APPROCHES

REVUE TRIMESTRIELLE

LITTÉRATURE ET SCIENCES HUMAINES

N° 161 – MARS 2015

Le fait divers

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION :

GUY SAMAMA

SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION :

MICHÈLE PIAZZA D'OLMO

104, rue de Vaugirard – 75006 Paris
Tél. Rédaction : 01 45 44 03 24 ou 06 79 12 20 99
E-mail : samama.guy@orange.fr
Tél. abonnements et administration : +33 (0)6 43 28 35 70
E-mail : revueapproches@gmail.com
Site : www.revue-approches.fr

COMITÉ DE RÉDACTION :

**PATRICK BRUN, ALICE CONTENSOU,
CHLOÉ COUSIN, ALAIN DOUCHEVSKY,
JOSEPH DOZOUL, BERNARD-MARIE DUPONT,
JULIETTE FRIBOURG, OLIVIER GOT,
BÉRÉNICE HALPHEN, MARIE-GEORGE HELIN,
FLORE HENRY, EWA LEWINSON, GUILLAUME MARÇAIS,
MICHÈLE PIAZZA D'OLMO, PHILIPPE RELIQUET,
GUY SAMAMA, JULIE TRENQUE, LUCIENNE VIDAL SAINT-ANDRÉ**

SOMMAIRE

ÉDITORIAL 5

DOSSIER : LE FAIT DIVERS

Faix d'hiver, fait divers
Olivier Got 9

Les faits divers, objets d'histoire
Anne-Claude Ambroise-Rendu 23

Le fait divers : de l'énigme à la prose, de la prose à l'effroi
Gilles Perez 31

Entre fait divers et diversité des faits
Guy Samama 37

Faits divers, opinion publique et lien social
Guillaume Marçais 57

Faits divers à la une
Bernard Baillaud 63

***Les nouvelles en trois lignes* de Fénéon**
Philippe Reliquet 69

Le fait divers : le banal exhaussé
Michel Maffesoli 81

« Un cygne évadé de sa cage » – le fait divers baudelairien entre trivialité et sublime identitaire
Cécilia Suzzoni 89

Ni chair ni poisson, cet ineffable clandestin
Jean-Luc Marchand 101

Trois plébéiens exemplaires
Alain Brossat 121

Voir le Christ en Chine : les sources chrétiennes des représentations du *Lingchi*
Maria Pia Di Bella 135

Flagrant délit
Colette Braem 145

AGORA

En chaque aspect du monde
Richard Rognet 153

***« Sur la table où j'écris, sous mes yeux, une photographie »* : Chambres claires de Jibé Pontalis**
Martine Boyer-Weinmann 159

Bonnard, le tout (et son contraire)
« Pierre Bonnard – Peindre l'Arcadie » au Musée d'Orsay
Anna Saba 173

« La toilette – Naissance de l'intime »
au Musée Marmottan Monet
Alice Contensou 179

***Et tu n'es pas revenu,* de Marceline Loridan-Ivens**
Philippe Reliquet 185

***Les irréguliers* de Patrick Autréaux**
Guy Samama 189

***Là-bas, c'est dehors* de Richard Peduzzi**
Ariel 195

ERRATA 205

À PARAÎTRE 207

AU FORUM 104 209

NUMÉROS DISPONIBLES 213

À la fin de ce numéro, est intégré un encart « Abonnements 2015 ».

ÉDITORIAL

LE FAIT DIVERS

Guy Samama

Notre *DOSSIER* l'explore, sous la plupart de ses aspects, y compris dans ce qu'il comporte de diversion. Notre fascination pour le fait divers provient sans doute de ce que – miroir complaisant – il nous apprend sur la face cachée de nous-mêmes, et sur l'état d'une société qui se donne à voir. Il allie paradoxalement singularité et répétition, monstruosité et banalité ; il nourrit l'imaginaire des journalistes, des écrivains, des cinéastes, des sociologues, des historiens, des criminalistes, des philosophes, des psychanalystes ; il sonde les bas-fonds de l'âme humaine.

En ouverture de notre rubrique culturelle *AGORA*, nous publions intégralement *En chaque aspect du monde* – cinq poèmes inédits de Richard Rognet, auteur Gallimard, qui a reçu, pour l'ensemble de son œuvre, le Grand Prix Poésie 2002 de la Société des Gens de Lettres et le prix Alain Bosquet 2005.

Nos lecteurs s'étonneront peut-être que nous publiions un texte inédit de Martine Boyer-Weinmann sur la « place » et le rôle de la photographie dans la vie et dans les récits de Jean-Bertrand Pontalis. Nous sommes ainsi fidèles à notre engagement annoncé dans le numéro 154 de la revue (page 11) de continuer à lui rendre hommage dès qu'une occasion se présenterait. L'occasion, c'est un *Quarto Gallimard* dédié à ses écrits plus spécifiquement littéraires, même si, chez lui, son expérience d'analyste et son talent littéraire, sa pensée *rêvante*, sont inséparables.

Dans les grands événements, trois expositions méritent une attention particulière : une rétrospective Velazquez, ce peintre dont

Nicolas de Stael écrivait à Jacques Dubourg, marchand de tableaux, qu'il était « à égale distance des rois et des nains, à égale distance de lui-même et des autres » ; « Pierre Bonnard, peindre l'Arcadie » au Musée d'Orsay. Loin de l'image superficielle d'un peintre du bonheur, entouré de chiens et de chats mutins, dont les couleurs irradient et embrasent la nature, ces soixante et un tableaux, vingt-cinq toiles, près de trois cents dessins et deux cent soixante-treize photographies nous offrent un personnage plus complexe, contrasté, souvent déchiré, voire angoissé. En témoignent notamment ses autoportraits aux yeux vides ou se boxant la poitrine, ses *Travailleurs à la Grande Jatte* entourés de gros nuages, avec dans un coin un kiosque à journaux faisant allusion à l'actualité de la Première Guerre mondiale, la gêne qui se lit sur le visage de cette femme se déshabillant dans son atelier parisien, ses baignoires hantées de corps languides, qui évoquent des cercueils. Non sans rapport avec les *Nus* de Bonnard, une troisième exposition « La toilette – naissance de l'intime » au Musée Marmottan Monet nous fait réfléchir sur le rapport à soi et à l'autre, la séparation des espaces privés et publics, sur la sexualité, la perception de leur corps par les femmes en même temps que les fantasmes masculins concernant ce qui se joue dans une salle de bains.

Nous rendons compte de deux d'entre elles.

Trois livres, enfin, nous ont paru devoir être privilégiés : *Et tu n'es pas revenu*, témoignage émouvant d'une ancienne déportée, Marceline Loridan-Ivens ; *Les irréguliers*, premier roman de Patrick Autréaux ; *Là-bas, c'est dehors*, de Richard Peduzzi, ami, décorateur et scénographe des spectacles de Patrice Chéreau.

