole », *op. cit.*, p. 273.

¹³⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 24.

mais que tout regard sur le monde est déjà – avant même de devenir éventuellement œuvre artistique – un regard cadré¹³⁹.

À travers les mots de l'acteur principal, l'écrivain semble d'ailleurs subtilement exposer ses intentions, où « comptent seulement les variantes du chant, l'arrangement du défilé des voix et la puissance immobile des phrases » (*UFD*, 30). L'équipe de cinéma, qui entreprend un voyage de reconnaissance sur les lieux visités par le meurtrier, vient pour sa part appuyer l'effet de cadrage, d'autant plus que les techniques cinématographiques sont parfois longuement expliquées. D'une certaine manière, Bon projette la mise au point de sa propre vision d'auteur sur le fait divers, rendant le lecteur conscient de « regarder » une image fabriquée, comme en témoigne cette intervention :

Je suis directeur de la photographie, c'est mon métier. Voilà encore des images faites à Anvers, cette fois au bord de la ville, et liées à la route, au trajet. [...] Il fallait savoir ce qu'on allait mettre en chaque coin du champ. On ne multiplierait pas les coupes, on agrandirait le sujet par des astuces de théâtre. Un bout de glace au bon endroit, et on voit les passants en arrière. Il suffit d'un paravent, d'habits qui pendent, et c'est la figure d'une foule. On voit alors un fragment du visage de l'acteur, l'épaule de celle à qui il parle, un mouvement fuyant des yeux pose une fenêtre, et la ligne de fuite d'une rue (*UFD*, 21).

L'entreprise de Bon se désigne comme une reconstruction ou une restitution et rend impossible toute illusion de transparence du réel. Cette posture cinématographique, prétexte au cadrage et aux effets de vision qui appuient l'aspect fragmentaire du récit, permet aux images de se créer par le biais des différents points de vue imaginés par l'auteur.

2.4. Pour conclure : l'écrivain et l'homme ordinaire, du pareil au même?

Il est ardu, après la lecture de *L'Adversaire* et d'*Un fait divers*, de raconter précisément les événements vécus par les personnages. Cela s'explique notamment par l'absence d'une narration traditionnelle, qui raconterait de manière chronologique le fait divers. Carrère et Bon, plutôt que de révéler l'essence de l'événement réel, préfèrent creuser la personnalité de ses acteurs. Or, le forage semble déjà avoir été entrepris : les personnages, tels des

¹³⁹ Dominique Viart, « Théâtre d'images. L'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens* », B. Alluin et P. Renard (dir.), *Roman et cinéma*, Colloques Roman 20-50, 1996, p. 109.

écumoières, présentent de nombreuses lacunes qui sont autant de défauts d'accès à leur intériorité. Le travail des écrivains n'est donc plus de creuser le réel, mais bien d'en colmater les brèches. Ainsi, chez Carrère, « entre fascination et horreur du vide, le récit oscille et multiplie les modalités narratives comme autant de tentatives de prises ou d'édifications de frontières¹⁴⁰ ». Chez Bon, on reconnaît dans la polyphonie des voix « ce sentiment d'appartenance collective, cette communauté qui se forme à l'occasion d'un fait divers¹⁴¹ ». Pour arriver à dire le réel et pour comprendre l'expérience humaine lorsqu'elle est menée dans ses plus sombres retranchements, la fragmentation du récit se présente en effet comme l'une des voies à emprunter. Devant l'effritement du sujet, insaisissable par sa complexité, l'écrivain tente d'en combler les lacunes et multiplie les discours afin d'arriver à un résultat cohérent, puisque de toute évidence, une seule voix ne suffit pas à rendre compte du réel.

De ce point de vue, le fait divers se présente vraisemblablement comme simple avant-propos d'une étude plus approfondie de l'expérience humaine. Par dépersonnalisation ou encore par individualisation, l'écrivain renverse l'image monstrueuse du criminel véhiculée par les médias. Or, ce renversement ne se fait pas sans heurts, puisque l'humanisation du criminel découle de l'empathie que l'écrivain éprouve à son égard. Si le monstre n'est plus envisagé comme la figure antinomique de l'homme et semble plutôt capable de germer et de grandir en lui, en quoi l'écrivain est-il lui-même différent de cet Autre monstrueux? Son regard empathique vient-il banaliser le Mal? Pire encore : à trop vouloir l'humaniser, l'écrivain risque-t-il de sympathiser avec le diable?

¹⁴⁰ Alain Romestaing, *op. cit.*, p. 192.

¹⁴¹ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 332.

CHAPITRE III

SE DIRE : LA MÉTHODE EMPATHIQUE DE L'ÉCRIVAIN

Voler son langage à un homme au nom même du langage, tous les meurtres légaux commencent par là¹⁴².

Roland Barthes

Le précédent chapitre, qui s'est attardé à illustrer les stratégies narratives à l'œuvre dans les récits de Carrère et de Bon, a montré que l'écriture contemporaine du fait divers ne peut plus être envisagée en matière de vision du monde; il s'agirait plutôt de considérer les visions plurielles qui se dessinent dans un monde déjà éclaté. Or, la fragmentation des discours sur le réel et les événements qui le constituent n'empêchent en rien l'élaboration d'un éthos ou d'une posture d'écrivain. Au contraire, devant la multiplication de points de vue également légitimes, l'écrivain se permet à son tour une prise de parole, d'autant plus que la mise en scène d'un réel aussi horrible que celui du fait divers le heurte et le conduit à s'interroger sur la place qu'il occupe (et sur celle qu'il *se permet* d'occuper) dans l'économie de son récit. Ainsi, face à un criminel qui n'a plus rien de monstrueux et qui est en quelque sorte autorisé, en vertu de la multitude des discours, à donner sa propre version de l'événement, l'écrivain contemporain expose, à l'intérieur même du texte littéraire, ses scrupules nombreux. Nés du geste d'écrire sur des événements aussi barbares, mais surtout causés par un étrange sentiment d'identification au criminel, les scrupules de l'écrivain deviennent à eux seuls une caractéristique de l'écriture contemporaine du fait divers. J'interrogerai donc, dans ce dernier chapitre, la manifestation empathique de l'écrivain dans le récit, indissociable d'une éthique

¹⁴² Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, [1957], 2007, p. 57.

littéraire qui semble, selon les plus récentes études à ce sujet¹⁴³, être emblématique des écritures contemporaines.

3.1. Empathie, sympathie, identification, projection : un bric-à-brac terminologique

Avant d'interroger l'empathie de Carrère et de Bon, il me semble essentiel de faire le point sur les différentes notions qui me serviront de fondation. En effet, au fil de mes lectures sur l'empathie, j'ai rapidement compris à quoi je me mesurais : à une montagne de définitions ne pointant pas toujours dans la même direction ; à des concepts voisins qu'il importe de distinguer ; à des notions dont les liens avec la littérature sont parfois ténus. D'où l'intérêt de s'attarder à sa définition. Du point de vue des dictionnaires, il s'agirait de « la capacité de se mettre intuitivement à la place de son prochain, de ressentir la même chose que lui, de s'identifier à lui¹⁴⁴ ». La recherche en neurosciences ajoute certaines précisions à cette définition standard :

La thèse générale est que l'empathie repose d'une part sur un partage affectif non conscient et automatique avec autrui, la capacité à imaginer le monde subjectif de l'autre en utilisant ses propres ressources psychologiques, d'autre part sur la nécessité de supprimer (ou réguler) temporairement et consciemment sa propre perspective pour se mettre à la place de l'autre sans perte de son identité¹⁴⁵.

L'empathie permet donc d'accéder à la subjectivité de l'Autre tout en prenant conscience de sa subjectivité propre. Ainsi, la distinction entre soi et l'Autre est essentielle à la relation empathique afin d'éviter tout effet de « contagion émotionnelle¹⁴⁶ », et c'est précisément cette distance qui distingue l'empathie de la sympathie. Contrairement à la sympathie, l'empathie n'exige aucun partage affectif avec l'Autre et « peut fort bien se passer de motifs

¹⁴³ Je pense notamment au dossier « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience » de la revue *Études françaises*, dirigé par Maïté Snauwaert et Anne Caumartin, et paru en 2010.

¹⁴⁴ Antidote.

¹⁴⁵ Jean Decety, « Une anatomie de l'empathie », *PSN*, vol. III, n° 11, janvier-février 2005, p. 16.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

altruistes. Comprendre en se mettant à la place d'autrui le chagrin qu'il éprouve n'implique pas qu'on le partage ou qu'on cherche à l'alléger¹⁴⁷. » Bref, deux points paraissent caractériser l'empathie tout en la différenciant de la sympathie : l'empathie commande une distinction entre soi et l'Autre et supprime tout partage émotif.

Les différentes définitions dictionnairiques de l'empathie présupposent que l'identification est inhérente au processus empathique. Or, à la lumière des travaux des psychanalystes Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, on comprend que l'identification pousse beaucoup plus loin la relation à l'Autre et advient lorsqu'un « sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci¹⁴⁸ ». L'identification paraît donc découler davantage de la sympathie, puisqu'une contamination affective semble bel et bien avoir lieu alors que l'empathie empêche, par un effet de distanciation, toute forme de contagion. Mais que se passe-t-il si le mouvement inverse se crée, c'est-à-dire si l'on propulse ses propres désirs dans l'Autre? Laplanche et Pontalis parlent alors de projection, une « opération par laquelle le sujet expulse de [lui] et localise dans l'autre – personne ou chose – des qualités, des sentiments ou des désirs, voire des “objets” qu'il méconnaît ou refuse en lui¹⁴⁹ ». Manifestement, une véritable relation d'import-export s'installe dès lors que l'identification et la projection sont reconnues comme deux composantes de l'empathie. D'un point de vue littéraire, et dans le cas précis de la transposition du fait divers en littérature contemporaine, le trajet importe davantage que le processus qui le déclenche. Je m'explique : il ne s'agit pas d'insister sur la projection ou l'identification de l'écrivain, mais bien de comprendre le chemin parcouru par son affect. *In fine*, c'est le mouvement de balancement entre l'assimilation d'un aspect de l'Autre et l'expulsion de ses propres affects qui, justement, pèse dans la balance.

¹⁴⁷ Élisabeth Pacherie, « L'empathie et ses degrés », Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 150.

¹⁴⁸ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 187.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 334.

3.2. *Écrire le fait divers : une méthode empathique?*

Il a été convenu précédemment que le fait divers témoigne de la transgression d'une norme. Ainsi, pour arriver à définir et éventuellement à comprendre le meurtrier, la frontière qu'il a franchie doit nécessairement être évoquée. Le criminel d'*Un fait divers* dira d'ailleurs que « d'où qu'ensuite on parle ou on se comporte, ce sera toujours depuis l'écart, la zone blanche à traverser » (*UFD*, 9). Le fait divers fait référence à l'expérience d'une transgression de la norme sociale ou de l'ordre établi, et il signale ainsi le franchissement d'une limite. Conséquemment, il évoque aussi l'idée d'un endroit *autre*, qui se trouve nécessairement de l'autre côté de la frontière. Le fait divers implique donc l'idée de l'entre-deux, du seuil, de cet espace de tension où la limite et sa possible transgression sont interdépendantes. Maïté Snauwaert explique, dans un article à propos de *L'Adversaire*, le fameux point de bascule dont il est question ici :

C'est parce qu'il est notre autre mais qu'il émane de la même fabrique humaine que nous que le criminel, l'infanticide, l'assassin, nous voulons le connaître, nous cherchons à le comprendre. Sa monstruosité ne nous est pas étrangère; elle constitue un degré de notre humanisation – qui en tant que processus, court toujours le risque de sombrer dans la déshumanisation –, degré extrême auquel nous espérons ne jamais parvenir¹⁵⁰.

