

INTRODUCTION

« Définition du fait divers : “Commis par un être qui a manqué d’imagination, il stimule la nôtre.” »

Roger Grenier *Le Rôle d’accusé* (1948)¹

« – Mon coiffeur et mon concierge ont leur opinion sur cette affaire, déplore-t-il avec une once de mépris². »

Un livre peut-il nous faire changer d’avis ? *Le Bûcher des innocents* est un imposant ouvrage de près de 900 pages écrit par Laurence Lacour, il est issu de plusieurs années d’enquête, de lecture, de reconstitution des articles parus dans la presse à propos de l’affaire Grégory Villemin. Il a fallu cinq années à Laurence Lacour pour reconstituer l’ensemble de cette affaire depuis le 16 octobre 1984 jusqu’en décembre 1993 (date de la première édition), mais d’autres rebondissements ayant eu lieu depuis, le livre a été réédité en 2016. Laurence Lacour s’intéresse au rôle de la presse dans les décisions judiciaires et à l’influence de l’opinion publique. L’emballage médiatique n’est pas la seule folie de cette affaire. Tout, depuis les agissements du ou des corbeaux, le crime commis sur l’enfant, le meurtre de Bernard Laroche par le père, l’inculpation de la mère, l’acharnement du juge, l’enquête à charge, bâclée, la mise en examen de différents membres de la famille, tout est excessif,

1. Cité par Blanche Cerquiglini, *Le Goût des faits divers*, Paris, Mercure de France, 2018, p. 67.

2. Laurence Lacour, *Le Bûcher des innocents. Enquête*, Paris, Les Arènes, 2016, p. 671.

démesuré, hors de propos, alors même que les faits sont vrais : « la passion collective (...) a perverti l’instruction ». Deux mois après le crime, le constat est accablant : « on ne sait pas quand, comment, où, pourquoi ni par qui l’enfant a été tué ». Trente ans plus tard, les suppositions et hypothèses ne manquent pas, sans que rien de certain ne se dégage réellement. Ce qui frappe dans cette affaire (outre tout ce qui a déjà été dit), c’est la façon dont l’opinion publique focalise respectivement son attention sur différents coupables potentiels : Bernard Laroche, Christine Villemin, Muriel Boll, encore récemment d’autres membres de la famille. Secrets et incertitudes perdurent, les hypothèses vont bon train : tout se passe comme si l’opinion publique ne demandait qu’à changer une nouvelle fois d’avis, comme si elle trouvait son compte moins à connaître le coupable qu’à focaliser son attention sur un nouveau suspect. Cette affaire confirme l’idée selon laquelle l’opinion publique est *contre-intuitive* au sens que Bachelard donne à ce terme : « L’opinion pense mal ; elle ne *pense* pas : elle *traduit* des besoins en connaissances³. » Cette transformation n’est pas anodine, parce qu’« elle désigne les objets par leur utilité, elle s’interdit de les connaître. On ne peut rien fonder sur l’opinion : il faut d’abord la détruire. Elle est le premier obstacle à surmonter ».

Et pourtant. Contrairement à ce que l’on voudrait croire, changer d’avis n’est jamais anodin, c’est admettre implicitement que l’on s’est trompé, que l’on n’avait pas tous les éléments en main ou qu’on avait mal jugé la situation. Le changement d’opinion fonctionne comme *précédent* et fait *jurisprudence*. Dès lors que l’on a changé d’avis, rien n’empêche, en théorie, d’en changer à nouveau. C’est pour cela que le changement d’opinion a mauvaise réputation, on l’associe à un défaut de conviction, à un manque *de suite dans les idées*, c’est le signe qu’on est influençable, peu sûr de soi. Changer d’avis, c’est postuler que l’opinion d’autrui est pré-

3. Gaston Bachelard, *La Formation de l’esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1999, p. 14.

féritable à la sienne. Ce n'est pas seulement une négociation de soi à soi, c'est aussi une manière de se positionner par rapport à un collectif (soit que l'on décide de prendre une autre place au sein de celui-ci, soit que l'on décide d'intégrer une autre communauté de croyances).

La façon dont nous *tenons à nos opinions* est révélatrice de notre rapport aux autres. C'est pour cela que l'on se montre parfois *excessivement attaché* à nos opinions, alors même qu'on les sait contestables ou partiales. Pertinentes ou non, justes ou exagérées, « *nous éprouvons nos opinions comme nôtres*⁴ ». Donner son opinion, c'est non seulement *être* (en affirmant son existence sur la scène sociale) mais c'est également *avoir* (on possède symboliquement un avis). Cette double personnalisation des opinions fait partie de nos déterminations au même titre que l'éducation, l'instruction, le milieu social, l'héritage ou la profession. Ces données interagissent constamment en nous – à des degrés divers. Le changement d'opinion s'apparente au principe de l'*idée incidente*, ces idées qui nous traversent l'esprit, subrepticement, malgré nous. Il ne faut pas négliger la force de ces idées que l'on dit *dans l'air du temps* : « beaucoup d'opinions personnelles sont dues à une attention quasi automatique aux courants de l'actualité⁵ » ; elles correspondent aux courants d'opinion, mais aussi aux réactions du public. La médiatisation excessive des opinions personnelles a tendance à susciter une confusion entre intime conviction et opinion publique. L'opinion publique est un courant d'opinion ou une attitude réactionnelle surgissant dans une population sous le choc d'une information mettant en jeu des émotions primaires ou par l'effet d'un événement émotionnellement puissant⁶.