DOSSIER
LE FAIT DIVERS

FAIX D'HIVER, FAIT DIVERS

Olivier Got*

Fait divers.

Immédiatement se lève en notre esprit une nuée d'évocations, de souvenirs, d'états d'âme autour de cette notion si présente, si absente, si fugitive, si inscriptible, si insignifiante, si importante, si fascinante, si répugnante, à la fois fée d'hiver et faix d'hiver ; tour à tour brûlante et glaçante, lourde et légère, tragique et comique, éternelle et actuelle. Depuis Caïn tuant son frère Abel parce que YHWH a préféré ses offrandes, Médée tuant ses enfants pour se venger de l'abandon de Jason, ou Ravaillac tuant Henri IV pour des raisons religieuses, jusqu'à Landru et le docteur Petiot, experts en disparitions, plus récemment l'affaire Mérah ou les attentats de janvier 2015, les catastrophes s'amoncellent dans les journaux et dans notre mémoire, sans qu'il soit possible de les définir et de les classer absolument. Nous allons pourtant nous y essayer.

Naissance du mot *fait divers*

Si les mots *fait* et *divers* apparaissent dans la langue dès ses débuts, parce qu'ils sont directement issus du latin *factum (acte, action, exploit, événement)* et *diversus* (litt. *« Allant dans des directions opposées »* d'où *« différent, opposé, multiple »*), l'association lexicalisée des deux est récente. Elle n'est mentionnée qu'en 1838, dans un texte de Théophile Gautier : « Un journal annonce la perte du brick l'Espérance […] Après la lecture d'un *fait divers* aussi désastreux … » (*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (1858). I, p. 120-121).

* Agrégé de lettres classiques, docteur ès lettres, Bibliste.

Théophile Gautier par Nadar.

Il est vrai que Théophile Gautier, grâce à Balzac, a publié des milliers d'articles dans les grands journaux de l'époque romantique : « J'ai travaillé à *La Presse*, au *Figaro*, à *La Caricature*, au *Musée des Familles*, à la *Revue de Paris*, à la *Revue des Deux Mondes*, partout où l'on écrivait alors. » Il connaissait donc bien le monde des journaux, qui était en train, au début du XIX[e] siècle, de prendre son essor, et de fonder ses diverses rubriques. Mais, ce qui est intéressant dans cette première attestation du mot *fait-divers ou fait divers,* c'est qu'il s'agit d'un fait divers imaginaire : en effet, dans son article de 1838, recueilli plus tard dans *l'Histoire de l'art dramatique* (1858), Théophile Gautier rend compte d'une petite pièce de théâtre jouée au Français, intitulée *L'Attent*e, qu'il présente ainsi avec une ironie très actuelle : « *L'Attente* est une petite pièce qui n'a pas répondu à l'attente du public ni probablement à celle de l'auteur, ou de l'auteure pour nous servir de la terminologie féminine de madame Madeleine Poutret de Mauchamps, rédacteure en ch*effe* de la *Gazette des Femmes*, car la pièce est d'une dame. »

On le constate : les féministes d'aujourd'hui, avec leur manie d'ajouter des *e* muets à tous les mots masculins pour les féminiser (*écrivain/écrivaine*), ont des ancêtres lointaines.

L'intrigue de la pièce tient en quelques mots : Clary Plessy de Linard doit épouser son cousin, Théodore de Saint-Martin, mais en réalité elle aime le jeune Léonce, sans nom et sans fortune. Elle obtient un délai de trois ans, afin de permettre à Léonce de « devenir millionnaire. » Les trois années passées, elle doit épouser son cousin, quand Léonce, parti au Pérou, lui envoie un riche coffret

de mariage. Hélas, « un journal annonce la perte du brick l'Espérance, que montait le jeune homme ! Après la lecture d'un *fait divers* aussi désastreux, mademoiselle Clary ne trouve rien de mieux que de devenir folle », quand, inopinément, Léonce reparaît, et tout finit bien.

On remarquera que le mot est en italique dans le compte rendu de Gautier, donc qu'il n'était pas encore d'usage courant dans la langue ; il s'agit sans doute d'un mot du jargon journalistique, que l'auteur connaissait bien, et qui existait depuis longtemps.

Le *fait divers* s'insinue dans la langue

Le mot apparaît rapidement chez les écrivains du XIX^e^ siècle, surtout dans sa seconde moitié : « Le *fait-divers* qui courait la presse (Zola, *Thérèse Raquin*, 1867, Paris, Librairie internationale, p. 82) » ; « Ils commentaient les nouvelles du jour, les *faits divers* et les événements politiques » (Maupassant, *Contes et nouvelles* t. 2, 1886, p. 813.) ; « Cette pièce est, comme on dit dans les *faits divers*, un de ces drames malheureusement trop fréquents » (Jules Renard, *Journal*, 1895, p. 282.)

Dans les dictionnaires, l'entrée *fait-divers* fait lentement son apparition ; le *Grand Dictionnaire du XIX^e^ siècle* de Pierre Larousse utilise souvent le mot dans ses notices pour illustrer l'histoire contemporaine. Il le développe ainsi de façon pittoresque : *« Sous cette rubrique, les journaux groupent avec art et publient régulièrement les nouvelles de toutes sortes qui courent le monde : petits scandales, accidents de voitures, crimes épouvantables, suicides d'amour, couvreur tombant d'un cinquième étage, vols à main armée, pluies de sauterelles ou de crapauds, naufrages, incendies, inondations, aventures cocasses, enlèvements mystérieux, exécutions à mort, cas d'hydrophobie, d'anthropophagie, de somnambulisme et de léthargie. Les sauvetages y entrent pour une large part, et les phénomènes de la nature y font merveille, tels que : veaux à deux têtes, crapauds âgés de quatre mille ans, jumeaux soudés par la peau du ventre, enfants à trois yeux, nains extraordinai-*

res. Quelques recettes pour faire le beurre, guérir la rage, détruire les pucerons, conserver les confitures et enlever les taches de graisse sur toutes sortes d'étoffes s'y mêlent volontiers ; elles accompagnent à sa dernière demeure le centenaire qui, bien que n'ayant jamais bu de vin ni mangé de viande, a vécu un siècle et demi, laissant après soi, deux cent soixante-treize enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants. »

Quant à Littré, il n'y fait allusion que dans son *Supplément*, et encore à l'article …*Cuisine* !

« CUISINE. […] **5***Fig. Ajoutez :*

La cuisine d'un journal, opérations qui consistent surtout à disposer matériellement les articles déjà composés typographiquement ; on a un double décimètre divisé en millimètres, afin de mesurer exactement la place à remplir et le nombre de lignes convenable.