Le fait divers, comme manière d'exposer publiquement la criminalité, permet, au même titre que d'autres mises en récit, de renforcer l'ordre sociétal. En effet, lorsqu'il est rapporté par la presse, le fait divers expose la question de cette limite et de ceux qui la franchissent, permettant en cela de réfléchir sur le monde dans lequel nous vivons. Cela explique notamment la dimension sociale du fait divers, qui sert en quelque sorte de révélateur sociologique et devient « un miroir qui permet à la société de se contempler elle-même¹⁵¹. » Apparaît également son caractère significatif, comme l'explique Jules Gritti :

L'effet incommensurable de ces « petits riens » – détails ou grains de sable – qui déclenchent un regard neuf, un engagement profond. Qu'il soit menu symptôme ou grand symbole, le fait divers est toujours significatif. [...] En dépit de maintes exploitations – mélodramatiques ou autres –, le fait divers a cette

¹⁵⁰ Maïté Snauwaert, *op. cit.*

¹⁵¹ Annick Dubied et Marc Lits, *op. cit.*, p. 61.

vocation signifiante, car de toutes les « nouvelles » il est au plus près de l'homme dans son existence quotidienne, une sorte de signal d'alerte¹⁵²...

L'intérêt des écrivains pour le fait divers s'explique par cet effet de proximité qui nous permet de vivre simultanément deux situations : il reconforte (cela est arrivé à quelqu'un d'autre que moi) autant qu'il inquiète (ç'aurait pu être moi)¹⁵³.

Devant le criminel, l'écrivain voit en effet celui qu'il aurait pu être ou qu'il pourrait potentiellement devenir. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'un effet de miroir se met en place dans les récits de fait divers, même si un mouvement proche de l'identification semble être à l'œuvre, surtout chez Carrère¹⁵⁴. Je préfère encore parler d'un processus empathique que l'écriture provoque chez l'écrivain, et qu'Alexandre Lacroix explique ainsi :

S'il n'y a pas, comme il paraît raisonnable de le penser, de différence de nature entre un innocent et un coupable, si tous deux appartiennent à la même humanité, la méthode empathique du romancier est pertinente. Car elle permet d'enquêter sur la composante criminelle de la personnalité humaine en général. C'est l'universalité de l'impulsion homicide qui se trouve de cette façon mise en évidence¹⁵⁵.

Aurélie Adler, en étudiant l'œuvre de Bon, utilise à son tour le terme de « méthode », mais cette fois pour définir le fait divers lui-même. Selon elle, le fait divers serait bel et bien « la méthode, le “détour” par lesquels la voix accède au plus intime d'elle-même¹⁵⁶ ». Dominique Viart, au sujet de l'écriture biographique, dira qu'elle s'articule « autour d'une méthode pour

¹⁵² Jules Gritti, « Le fait divers, signal d'alerte », *Feu sur les médias. Faits et symboles*, Paris, Centurion, coll. « Fréquences », 1992, p. 45.

¹⁵³ Un rapprochement avec l'*unheimlich* de Freud devient possible, le fait divers faisant assurément partie de « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. » Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 215. Pour exprimer ce paradoxe, Emmanuel Carrère évoque d'ailleurs dans *L'Adversaire* ce qui « avait été pour tous si proche, si familier, qui était devenu si monstrueusement étranger » (A, 28).

¹⁵⁴ Voir la partie 3.3. du présent chapitre pour une analyse plus détaillée du processus d'identification.

¹⁵⁵ Alexandre Lacroix, *La grâce du criminel*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 16-17.

¹⁵⁶ Aurélie Adler, *op. cit.*, p. 198.

ressaisir ce qui de l'autre entre dans la constitution du moi¹⁵⁷ ». Il y aurait bel et bien une sorte de marche à suivre dans l'écriture contemporaine du fait divers, qui recommande une posologie calibrant exactement la quantité de réel autorisée et le rythme de son insertion dans le récit.

Je me propose donc d'étudier, dans cet ultime chapitre, la méthode empathique de Carrère et de Bon afin de montrer que le fait divers se présente comme un véritable prétexte à l'écriture de soi. D'abord, cependant, je présenterai brièvement deux exemples récents de la littérature québécoise qui montrent bien comment le processus empathique, s'il est présent depuis un bon moment déjà dans la littérature française, traverse désormais les frontières, exemples où l'axiologie semble beaucoup plus transparente que chez Bon et chez Carrère.

3.2.1. Deux exemples québécois

Dans *Les enfants de Liverpool* d'Hugues Corriveau, l'auteur raconte l'histoire insoutenable de deux jeunes garçons de 10 ans qui ont kidnappé puis sauvagement assassiné un bambin de 2 ans et demi, une affaire criminelle britannique qui avait soulevé les passions en 1993¹⁵⁸. En exposant l'enfance brisée des deux meurtriers, l'écrivain cherche, d'une certaine manière, à humaniser les jeunes criminels qu'il met en scène, à les infantiliser dans le sens très strict du terme, c'est-à-dire les rendre enfants à nouveau. Ce qui pose problème à la lecture du roman, c'est la position défendue par le narrateur, que l'on devine être l'auteur : pour lui, les enfants criminels n'étaient pas totalement conscients de leurs gestes et ont subi de lourds dommages en étant emprisonnés si jeunes. Le ton que Corriveau emprunte dans le roman ne laisse aucun doute :

Quelques mois plus tôt, et vous vous retrouviez devant des aides pour adolescents perturbés. Or, vous vivez en Angleterre et, en Angleterre, l'âge de la responsabilité légale, c'est dix ans ! Pauvres enfants, dix ans ! À quelques mois près, et on ne vous voyait pas, on n'assistait pas à votre procès. La mise en accusation aurait eu lieu devant un tribunal pour enfants. Mais, hélas ! en février dernier, vous n'étiez déjà plus assez jeunes pour ce pays ! Vous distinguez le

¹⁵⁷ Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante », *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁸ Il s'agit de l'affaire James Bulger.

bien du mal, le vrai du faux. On l'a vite compris. Des experts le diront. Alors, tant pis pour vous. On vous attend au tournant¹⁵⁹.

On discerne aisément, tout au long de la lecture du roman, la position idéologique de l'auteur, son empathie envers les enfants-meurtriers qui deviennent, par un mouvement de renversement, les victimes du crime qu'ils ont commis. Est-ce pour pallier cette posture empathique que Corriveau décrit le meurtre dans les moindres détails? Graphiques, les scènes de violence ne laissent en effet aucun doute sur l'odieux et l'infâme des gestes accomplis par les enfants. Entre l'étalage brutal de la violence et une sorte d'empathie, voire d'indignation devant le destin injuste des deux meurtriers, Corriveau se tient sur la corde raide, pris d'un vertige qui le mènera tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.

Même son de cloche dans *Garde-fous* de Martyne Rondeau : en donnant la parole à cinq personnes, qu'elle appelle les épouvantails et qui tour à tour s'adressent au meurtrier, elle envisage le criminel de divers points de vue, rappelant la fragmentation des discours chez Bon. Ainsi, le personnage meurtrier Romain Jolicœur, qui est de toute évidence l'alter ego de Guy Turcotte, devient, dans le roman, un monstre à cinq têtes : il est à la fois l'acteur d'un fait divers que la plèbe souhaite voir souffrir pour les crimes qu'il a commis, le fils indigne, le mari dysfonctionnel, le tueur acolyte et l'ancien amant. Le monologue de l'ancienne maîtresse est d'ailleurs particulièrement intéressant en ce qu'il expose une facette insoupçonnée du cardiologue infanticide. Lors d'une visite en prison, l'ancienne amante est catégorique lorsqu'elle s'adresse à lui :

Tu as été un cadeau, Romain, et je tenais à te remercier. Grâce à tes caresses affectueuses je me suis retrouvée dans mon propre corps [...]. Je voulais te le dire parce que ma rencontre avec toi, Romain, n'a rien à voir avec le Dr. Jolicoeur, le meurtrier infanticide devenu célèbre. Je saisis mal comment un amant comme tu l'as été pour moi, comment un homme si attentionné, généreux et calme peut un jour se muter en tueur enragé et lâche¹⁶⁰.

Avec cette vision subversive et inattendue du meurtrier, Martyne Rondeau s'assure de ne pas sombrer dans des explications toutes faites et rejette l'idée de l'homme devenu monstre par

¹⁵⁹ Hugues Corriveau, *Les enfants de Liverpool*, Montréal, Druide, 2015, p. 172.

¹⁶⁰ Martyne Rondeau, *Garde-fous*, Montréal, Trytique, 2016, p. 110.

ses actions¹⁶¹. Persiste chez Jolicœur une humanité que l'écrivaine s'affaire à restituer : la multiplication des points de vue sur le meurtrier complexifie le réel et sabote toute entreprise de déshumanisation.

Cet échantillon, bien qu'il soit réduit, révèle néanmoins différentes facettes que l'empathie peut arborer dans les récits contemporains¹⁶². Sans nécessairement emprunter une narration à la première personne du singulier, Rondeau et Corriveau arrivent, par diverses stratégies narratives, à témoigner d'une sorte d'altruisme démocratique¹⁶³. Cependant, dès lors que le criminel est humanisé, l'empathie de ces écrivains québécois semble se transformer de plus en plus en sympathie. Les effets empathiques à l'œuvre chez Corriveau et chez Rondeau me semblent en effet engager davantage les auteurs dans une voie que dans l'autre, et l'empathie poussée à son paroxysme devient susceptible de saboter, jusqu'à un certain point, leur projet romanesque qui prend alors un sens peu ou prou univoque. Or, dans *Un fait divers* et dans *L'Adversaire*, Bon et Carrère balancent constamment de la victime au bourreau sans jamais arriver à se fixer pour de bon, et c'est précisément cette indétermination qui confère à leur récit un caractère si équivoque.

3.2.2. La méthode Carrère : un inconfort

De toute évidence, l'un des plus grands défis auxquels Carrère a fait face en écrivant *L'Adversaire* était de trouver la voix et la perspective les plus efficaces afin de mener à bien

¹⁶¹ Je renvoie ici à la première partie du deuxième chapitre qui s'intéresse précisément à l'humanisation du meurtrier.

¹⁶² Cela permet du même coup de tisser des liens entre les littératures française et québécoise. En effet, l'intérêt des romanciers québécois pour les faits divers est beaucoup moins marqué que celui qui est éprouvé par les écrivains français, mais on remarque néanmoins, avec *Les enfants de Liverpool* et *Garde-fous*, une nouvelle forme d'écriture qui s'inscrit parfaitement dans le sillage des écritures du réel propres à la littérature contemporaine française. Malheureusement, ces deux romans ont été publiés au cours de la rédaction du présent mémoire et, conséquemment, une analyse comparative plus détaillée n'a pu être proposée.

¹⁶³ J'entends par altruisme démocratique la disposition qu'ont ces auteurs à s'intéresser à des personnes réelles qui sont publiquement reconnues pour avoir transgressé les normes sociétales établies. En accordant par moments la parole aux meurtriers, ils les autorisent, d'une certaine manière, à expliquer (à excuser?) l'atrocité de leurs gestes (ce que Jean-Claude Romand ne fait dans aucune des lettres qu'il adresse à Emmanuel Carrère).

la narration des faits. En effet, le récit tarde à trouver sa forme définitive alors que la narration procède par tâtonnements. Déjà, dans les premières pages, il se dégage une sorte de confusion narrative alors que trois tentatives sont nécessaires à Carrère avant de trouver véritablement une cadence et une voix/voie¹⁶⁴. Dans la lettre du 21 novembre 1996 qu'il adresse à Romand, il explique :

Il me fallait un point de vue. Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivant la découverte du drame. J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue (*A*, 203-204).