4. Roger Mucchielli, *Opinions et changement d'opinion*, Paris, ESF, 1979, p. 7. Conforme à son sujet, ce livre est publié en deux parties en recto-verso, la théorie et des cas pratiques, il faut retourner le livre pour passer de l'un à l'autre.

5. *Ibid.*, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 99. L'opinion publique est une abstraction à laquelle on réfère les groupes d'opinion qui se répartissent dans une population donnée, formant « le public » concerné par un objet d'opinion ou un sondage.

C'est en réalité moins un signe d'individualité qu'un signe (cri) de ralliement au plus grand nombre. L'enjeu n'est pas tant que tout le monde puisse donner son avis (ce que l'on aime appeler la *liberté* d'expression) que de faire croire que cela puisse avoir une importance (influence) sur la communauté.

Cela risque de ne pas plaire à tout le monde, mais il faut quand même le dire, toutes les opinions ne se valent pas, l'avis de certains d'entre nous *compte plus* que d'autres. C'est le cas des écrivains et des intellectuels : leurs paroles et leurs écrits possèdent une *audience médiatique*, à la mesure de l'estime sociale qu'on leur prête. Ils jouent un rôle dans les processus d'engouement et de revirement d'opinion qui s'emparent des médias. Que se passe-t-il dès lors qu'ils s'expriment autrement que par un biais littéraire et qu'ils prennent la parole dans les médias ? Dans le cas de l'affaire Grégory, l'article de Marguerite Duras ne *fait pas* seulement *diversion*, il fait scandale et *axiologise* l'opinion publique en deux camps, faisant passer la victime au second plan⁷. Ce n'est pas un hasard si Serge July accompagne l'article de Marguerite Duras d'un éditorial intitulé « La transgression de l'écriture » qui délimite et avertit le lecteur de l'enjeu de cet article : « Ce n'est pas un travail de journaliste, d'enquêteur à la recherche de la vérité. Mais celui d'un écrivain en plein travail, fantasmant la réalité en quête d'une vérité qui n'est sans doute pas la vérité, mais une vérité quand même, à savoir celle du texte écrit. » La transgression *passé du côté de l'écrivain*, concurrençant, tout en lui faisant écho, celle du fait divers.

Si l'écrivain, par le fait divers, retrouve une place centrale sur la scène médiatique, quel est son pouvoir réel sur l'opinion publique, et sur quelles données repose-t-il exactement : dans les propos tenus, dans les idées, dans la façon de les présenter et/ou de les défendre, dans l'objet livre ou

7. Il est d'ailleurs rarement question de l'enfant en tant que tel, hormis cette petite photo, toujours la même, que les médias montrent de lui.

dans le principe même de la lecture ? Bien que tout parte du goût de la littérature pour le fait divers, ce n'est pas l'objet de cet essai. Il ne s'agira pas non plus de s'atteler à ces romans qui ont suscité un fantasme mortifère et dont on a coutume de dire qu'ils ont fait passer les lecteurs à l'acte (la vague de suicide après la parution des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe, ou encore la théorie de l'acte gratuit développée par Gide dans *Les Caves du Vatican*), ce n'est pas une éventuelle performativité criminelle de la littérature qui nous intéresse (cela a déjà été largement envisagé). Ici au contraire, nous nous intéressons à ces textes qui modifient l'opinion du lecteur sans qu'il en ait forcément conscience et que Vance Packard appelle « la persuasion clandestine ⁸ ». Le récit de fait divers repose sur un processus de lecture spécifique qui constitue le moteur de la *fabrication d'une opinion* consistant à envisager le renversement d'opinion sous l'angle de ses *effets*. S'intéresser aux *effets* d'un texte, c'est présupposer que celui-ci est beaucoup moins ouvert à une pluralité d'interprétations qu'on ne le prétend souvent. Le livre ouvert laisse à son lecteur sa pleine liberté herméneutique, de sorte que l'effet produit sur le lecteur est *voulu* et *décidé* par le lecteur lui-même. Effets qui sont moins performatifs (ils font accomplir une action) que perlocutoires (ils font changer d'avis). Un livre convaincant ne provoque pas forcément une action précise sur le public, il peut le modifier *intérieurement*, en sourdine. De tels changements ne sont pas toujours clairement identifiables, ne serait-ce que parce qu'ils ne sont pas immédiatement visibles ni même lisibles.