Cuisine d'un journal, se dit aussi de la récolte des faits divers et des petits entrefilets. *Ses occupations se bornaient à surveiller ce qu'on appelle la cuisine du journal*, [*Gaz. des Trib.* 31 mai 1876, p. 522, 2e col.]

Le Dictionnaire de l'Académie de 1932-35 (8ème édition) le signale dans son article *Divers* : « *Divers* au pluriel, placé devant un nom, s'emploie souvent comme un adjectif indéfini pour désigner un nombre indéterminé de personnes ou de choses. Il est, dans cette acception, l'équivalent de *plusieurs, différents. […] Faits divers,* en termes de journalisme, incidents du jour rapportés par la presse. *Un fait divers. »*

La 9ème édition, en cours d'élaboration, développe un peu plus la notion, toujours dans l'article *Divers : « […] 3.* JOURNALISME. *Fait divers,* incident du jour auquel la presse consacre une rubrique particulière. *Spéct.* Incident de caractère dramatique, et, souvent, de caractère criminel. *Par méton. Les faits divers,* la rubrique relatant des événements de cette nature. *J'ai lu cette nouvelle dans les faits divers. »*

On le voit, le fait-divers est inséparable du journalisme, et né avec lui en tant que genre littéraire.

Le *fait divers* et son contenu

Nul mieux que Maurice Garçon, le célèbre avocat[1], n'a analysé le sens du mot, ni mieux précisé ce lien consubstantiel :

« Les "faits", ce sont les choses, les actions, les exploits, les actes, les gestes dignes d'attirer l'attention. "Divers" s'entend de la variété des faces, des côtés, des apparences des faits. La jonction des deux mots prend un sens très particulier, dont l'emploi, tel que nous le comprenons aujourd'hui, ne remonte pas au-delà de la création de la grande presse quotidienne. En dehors des articles de fond relatifs aux grands événements, aux révolutions des mondes et des hommes, à la discussion de la politique et des doctrines sociales et économiques, l'habitude s'est prise de charger quelques rédacteurs de fournir la chronique, généralement assez courte, des événements mineurs, des nouvelles du jour susceptibles d'éveiller l'attention et de piquer la curiosité. Les uns faisaient, dans les grandes villes, le tour des commissariats de police et des hôpitaux, afin de rapporter les incidents du jour. Il fut un temps où leurs articles portaient pour titre : "Faits-Paris". D'autres cherchaient dans les dépêches des agences et dans les gazettes de province et de l'étranger les faits curieux, surprenants, vrais ou faux, mais capables d'intéresser, de surprendre, d'intriguer ou de passionner les lecteurs. La difficulté est de trouver la frontière entre les faits mineurs et les événements de portée générale ou importante[2]. »

Mais où donc se situe la frontière entre les faits divers mineurs ou insignifiants, et ceux qui atteignent des dimensions d'un tout autre ordre de grandeur ? C'est là que jouent les dimensions temporelles et spatiales ; en effet, un accident mineur occupera l'opinion une journée à peine ; en revanche, il peut avoir une influence dura-

1 – Maurice Garçon (1889-1967), a été surtout avocat criminaliste, et écrivain.

2 – Dans Romi, *Histoire des cinq siècles de faits divers*, Éditions du Pont-Royal Del Duca/Laffont, 1962, Préface par Maurice Garçon, de l'Académie française. Romi était le pseudonyme de Robert Miquel (1905-1995). Homme de radio, collectionneur, antiquaire et, particulièrement, historien de l'insolite, des mœurs privées, des arts mineurs et de l'érotisme, il a été journaliste à *Paris Match* et au *Crapouillot*.

ble sur le public, revenir plusieurs jours, semaines, mois ou années d'affilée en première page des journaux imprimés ou télévisés ; par exemple récemment, les dons généreux de madame Bettencourt à diverses personnes n'auraient guère d'intérêt s'ils ne touchaient… à des intérêts économiques, politiques ou moraux de première grandeur ; les attentats récents comme l'affaire Merah, le massacre des journalistes de Charlie hebdo ou des clients de l'Hyper Casher révèlent une dimension religieuse et terroriste qui dépasse de loin le simple fait divers.

De même, le lieu où se produit le fait divers influe sur son importance, en rapport direct avec la distance qui sépare le lieu où il se produit et celui où il est révélé : un incendie en Californie ou un tremblement de terre en Chine n'a pas le même retentissement en France que sur les lieux du drame. Cependant, la mondialisation de l'information qui fait que nous sommes au courant de tout sur tout « en temps réel », comme l'on dit aujourd'hui, aiguise notre curiosité, en particulier quand une catastrophe locale peut avoir des effets sur l'écologie de la planète, comme le tsunami qui s'est produit au Japon il y a quelques années.

L'assomption du *fait divers*

C'est ainsi que le fait divers peut gagner du galon ; autrefois relégué en quinzième page, il atteint souvent la première, avec d'énormes titres et des dessins ou des photos horrifiques ; et même il a donné naissance, dès le XIX^{e} siècle, à des publications spécialisées dans « le sang à la une », comme *Faits divers*, fondé en 1862, *Le Journal illustré*, fondé l'année suivante, *les Faits-Divers illustrés* dans les années 1900 ; en même temps, les grands journaux comme *Le Petit Parisien* ou *Le Petit Journal* créent des suppléments illustrés exclusivement consacrés aux faits divers, avec des couvertures grandiloquentes montrant la victime d'un assassinat en gros plan ou bien au contraire « l'apache » tirant à bout portant sur une personne innocente. Il paraît que, pendant que le Douanier Rousseau faisait

Le Journal illustré

VINGT-DEUXIEME ANNÉE — N° 5

Gravures

Le crime de la rue de Rome, par **Henri Meyer**. — *L'exposition de 1889*, par **Karl Fichot**. — *La Sorbonne*, par **G. Guiaud**. — *La neige dans les égouts*, par **Karl Fichot**. — *Embarquement des tonnes*, par **G. Julien**. — *Nos illustrations de* **Les Millions de monsieur Joramie**, par **Henri Meyer**.

DIMANCHE 1er FÉVRIER 1885.

Le Journal illustré est mis en vente dès le vendredi matin.

ABONNEMENT	UN AN	SIX MOIS
Paris	6 50	3 50
Départements	7 50	4 »

Administration et Rédaction à Paris, hôtel du **Petit Journal**, *Rue Lafayette, 61.*

PRIX DU NUMERO : 15 CENTIMES

Texte

Chronique de la semaine, par **Alfred Barbou**. — *Nos gravures*. — *Chronique du Palais*, par **Chicaneau**. — *Rectangle syllabique inédit.*

Les annonces sont reçues dans le bureau du journal, 61, rue Lafayette.