Pour Carrère, la forme et le fond ne peuvent se dissocier dans un projet comme celui-ci, et l'hybridité formelle du récit résulte nécessairement des nombreuses tergiversations auxquelles l'ont mené la honte, sinon le malaise, qui l'ont envahi lors de l'écriture, et même avant elle, comme en témoigne l'incipit du récit :

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas (*A*, s.p.).

Cette entrée en matière est pour le moins troublante : d'une part, la première phrase met en scène l'écrivain plutôt que le personnage Romand qui devient, pour le dire comme Émilie Brière, subordonné aux actions de Carrère¹⁶⁵, d'autre part, elle apparaît sur une page exempte de numérotation. Le fait divers est évoqué de façon à ne représenter qu'un arrière-plan circonstanciel à la vie banale et quotidienne de la famille Carrère. L'absence de pagination vient, quant à elle, embrouiller le sens à donner à cette prémisse : s'agit-il d'un commentaire

¹⁶⁴ Ces expérimentations narratives rappellent d'ailleurs chacune un genre : la première s'apparente à l'autobiographie (*A*, s.p.) ; la deuxième à un roman (*A*, p. 11) ; et la troisième renvoie à la biographie (*A*, p. 51).

¹⁶⁵ Voir Émilie Brière, « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère? », *temps zéro*, n° 1, en ligne, <http://tempszero.contemporain.info/document78>.

péritextuel ou est-ce bien là que commence le récit? En se posant la question, Frank Wagner conclut qu'il s'agit bien de l'incipit, et que s'installe donc, dès cette première phrase, une connivence entre la notion d'auteur et celle de narrateur¹⁶⁶. Ces deux remarques montrent bien que Carrère se constitue en tant que voix narrative dès les premières lignes du récit, et cela même si la narration se cherche dans les pages suivantes¹⁶⁷. Écrire à la première personne allait donc de soi, et ce choix sera non seulement déterminant dans l'écriture de *L'Adversaire*, il deviendra, à partir de ce moment, la marque de commerce de l'auteur¹⁶⁸.

L'empathie de l'écrivain se déploie donc au rythme de l'écriture, alors que Carrère cherche constamment à comprendre Romand. Sa lecture de l'Autre le mène à se situer lui-même dans l'espace et à se voir à travers lui. De nombreuses études se sont intéressées à la figure du double dans *L'Adversaire* : or, au-delà du double machiavélique que représente Romand, on remarque dans le récit une affinité avec ce que Dominique Viart a appelé « l'archéologie de soi » et qu'il définit ainsi :

Une biographie qui déplace ultimement l'intérêt et la visée de l'objet biographié vers le sujet biographe. [...] Cette lecture de soi dans la biographie de l'autre relève apparemment de l'effet-miroir. Il y va d'un transfert ou d'une projection, ou plus exactement d'une *appropriation*, d'un usage *pro domo* de la figure de l'autre, où l'altérité devient un moyen de dire le propre du sujet, même si cette

¹⁶⁶ Frank Wagner, *op. cit.*

¹⁶⁷ Une narration hétérodiégétique, sans intrusion aucune de la part de l'auteur-narrateur, succède à l'incipit, et Carrère plonge alors le lecteur dans le cœur du drame à partir du regard de Luc L'Admiral, proche ami de Romand. Il revient par la suite à une narration au « je » expliquant son projet d'écriture, pour ensuite plonger dans une narration impersonnelle proche de la biographie. Pour plus de détails concernant la voix narrative dans *L'Adversaire*, je recommande l'article de Marie-Pascale Huglo, « L'avocat du diable? Le Romand d'Emmanuel Carrère », Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 39-57.

¹⁶⁸ Tous les récits que Carrère a écrit après *L'Adversaire* adoptent le même procédé : *Un roman russe* (2007) est le récit de l'histoire de sa grand-mère ; *D'autres vies que la mienne* (2009) raconte l'histoire de destins qui s'entrecroisent avec comme trame de fond le tsunami de 2004 ; dans *Limonov* (2011) et dans *Le Royaume* (2014), Carrère se raconte à travers les histoires respectives d'Edouard Limonov et du christianisme. Ces récits ont en commun une narration autodiégétique assumée par Carrère.

figure, pour qui veut se connaître et se comprendre, passe d'abord par une élaboration qui lui semble entièrement dévolue¹⁶⁹.

Il me semble que cette définition rencontre en tous points la méthode de Carrère, alors que Romand fait figure de prétexte à une écriture subjective : l'auteur entend en effet « définir la place de l'autre afin d'occuper soi-même une place, mais aussi se situer soi-même pour situer l'autre¹⁷⁰ ». Il ne s'agit pas uniquement d'adopter la position du témoin, mais de se constituer en tant qu'acteur du récit. Contrairement à Bon, qui demeure spectateur malgré l'intervention de l'auteur en fin de roman, Carrère devient véritablement protagoniste de son propre récit, au même titre que Romand. Parce que,

même s'il partage l'objectif de s'approcher au plus près de la compréhension de ses personnages, en se mettant à leur place, en imaginant leurs connaissances, leurs modes de pensées, il refuse l'idée que cette construction puisse être coupée totalement de ses propres préoccupations. Le sujet est toujours présent dans la construction de l'observable, il parle toujours d'un certain point, d'une certaine époque^m.

Ainsi, pour arriver à raconter l'histoire de Romand, Carrère n'a d'autres choix que de se raconter simultanément par une narration subjective qu'il revendique et assume pleinement... ou presque. En effet, cette subjectivité du point de vue trouble tant Carrère qu'il abandonne temporairement son projet d'écriture, incapable de trouver sa juste place :

Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire « je » pour votre compte, mais alors il me reste, à propos de vous, à dire « je » pour moi-même. À dire, en mon nom propre et sans me réfugier derrière un témoin plus ou moins imaginaire ou un patchwork d'informations se voulant objectives, ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne. Or je ne peux pas. Les phrases se dérober, le « je » sonne faux. J'ai donc décidé de mettre de côté ce travail qui n'est pas mûr (A, 204).

¹⁶⁹ Dominique Viart, « L'archéologie de soi dans la littérature française », Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographique*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 109.

¹⁷⁰ Émilie Brière, « Emmanuel Carrère, d'autres vies et la sienne », *Le Magazine littéraire*, n° 526, « Ce que la littérature sait de l'autre », décembre 2012, p. 85.

¹⁷¹ Alain Rabatel, « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère », *Arborescences*, n° 6, septembre 2016, p. 13.

Certes, l'écrivain accepte d'écrire de son propre point de vue, mais quelle perspective faut-il adopter lorsqu'on se mesure à un homme comme Jean-Claude Romand? La posture participante de l'auteur fait-elle de lui un apôtre de l'imposteur? De fait, Carrère ne partage pas l'étrange attachement de Marie-France et de Bernard pour Romand, deux inconnus devenus les « amis » du meurtrier une fois qu'il fut emprisonné. Carrère insiste pour se dissocier d'une relation qui pourrait avoir l'air amicale : l'écrivain ne fait pas partie du « club » (A, 215) formé par Marie-France et Bernard. Il refuse de partager l'affection de ces deux personnes pour celui qu'ils considèrent comme leur « protégé » (A, 215). Pourtant, en amorçant une correspondance avec lui, Carrère semble, d'une certaine façon, avoir choisi son camp, ce qui lui fait d'ailleurs ressentir un grand malaise lorsqu'il se retrouve à proximité de la mère de Florence, la femme de Romand :

J'aurais pu, en tendant le bras, toucher son épaule, mais un abîme me séparait d'elle, qui n'était pas seulement l'intolérable intensité de sa souffrance. Ce n'est pas à elle et aux siens que j'avais écrit, mais à celui qui avait détruit leurs vies. C'est à lui que je croyais devoir des égards parce que, voulant raconter cette histoire, je la considérais *son* histoire. C'est avec son avocat que je déjeunais. J'étais de l'autre côté (A, 48-49).

D'une certaine manière, tout au long du récit, Carrère travaille à regagner la frontière, à rétablir la distance nécessaire à l'écriture. Pour ce faire, cependant, l'écrivain n'a d'autre choix que d'assumer le sien, c'est-à-dire de poursuivre cette correspondance qui le pousse à fouiller le réel dans ses plus horribles représentations, au risque d'y trouver un peu de lui-même.

Pour Carrère, l'écriture se construit au fil d'une recherche approfondie de l'Autre qui lui fait découvrir du même coup tout ce qui le ramène à lui. Plusieurs similitudes entre lui et Romand sont d'ailleurs soulevées dans le récit, malgré des différences pourtant évidentes. Carrère est angoissé par la proximité qu'il remarque entre lui et Romand, et il est également troublé par son désir incoercible de creuser son histoire, se disant « hanté » (A, 36) par elle. Le malaise qu'il ressent n'est pas que psychologique :

Une nuit, c'était devenu insupportable. Je me levais, me recouchais près d'Anne endormie, me retournais, tous les muscles tendus, les nerfs vrillés, je crois n'avoir jamais de ma vie éprouvé une telle sensation de malaise physique et

moral, encore malaise est-il un mot faible, je sentais monter en moi, déferler, prête à me submerger, l'épouvante innommable de l'enterré vivant. (A, 32)

Plus encore, l'écrivain, que l'on sait très près de la religion catholique¹⁷², est pratiquement *appelé* par des forces supérieures, sur lesquelles il n'a aucun contrôle : « Et je me retrouvais choisi (c'est emphatique, je sais, mais je ne vois pas le moyen de le dire autrement) par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. » (A, 46) C'est bien cette « résonance » qui effraie Carrère et qui, en même temps, permet au paradoxe sur lequel le livre entier repose de prendre forme. Parce qu'il s'agit bien, pour l'auteur, de trouver un équilibre entre la compassion et le détachement, un juste milieu qui semble finalement advenir en fin de récit :

En roulant vers Paris pour me mettre au travail, je ne voyais plus de mystère dans sa longue imposture, seulement un pauvre mélange d'aveuglement, de détresse et de lâcheté. Ce qui se passait dans sa tête au long de ces heures vides étirées sur des aires d'autoroute ou des parkings de cafétéria, je le savais, je l'avais connu à ma façon et ce n'était plus mon affaire (A, 219).

Là encore, même une fois l'aura mystérieuse de Romand disparue, Carrère persiste à se comparer à lui. Cela s'explique sans doute par l'intime relation qui s'est développée entre eux au fil du temps, et d'autant plus que cette relation s'est établie après que Romand eut été « caressé dans le sens du poil » (A, 41), l'écrivain avouant avoir adopté dans ses premières lettres une « gravité compassée et compassionnelle » (A, 41).

De façon systématique, Carrère indique la nature de ce qu'il donne à lire et désigne les moments où le récit s'éloigne des faits pour s'aventurer dans des interprétations plus personnelles ou encore pour éclairer les zones d'ombre de l'histoire de Romand. À ce sujet, comme je l'ai indiqué au précédent chapitre, de nombreux points aveugles persistent, en dépit d'une documentation factuelle considérable. Incapable de reproduire de façon certaine les longues journées que Romand a passées « sans témoin » (A, 99), l'auteur opte pour l'interrogation plutôt que pour l'imagination :

¹⁷² Voir la note 89. Rappelons que Carrère a également publié en 2014 *Le Royaume*, récit dans lequel il revient sur les origines de la chrétienté.