« Comment se fait-il que des personnes se retrouvent à faire des choses allant à l'encontre de ce qu'elles savent ? pourquoi certaines de leurs opinions diffèrent-elles de leur façon de penser ? ⁹ » Ou pour le dire plus lapidièrement, pourquoi change-t-on d'avis ? La théorie de la « dissonance

8. Vance Packard, *La Persuasion clandestine* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1998.

9. Leon Festinger, *Une théorie de la dissonance cognitive*, Paris, Enrick B. Éditions, 2017, p. 18.

cognitive ¹⁰ » propose des réponses à cette question. Cette théorie de Leon Festinger repose sur le postulat simple selon lequel l'individu « s'évertue à rester cohérent et consistant avec lui-même ». Toute incohérence suscite un inconfort psychologique qu'il nomme précisément « dissonance cognitive ». Comme il est plus facile de changer d'avis que de comportement, lorsqu'on est en situation de dissonance cognitive (d'inconfort mental), on tente avant tout de la réduire et pour cela on va prioritairement choisir le changement d'opinion. Toutes les dissonances ne sont pas équivalentes, dans leurs enjeux, dans leur nature et leur impact, il « faut distinguer des degrés de dissonance », ce que Leon Festinger nomme la « magnitude de la dissonance ». Pour la réduire, trois possibilités s'offrent à nous : la « trivialisation » de la dissonance (amenuiser l'importance de la dissonance), la « réconciliation » (ajouter un nouveau facteur qui permet de réconcilier deux facteurs dissonants), ou encore l'« évitement » (se soustraire par anticipation ou se désengager d'une situation de dissonance). On peut chercher à se convaincre (pour se justifier à soi-même ses propres choix), on peut aussi changer d'avis, revenir sur sa décision, ou encore modifier des éléments impliqués dans la dissonance, on peut aussi tenter de convaincre les autres, par la radicalisation ou le prosélytisme. Que ce soit sous la forme de l'engagement politique, idéologique, religieux, cette question est actuellement *sous haute tension*, elle a pris la forme médiatique et politique de l'endoctrinement, de la *radicalisation* qui sont autant de façons de gérer (réduire) sa propre dissonance cognitive.

Pourquoi les écrivains et le fait divers s'entendent-ils si bien ? Quelle est la motivation d'un écrivain dès lors qu'il s'attaque (s'attache) à un fait divers ? Quels sont les mécanismes d'écriture mis en œuvre ? Alors que les recherches

10. Théorie conçue par le psychosociologue américain Leon Festinger, dans *When Prophecy Fails* (1956), traduit en français sous le titre *L'Échec d'une prophétie* (1993), puis dans *A Theory of Cognitive Dissonance* (1962, Stanford University Press). Ce qu'il appelle cognition correspond à des croyances, à des connaissances ou à des opinions.

en psychologie sociale s'évertuent à proposer des solutions pour réduire cette dissonance, la littérature joue un rôle exactement inverse. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, elle n'annihile nullement la dissonance mais la *complexifie*. Les récits de faits divers criminels sont des exemples particulièrement révélateurs du rôle de la littérature en contexte de dissonance. La *criminalité* exacerbe le principe même de contradiction qui fonde le processus de dissonance cognitive. L'écrivain, par la fictionnalisation du fait divers, transforme la dissonance cognitive en une *dissonance fantasmatique*, que l'on pourrait caractériser comme un écart entre nos croyances sociales et les valeurs inhérentes au texte lui-même, notamment parce qu'il exacerbe les tensions entre le crime (qui est en soi une transgression de la règle), nos valeurs morales et notre goût pour le fait divers. Cette contradiction existe à plusieurs niveaux : elle concerne évidemment l'auteur (les écrivains n'écrivent jamais impunément sur le fait divers, ils s'en expliquent, comme s'il fallait qu'ils justifient leur choix). Mais elle influence aussi le lecteur et il nous faudra déterminer la nature du pacte de lecture inhérente au récit de fait divers. S'agit-il de conviction intime, de manipulation ou de retournement d'opinion, de compréhension ou d'interprétation ? Comment expliquer que des textes évoquant des affaires aussi sordides puissent passionner à ce point ? Est-ce seulement pour comprendre ce qui s'est passé, pour démasquer le coupable, pour savoir la vérité ?

Le fait divers est particulièrement propice aux situations de dissonance cognitive (qu'il s'agisse de les réduire, de les amplifier, de les rendre intenable). Il est *sensible* aux humeurs de l'opinion publique et se caractérise par des prises de position radicales, par des renversements spectaculaires. Il fait siens les revirements d'opinions les plus inattendus voire les plus improbables. Ces éléments expliquent en partie pourquoi certains écrivains puisent dans les faits divers la trame de leurs récits (mais pas totalement). Pour comprendre les affinités électives des écrivains avec le fait divers, nous avons choisi des faits divers qui

ont non seulement intéressé les écrivains mais qui étaient en outre intrinsèquement *enclins* au renversement d'opinion, soit parce qu'ils contenaient des éléments de réversibilité dans leurs péripéties propres, soit par leurs effets médiatiques, soit par les rebondissements qu'ils ont pu susciter. Que ce soient Truman Capote, Marcel Proust, ou Marguerite Duras, Emmanuel Carrère, François Bon, Laurent Mauvignier, ou encore Philippe Jaenada, Lola Lafon ou Bertrand Schefer, leurs écrits se sont révélés des laboratoires d'observation sans pareils pour décrypter les mécanismes du renversement d'opinion dans leurs affinités les plus secrètes avec l'œuvre littéraire mais aussi avec la figure de l'écrivain.