Le crime de la rue de Rome

le portrait d'Apollinaire, il lui chantait, pour l'empêcher de s'endormir, la chanson suivante :

> « Moi je n'aim' pas les grands journaux
> Qui parlent de politique.
> Qu'est-ce que ça m'fait qu'les Esquimaux
> Aient ravagé l'Afrique ?
> Ce qui m'faut, à moi, c'est l'*Petit Journal*,
> *Le Moniteur, La Croix* de ma mère.
> Tant plus qu'y a de noyés dans l'canal,
> Tant plus qu'c'est mon affaire !… »

Mais c'est la parution de l'hebdomadaire *Détective*, en 1928, qui porta le genre à sa perfection, avec comme éditeur Gallimard, comme directeur-fondateur Georges Kessel, frère de Joseph, et comme collaborateurs, dans les débuts, des écrivains ou des avocats aussi éminents que Maurice Garçon, Jean Cocteau, Pierre Mac Orlan, Albert Londres, etc. Les bas-fonds de Paris ou de Marseille, de Londres ou de Chicago, fournissaient leurs lots de cadavres à la chaîne ou de scandales à répétition. Le journal dura jusqu'en 1940, avant de changer de titre plusieurs fois de 1946 jusqu'à nos jours[3], au gré des interdictions pour outrage aux bonnes mœurs.

Le *fait divers* comme genre

La rédaction d'un fait divers obéit à des lois précises, proches de celles du roman policier : emploi du présent, dialogues, style populaire, regard des personnages, suspense, effacement de l'enquêteur au profit du témoin dans l'écriture du journaliste, sentiments de pitié pour les victimes, jugements moraux pour les assassins.

Pour Roland Barthes, deux types de relations sont immanents au fait divers : *la causalité et la coïncidence* ; or la causalité y apparaît comme faussée, inexplicable ou mystérieuse : les personnages du

3 – *Détective* (1928-1940), *Qui ? Détective* (1946-1958), *Détective* (1958-1979), *Qui ? Police* (1979-1982), *Le Nouveau Détective* (depuis 1982).

crime ne sont pas ceux qu'on attendrait, le phénomène décrit est un prodige, la cause du crime n'obéit à aucune logique ; quant à la coïncidence, elle rapproche des acteurs ou des moments qui, normalement, devraient rester à distance. La fameuse rencontre sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre, chère aux surréalistes, serait un amusant symbole de ce qui nous occupe[4].

Finalement, que penser du genre « fait divers » ? Est-ce un genre, certes populaire, mais qui a donné, et donne encore aujourd'hui, ses lettres de noblesse à tout un pan de la littérature, du cinéma et de la télévision, ou bien un appendice obligé du monde du journalisme ? Nicolas Demorand n'a pas l'air de le tenir en grande estime : « À quoi servent les faits divers ? […] En règle générale, à faire du très mauvais journalisme, caressant le lecteur dans ses pulsions malsaines quitte à pulvériser les lignes jaunes du métier : des « faits-diversiers » à l'ancienne aux voyous de l'empire Murdoch, les mœurs n'ont pas changé, seules les technologies évoluent. » (« Trouble », dans *Libération* des 7 et 8 janvier 2012, p. 3). En revanche, pour le sociologue Laurent Mucchielli « l'érection du fait divers criminel en priorité de l'information le transforme en un fait de société. II est promu au rang de symptôme des dérèglements de la vie sociale. Et lorsqu'il rencontre une ambiance générale de morosité et d'inquiétude sur l'avenir, il devient le révélateur d'une décadence… »

Mais il y a aujourd'hui une autre sorte de presse à sensation, issue du monde anglo-saxon, dite presse *people,* qui veut donner en pâture au public populaire la vie privée des grands de ce monde ; pour les têtes couronnées et la grande bourgeoisie, il y a *Point de vue-images du monde,* pour le monde du cinéma, de la mode et du sport, *Voici, Gala, Grazia*, etc. C'est une vision à l'eau de rose et non plus horrifique qui remplira les pages, encore que certaines révélations ou certaines photos constituent des violations de la vie privée

4 – Voir l'article de Roland Barthes intitulé « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Seuil, 1954, nouvelle édition, coll. « Essais », p. 192-204.

(adultères, enfants naturels, revenus suspects, etc.) qui conduisent souvent à des procès en cascade.

Le *fait divers* dans l'histoire

Mais, bien sûr, il n'y a pas que les journaux qui soient les supports du fait divers. Pour l'antiquité, il y d'abord les historiens : par exemple, l'histoire d'Érostrate, citoyen obscur, qui en 356 av. J.-C. incendia le temple d'Artémis à Éphèse pour que son nom sorte de l'anonymat, nous est connue par la *Vie d'Alexandre* de Plutarque (V), qui signale le fait que l'incendie eut lieu la nuit même de la naissance du futur empereur : *cause étrange* et *coïncidence* fonctionnent ici à plein[5] ! La tragédie surtout nous offre une collection inépuisable de faits divers : assassinats en tous genres, viols, incestes, trahisons, etc. en sont en quelque sorte le fond de commerce. Comme disait un plaisantin au XIX^{e} siècle, « la tragédie c'est des reines qui ont des malheurs. »

La Bible aussi peut être considérée comme une source abondante en faits divers possibles ; par exemple : « Un père est plus sensible aux attentions de son fils cadet : le fils aîné tue sauvagement son jeune frère. » (Caïn et Abel) ; « Une jeune femme, en séduisant adroitement son mari et en cachant son origine, parvient à éviter une catastrophe » (le Livre d'Esther) ; ou encore : « un charpentier nommé Joseph constate que sa femme est mystérieusement enceinte ; selon certains experts, le phénomène aurait une cause religieuse inexpliquée. »

5 – Dans sa nouvelle « Érostrate », publiée dans le recueil de nouvelles *Le Mur* (1939), Jean-Paul Sartre résume l'histoire en quelques lignes :
« – Je le connais votre type, me dit-il. Il s'appelle Érostrate. Il voulait devenir illustre et il n'a rien trouvé de mieux que de brûler le temple d'Éphèse, une des sept merveilles du monde.
– Et comment s'appelait l'architecte de ce temple ?
– Je ne me rappelle plus, confessa-t-il, je crois même qu'on ne sait pas son nom.
– Vraiment ? Et vous vous rappelez le nom d'Érostrate ? Vous voyez qu'il n'avait pas fait un si mauvais calcul. »

Au Moyen Âge, les fait divers sont connus d'abord par les serments que devaient prononcer les seigneurs, rédigés par des évêques, qui comportaient toute une liste de méfaits possibles (vols, assassinats, incendies, etc.) qu'ils s'engageaient à ne point commettre, dans une perspective inspirée de la Bible :