Je me demandais ce qu'il ressentait dans sa voiture. De la jouissance? Une jubilation ricanante à l'idée de tromper si magistralement son monde? J'étais certain que non. De l'angoisse? Est-ce qu'il imaginait comment tout cela se terminerait, de quelle façon éclaterait la vérité et ce qui se passerait ensuite? Est-ce qu'il pleurerait, le front contre le volant? Ou bien est-ce qu'il ne ressentait rien du tout? Est-ce que, seul, il devenait une machine à conduire, à marcher, à lire, sans vraiment penser ni sentir, un docteur Romand résiduel et anesthésié? (A, 99)

À d'autres moments, Carrère se montre prudent, comme lorsqu'il est question des sentiments de Florence envers Romand : « Les méchantes langues disent qu'elle lui a cédé de guerre lasse. Qu'elle était touchée, attendrie peut-être, mais pas amoureuse. Qui le sait? Que sait-on du mystère des couples? » (A, 66). Quant aux derniers moments que Romand a passés avec ses parents, ils restent eux aussi suspendus, figés dans la mémoire incertaine de l'imposteur :

On sait qu'ils ont déjeuné tous les trois. Il restait des couverts sur la table quand l'oncle Claude est entré dans la maison le surlendemain, et l'autopsie a révélé que les estomacs d'Aimé et Anne-Marie étaient pleins. A-t-il mangé, lui? Sa mère a-t-elle insisté pour qu'il le fasse? De quoi ont-ils parlé? (A, 166)

Il y a donc un souci, chez Carrère, de dissocier les faits avérés, telles les données factuelles et objectives que représentent les résultats d'une autopsie, de ce que l'on peut présumer, croire ou encore interpréter. D'une certaine manière, l'écrivain est infidèle à son projet littéraire, qui l'engageait à « imaginer ce qui tournait dans [la] tête [de Romand] au long des heures vides, sans projet ni témoin » (A, 4^e de couverture), puisque la fiction est continuellement tenue à distance. Vraisemblablement, la présence de l'auteur-narrateur dans *L'Adversaire* répond d'une nécessité déontologique que s'impose Carrère, par souci d'honnêteté morale ou en obéissant à la retenue et à la décence qu'exige l'histoire sordide de Romand.

3.2.3. *La méthode Bon : une distance*

À l'amorce du présent chapitre, j'ai proposé une définition de l'empathie qui la distingue notamment de la sympathie. L'un des impératifs de l'empathie réside dans la distance que le concept prescrit : pour éviter tout effet de contamination par les affects de l'Autre, il importe de conserver un écart suffisant afin de demeurer pleinement conscient de sa propre

subjectivité. Cette distance, bien qu'on la remarque à quelques reprises chez Carrère, se révèle d'emblée dans l'écriture de Bon, qui semble toujours hors d'atteinte. Malgré cette position en retrait, mais aussi grâce à elle, Bon pose un regard lucide et critique sur ses personnages. En les observant, l'écrivain ne découvre rien de notable, sinon le geste inexplicable qui a été accompli par Frank. Or, en annulant ce geste¹⁷³, Bon fraye la voie à une forme d'empathie qui prend naissance dans la juste distance qu'il établit entre lui et ses personnages. La méthode empathique de Bon, dans *Un fait divers*, résiderait donc dans l'éloignement calculé de l'auteur, qui n'est pas un recul ni une marche arrière, mais plutôt un pas de côté qui lui assure un regard sur le monde du même point de vue que celui de ses personnages.

D'entrée de jeu, l'équipe cinématographique chargée du tournage d'un film sur le fait divers se présente comme la conscience réflexive de l'auteur. À travers les monologues des acteurs, du directeur de la photographie ou encore du metteur en scène s'établit un discours critique dans lequel il s'agit d'employer une « langue à l'écart des faits pour garder sa hauteur, quand les faits sont choisis justement pour n'avoir rien à signaler » (*UFD*, 29-30). La proximité du roman de Bon avec la forme littéraire dramatique signale à son tour la distance nécessaire à l'empathie. Au chœur antique formé par les trois femmes éplorées par la mort de leur proche, que j'ai étudié dans le chapitre précédent, s'ajoute, de façon plus implicite, la présence dans le roman d'une sorte de distanciation, que l'on peut facilement associer au théâtre épique de Bertolt Brecht. L'idéologie sociale derrière le concept brechtien s'apparente d'ailleurs à la démarche de Bon :

Voici qu'une refonte de la société paraît possible et nécessaire. Tous les processus qui mettent des hommes aux prises avec d'autres hommes seront étudiés, *tout* devra être observé du point de vue social. Pour sa critique de la société et sa relation historique des transformations accomplies, un théâtre nouveau aura besoin, entre autres effets, de l'effet de distanciation¹⁷⁴.

¹⁷³ L'acte meurtrier en tant que tel n'est jamais réellement exposé dans le roman, Bon s'intéressant davantage à creuser les personnages qu'à relater l'événement réel.

¹⁷⁴ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 470, 2000, p. 828-829.

Il s'agit donc, pour Brecht, de susciter une réflexion, de maintenir éveillée la conscience du spectateur et, ultimement, d'empêcher la catharsis¹⁷⁵. L'effet de distanciation, propre au théâtre épique, implique également que les acteurs soient en mesure de se dissocier de leur personnage, ce qui s'observe dans *Un fait divers* en ce que les acteurs réfléchissent à leur propre pratique, se positionnant toujours en-dehors du rôle qu'on leur a assigné. On remarque dans leur posture une « volonté de ne pas adhérer au personnage, de n'en endosser le *masque* que sous forme critique, et de retourner sur soi *l'effet* de ce masque¹⁷⁶ ». Par exemple, l'acteur principal, celui qui jouera le rôle du meurtrier, déclare : « Je n'étais plus, dans mon rôle même, celui qui exerce sur les autres haine, jalousie et violence dans une impasse promise, mais bien l'acteur, *celui qui joue de tout ça le rôle* » (UFD, 93. Je souligne.). L'acteur adopte donc une posture réflexive qui le pousse à raisonner sur sa propre implication dans la représentation de son personnage et devient alors une sorte de porte-parole de l'auteur. En fait, toute l'équipe de cinéma semble investie d'une mission qui dépasse celle du tournage d'un film, et ses différentes prises de parole trahissent la conscience de l'auteur. Bon pousse encore plus loin d'effet de distanciation en troublant l'authenticité d'un des monologues de l'amie de Sylvie, Catherine, qui raconte l'épisode d'un fou rire inexplicable survenu lors de la séquestration :

Et d'apercevoir le clin d'œil de Joël, toute seule, j'ai été prise d'un fou rire à ne plus s'arrêter, que j'ai tout fait pour contenir mais je n'arrivais pas. Et Sylvie qui s'en est aperçue en était prise à son tour, dans cette profondeur aussi du rire, tout se rejoignait, et la haine et le sentiment total du gâchis inutile (UFD, 113-114).

Ce fou rire aurait passé inaperçu sans l'intervention des deux actrices chargées de jouer les rôles de Sylvie et de Catherine dans le film à propos du fait divers. En effet, tout juste après le monologue de Catherine, « les deux femmes » affirment : « La scène du fou rire, c'est pour ça. C'est nous qui l'avons demandée et construite, il nous semblait que ça collait avec l'histoire d'origine, telle qu'on nous l'a donnée à lire dans les articles de journaux locaux, pas

¹⁷⁵ Si la distanciation paraît d'abord bien éloignée du théâtre antique tel qu'il a été étudié par Aristote, force est de constater que déjà, la conception aristotélicienne admettait une certaine forme de distanciation par l'emploi du chœur qui créait, de façon volontaire ou non, un effet d'étrangeté et de dépaysement provoquant une distance réflexive.

¹⁷⁶ Dominique Viart, « Défections de la parole », *op. cit.*, p. 281.

grand-chose en fait » (*UFD*, 115). Cette affirmation entremêle complètement les deux niveaux discursifs du roman : si la scène du fou rire apparaît véridique dans le monologue de Catherine, puis est ensuite évoquée comme une construction cinématographique, comment alors départager le vrai du faux? De toute évidence, il s'agit encore là d'une mise à distance du réel, nommément expliquée par les deux actrices :

On aurait aimé voir les deux femmes à qui tout ça était vraiment arrivé, des recherches auraient sans doute été possible, ces villes de province sont comme des boccas réduits, où on change d'endroit mais sans s'en écarter vraiment. Et il y a la famille, la piste du nom, un pianotage : on aurait vite accroché la piste. On n'a pas voulu. Que ce soit notre chose, qu'on y lise ce qui valait pour nous dans nos histoires propres, et non pas ce qu'on supposait valoir pour elles. On faisait un roman (*UFD*, 115).

Encore une fois, le discours sur le fait divers importe plus que la personnalité de ses acteurs. Garder les personnages à bonne distance, jusqu'à brouiller leur identité propre : voilà la manière de Bon, qui interroge ainsi globalement la dimension sociale du fait divers.

Le metteur en scène témoigne à son tour d'une mise à distance lorsqu'il affirme avoir formé son corps « à ces théâtres venus de Pologne » (*UFD*, 30), derrière lesquels on reconnaît le Cricot-Théâtre de Tadeusz Kantor, comme l'explique Dominique Viart :

Kantor était toujours présent à l'angle gauche de la scène, assis sur une chaise, pendant les représentations, comme pour à la fois en assumer la responsabilité face au public et dire que ce qui se joue sur la scène n'était pas la représentation d'un réel avéré, mais bien la scénographie mentale à laquelle ce réel donne lieu¹⁷⁷.

Cette position en retrait, implicitement soulevée par le metteur en scène, se reconnaît également dans la posture de Bon, que l'on devine toujours présent malgré l'absence de narration. La distanciation telle qu'elle est normalement entendue par les théories dramatiques se voit donc transformée dans *Un fait divers* et prend l'allure d'une distance empathique, évitant à Bon, et du même coup au lecteur, d'être contaminés par les sentiments des personnages. Tout un travail d'assemblage des prises de parole se déploie à la lecture du récit et témoigne d'une organisation narrative effectuée *dans l'ombre*. Les monologues

¹⁷⁷ *Idem*.

fragmentés sont évidemment disposés dans le récit par l'auteur qui agit alors à titre d'instance narrative organisatrice. En l'absence d'un narrateur qui viendrait lier chacune des prises de parole, leur assemblage prend donc, d'une certaine manière, la place de ce narrateur absent et signale l'implication de l'écrivain dans son propre récit.

Or, la voix de « l'auteur » apparaît explicitement en fin de roman, représentant de nouveau, mais avec l'aplomb que sa désignation nominale implique, la conscience et les pensées de Bon. D'ailleurs, le choix de cette appellation n'est pas à prendre à la légère : il ne s'agit pas du scénariste, mais bien de l'auteur. Il est toutefois assez rare que ce terme désigne celui ou celle qui rédige un scénario cinématographique, l'utilisation du mot « auteur » étant normalement réservée au domaine littéraire. La prise de parole par l'auteur crée ainsi une sorte de dédoublement réflexif : à la réflexion déjà proposée par l'équipe de cinéma s'ajoute celle, assumée et entière, de l'auteur. Est-ce bel et bien la voix de Bon? Ou n'est-ce pas plutôt celle de l'auteur du roman à la source du film qui se met en branle dans *Un fait divers*? Peu importe. Entre la volonté de créer un espace discursif où les sans-voix ont droit de parole et la conscience lucide d'appartenir à une strate sociale différente, Bon prend la parole et admet son inquiétude quant à la définition même du statut d'écrivain.