François Bon, dans *Un fait divers*, a souligné l'ambivalence intrinsèque de la situation d'un écrivain *plongeant* dans un fait divers : « 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. (...) On ne choisit pas une histoire à l'extérieur de soi-même¹¹. » Il a beau chercher à le minorer, notamment en dévalorisant (démystifiant) le fait divers comme sujet extraordinaire, « ce n'est pas que celle-ci m'ait frappé, plutôt comme un bout de ces méchants pansements qui vous collent, et changent de doigt quand on prétend l'enlever. Il me fallait chercher à comprendre comme on forerait dans une épaisseur une galerie de mine (...) ». Écrire sur un fait divers, c'est chercher à passer outre, et cette infraction est loin d'être aisée. « L'écriture s'est construite lentement, explique François Bon, comme on rogne dans une pierre hostile. Ce qu'il y a à vaincre, c'est la honte. (...) L'histoire s'est refusée longtemps, puis voilà, ce fait divers tombait comme une passerelle dans le brouillard qui aurait mené à ce que de toujours on aurait voulu garder secret¹². » Le fait divers révèle les secrets de l'écrivain. En faisant d'« *un fait divers* » le titre de son récit, François Bon en fait une clause de son pacte de lecture. En suggérant qu'il en serait

11. François Bon, *Un fait divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 129.

12. *Ibid.*, p. 128-131.

de même avec un autre fait divers, il confirme cette affinité étroite entre le livre et le fait divers.

Face à un fait divers, l'auteur et le lecteur se trouvent tous deux dans un état psychique *inconfortable* dont ils vont, chacun à leur façon, vouloir sortir en cherchant à réduire cette dissonance. À la question de savoir quel rôle joue la littérature dans la gestion de la dissonance cognitive, on peut répondre que l'écrivain est celui qui a choisi de faire changer les autres d'avis plutôt que le sien. Notre sujet dépasse l'effet qu'un livre peut procurer à la lecture. Il présuppose que l'écrivain est au centre d'un processus beaucoup plus complexe qui va de l'influence à la manipulation et que chaque récit repose sur un mécanisme spécifique dans le rapport entre l'écrivain et le fait divers. Peut-on affirmer à la suite de Louis Marin que le récit de fait divers est un piège ? Qui est piégé : l'écrivain, les lecteurs, toute la communauté ? Tout changement d'opinion est lié à une *prise de parole*. Il relève toujours en cela d'une stratégie verbale et même rhétorique. Ce contenu ne va pas seul, il interagit avec la forme (le livre, le support), l'écrivain possède d'autant plus d'influence qu'il occupe le devant de la scène médiatique. La place exponentielle des médias, le fonctionnement rhizomique des réseaux sociaux et la réalité virtuelle que permettent les nouvelles technologies sont autant d'éléments qui modifient nos comportements actuels de lecteur. Ils démultiplient les sources d'information (on peut, tout en lisant un texte, avoir accès sur Internet à un entretien de l'écrivain, consulter d'autres écrits, croiser notre lecture par des informations concrètes et avérées). Ces superpositions rendent plus flou le pacte de lecture, dans la mesure où le lecteur se trouve confronté à différentes prises de parole de l'écrivain (ses récits mais aussi ses interviews, ses prises de position médiatiques) et c'est *entremêlées* qu'elles influencent l'opinion du lecteur, d'autant plus lorsque le fait divers est ambivalent et sujet à la *divergence d'opinions*.

Que contient le fait divers qui le rende si propice au changement d'opinion ? Si l'on reprend le postulat de

Roland Barthes selon lequel la littérature est dotée de *trois* pouvoirs : la *mathésis* (la littérature prend en charge le savoir), la *mimésis* (représenter le réel) et la *sémiosis* (donner du sens), le récit de fait divers met en jeu un quatrième pouvoir, le retournement d'opinion, ou pour le dire selon une taxinomie plus littéraire : la péripétie ou la *métabasis* (un retournement de l'action soudain et total). Il existe une analogie entre le processus narratif et le processus psychologique du changement d'opinion. Il ne suffit pas que l'auteur amène le lecteur à se poser des questions. Il ne suffit pas non plus qu'il le fasse douter, qu'il le rende soupçonneux ou inquiet, ni même qu'il lui fasse peur, qu'il l'impressionne ou qu'il cherche à le convaincre par une argumentation logique, construite, étayée. Si le pouvoir de l'écrivain découle de modalités spécifiquement littéraires (qui opèrent donc peu ou prou dans toute œuvre), il existe un *genre* par nature propice au retournement d'opinion, le *récit de fait divers*. La passion du public pour le fait divers tient à la nature et à l'enchaînement des péripéties qui le constituent et qui sont d'autant plus goûtées qu'elles semblent promettre l'avènement de la vérité. Plus les rebondissements sont inattendus, plus les retournements de situation sont improbables et plus le public est impliqué. Ce sont même ces rebondissements qui *provoquent* le plus souvent le *retournement d'opinion*. Le succès d'un fait divers tient autant à sa dimension extraordinaire qu'à l'*imprévisibilité de ses répercussions*. Celles-ci plaisent d'autant plus à l'opinion publique qu'elles semblent directement issues d'un *roman*, ce qui est le comble du renversement d'opinion. Le fait divers possède par nature une *plasticité narrative*, il est *fictionnellement efficace*, et il confirme par là même que nous avons raison de voir narrativement notre existence et celle des autres, de nous représenter le monde comme un enchaînement imprévisible et même improbable de péripéties. Le défi littéraire tient à la façon dont l'écrivain va conjuguer, dans une forme encore plus impressionnante que le réel, tous les ingrédients d'une *métabase* dont la réussite est à la mesure des attentes (manques) du public. Le fait divers (réel) nous confirme