> « Je n'assaillirai ni le clerc ni le moine, et ne m'emparerai pas de leur cheval ; Je ne saisirai ni le vilain ni la vilaine, ni les sergents ni les marchands, je ne prendrai pas leurs deniers, je ne les rançonnerai pas… Je ne mettrai pas le feu aux maisons… Je n'assaillirai pas un négociant pas plus qu'un pèlerin, et ne m'emparerai pas de leurs biens…[6] »

En réalité, bien sûr, la chose était courante, comme en témoignent les chroniqueurs, les documents juridiques, les feuilles volantes, les gravures et enluminures, les complaintes. Mais, à cette époque, le ciel et la terre ne sont pas séparés ; par conséquent, outre les crimes et délits qui forment le fond des faits divers, comme à toute époque, les prodiges célestes sont dûment rapportés, par exemple l'apparition d'une comète, représentée par la reine Mathilde dans sa fameuse tapisserie de Bayeux, est considérée comme un mauvais présage. Parfois, même, le goût du merveilleux conduit à imaginer des scènes fantastiques : Claude de l'Estoile et Claude Haton dans leurs *Mémoires* notent : « Ils virent au ciel des hommes qui combattoient les ungs contre les aultres avec fureur, et affirmoient qu'il estoit vray ; ou encore : « Le 2 mars 1582, sur les neuf heures du soir, se vit, sur la ville de Paris, une grande lumière et splendeur de feu du ciel qui apporta estonnement et soupçon de présage de quelque grand mal[7]. » Les monstres en tout genre comme le « poisson évêque » péché en Pologne en 1430, ou les enfants anormaux, nés du commerce d'une femme avec un démon, sont monnaie courante, et peuvent amener ces malheureuses « coupables » au bûcher.

6 – Romi, *op. cit.* p. 22.

7 – *Ibid.*

Par la suite, à partir de l'invention de l'imprimerie, et avant le développement des gazettes, les faits divers sont répandus sur des feuilles volantes, souvent illustrées, vendues dans les campagnes par les colporteurs ; la fameuse « bête du Gévaudan », qui dévasta la population du Vivarais en 1764 pendant plus d'une année, et qui donna naissance à de nombreuses représentations imaginaires, en est un bon exemple. Au XIX^e^ siècle, les chanteurs populaires poussent la complainte sur les meurtres ou les catastrophes à la mode. Il n'est pas jusqu'aux arts nobles comme la peinture qui n'aient illustré un fait divers, comme *la Mort de Marat dans sa baignoire* par David, ou *Le Radeau de la Méduse* par Géricault.

Les « noces barbares[8] », à partir du XIX^e^ siècle, entre fait divers et littérature, sont trop connues pour être développées ici. Stendhal, Hugo, Flaubert, Zola, Maupassant, Tolstoï y ont puisé leurs chefs-d'œuvre. Au XX^e^ siècle, la tradition continue dans le roman, au théâtre, au cinéma et aujourd'hui à la télévision. Personnellement, je mettrais au premier plan de la production récente *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, qui conjugue un crime atroce lentement reconstitué à partir d'un pont de chemin de fer, et l'interrogatoire interminable par un personnage dont on ne sait s'il est policier, juge ou psychanalyste, d'une vieille dame qui a à moitié perdu la tête : un crime sans motif clair, sinon vraisemblablement une certaine lassitude de vivre. Peut-être, au fond, toute œuvre de fiction constitue-t-elle la mise en scène d'un fait divers possible, imaginaire ou réalisé, en somme l'assomption d'une péripétie.

8 – Titre d'un roman de Yann Queffelec, Prix Goncourt 1985.

Comment conclure, sinon plus gaîment, en chansons, en citant ces vers de mirliton qui figurent dans le *Grand Larousse universel du XIX*e *siècle* à l'article *Fait divers*, attribués à un journaliste canadien :

Faits divers

Sous ces deux mots très élastiques,
Tout journal régulièrement
Sert chaque jour à ses pratiques
De canards plus ou moins étiques
Un copieux assortiment.
Pour moi, laissant dans mon pupitre
Meurtres, vols, accidents, méfaits,
Dussé-je passer pour un pitre
Je calembourde, et quand le titre
Dit : Fais dix vers, crac, je les fais[9] !

9 – *Op. cit.*, p. 7.

LES FAITS DIVERS, OBJETS D'HISTOIRE

Anne-Claude Ambroise-Rendu*

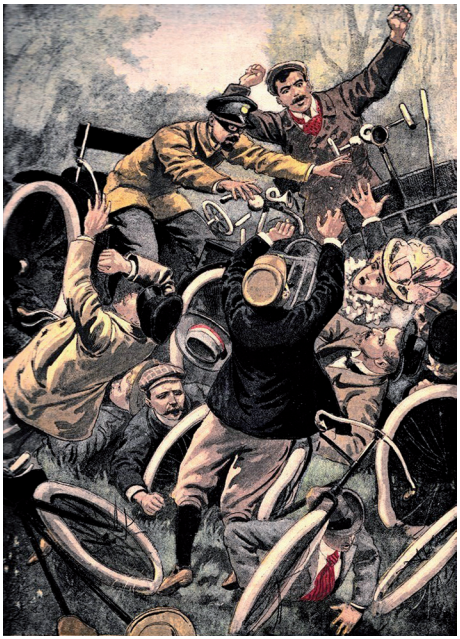
Genre journalistique et produit d'une presse quotidienne alors en plein essor, le fait divers est né au XIX^e^ siècle. Le terme s'est imposé progressivement dans la presse de la Restauration et de la Monarchie de juillet comme nom d'une rubrique composite, réalisant un compromis entre la fantaisie des occasionnels du XVI^e^ siècle et la factualité des nouvelles à la main et des gazettes. Y étaient entassés alors, pêle-mêle et sans titres, ces brefs récits inclassables qui constituent la menue monnaie des informations quotidiennes : annonces météorologiques, anecdotes historiques ou édifiantes, programme des cérémonies officielles et des réunions mondaines, événements cocasses, délits incongrus, accidents extraordinaires, catastrophes effarantes, découvertes improbables, procès criminels étranges. C'est la presse locale qui offre son véritable berceau au fait divers. Que les feuilles d'arrondissement qui commencent de se développer dès le début du siècle, accordent une large place aux petits événements locaux, n'a rien de surprenant. Les récits des menus accidents, des petits larcins, des agressions, des rixes, des quelques meurtres et suicides qui composent l'ordinaire d'une actualité minuscule ressortissent à une sociabilité locale qui commence de trouver sa manne dans l'imprimé comme elle la trouvait jadis dans l'oralité. Au niveau national, *La Presse,* le quotidien populaire fondé par Émile de Girardin en 1836, est le premier titre assurant l'organisation et la structuration progressive d'une rubrique jusqu'alors vouée à la confusion. Reste que l'essence du fait divers est encore dans la diversité des faits, mais aussi dans leur caractère

* Anne-Claude Ambroise-Rendu est professeur d'Histoire contemporaine à l'Université de Limoges.

pittoresque, détonant et comique. L'insolite domine la rubrique et fournit une véritable lecture de délassement.