Ainsi, dans un unique monologue qui tient en quatre pages, « l'auteur » met au jour toute la subjectivité nécessaire à l'écriture du fait divers. À l'instar de Carrère, il affirme qu'il lui a d'abord fallu « vaincre [...] la honte » (*UFD*, 128) qui s'installe lorsqu'on choisit de raconter un tel événement, et que même une fois cette honte maîtrisée, l'écriture ne vient pas instantanément. « Il faut attendre. Et parfois longtemps, et parfois d'une phrase à l'autre » (*UFD*, 128). Alors que Carrère a mis sept ans à écrire *L'Adversaire*, Bon expose à son tour le temps nécessaire à l'écriture d'*Un fait divers*, et il semble que ce soit à l'intérieur même de cette période d'attente que l'écrivain arrive à se constituer devant l'altérité. Pour Bon, « on ne choisit pas une histoire à l'extérieur de soi-même », « si on va dans ces eaux troubles c'est seulement pour s'y pêcher soi-même, parce qu'on n'a pas sinon matière à grandir » (*UFD*, 128-129). La voix de l'auteur dans le roman se mêle à celle de Bon, donnée comme vraie dans une préface rétrospective où ses intentions sont dévoilées : « Ce que j'avais à écrire, ce n'était pas ce fait divers en lui-même, mais ce hasard qui aurait pu m'y mêler. Non pas les lieux et personnes que la tragédie réelle avait happés, mais me servir de cette densité comme

d'un révélateur, pour retrouver et creuser les miens propres¹⁷⁸ ». Qu'il s'exprime librement dans une préface ou qu'il emprunte une voix fictionnalisée dans son roman, Bon révèle son malaise à l'idée de se faire porte-parole de ceux qui n'ont pu se faire entendre. « Loin d'ignorer la question de la légitimité à parler des exclus, Bon la place au cœur de son écriture¹⁷⁹ » et cherche en lui-même ce qui le relie aux destins de ces sans-voix.

S'il s'engage personnellement dans son roman, Bon réussit malgré tout à conserver une distance qui paraît nécessaire à son projet d'écriture. L'écrivain semble en effet suivre une démarche qui le protège d'un engagement démesuré et qui lui assure, d'une certaine manière, de demeurer à l'intérieur des limites de l'empathie. Le monologue de l'avocat de l'accusé paraît d'ailleurs délimiter ces frontières :

Osez prétendre que seule cette mécanique humaine fonde votre démarche. Vous n'en prenez que l'esthétique et prétendez par confort que cette esthétique a besoin de cet envers du monde où obscurément, sans vous, nous travaillons tous les jours. Démontrez-moi qu'on pourrait se préoccuper d'esthétique sans que les images passent premières : l'art doit rester une énigme. [...] Qu'avez-vous à faire de ces adresses que vous osez me demander, et de ce que ces femmes deviennent? Et de mon client dans sa centrale de Châteauroux, où vous ne pénétrerez pas? Si c'est d'art qu'il s'agit, et de sauver ce qui en lui est par nature énigmatique, vous vous passerez bien de tout cela (*UFD*, 148-149).

Derrière le jugement de l'avocat envers celui que l'on devine être l'auteur ou le metteur en scène apparaît une critique que Bon se livre à lui-même, une sorte de mise en garde rappelant les visées esthétiques derrière son projet littéraire et donc de la part de mystère et d'énigme que celui-ci doit conserver. Si l'engagement de soi paraît nécessaire à la compréhension de l'Autre – « on ne touche pas impunément aux choses sales, à moins de regarder les mêmes en soi » (*UFD*, 131) –, la distanciation semble tout aussi essentielle. Tel un funambule, Bon se tient en équilibre entre les deux, cherchant moins à résister au balancement qu'à faire apparaître la dimension universelle de la souffrance humaine.

¹⁷⁸ François Bon, « Brève préface rétrospective », *op. cit.*, s.p.

¹⁷⁹ Aurélie Adler, *op. cit.*, p. 203.

3.3. *Se (re)connaître*

Dans l'appropriation du fait divers en littérature, l'empathie doit être envisagée comme un véritable moteur de réflexion, où la volonté de comprendre l'Autre permet à l'écrivain de prendre conscience de sa propre singularité. Cette volonté de donner du sens à l'Autre le mène à se comparer à lui, à le considérer comme son égal, et ce mouvement de reconnaissance fait également apparaître la dimension éthique d'une telle écriture. En effet, comment Bon et Carrère, qui se mesurent à des figures criminelles, arrivent-ils à développer leur empathie? Suzanne Keen, qui s'est intéressée aux liens entre roman et empathie, soutient que l'écrivain peut, dans certaines situations, souffrir « d'inexactitude empathique¹⁸⁰ ». Selon elle, la réponse empathique de l'auteur peut s'avérer amoral lorsqu'elle est dirigée vers un assassin. Pourtant, il s'agit bien, chez Carrère et chez Bon, d'exposer toutes les facettes humaines, les bonnes comme les mauvaises. Et à la lumière des nombreuses définitions de l'empathie, le désir de comprendre l'Autre monstrueux ne veut en aucun cas dire que l'écrivain cherche à justifier les actes qu'il a commis. Au contraire, la proximité qui se crée entre lui et le criminel accroît son sentiment de honte et participe au développement d'une réflexion critique. Bref, l'embarras qu'occasionne la résonance empathique permet le surgissement d'une éthique littéraire.

Dès lors, en s'inspirant de faits divers, Bon et Carrère dévoilent l'infini des possibilités humaines. Loin d'être des hommes modèles, leurs personnages – parce que même Romand, bien qu'il paraisse si réel à la lecture, demeure un personnage – représentent en quelque sorte l'éventail des vérités humaines. Tout le potentiel éthique d'une telle écriture apparaît alors : l'écriture n'impose pas une opinion, au contraire, elle présente plutôt une façon de ne pas en imposer. Elle permet d'aller à contre-courant et d'abandonner l'attitude normalement adoptée devant l'Autre monstrueux. Cela témoigne donc d'une volonté de donner un sens à l'Autre : en lieu et place du jugement attendu prend forme une sorte de compréhension, qui est spécifiquement le but visé par l'empathie.

L'identification, qui peut être tenue comme une composante de l'empathie, intervient

¹⁸⁰ Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 158. Traduction libre de l'expression « empathic inaccuracy ».

dans *L'Adversaire* et dans *Un fait divers* comme l'un des multiples moyens d'appréhender l'Autre, bien qu'elle paraisse être accidentelle et non faire partie d'une démarche littéraire. C'est en tentant de comprendre Frank et Romand que Bon et Carrère en viennent à s'identifier à eux, à voir entre eux des similitudes qui contribuent à instaurer un climat de malaise. Déjà, comme je l'ai évoqué au précédent chapitre, la dépersonnalisation et l'individualisation de la figure monstrueuse participait à l'humaniser. Or, Bon et Carrère intensifient le phénomène d'humanisation en se comparant au criminel. « L'auteur » d'*Un fait divers* a non seulement habité la même ville que le meurtrier, mais la rue où s'est joué le drame constitue également l'un de ses souvenirs :

Cette avenue René-Gasnier, et ses appartements mi-désertés à hauts plafonds et anciennes moulures, où les pièces compliquées s'assemblent en désordre sans qu'on reconstitue le plan ni qu'on connaisse un jour ceux qui vous entourent derrière les cloisons trop minces : douze ans après *j'en ai encore l'odeur* (UFD, 130. Je souligne.).

Il s'agit véritablement pour « l'auteur » de se rappeler avoir lui-même traversé ces chemins de misère : « On s'en était remis au hasard et aux gares, comme ceux-là avaient fait, et on avait le même âge. On était sur des rails, ceux-là sur d'autres, mais interchangeables *et c'est ce malaise-là qu'il fallait négocier* » (UFD, 130. Je souligne.). Le malaise dont parle Bon se retrouve dans l'écriture de Carrère, qui s'identifie à Romand à de multiples reprises : il voit une vague ressemblance entre son propre fils et Antoine, celui de Romand ; les photos de famille de Romand lui rappellent les siennes ; il raconte avoir lui aussi menti, à l'adolescence, sans que ce mensonge ne le mène à la mythomanie comme cela a été le cas pour Romand. Étrangement, là où Carrère s'identifie le plus à Romand, c'est dans sa posture d'écrivain, qui le confronte à une solitude semblable à celle qu'a dû vivre Romand :

Je pensais au studio où je vais chaque matin après avoir conduit les enfants à l'école. Ce studio existe, on peut m'y rendre visite et m'y téléphoner. J'y écris et rafistole des scénarios qui en général sont tournés. Mais je sais ce que c'est de passer toutes ces journées sans témoin : les heures couché à regarder le plafond, la peur de ne plus exister (A, 99).

Romand devient pour ainsi dire le double monstrueux de Carrère et, comme le suggère Blanche Cerquiglini, le récit prend alors des allures de roman psychologique, puisqu'« il s'agit de rapporter l'autre, radicalement autre par la monstruosité de ses actes, à soi. De cette

comparaison émerge “l’adversaire”, le mal qui sommeille en nous¹⁸¹. » Au-delà de l’apparition d’un mal qui serait généralisé à l’ensemble des hommes, je vois davantage dans la comparaison entre Romand et Carrère une nouvelle manière d’humaniser le criminel, c’est-à-dire de faire ressortir son caractère ordinaire et commun. Carrère, comme Bon d’ailleurs, semble vraisemblablement exercer « cette vertu démocratique consistant à attribuer à autrui l’existence d’une conscience morale et d’une subjectivité *équivalente et égale* à la [s]ienne¹⁸². » Ainsi, dans des œuvres comme *Un fait divers* et *L’Adversaire*, qui travaillent la nuance, il faut comprendre l’identification en tant que processus imprévu, qui appelle une certaine souplesse et qui justifie un rapprochement à des êtres différents de soi.

L’identification à l’œuvre dans *Un fait divers* et dans *L’Adversaire* s’inscrit donc vraisemblablement dans le mouvement empathique que génère l’écriture. Les écrivains arrivent en effet à se reconnaître dans des êtres atypiques, parce qu’ils s’attachent à restaurer leur humanité et à rappeler la banalité de leur existence. De cette identification émerge l’impératif d’une responsabilité de l’écrivain, qui se comprend par l’implication de l’auteur à l’intérieur même du texte littéraire. De fait, Bon et Carrère sont engagés dans leur récit et, à l’instar de Bruno Blanckeman, je propose d’envisager la responsabilité de l’écrivain comme une « implication »¹⁸³. Il ne s’agit plus, pour l’auteur, de se positionner en surplomb ou de se prévaloir d’un droit d’ingérence, mais bien de témoigner des incertitudes qui accompagnent le geste d’écrire. En ce sens, l’implication désigne la recherche d’une forme juste, et de la juste forme, pour témoigner du réel. Les errances génériques des récits de Carrère et de Bon rendent d’ailleurs compte des conséquences de ce phénomène d’implication : par la honte et l’hésitation de la voix auctoriale, la forme du récit « se cherche ou se remet en question¹⁸⁴. »

¹⁸¹ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 324-325.

¹⁸² Alexandre Gefen, « D’autres vies que la mienne : roman français contemporain, empathie et théorie du care », Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, 2013, p. 280. Je souligne.

¹⁸³ Bruno Blanckeman, « L’écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité », Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d’un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 71-81.

¹⁸⁴ Dominique Viart, « Défections de la parole », *op. cit.*, p. 293.

Cela n'est pas sans rappeler les multiples ébauches narratives dans *L'Adversaire*, des traces qui admettent le caractère mouvant du récit occasionné par les scrupules de Carrère. Pour expliquer les reliefs formels d'une telle écriture, Alexandre Gefen pointe à son tour « l'ordinaire de la détresse, et non son extraordinaire [qui] conduit à un art du récit délibérément pauvre et antiromanesque, ou du moins à un dénuement de ses procédés par une forme de culpabilité de la parole littéraire¹⁸⁵ ». C'est donc toute la légitimité de l'auteur qui est mise en cause dans une telle écriture du réel, et cette responsabilité ébranle la forme du texte littéraire, forçant l'écrivain à s'impliquer dans son récit, à témoigner de ses doutes, à exposer ses ratures, allant parfois jusqu'à remettre en question l'honnêteté de son projet littéraire.