notre besoin de fiction, ou plus exactement notre besoin de nous représenter fictionnellement le monde qui nous entoure.

La fortune du fait divers tient également à sa capacité à modifier radicalement une situation qui semblait jouée d'avance. C'est bien un renversement d'avis inopiné qui est au cœur de l'affaire Henri Girard (qui deviendra l'écrivain Georges Arnaud). Accusé d'un triple meurtre commis une nuit du mois d'octobre 1941, il fut, à la surprise générale, acquitté au moment du procès – sans qu'on puisse jamais savoir qui avait réellement commis ces crimes. Cette affaire fut abondamment relayée par la presse, mais également par des écrivains qui se sont interrogés sur ce retournement inattendu. L'issue du procès s'apparente à une *métabase* d'autant plus spectaculaire qu'elle fut *générale* : elle concerne aussi bien les jurés (d'où le verdict rendu) que le public qui a assisté au procès. Quelles sont les *paroles* qui ont le plus compté et comment les écrivains (jusqu'à Georges Arnaud lui-même) en rendent compte ? Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il ne s'agit pas pour les écrivains de relancer l'enquête (encore moins de la rejurer) mais d'abord de *bousculer nos idées reçues*, de faire bouger nos lignes de certitudes, d'introduire du soupçon, du doute, de l'« inconfort psychologique » et même éthique parfois, exactement le contraire de ce qui motive le lecteur lorsqu'il ouvre un livre consacré à un fait divers (il attend de l'éclaircissement, voire des réponses). Dans *La Serpe*, Philippe Jaenada revient d'une manière fouillée et précise sur l'affaire Henri Girard. Il opte pour une double construction du renversement d'opinion : il présente dans un premier temps l'ensemble des éléments qui convainquent les lecteurs de la culpabilité d'Henri Girard, puis dans un second temps, il déconstruit tout ce qui conduit à la conviction que le fils Girard, seul rescapé de cette tuerie à la serpe, était le coupable. Le lecteur, qui suit le mouvement mimétique du livre, est convaincu de sa culpabilité puis son intime conviction se trouve progressivement infirmée par la seconde moitié du livre. Au cours de sa lecture, il a donc pensé une chose et son contraire et lorsqu'il referme ce livre,

l'essentiel reste à accomplir : se forger sa propre opinion. La *réversibilité* de l'opinion publique est renforcée par le contexte et l'époque, elle se développe particulièrement en situation de fragilité psychique ou morale d'une société à un moment précis de son histoire : le fait divers a d'autant plus de retentissements que la société est en proie au doute et à l'incertitude. Il fait partie de ces événements qui touchent un collectif auquel il donne consistance et raison d'être, il permet aux individus de partager une même histoire – la dimension souvent sordide, cruelle ou atroce de celle-ci n'est pas neutre, elle participe à sa mémorisation, elle permet ainsi au fait divers de s'imprimer dans les esprits, contribuant à l'élaboration d'un *imaginaire fictionnel collectivement partagé*.

Bien que le fait divers libère une parole collective, celle-ci n'est pas exempte de contradictions. Chacun donne son avis, nul besoin d'objectivité ni même de rationalité, le fait divers est l'occasion d'un contre-discours cartésien. Il est le *cousu-main* des émotions, il mobilise les affects les plus élémentaires, suscitant l'engouement, la passion ; tout le monde peut donner son ressenti (que l'on confond avec son opinion) sur ce qu'on appelle, ce n'est pas un hasard, une *affaire* (ce qui n'est autre qu'une façon de se défaire de la tyrannie de l'esprit cartésien). Le fait divers nous sollicite, il nous conduit à nous sentir collectivement *concerné*, il en appelle à notre *intime conviction*. Processus d'autant plus *gratifiant* que le fait divers ne requiert aucune compétence ni connaissance spécifique, il est à la portée de tous (à la différence des scandales politiques ou financiers par exemple qui nécessitent un certain bagage). C'est en cela que le fait divers nourrit ce que Pierre Bourdieu appelle une « fiction sociale ¹³ », il contribue paradoxalement à l'élaboration d'une fable du vivre-ensemble. Fiction paradoxale en effet puisque le sujet du fait divers (souvent un criminel ou un meurtrier) est un bouc émissaire de *l'autre camp*. En médiatisant des événements spectaculaires et terrorisants, le fait divers réunit une

13. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Le Seuil, « Points/essais », 2014, p. 173.

communauté contre *un même adversaire* – à l’instar du titre que choisit Emmanuel Carrère. Le fait divers, tout particulièrement lorsqu’il porte sur un meurtre ignoble, réactive un sentiment communautaire (il concerne la société comme *communauté*). Ce processus ne l’affadit nullement, au contraire, le fait divers suscite des opinions *tranchées*, il est l’ennemi de la pondération, de la retenue ou de la réserve, il va à l’encontre de la mesure et de la sagesse. Cette réactivation prend différentes formes. Une forme verbale tout d’abord : lorsque la communauté *parle* d’un fait divers, non seulement elle *se parle* à elle-même, mais elle parle aussi d’une *même voix*. Une forme sociologique ensuite : il joue le rôle d’une *tribune publique* qui permet à la communauté de se conscientiser collectivement. Une forme judiciaire enfin : le fait divers *légitime* l’appareil judiciaire en lui redonnant son importance *populaire* fondatrice. Il réactive la dimension démocratique de la justice – trouvant son accomplissement spectaculaire dans le procès.

Le fait divers est *rentable* pour la communauté, parce qu’il l’unit mais aussi parce qu’il justifie ses pulsions voyeuristes et vengeresses (sans doute plus que son désir de justice). C’est de ce contexte de *voyeurisme autorisé* que le champ littéraire tire sa légitimité. Les écrivains qui s’emparent du fait divers s’apparentent à ce que Bruno Blanckmann appelle des « écrivains impliqués », motivant le sens réflexif et passif du verbe (« s’impliquer dans, être impliqué par »). L’écrivain impliqué considère qu’il est « un parmi d’autres dans une société responsable de ses évolutions, interpelle ses semblables sur des travers ou des dysfonctionnements, des orientations aléatoires ou des dérives potentielles, sans chercher à se dédouaner lui-même – ni procureur stigmatisant la décadence de ses pairs, ni avocat plaidant la cause des opprimés¹⁴ ». Les connotations judiciaires du terme « impliquer » font écho au fonctionnement du fait divers qui, par principe, est *impliqué*

14. Bruno Blanckmann, « De l’écrivain engagé à l’écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in *Des écritures engagées aux écritures impliquées*. Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), Dijon, EUD, « Écritures », 2015, p. 168.

juridiquement. Le fait divers en appelle à la justice, dans la mesure où il donne lieu à un procès, à un jugement, à une condamnation. L’écrivain se constitue en *partie civile*, alors même qu’il doit moins chercher à se *substituer* à la justice que mettre à l’épreuve (au sens littéral) son pouvoir médiatique d’écrivain. Parfois, cette mise à l’épreuve passe par une *exposition maximale* de l’écrivain sur la scène publique. La culpabilité des sœurs Papin ne fait pas de doute, Jean Genet, dans *Les Bonnes*, ne cherche pas à les innocenter (c’est probablement pour cela qu’il a toujours nié s’être inspiré de cette affaire, alors que cela ne fait aucun doute), il cherche à inverser l’opinion publique (le public est choqué par la sauvagerie des crimes commis et par leur apparente gratuité). Que ce soient Jean Giono dans ses *Notes sur l’affaire Dominici*, Marguerite Duras dans *L’Amante anglaise*, l’enjeu consiste à doter de mots ceux qu’on accuse, moins pour percer leur secret que pour faire entendre la voix de ceux qu’on n’entend pas en littérature. Le récit de fait divers est la version populaire de cet inaudible. Toute l’ambivalence apparaît là, évidente : c’est leur acte criminel qui leur donne ce droit à la parole, plus encore, ce sont les écrivains qui leur prêtent voix. Dès lors, le fait divers littéraire redistribue-t-il vraiment les cartes de la justice et de l’injustice, joue-t-il le rôle d’un *rééquilibrage social* voire d’une *réparation* ? Non seulement la régulation littéraire de fait divers est rarement celle de l’apaisement ou de la neutralité, mais elle dépasse souvent l’auteur lui-même.