Après s'être dépouillée des annonces et des anecdotes fantaisistes, la narration fait-diversière devient dans les dernières années du XIX^{e} siècle, une écriture informative à part entière. Cette évolution concerne les sujets abordés, les procédés narratifs comme les valeurs mises en œuvre, et transforme le bric-à-brac fait-diversier en véritable rubrique journalistique, assurant le succès de la presse commerciale et populaire de la Belle Époque. Les dernières années du Second Empire marquent ainsi, au moins symboliquement, le point de départ d'une véritable structuration du genre « fait divers » qui va devenir un élément autonome du contenu rédactionnel et informatif de la presse nationale, *via* les mutations plus générales qui affectent les entreprises de presse. La professionnalisation des rédacteurs, la naissance du petit reportage, le recours à l'interview et à l'enquête, l'ambition des journaux de dispenser une information à la fois vraie et vivante, tous ces éléments d'une américanisation de la presse favorisent la maturation du genre. Les « faits-diversiers » s'imposent comme les « petits reporters » d'une presse qui fournit un objet de consommation quotidienne au grand nombre. Les faits divers se multiplient dans les colonnes des quotidiens. À partir des années 1880, les principaux quotidiens ont une rubrique de faits divers fixe et structurée, même si elle ne porte pas forcément ce nom. Puis, apparaissent des sous-rubriques qui isolent certains thèmes et facilitent leur repérage. En 1898, *le Figaro* crée, à l'intérieur de sa colonne « Nouvelles diverses », une section qui, sous le titre « Paris la nuit », relate des agressions ; en 1900, c'est dans le sous-titre « Les Désespérés » qu'il range les récits de suicides et dans celui du « Feu » les récits d'incendies en 1910. C'est aussi à cette date que *la Dépêche* regroupe certains événements en instaurant un sous-titre à la fréquence variable : « Les Accidents d'automobile ».

La structuration progressive des rubriques n'a pas pour seul effet d'ordonner et de faciliter la lecture. Elle fonctionne aussi



Un accident de voiture en 1900.
« L'ILLUSTRATION »,
dimanche 6 mai 1900 (c. p.).

comme un modalisateur et un guide, en hiérarchisant visuellement l'information, en mettant explicitement l'accent sur la fréquence de certains thèmes qui justifient à eux seuls l'existence d'un espace à part.

Vite à l'étroit cependant dans ses rubriques, le fait divers déborde les deux ou trois colonnes qui lui étaient dévolues, pour envahir la une des quotidiens populaires à un sou et saturer progressivement de larges pans de l'espace rédactionnel. Si les journaux mondains, les titres régionaux ou militants ont tendance à les cantonner dans un espace spécialisé, *l'Humanité* elle-même cède dès 1907 aux séductions faciles du sang à la une. Cet envahissement de la une du quotidien socialiste par le fait divers – du crime passionnel à l'agression nocturne – n'est vraisemblablement pas sans rapport avec ses difficultés économiques, mais dit assez à quel point le fait divers a su convaincre.

Du même coup, l'incroyable, la raillerie, désertent peu à peu les colonnes des faits divers pour céder la place à l'énumération des désordres de la vie sociale – crimes et suicides –, des malheurs du monde – accidents – et de leurs possibles réparations. Dans cette reconfiguration, la délinquance l'emporte très nettement dans tous les titres. C'est donc le fait divers criminel qui, *via* le sensationnel, domine les rubriques de faits divers au XX^{e} siècle, cela d'autant plus

que l'entre-deux-guerres voit se développer des hebdomadaires illustrés exclusivement consacrés aux faits divers, formule reprise et améliorée ensuite par le magazine *Détective* qui naît en 1928, change plusieurs fois de nom avant d'adopter le titre de *Nouveau détective* en 1982. Après la Seconde Guerre mondiale, la télévision alimente à son tour, en images et en sons, l'imaginaire du crime et de la catastrophe construit par la culture fait-diversière.

Le fait divers est donc affaire d'écriture et d'images. Cette écriture fut le laboratoire où s'expérimenta la langue journalistique moderne avec l'avènement, dans le dernier tiers du siècle, de la communication de masse. Depuis, la colonne des faits divers est restée un argument de vente capital pour les journaux, parce qu'elle est la rubrique la plus lue et la plus appréciée, mais aussi parce qu'elle reflète à la fois l'ordinaire du quotidien et une quotidienneté extraordinaire. Elle tisse le fil qui transforme la répétition des jours en une série d'aventures, elle narre le désordre qui rompt la routine, la scande d'imprévus prévisibles.

Colportant une pensée du « déjà vu, déjà lu[1] » et du déjà connu, les faits divers qui jouent sur l'émotion, parfois même sur la sentimentalité, sont un produit culturel destiné au grand nombre. Ils entretiennent des rapports complexes avec le réel, en fournissant des symboles, des signes et des indices.

Symboliques, ils relèvent tous peu ou prou d'un modèle déjà proposé par la littérature (vaudeville, tragédie, récits mythologiques). La forte personnalisation de leurs protagonistes leur permet d'incarner à des degrés divers les vices ou les vertus des héros mythiques : la traîtrise, la malhonnêteté, la lâcheté, la loyauté, l'intégrité, le dévouement, le courage.

Indices, ils nous révèlent les codes politiques moraux et culturels à partir desquels un événement est repéré comme événement, traité et interprété. Pensons au traitement tout récent mais massif réservé à la criminalité pédophile.

1 – Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, p. 88.

Signalétiques, ils fonctionnent comme autant de reproductions non argumentées des discours en circulation et donnent une représentation convenue de la réalité, témoignant du système de représentations et d'évaluations qui la gouverne. Le fait divers, qui s'abrite derrière la fiction d'une opinion commune, se donne ainsi à lire comme une narration fragmentée mais continue, porteuse de valeurs. Car, récit de presse, affaire d'écriture, il est et demeure.