3.4. Pour conclure : une écriture sur le seuil

Lorsqu'elle est décrite comme « un jeu de l'imagination qui vise à la compréhension d'autrui¹⁸⁶ », l'empathie se rapproche du domaine littéraire : n'est-ce pas là exactement la démarche par laquelle le lecteur de roman arrive à se représenter la psychologie des personnages? De toute évidence, lorsqu'il est question d'empathie en littérature, les théories de la réception et de la lecture de même que la place d'interprétation du lecteur interviennent presque automatiquement. En effet, de nombreuses études s'intéressent aux capacités du lecteur à ressentir de l'empathie fictionnelle pendant l'acte de lecture. Or, à bien y penser, l'empathie serait plutôt au principe de deux relations propres au texte littéraire : la relation texte-lecteur, mais aussi la relation auteur-personnages. L'empathie s'appréhenderait également dans l'acte de création, lorsque l'écrivain se prononce explicitement sur les implications éthiques de son œuvre¹⁸⁷. Du fait de « la réflexion méta-fictionnelle qui accompagne

¹⁸⁵ Alexandre Gefen, « D'autres vies que la mienne... », *op. cit.*, p. 284

¹⁸⁶ Elisabeth Pacherie, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁷ L'empathie peut se reconnaître également dans la description des personnages, lorsque la voix de l'écrivain n'apparaît pas directement dans l'œuvre. Par exemple : l'élaboration de la psyché du personnage de la nourrice dans *Chanson douce* de Leïla Slimani trahit le regard empathique de l'auteure. Slimani la compare à une « fée » qui fait « des bouquets de fleurs » et qui « accomplit les plus extraordinaires merveilles » dans la cuisine. Les enfants, avant d'être froidement assassinés dans

la tentative de restitution et la réception du fait divers¹⁸⁸ », Viart en est venu à intégrer les écritures contemporaines du fait divers à ce qu'il a appelé les *fictions critiques*, à ces textes qui ne se réduisent pas à la simple dimension objective et qui interrogent leur propre manière littéraire. S'installe donc, dans *L'Adversaire* et *Un fait divers*, un mouvement réflexif qui se distribue en parts plus ou moins égales entre un regard empathique et un regard critique : l'écriture n'est jamais tout l'un ou tout l'autre, mais procède davantage de nombreux allers-retours entre l'un et l'autre¹⁸⁹. C'est d'ailleurs ce passage entre l'empathie et la réflexion critique qui, me semble-t-il, engage la dimension éthique d'une telle écriture du réel. Confronté à la diversité humaine, l'empathie demeure « un instrument de connaissance non seulement d'autrui, mais aussi du monde et de nous-mêmes¹⁹⁰ », et, conséquemment, elle assure la neutralité de l'écrivain. Le terme de « neutralité » doit être ici entendu comme le fait de ne s'engager ni d'un côté ni de l'autre, obligeant ainsi l'écrivain à demeurer à la jonction, au croisement entre lui et l'Autre. Cela se traduit chez Bon par une distanciation calculée qui lui permet d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de son récit. Pour Carrère,

la baignoire, sont totalement captivés par leur nounou. Lors d'un anniversaire, « elle a préparé des chansons et des tours de magie. Elle se déguise sous leurs yeux stupéfaits et les enfants, qui ne sont pourtant pas faciles à bernier, savent qu'elle est des leurs. Elle est là, vibrante, joyeuse, taquine. Elle entonne des chansons, fait des bruits d'animaux. Elle prend même Mila et un camarade sur le dos devant des gamins qui rient aux larmes et la supplient de participer, eux aussi, au rodéo. » Peu à peu, toutefois, la nounou perdra de cette douce légèreté, et certaines de ses actions donneront froid dans le dos – je pense notamment à cette scène effrayante où elle laisse sur le comptoir de la cuisine, en guise d'avertissement à la mère, la carcasse d'un poulet nettoyée à l'eau de Javel. Mais malgré la personnalité de la nounou qui dérape tout à coup, la stratégie de Slimani a déjà semé en nous, lecteurs, la pointe d'une empathie, aussi mince soit-elle, qui nous empêche de juger la meurtrière, qui nous pousse même à trouver une explication qui excuserait son geste fatal, qui, en fin de compte, nous ébranle et nous place à notre tour dans une position de déséquilibre.

¹⁸⁸ Dominique Viart, « Défections de la parole », *op. cit.*, p. 282. Dans le même article, il précise ce qu'il entend par *fictions critiques*, qui sont pour lui « des textes qui associent la fiction en tant que procédé d'élucidation d'un objet donné (le réel, le sujet, l'Histoire, la mémoire...), critiques envers eux-mêmes et envers les processus fictionnels comme envers les discours constitués avec lesquels ils entrent en dialogue. » (p. 282-283)

¹⁸⁹ L'empathie ressentie envers le criminel mène à la réflexion critique, mais il semble que le regard critique posé sur l'écriture du fait divers reconduise l'écrivain à s'identifier au criminel. Il ne s'agit pas ici d'un cercle vicieux, puisqu'aucun effet négatif ne surgit de la spirale. Au contraire, de tels tours et détours paraissent plutôt répondre d'un cercle vertueux.

¹⁹⁰ Élisabeth Pacherie, *op. cit.*, p. 152.

l'empathie et sa nécessaire neutralité se traduisent par l'instabilité de la voix auctoriale, qui paraît constamment osciller entre la tentation et la crainte de franchir les limites. Bref, cette posture de l'entre-deux me paraît tout à fait emblématique de l'écriture contemporaine du fait divers, qui convoque et met au jour ses frontières tout en se privant de les franchir¹⁹¹.

Ainsi, une spécificité toute contemporaine de la transcription littéraire du fait divers semble sourdre de cette posture empathique : le romancier, en tentant d'humaniser et de comprendre le meurtrier, se retrouve véritablement *sur le seuil*, ambivalent quant à la posture qu'il devrait adopter pour témoigner du pire. Au sujet de l'affaire Romand, Carrère déclare d'ailleurs : « Forcément, on ne cesse de se poser la question de sa légitimité. On n'est plus là pour juger. De quel droit écrire cela¹⁹²? » Ce questionnement a de toute évidence commandé une écriture à la première personne du singulier, qui répond, en partie du moins, au problème de la légitimité. En effet, « c'est en se situant, en parlant pour lui-même et en assumant la "responsabilité" de sa parole – éventuellement inexacte, imparfaite, limitée – qu[e Carrère] parvient à créer les conditions moralement acceptables de l'écriture du réel¹⁹³ ». Il n'empêche que l'écrivain se questionne jusqu'à la toute fin, terminant son récit avec cette phrase énigmatique : « J'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière » (A, 220). Surgissent alors une fois de plus des forces antagonistes. Pourquoi parler de crime? Parce que l'écrivain s'empare de la pensée de Romand? Ou encore en raison d'une complicité potentielle que l'écriture empathique pourrait entraîner? Quant à la prière, attesterait-elle la compassion de l'auteur, qui s'efforce de trouver l'homme derrière le

¹⁹¹ Une certaine affinité entre le criminel et l'écrivain semble poindre, puisque la transgression de la norme par le premier évoque nécessairement l'idée d'une limite que le second s'engage à ne pas dépasser. Par ricochet, le lecteur aussi se retrouve dans une position gênante, voire inconfortable, comme l'explique Dominique Rabaté : « Le romancier contemporain nous fait nécessairement éprouver nos propres limites, notre capacité personnelle à comprendre le mal, à nous projeter dans ce qui nous terrifie. Et il nous fait ressentir un sentiment de malaise et de gêne qui est la mesure de la puissance de ces textes, qui mobilisent à l'évidence une inclination voyeuriste que nous sommes amenés, de façon plus ou moins douteuse, à partager. » (Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 270).

¹⁹² Emmanuel Carrère et Nelly Kaprièlan. *Écrire, écrire, pourquoi? Emmanuel Carrère : Entretien avec Nelly Kaprièlan*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, en ligne, <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1690>>.

¹⁹³ Jeanne Teboul, « Deux écritures du réel? La démarche d'Emmanuel Carrère au prisme de l'ethnologie », *Journal des anthropologues*, vol. 148-149, n° 1, 2017, p. 63-82.

monstre? Il me semble que c'est parce qu'il est en mesure de s'identifier au criminel que l'écrivain fait face à une inquiétante porosité des frontières, et que c'est bel et bien sur le pas de la porte que l'écriture parvient à advenir. Ce lieu instable, cet entre-deux où l'écrivain hésite, incapable de trancher entre le *dire* et le *taire*, ne serait-ce pas, finalement, le lieu idéal de l'écriture du fait divers?

CONCLUSION

SE TAILLER UNE PLACE DANS LES INTERSTICES DU RÉEL

À la fois fascinant et repoussant, le fait divers n'a pas bonne presse. Pour certains, il est le symbole d'une démocratie vacillante, alors que les grands débats semblent écartés au profit de petites dépêches quotidiennes; pour d'autres, il se fait le révélateur des angoisses d'une époque, de ses tabous et de ses peurs. Le fait divers serait-il le témoin d'une aliénation collective ou, au contraire, occuperait-il un rôle cathartique en assurant le maintien de l'harmonie sociale? Le paradoxe sur lequel il repose en complexifie la portée et le sens, mais, par les actes qu'il met en scène, le fait divers présente sans doute « une vision du monde porteuse des craintes et des convictions de l'époque dans laquelle [il s'inscrit]¹⁹⁴ ».

Par sa dimension narrative et dramatique, le fait divers constitue une source d'inspiration inespérée pour les écrivains. Mais que peuvent-ils apporter à une histoire dans laquelle s'activent déjà tous les éléments d'une mécanique romanesque? À la différence du fait divers, les textes littéraires ne sont pas la réalité, ils s'en inspirent. D'ailleurs, plus ils s'en éloignent, plus l'écriture semble en mesure de s'épanouir. Les écrivains contemporains qui s'emparent d'un fait divers cherchent, dans les interstices du réel, un endroit où ils pourront se glisser. Or, ils se butent à un obstacle inattendu : en marge de l'événement se trouvent des êtres humains qui leur ressemblent, et cette troublante proximité agit sur l'écriture.

Mon propos a été, tout au long de ce mémoire, de situer la transposition littéraire du fait divers par rapport au biographique, puisque de toute évidence, les auteurs s'intéressent davantage à raconter la vie d'une personne réelle qu'à la représentation de l'événement bouleversant dont elle a fait l'expérience. Le fait divers devient donc véritablement un

¹⁹⁴ Sylvie Dion, « La rupture de la quotidienneté », *Tangence*, n° 37, 1992, p. 8.

prétexte, qui sert non seulement à authentifier le réel dans le récit, mais aussi et surtout à dissimuler le véritable motif derrière une telle écriture. En minorant le délit à la source du fait divers, l'écrivain fixe alors les paramètres d'une écriture de l'Autre : une fois le crime « oublié », le criminel disparaît à son tour et ne subsiste que l'homme ordinaire, celui devant qui l'écrivain parvient à se reconnaître. Ainsi, il semble que ce soit véritablement en raison de l'humanisation du criminel monstrueux que l'empathie de l'écrivain parvient à prendre forme, et qu'elle s'alimente ensuite aux multiples va-et-vient entre une identification désormais rendue possible et une distance que la décence exige.