Le propre du fait divers est de « *faire l’opinion* », pour reprendre le titre d’un essai de Patrick Champagne. Alors qu’il suscite une parole paradoxalement *consensuelle* (tout le monde donne son avis, répétant peu ou prou des paroles identiques), il peut fortement *diviser* « l’opinion publique », ce conglomérat d’avis découlant « de préjugés profondément enracinés, ou alors d’une opinion d’emprunt, peu contraignante (...), proche de celle qui est émise dans le bavardage ordinaire¹⁵ ». L’opinion publique goûte le fait divers parce

15. Patrick Champagne, *Faire l’opinion. Le nouveau jeu politique* (1990), Paris, Les Éditions de Minuit, « Reprise », 2015, p. 65.

qu'il se présente comme un événement extraordinaire, *hors du commun* mais partagé à tous les niveaux de la collectivité. Face à l'engouement populaire du fait divers, la littérature va plutôt chercher à le complexifier, à lui conserver sa part d'inexplicable. L'écrivain propose une version des faits dont le lecteur sait (il l'accepte, c'est l'une des données de son pacte de lecture) qu'elle n'est nullement *toute la vérité*. C'est cette tension apparente qui nous intéresse dans cet essai : non seulement la littérature ne l'escamote pas, mais elle la *prend en charge* au contraire. Alors qu'elle se présente comme étant au *plus près du réel*, la littérature *transforme* le fait divers en lui restituant son ambivalence, sans chercher à masquer sa dimension sordide ou abjecte.

Écrire sur un fait divers, c'est accepter de *prendre position*, et ce positionnement va avoir des effets concrets qui sont plus qu'un seul effet de scandale (ce n'est pas seulement un effet de mode ou une quête de publicité tapageuse), et se caractérise par un *renversement axiologique* du fait divers. Le récit de fait divers s'inscrit en faux contre les tenants d'une écriture blanche ou neutre. Il impose un engagement de l'écriture dans la mesure où il *engage* l'écrivain dans une voie qui l'*implique* définitivement. Il y a toujours un débordement auctorial dans le récit de fait divers. On peut même affirmer que ce *débordement* fait partie du processus d'écriture, il fonctionne par anticipation dans le processus de création. Dans le prologue de *Sévère*, récit inspiré de l'affaire du banquier français Édouard Stern¹⁶, Régis Jauffret insiste sur les parentés de la fiction et du crime :

Dans ce livre, je m'enfonce dans un crime. Je le visite, je le photographie, je le filme, je l'enregistre, je le mixe, je le falsifie. Je suis romancier, je mens comme un meurtrier.

16. En 2005, Édouard Stern est assassiné chez lui de quatre balles à bout portant, on le retrouve dans une position embarrassante, il porte une combinaison en latex, tout montre qu'il se prêtait à des jeux sexuels sado-masochistes. Rapidement les soupçons se tournent vers sa maîtresse (à qui le banquier avait versé une importante somme d'argent) qui avoue le crime, mais dénonce les humiliations et le comportement de prédateur sexuel du banquier. Elle est jugée en 2009 et Régis Jauffret assiste à son procès à la cour de Genève pour *Le Nouvel Observateur*.

Je ne respecte ni vivants, ni morts, ni leur réputation, ni la morale. Surtout pas la morale¹⁷.

Le pouvoir de fascination du crime peut bien passer par un tiers qu'est le mensonge, l'affabulation ou même la provocation, Régis Jauffret n'en revendique pas moins cette parenté criminelle de la littérature : « Je suis brave homme, vous pourriez me confier votre chat, mais l'écriture est une arme dont j'aime à me servir dans la foule. D'ailleurs, quand vous lui aurez appris à lire, elle tuera tout aussi bien votre chat. » Au-delà de l'humour noir, le commentaire de Régis Jauffret montre à quel point la position de l'écrivain contemporain s'est libérée de certaines contraintes morales ou sociales. Il ne s'agit pas forcément de « se mettre au service de justes causes », de « mener à bien l'attaque ou bien au nom de leur défense¹⁸ », il ne s'agit pas non plus de défendre les opprimés, ni de dénoncer les injustices¹⁹ :

En 2015, l'écrivain ne descend plus dans la rue comme on le ferait dans une arène : il y marche parmi les autres, et sa prose s'éprouve à cette seule mesure²⁰.

Le pouvoir de la littérature a changé de cible et par là d'enjeu, il ne s'agit pas « de quelque pouvoir qui lui serait propre et dont elle userait de façon discrétionnaire – une souveraineté de plein droit, une hégémonie de statut », mais d'un *pouvoir engagé* et *déplacé*. C'est en *renversant l'opinion publique* que l'écrivain se fait entendre (on l'écoute à nouveau) et qu'il se réapproprie une place sur le devant de la scène médiatique. Faire changer ses lecteurs d'avis n'est pas seulement un défi *littéraire*, c'est également un défi *social*, *politique* et *idéologique*. C'est le signe de la reconquête de l'écrivain. Il serait réducteur de n'y voir qu'un besoin de

17. Régis Jauffret, *Sévère*, Paris, Le Seuil, « Points », 2013, p. 12.

18. On a coutume de parler de ces cas concrets où la littérature fait changer d'avis (ce qu'on appelle communément la littérature engagée ou la littérature d'idées), mais ici l'enjeu est différent.

19. Cette posture existe et perdure néanmoins, que ce soient Jean Giono, Jean Genet ou plus proches de nous, Laurent Mauvignier, François Bon, Ivan Jablonka.