Voyeur d'autrui, le lecteur de fait divers est convié à une double jouissance : d'abord, celle que procure une lecture qui ne nécessite aucune aptitude particulière, aucune compétence préalable, une lecture divertissante ; ensuite, celle qu'offre une vision panoptique du monde à laquelle rien n'échappe. « Et pourquoi le public prend-il tant de plaisir à ces crimes ? » s'interrogeait le quotidien *la Petite Presse* le 31 décembre 1861, à propos des articles de faits divers, répondant avec aplomb : « Parce qu'il s'ennuie[2]. » C'est pourquoi le fait divers a la réputation « de faire le vide politique, de dépolitiser et de réduire la vie du monde à l'anecdote et au ragot[3] ». Que la presse apolitique ait contribué, et contribue toujours, à tenir en lisière de l'engagement doctrinal une masse impressionnante de lecteurs qui trouvent dans la lecture du fait divers une sorte d'opium, est évident. Pourtant, il ne faut pas s'arrêter à ce constat qui néglige la réception dont ces rubriques sont l'objet.

Car le terme « voyeur » dit aussi que la chronique de faits divers répond à une soif inextinguible d'information. Or, depuis le XIX^e^ siècle, la lecture quotidienne à laquelle le fait divers invite ses amateurs possède, en elle-même, une valeur éducative. Dans les dernières décennies d'un XIX^e^ siècle très occupé de gagner la bataille de l'alphabétisation, l'acte de lecture n'est ni insignifiant, ni sans conséquences. Comme le feuilleton, la rubrique contribue à faire entrer le monde de l'écrit et de l'imprimé dans tous les foyers,

2 – Claude Bellanger, *Histoire générale de la presse française*, Vol. 2, Paris, PUF, 1969, p. 330-331.

3 – Pierre Bourdieu, *Sur la Télévision*, Paris, éd. Liber, 1996, p. 57.

préparant les lecteurs du XIXe siècle à d'autres lectures et à d'autres contenus, suscitant des occasions de parole et de discussion collective, contribuant à donner aux lecteurs de la presse l'habitude de réfléchir à la chose publique et d'en débattre, qui constitue le socle de toute pratique politique. Conviés à s'intéresser aux politiques et aux institutions publiques – la police, la justice –, à dialoguer avec les pouvoirs publics, les lecteurs de faits divers trouvent là un moyen d'exercer quotidiennement l'une des formes de la souveraineté populaire. Le poids – souvent dénoncé – que pèse le fait divers sur les décisions politiques suffit à souligner cette dimension : les débats publics provoqués par la médiatisation fait-diversière ont, depuis la fin du XIXe siècle, assez souvent atteint la Chambre des députés puis l'Assemblée nationale, se concrétisant sur le plan législatif, pour convaincre l'observateur du dynamisme de ce processus.

S'il use et abuse du sensationnel, le fait divers n'en dit pas moins quelque chose de la manière dont va le monde, dont il devrait aller. Élément fondateur d'une culture commune à tous, il tient un discours volontiers pédagogique, un discours à vocation normative et régulatrice, proposant des modèles de comportement et invitant ses lecteurs à condamner les violences et les déviances. En affectant de réconcilier l'opinion et la science, c'est-à-dire les effets de la persuasion et les conquêtes de l'intelligence, il vise bien à normaliser les mœurs. Les chroniques de faits divers, véritables observatoires de l'homme par l'homme, servent donc de miroir à une civilisation qui se contemple et se juge. Elles sont un appareil d'observation, un appareil de régulation et de contrôle social, jouant un rôle ambigu et capital dans la construction d'un espace public démocratique depuis la fin du XIXe siècle. En assurant la transformation des accidents individuels en enjeux collectifs – les faits de société –, les faits divers ont aussi permis aux « gens » d'investir l'espace public et collectif. Narcissique, la chronique l'est éminemment puisque « la modernité voudrait tout savoir et tout observer d'elle-même, (qu'elle) aime à se

contempler sous tous les angles[4] ». C'est là sa faiblesse mais aussi son atout principal. C'est par là aussi qu'elle annonce le système de communication du XX^e^ siècle, assurant une continuité culturelle entre les histoires minuscules qui saturent littéralement la presse populaire des débuts de la III^ème^ République, les grandes affaires médiatiques du XX^e^ siècle et les *reality show*. Les unes et les autres conjuguent les ambitions d'une description totalisante et véridique du monde et les modalités de la mise en scène, voire de l'invention.

Ce faisant, le fait divers tient un « discours », suscite des représentations du monde qui ne sont pas sans conséquences. Or, la principale modification qu'a subie le fait divers depuis sa naissance et qui tend non seulement à le réduire aux seuls récits de crimes, mais à donner son nom à cet événementiel-là, conspire au XXI^e^ siècle à dessiner les contours d'une société violente, gangrenée par la délinquance et le crime. Le fait divers est devenu l'indice, le signe et le symbole d'une époque qui, tout en affichant un idéal d'ordre et de paix, aime à se faire peur.

4 – J.-M. Domenach, *Approches de la modernité*, Paris, Ellipses, École polytechnique, 1986, p. 44.

LE FAIT DIVERS : DE L'ÉNIGME À LA PROSE, DE LA PROSE À L'EFFROI

Gilles Perez*

« Mais, quand la nouvelle épouse de Jason eut été consumée par les poisons de la Colchide et que les deux mers eurent vu la maison du roi dévorée par les flammes, alors Médée teint son glaive impie du sang de ses enfants et, après s'être vengée, cette mère abominable se dérobe aux armes de Jason. »

Ovide, Les Métamorphoses, VII, 374-399

La femme abandonnée, en général, noie son chagrin dans l'oubli, parfois dans l'alcool, le plus souvent elle l'efface entre les bras d'un nouvel amour. Ariane, délaissée par Thésée, trouve chaleur et réconfort auprès de Dionysos qui l'épouse. Pour celles qui n'ont pas la chance de trouver résilience entre les bras d'un dieu, il reste le couvent, ou, cas extrême, le suicide. Ce sont des choses qui arrivent… les déboires inévitables qui découlent de notre appartenance à la condition humaine, en somme la routine. Au V^e^ siècle avant J.C., *Détective* n'existait pas, il y avait Euripide, et c'est tout à l'honneur des Grecs. Mais on voit bien que l'histoire de Médée eut été du pain béni pour un magazine comme *Gala* ou comme *Voici* : la femme délaissée, sacrifiée à l'autel d'une position sociale enviable, et dont on ne doute pas un instant qu'elle finira par se résigner, empoisonne sa rivale, égorge ses propres enfants, parvient à s'enfuir et à refaire sa vie. Médée ou le paradigme du fait divers : toutes les passions et toutes les violences se cristallisent dans son histoire

* Gilles D. Perez est né en 1965 à Casablanca. Agrégé de philosophie, il a enseigné en banlieue parisienne et à l'étranger. Écrivain, il a publié cinq romans : *Le goût*, éditions du Rouergue, janvier 2008 – *Pour une poignée de diamants*, éditions Buchet-Chastel, avril 2009 – *Autofrictions*, édition Naïve, septembre 2011 – *L'artiste en tueur*, édition Naïve, mars 2012 – *Un roman argentin*, édition Naïve, septembre 2013.