Après avoir envisagé, au premier chapitre, les liens entre le réel et la fiction, j'ai constaté que le fait divers en tant que document constituait une donnée essentielle au récit contemporain. Contrairement aux romans réalistes qui s'inspiraient aussi de faits réels, les récits contemporains exposent, pour la plupart, le fait divers comme tel, un signalement qui peut assurément être compris comme une sorte d'aveu ou de confession. Loin de constituer une matière romanesque, le fait divers s'apparente davantage à un catalyseur, à une « étincelle narrative qui suscite l'envie de raconter¹⁹⁵ ». J'ai d'ailleurs montré comment la charge émotionnelle contenue dans le fait divers journalistique faisait de lui à la fois un référent idéal et un modèle à ne pas reproduire. Si la rhétorique médiatique parvient à fasciner l'écrivain, elle le heurte également par la spectacularisation à laquelle elle soumet l'événement. L'intégration de documents à même la fiction, bien qu'elle vienne attester le réel, occupe donc une autre fonction : elle permet aux écrivains de se positionner *contre* le fait divers¹⁹⁶. Il appert en effet que l'écrivain expose le fait divers afin de mieux s'en éloigner, et son dévoilement lui permet d'en signaler les écueils : il critique notamment le caractère lacunaire et approximatif du fait divers, la prédilection des journalistes pour le sensationnalisme ainsi que leur faible empathie envers ses acteurs. Du même coup, la critique que l'écrivain réserve au discours médiatique ainsi qu'aux discours alternatifs qui posent à leur tour un regard sur l'événement (les rapports d'autopsie, les interrogatoires de police ou encore les dossiers psychiatriques) lui permet de justifier sa propre démarche

¹⁹⁵ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 321.

¹⁹⁶ Le terme « contre » est à comprendre dans les deux sens du terme : l'écrivain s'oppose au fait divers, mais il reste néanmoins en contact avec lui.

littéraire, puisqu'il assure, en les condamnant, de ne pas reproduire les mêmes procédés. D'ailleurs, ce qui m'apparaît notable au terme de cette recherche, ce serait ce besoin de légitimation qui mène les écrivains à défendre « leur compétence romanesque dans le traitement du réel¹⁹⁷ ».

Au deuxième chapitre, j'ai relevé diverses stratégies narratives déployées dans *L'Adversaire* et dans *Un fait divers*, stratégies qui soustraient ces textes au traitement médiatique normalement réservé au fait divers. Comme le mentionne Blanche Cerquiglini, « le fait divers est un révélateur : en parlant d'une exception, d'un monstre, il parle de notre humanité¹⁹⁸ ». Ainsi, en dépersonnalisant les acteurs du fait divers qu'il met en scène, Bon permet à son roman d'atteindre une dimension collective, puisqu'il insiste sur leur caractère commun, qui en font des êtres interchangeables. Même le criminel Arne Frank devient un homme ordinaire, capable du meilleur comme du pire. Les identités dans le roman de Bon sont brouillées, et l'absence de désignation nominale participe au processus de dépersonnalisation mis en place par l'auteur¹⁹⁹. Bon fournit aux personnages anonymes une tribune dans laquelle ils sont autorisés à poser un regard sur le fait divers et à révéler les multiples bouleversements que l'événement a provoqués en eux. Les personnages de Bon, malgré une identité vacillante, sont attachants et individualisés, alors que l'histoire qu'ils racontent prend une forme universelle. Il s'agit véritablement, dans le cas de Bon, d'activer la fonction critique de la littérature, en montrant que « le monde n'est pas transparent, donné une fois pour toutes, partagé à tout jamais entre les bons et les méchants²⁰⁰ ». Dans *L'Adversaire*, Carrère procède autrement : il expose le caractère médiocre de Jean-Claude Romand en le personnalisant, en le situant dans la banalité de son quotidien et en montrant toute l'insignifiance du personnage. De cette façon, l'écrivain s'assure de dégager l'aura monstrueuse que les médias se sont obstinés à accoler à Romand, et il tente par tous les

¹⁹⁷ Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires... », *op. cit.*, p. 160.

¹⁹⁸ Blanche Cerquiglini, *op. cit.*, p. 328.

¹⁹⁹ La dépersonnalisation n'est pas à confondre avec la minimisation de l'événement qu'a subi le fait divers à la source de l'écriture de Bon. Au contraire, il s'agit pour l'écrivain d'offrir une place de choix aux personnages du fait divers en leur donnant la parole.

²⁰⁰ Luc Rassin, *op. cit.*, p. 163.

moyens de reconstruire un homme enlisé dans ses multiples mensonges. Si elles se présentent d'abord comme contradictoires, les deux stratégies narratives employées par Bon et par Carrère, que j'ai nommées la dépersonnalisation et l'individualisation, conduisent néanmoins au même résultat : le caractère monstrueux du criminel s'estompe au profit d'une humanisation.

J'ai également abordé, dans ce deuxième chapitre, la question de la fragmentation du récit, qui se présente comme une stratégie presque inévitable dans la mesure où la reconstitution d'un événement réel ne peut advenir que dans l'amalgame de différents points de vue. L'écrivain doit en effet recomposer l'ensemble d'une narration en reprenant tous les éléments qu'il a à sa disposition, alors que « seuls la multiplication des points de vue, le croisement des perspectives, le recoupement des récits peuvent nous donner un peu de l'épaisseur des choses telles qu'elles sont²⁰¹ ». Si on peut d'abord croire à l'effacement de la subjectivité de Bon dans *Un fait divers*, son travail d'architecte et de monteur, qui organise l'agencement des voix, témoigne de son implication dans le texte. Rien ne pourrait être enlevé ou déplacé sans risquer d'ébranler la solidité de l'assemblage. De même, les nombreuses amorces narratives et la multiplication des documents véritables dans *L'Adversaire* témoignent de la subjectivité de l'auteur : si Carrère entreprend de rétablir l'ordre du réel en présentant la diversité des voix qui s'y intéressent, il défend d'un même élan sa propre prise de parole. Bien qu'elle puisse difficilement rendre compte de l'intégralité du réel, cette polyphonie, qui apparaît explicitement dans *Un fait divers* et qu'on remarque de façon plus oblique dans *L'Adversaire*, pose néanmoins sur le monde un regard englobant. La fragmentation et la déconstruction du récit deviennent des outils d'élucidation du monde, nécessaires pour en proposer une connaissance et une vision plus larges et plus riches.

Naturellement, les stratégies narratives étudiées au chapitre II m'ont menée à réfléchir sur l'empathie de l'écrivain, puisqu'en préservant le caractère humain des criminels qu'ils mettent en scène, Bon et Carrère ont déclenché, consciemment ou non, un effet de miroir qui permet une identification avec eux. J'ai donc examiné la méthode empathique des écrivains

²⁰¹ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *Peurs privées, angoisses publiques. Un siècle de violences en France*, Paris, Larousse, 2001, p. 171.

dans le but de mieux comprendre leur implication dans le récit, qui prend des proportions importantes dans le texte de Carrère et plus en filigrane dans le roman de Bon. J'ai ainsi montré que, par le malaise ou par la distanciation, ces écrivains cherchent à trouver leur voix/voie devant les horreurs du réel et qu'ils demeurent ambivalents quant à la place qu'ils peuvent occuper dans ce réel rapporté. Le dernier chapitre s'est d'ailleurs soldé sur une hypothèse centrale, que je reprends ici : l'écriture contemporaine du fait divers serait une écriture de l'entre-deux, dans laquelle l'écrivain peine à trouver la juste posture à adopter pour témoigner du réel. Or, serait-il possible que cet embarras soit aussi commode que gênant? En se disant incapable de prendre position et en demeurant sur le seuil, l'écrivain occupe une place pour le moins avantageuse, qui permet le passage d'un côté à l'autre tout en ménageant un espace central qui bénéficie autant de l'instabilité que de l'équilibre que le balancement suppose.

De ce fait, la dimension éthique d'une telle pratique littéraire apparaît alors essentielle. Abstraction faite des nombreux procès qui peuvent naître de la transposition littéraire d'un fait divers, la responsabilité de l'écrivain demeure néanmoins au cœur du processus, d'autant plus qu'elle est exposée et commentée à même le récit. Cette responsabilité avouée, ou cette implication, pour reprendre l'expression de Bruno Blanckeman, permet à l'écrivain de faire reconnaître le bien-fondé de son entreprise littéraire. Dans *L'Adversaire* et *Un fait divers*, le besoin de légitimation ne se transforme pas en justification; en aucune façon, Carrère et Bon ne tentent d'excuser leur projet. Au contraire, leur responsabilité se comprend dans leur désir d'équité, puisqu'en considérant le criminel d'une manière qui se veut impartiale, ils creusent le réel au-delà du stéréotype tératologique. Le fait divers devient en quelque sorte le miroir de notre société, et raconter l'histoire de ses personnages, surtout celle de celui ou de celle qui aura commis le pire, permet d'en montrer une facette normalement occultée. Pour Isabelle Daunais,

les personnages de la littérature perçue comme éthique n'existent pas en (ou pour) eux-mêmes dans la fiction où l'écrivain les fait évoluer ; ils existent dans et par la conscience d'autrui, ils existent dans et par la volonté et le pouvoir d'autrui de se souvenir d'eux, de les penser, de les imaginer²⁰².

²⁰² Isabelle Daunais, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol 46, n° 1, 2010, p. 66.

C'est bel et bien par le langage que les personnages de Romand et de Frank arrivent à prendre forme. Dans *Un fait divers*, Bon brouille les frontières entre l'homme ordinaire et le héros tragique et soumet l'écriture à une posture éthique au nom de laquelle tout événement prend un sens dans le dénouement de la grande histoire. Malgré la cruauté de la mécanique sociale et en dépit de notre trop grande faculté d'oubli, il incombe à l'écrivain de préserver les traces de ces vies humiliées et de leur offrir un espace de parole. Les enjeux éthiques soulevés par l'écriture du fait divers mettent en évidence une sorte de manque à dire, un besoin de creuser le réel où normalement personne n'ose s'aventurer. En somme, ce que Carrère et Bon tentent de faire, c'est véritablement d'inventer un langage où l'esthétique et l'éthique sont intimement liées. La posture empathique des écrivains se révèle, en résumé, sous-tendue par une éthique de la responsabilité qui les conduit à déchiffrer le réel en le rendant saisissable. L'écrivain, à travers son désir de comprendre l'Autre, en vient à proposer une lecture plurielle, comme le fait Bon, ou encore une vision unique mais hésitante, comme celle de Carrère. Dans un cas comme dans l'autre, le lecteur est invité, à l'instar de l'écrivain, à suspendre son jugement²⁰³ devant les facettes horribles de l'humanité.

Les faits divers sont partout : à la radio au retour du travail, sur la tablette le dimanche matin, apparaissant soudainement en encadré sur l'écran de notre téléphone intelligent. On peut certainement parler d'une occupation constante, pour ne pas dire d'un envahissement de l'espace médiatique, qui a quelque chose d'inédit. Or, au risque d'une possible saturation, l'écrivain contemporain choisit quand même d'y mêler sa voix avec une force renouvelée, en s'intéressant à l'événement réel non pas comme une saillie sur fond de banalités, mais en considérant le banal comme potentiellement événementiel²⁰⁴. Il semble donc que le fait divers en littérature intervienne comme source, comme manière de raconter le monde, et que

²⁰³ C'est ce que suggère Carrère dans la 4^e de couverture de *Limonov* : « Lui-même se voit comme un héros, on peut le considérer comme un salaud : je suspends pour ma part mon jugement. »

²⁰⁴ Ces observations, que je reprends ici, ont été proposées par Laetitia Gonon et Émilie Brière lors d'une entrevue réalisée dans le cadre d'une série d'émissions sur les faits divers diffusée sur la chaîne *France Culture*. Notons également que les résultats de leurs recherches sur le fait divers en littérature contemporaine seront publiés dans le prochain numéro de la revue *Recherches et travaux*, codirigé par Laetitia Gonon et Pascale Roux, qui devrait paraître en janvier 2018. (Marie Richeux, Laetitia Gonon et Émilie Brière, « Faits divers. L'écriture du pire », [Webradio], récupéré de *Les Nouvelles vagues*, en ligne, 14 mars 2017, <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/faits-divers>>).

les écrivains le choisissent pour renouveler leur rapport au réel et au récit. Extraire de la masse ces événements qui leur semblent manipulés et formatés; trouver une voix qui parviendrait à témoigner de leur individualité; produire un document qui échapperait au caractère périssable des nouvelles médiatiques qui se superposent²⁰⁵ : voilà les défis que se donnent les écrivains contemporains qui s'emparent du fait divers. La littérature contemporaine ne cherche pas à supplanter le fait divers médiatique, au contraire, elle s'efforce plutôt à en dévoiler la variété des discours, à exposer les nombreux liens qui se tissent entre eux et à montrer comment, finalement, il n'existe pas d'événement en dehors d'une saisie discursive.