20. Bruno Blanckmann, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué », p. 163.

provocation, la recherche du scandale ou le goût des causes perdues d'avance. L'enjeu auctorial ne consiste pas à défendre l'indéfendable (même si certains textes peuvent avoir des accents de *défense*) mais bien à *rallier* le public à sa cause. Le fait divers permet à l'écrivain d'ouvrir son champ d'investigation : symboliquement, il lui impose d'élargir son domaine d'influence en *conquérant le camp adverse*.

Quelle est la *nature* de ces opinions dont on change en lisant un livre ? Ont-elles des spécificités, des points communs ? Ce serait se tromper que de considérer le renversement d'opinion dans une réversibilité parfaite (c'est le contraire du oui/non), signifiant que l'on serait désormais convaincu de l'exact contraire de ce que l'on pensait précédemment. Il y a toute une échelle d'affects, de pensées, mais aussi d'opinions (elles fonctionnent comme des réponses scalaires : un peu, beaucoup, passionnément, pas du tout). Ce serait considérer que nos opinions sont catégorielles et binaires, ce qui est rarement le cas en réalité. Le fait divers est trompeur : s'il semble rudimentaire dans sa structure, il ne l'est jamais dans ses implications sociales, culturelles et symboliques. On ne peut pas se demander pourquoi on change d'avis, sans se demander également *pourquoi* on estime à un moment donné *qu'on a intérêt à le faire* : quels *bénéfices* le lecteur et l'auteur en retirent-ils respectivement ? S'agit-il d'une transaction rentable pour les deux parties ou l'une d'entre elles est-elle massivement gagnante ? En définitive, la littérature fait-elle une (si) bonne affaire ?

Réfléchir sur le renversement d'opinion, c'est accepter aussi que nos *propres jugements* soient contestés, remis en cause voire invalidés. On se souvient que Victor Hugo a revendiqué le pouvoir du livre sur le lecteur par le biais des idées qu'il contient précisément :

Les idées sont un rouage. Vous vous sentez tiré par le livre. Il ne vous lâchera qu'après avoir donné une façon à

votre esprit. Quelquefois les lecteurs sortent du livre tout à fait transformés²¹.

Qu'un livre puisse nous faire changer d'avis présuppose que l'on s'intéresse à nos façons de lire (nos pratiques concrètes mais également les multiples enjeux qui se nouent dans l'acte de lecture). C'est remettre aussi en question la croyance selon laquelle le retournement d'opinion viendrait du seul pouvoir des mots, « c'est oublier, insiste Pierre Bourdieu, que l'autorité advient au langage de dehors », et que « cette autorité, le langage tout au plus la *représente*, il la manifeste, il la symbolise²² ». Le pouvoir de la parole découle de l'autorité de celui qui parle. « Sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l'a mandaté et dont il est le *fondé de pouvoir*²³. » Or le récit de fait divers transforme ce pouvoir auctorial en addiction de lecture et par là même, il fait de l'addiction un *symptôme de lecture* : c'est bien par l'effet produit sur le lecteur que l'on peut évaluer l'efficacité addictive d'un texte. Dès lors, le fait divers ne modifie pas tant nos habitudes de lecture qu'il les *intensifie* par des modalités médiatiques et collectives ; en cela il nous paraît emblématique de nos comportements actuels de lecture (depuis ses transformations récentes jusqu'à celles à venir). Non content de renverser nos opinions, le fait divers *renverse* aussi nos pratiques de lecture. Parce qu'il en est l'exacerbation populaire, le lecteur de fait divers permet de broser un portrait-robot du lecteur d'aujourd'hui.

Avec un tel sujet, il nous faut affirmer nos choix et les partis pris de ce livre. Deux lignes directrices tout d'abord : une ligne narrative (nous avons choisi des faits divers criminels), une ligne théorique, le principe de la dissonance cognitive. Et une hypothèse : les livres nous font changer d'avis – plutôt deux fois qu'une. Ils nous brouillent avec nous-mêmes, ils nous confrontent à nos propres contradictions,

21. Victor Hugo, *Du génie* (1860-65).

22. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, p. 161.

23. *Ibid.*, p. 163.

à nos attermolements, ils confirment *paradoxalement* nos doutes. Au terme de cet essai, laquelle ou lesquelles de nos opinions auxquelles nous tenions tant (qu'elles soient justes ou non) ont été secouées et malmenées ? Pour la plupart d'entre nous, le changement d'opinion (notamment dans la désignation du coupable) est une *spéculation intime* dont le fonctionnement est complexe puisqu'il articule des réactions affectives primaires à des enjeux intellectuels, sociaux, culturels et symboliques. Mais s'il peut nous bouleverser voire nous perturber, peut-il vraiment nous *changer* ? Dès lors que nous avons changé d'avis, peut-on identifier ce qui s'est transformé en chacun de nous ?

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
ACTE 1. Que fait la justice ?	28
ACTE 2. Encore l'Amérique	49
ACTE 3. Sommes-nous responsables de nos faits divers ?	69
ACTE 4. Quand l'écrivain est le fait divers	104
ACTE 5. Que faisons-nous de ce que nous lisons ? .	143
Pour conclure, lire avec attention	177