²⁰⁵ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus littéraire principal

Bon, François, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993, 156 p.

Carrère, Emmanuel, *L'Adversaire*, Paris, Folio, 2000, 224 p.

b) Corpus littéraire secondaire

Bon, François, *Un fait divers*, [Livre numérique] Paris, Tiers livre, 2014, 106 p.

Carrère, Emmanuel, *Le Royaume*, Paris, P.O.L., 2014, 620 p.

Corriveau, Hugues, *Les enfants de Liverpool*, Montréal, Druide, 2015, 257 p.

Rondeau, Martyne, *Garde-fous*, Montréal, Tryptique, 2016, 151 p.

Roy, Simon, *Ma vie rouge Kubrick*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2014, 176 p.

Slimani, Leïla, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016, 227 p.

c) Études critiques de *L'Adversaire*

Brière, Émilie, « Emmanuel Carrère, d'autres vies et la sienne », *Le Magazine littéraire*, n° 526, « Ce que la littérature sait de l'autre », décembre 2012.

_____, « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère? », *temps zéro*, n° 1, en ligne, <<http://tempszero.contemporain.info/document78>>, consulté le 12 juin 2016.

Carrère, Emmanuel et Nelly Kaprièlan, *Écrire, écrire, pourquoi? Emmanuel Carrère : Entretien avec Nelly Kaprièlan*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, en ligne, <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1690>>, consulté le 10 juillet 2017.

Demanze, Laurent, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », *Roman 20-50*, vol. 57, 1, 2014, p. 5-14.

Huglo, Marie-Pascale, « L'avocat du diable? Le Romand d'Emmanuel Carrère », Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Hamarttan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 39-57.

- Oliver, Annie, *L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*, Paris, Hatier, 2003, 127 p.
- Rabaté, Étienne, « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », Matteo Majorano (dir.), *Le goût du roman. Actes de colloque Narrativa du Francia : leggere il presente/La prose française : lire le présent*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2002, p. 120-133.
- Rabatel, Alain, « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère », *Arborescences*, 6, septembre 2016, p. 13-38.
- Romestaing, Alain, « *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : transgressions des limites, limites de la transgression », *Romanica Silesiana*, 5, 2010, p. 180-194.
- Snauwaert, Maïté, « Emmanuel Carrère : écrivain du discours », *Salon double*, « Le journalisme littéraire : l'écrivain sur le terrain », 17 novembre 2013, en ligne, <<http://salondouble.contemporain.info/article/emmanuel-carrere-ecrivain-du-discours>> , consulté le 2 décembre 2016.
- Teboul, Jeanne, « Deux écritures du réel? La démarche d'Emmanuel Carrère au prisme de l'ethnologie », *Journal des anthropologues*, vol. 148-149, n° 1, 2017, p. 63-82.
- Tison, Jean-Pierre, « L'entretien : Emmanuel Carrère », *Lire*, n° 282, février 2000.
- Wagner, Frank, « Le roman de Romand (à propos de *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère) », *Roman 20/50*, n° 34, décembre 2002, p. 107-124.

d) Études critiques d'*Un fait divers*

- Adler, Aurélie, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012, 330 p.
- Rasson, Luc, « L'écriture spéléologique de François Bon », Paul Pelckmans et Bruno Tritsmans (dir.), *Écrire l'insignifiant : dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2000, p. 155-163.
- Viart, Dominique, *François Bon : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, 191 p.

e) Fait divers, journalisme et littérature

- Ambroise-Rendu, Anne-Claude, *Peurs privées, angoisses publiques. Un siècle de violences en France*, Paris, Larousse, 2001, 191 p.

- Barthes, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 188-197.
- Bertrand, Régis et Anne Carol, *Le « monstre » humain, imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Le temps de l'histoire », 2005, 214 p.
- Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision ; suivi de L'Emprise du journalisme*, Paris, Liber-Raisons d'agir, [2008] 2010, 95 p.
- Blanckeman, Bruno, « Romans à vif : phénomènes de société et faits divers, littérature policière, engagements », *Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 41-58.
- Brière, Émilie, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 157-171.
- Cerquiglini, Blanche, « Des mythes et des hommes », Jean-Tadié et Blanche Cerquiglini (dir.), *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 321-337.
- Châle-Courtines, Sylvie, « La construction des figures criminelles dans les faits divers du XIX^e et XX^e siècles », *Médias & Culture « Fictions et figures du monstre »*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 74-93.
- Chevret, Christine, « Le traitement du fait divers par la presse comme miroir des mutations de l'espace public : l'exemple du quotidien français *Libération* », *Les cahiers du journalisme*, n° 17, été 2007, p. 178-193.
- Dion, Sylvie, « La rupture de la quotidienneté », *Tangence*, n° 37, 1992, p. 8-15.
- Dubied, Annick et Marc Lits, *Le fait divers*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 127 p.
- Évrard, Frank, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, 127 p.
- Gritti, Jules, « Le fait divers, signal d'alerte », *Feu sur les médias. Faits et symboles*, Paris, Centurion, coll. « Fréquences », 1992, p. 29-47.
- Hamon, Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, 1997, p. 7-16.
- Létourneau, Jocelyn, « Les contextes de signification d'un fait divers », *Tangence*, n° 37, 1992, p. 46-55.
- Lits, Marc, « L'affaire Dutroux : la création médiatique d'un monstre », *Médias & Culture « Fictions et figures du monstre »*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 94-112.
- _____, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck Université, 2008, 235 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, [1960] 2008, 562 p.

Naville-Morin, Violette, *L'écriture de presse*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, [1969] 2003, 167 p.

Pélissier, Nicolas et Alexandre Eyriès, « Fictions du réel : le journalisme narratif », *Cahiers de Narratologie*, n° 26, 11 septembre 2014, en ligne, <<http://narratologie.revues.org/6852>>, consulté le 16 février 2015.

Richeux, Marie, Gonon, Laetitia et Émilie Brière, « Faits divers. L'écriture du pire », [Webradio], récupéré de *Les Nouvelles vagues*, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/faits-divers>>, 14 mars 2017.

Stoetzel, Jean, « Fonctions de la presse : à côté de l'information », Francis Balle et Jean G. Padioleau (dir.), *Sociologie de l'information*, Paris, Éditions Larousse, coll. « Larousse Université », 1973, p. 277-283.

Têtu, Jean-François, « De l'événement aux affaires », Isabelle Garcin-Marrou et Claude Jamet (dir.), *Médias et Culture. Récits et dispositifs du fait divers*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15-19.

Thérénty, Marie-Ève, « Le « New Journalism » à la française. Actualité et littérature (XIX^e -XXI^e siècles) », Simon Bréan, Catherine Douzou et Alexandre Gefen (dir.), « Littérature et actualité », *Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, n° 3, 2013, p. 145-158.

_____, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2007, 408 p.

Viart, Dominique, « Défections de la parole », Emmanuel André, Martine Boyer-Weizmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel : miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres », 2008, p. 267-295.

f) Rapport réel/fiction

Blanckeman, Bruno, « Objectif : réel », Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, 453 p.

Forest, Philippe, *Le roman, le réel. Un roman est-il encore possible?*, Paris, Pleins Feux, 1999, 86 p.

Genette, Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, [1979, 1991], 2004, p. 141-168.

Kohler, Héliane, *Figures du récit fictionnel et du récit factuel I*, Paris, Presses universitaires franc-comtoises, 2003, 164 p.

Montalbetti, Christine, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n° 123, « Roman Fiction », 2001, p. 44-55.

Rosset, Clément, « La proximité du réel », *Traverses*, n° 25, « La peur », juin 1982, p. 35-41.

Ruffel, Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, 2/2012, n° 166, p. 13-25.

g) Éthique et empathie

Blanckeman, Bruno, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 71-81.

Daunais, Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol 46, n° 1, 2010, p. 63-75.

Decety, Jean, « Une anatomie de l'empathie », *PSN*, vol. III, n° 11, janvier-février 2005, p. 16-24.

Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 215.

Gefen, Alexandre, « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 75-84.

Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2010, 242 p.

Lacroix, Alexandre, *La grâce du criminel*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, 191 p.

Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 523 p.

Pacherie, Élisabeth, « L'empathie et ses degrés », Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 149-181.

h) Théories littéraires

Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 470, 2000, 1470 p.

Buisine, Alain, « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, « Le Biographique », vol.4, n° 224, 1991, p. 7-13.

- Cohn, Dorrit, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites. Remarques introductives », *Littérature*, n° 105, mars 1997, p. 24-48.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 2010, 315 p.
- Farge, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, 152 p.
- Gefen, Alexandre, « Soi-même comme un autre », Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha, *Fictions biographiques XIX^e -XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 68.
- Hamon, Philippe, « Texte littéraire et référence », *Tangence*, n° 44, juin 1994, p. 7-18.
- Huglo, Marie-Pascale, « Présentation : poétique de l'archive », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 5-10.
- _____, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, 185 p.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, 404 p.
- Madelénat, Daniel, « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 52, mai 2000, p. 153-168.
- Michaud, Ginette, *Lire le fragment*, Québec, Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, 320 p.
- Pietrantonio, Karine, « Débusquer le réel de la biographie (où il s'était réfugié) », *Québec français*, n° 75, 2015, p. 79-81.
- Quignard, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, 70 p.
- Schabert, Ina, « Fictionnal Biography, Factual Biography, and their Contaminations », *Biography*, vol.5, n° 1, 1982, p. 1-16.
- _____, *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Franke Verlag, 1990.
- Viart, Dominique, « Dis-moi qui te hante », *Revue des sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », n° 263, 2001, p.18.
- _____, « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine? », Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique », 2004, p. 11-35.

_____, « L'archéologie de soi dans la littérature française », Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p.109.

Wagner, Frank, « Perturbations onomastiques. L'onomastique romanesque contre la mimesis », Yves Baudelle (dir.), *Onomastique romanesque, Narratologie*, L'Harmattan, n° 9, 2008, p. 17-42.

i) Articles de journaux

Aubenas, Florence « La double vie consumée de Jean-Claude Romand », article du 16 janvier 1993, repris lors du numéro spécial « 40 ans de faits divers », *Libération*, 1^{er} février 2013. Récupéré le 15 juin 2016 de http://www.liberation.fr/evenements-libe/2013/02/01/la-double-vie-consumee-de-jean-claude-romand_878530.

Dufresne, David, « Romand. Le bon dieu diabolique. Le mythomane meurtrier de sa famille a été condamné hier à la prison à perpétuité », *Libération*, 3 juillet 1996, p.14.

Le Scouarnec, Jean-Marc, « La France en crise de Florence Aubenas », *La Dépêche*, 12 novembre 2014.

Logeart, Agathe, « Les yeux du diable », *Le Monde*, 27 juin 1996, p.31.

Magné, Régine, « Réclusion à perpétuité requise par l'accusation », *Sud-Ouest*, 3 juillet 1996, p.5.

Martineau, Richard, « Le monstre », *Le Journal de Montréal*, 5 novembre 2011, p.6.