à un niveau d'intensité maximal. C'est une figure hors-norme et pourtant si proche.

De là la fascination exercée par le fait divers : il est anomique, monstrueux, mais il n'est pas extraordinaire. Ce n'est pas un miracle à l'envers ou en négatif : le miracle déroge au régime ordinaire de l'événement, le fait divers non. Mais c'est un excès au sein même de l'ordre. Le fait divers relève de la quantité, pas d'emblée de la qualité. La meilleure preuve, c'est que c'est un signifiant sans concept, dans la presse le nom d'une rubrique fourre-tout, comme le dit Barthes « un classement de l'inclassable ». Revenons à la quantité : le fait divers ridiculise les moyennes, il est toujours l'expression d'un maximum, il tient en quelque sorte du record. C'est là qu'il passe à la qualité : il est le produit d'un effet de seuil. Le fait divers fascine parce qu'il pousse une possibilité inscrite dans la nature humaine, ou dans l'idée qu'on s'en fait, à son point limite. Il réalise une potentialité monstrueuse inscrite dans notre identité. Le fait divers atteste que le ver est dans le fruit.

Cela peut arriver à n'importe qui : il n'y a pas de prédestination, pas de dérèglement biologique ou psychique ourdi depuis plusieurs générations par les hasards de la fécondation, pas non plus d'hérédité sociale. Médée est fille de roi, lady Dy princesse, Dominici simple paysan, DSK patron du FMI et sans doute candidat à la présidence de la République. On objectera que Médée était magicienne et que, par conséquent, elle était au-dessus des lois de la nature, capable, par exemple, d'inverser le cours du temps lorsqu'elle rajeunit Eson. Sans doute. Mais c'est oublier que lorsqu'elle se venge de Jason – ce qui constitue la matrice du drame dont elle est l'héroïne – elle se conduit d'abord en femme blessée, non en magicienne. Elle se conduit de façon paroxystique en femme blessée. L'écart dont le fait divers est l'expression ne se situe pas hors de la norme, il témoigne de sa fragilité inhérente, et de sa plasticité sur le mode de la catastrophe. Mais cet écart révèle aussi l'imprévisibilité des comportements de nos semblables : il nous rappelle que la nature

humaine se démarque des lois de la nature et qu'elle se déploie sous le signe de la contingence.

Le fait divers, par ailleurs, est toujours débordé par un sens qui l'excède. C'est cette signification que le romancier, et dans une moindre mesure le journaliste préposé à la rubrique des « chiens écrasés », essaie de restituer. C'est dire qu'elle n'est pas immédiatement perceptible : le sens ne colle pas à l'événement. Ce qui arrive est certes le plus souvent spectaculaire (au moins par le récit qu'en livrent les différents médias), mais n'est pas pour autant compréhensible. Il semble que tout ce qu'on peut en dire – de la description la plus minutieuse des faits à l'interprétation la plus osée de leur signification – ne suffit pas à rendre compte de ce qui est arrivé. Nous ne sommes pourtant pas devant de l'impensable : encore une fois, le fait divers exprime une possibilité de notre condition. Il est presque normal, même s'il se situe aux limites de la normalité. Il témoigne d'une singularité paradoxale, propice aux récits, qui fouette l'imagination parce que, somme toute, on veut essayer de comprendre. Elle est paradoxale, parce que tout en étant singulière, cette singularité peut se répéter. Des infanticides, des mensonges qui conduisent à des meurtres, des mystifications, des viols, des assassinats de toute nature, il y en a tous les jours et partout. C'est la répétition d'une différence sans concept, si l'on veut. C'est, dans la texture même de l'histoire et de la géographie, ce qui échappe à l'histoire et à la géographie. C'est de l'invariant sous la forme de la variété ou du divers, justement. Le fait divers part dans tous les sens (*diversus*, en latin, veut dire non seulement pluriel et différent, mais aussi qui part dans des directions multiples), il revient (comme s'il y avait une loi des séries dans l'occurrence du macabre) mais nous sommes chaque fois sidérés. On ne s'y fait pas. Il nous révulse et nous fascine en même temps.

Si le fait divers nous transforme en voyeurs, c'est que le spectacle nous parle, trouve en nous une résonance que nous n'aurions pas soupçonnée avant qu'elle ait eu lieu. C'est un miroir qui réfléchit le portrait de l'homme que nous aurions pu être si nous n'avions pas

été nous-même. Je ne nie pas qu'il existe une distance infranchissable entre la vie de DSK et la mienne, un fossé fort heureusement irréductible entre la mienne et celle de Jean-Claude Romand, et je n'ai, par ailleurs, aucune chance de devenir un jour princesse. Mais ce n'est pas ma singularité qui est en jeu face à une autre singularité dans cet effet miroir. Ce n'est pas une identification qui mettrait du commun entre deux individualités en vertu de prédicats semblables, ou de ressemblances troublantes. Nous ne sommes pas du tout dans la psychologie. Il s'agit, me semble-t-il, d'une expérience du tragique : le fait divers est une présentation de la part obscure de l'humanité, l'expression unique, circonstanciée, d'une universalité qui est aussi la mienne. Autrement dit, c'est par la médiation de l'universel que l'identification avec l'autre singularité a lieu. C'est une relation à trois termes. Si l'individu impliqué dans le fait divers m'émeut, ce n'est pas parce que j'aurais pu être à sa place. C'est parce qu'il donne chair à un prédicat de la condition humaine auquel j'ai échappé, mais qui en est *inséparable*. Ce n'est pas par empathie que je suis ému, c'est par subsomption. J'appartiens moi aussi à cette espèce capable de cela. En un sens, je suis complice, même si, moi, je n'en suis pas capable. C'est d'une complicité ontologique dont il s'agit, et je peux m'en délecter ou bien en avoir honte.

Carrère, dans les premières pages de *l'Adversaire*, le dit avec une lucidité et une franchise déconcertantes : « Je ressentais de la pitié, une sympathie douloureuse en mettant mes pas dans ceux de cet homme errant sans but, année après année, replié sur son misérable secret… […]. Et je me trouvais choisi par cette histoire atroce, entré en résonnance avec l'homme qui avait fait ça. J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. » La honte de Carrère n'est pas celle d'un homme dont la vérité a été mise à nu par le regard d'un autre. Ce n'est pas une honte sartrienne. L'écrivain qu'est Carrère n'hésite pas à tremper ses mains dans le cambouis. Mais il n'est pas sali par les crimes de Romand parce qu'il a voulu comprendre comment un mensonge reconduit pendant dix-huit ans a pu mener à l'assassinat d'un père,

d'une mère, d'une épouse, de deux enfants et d'un chien. Cette part obscure de la nature humaine le travaille, le tourmente sans doute et, comme tout artiste digne de ce nom, il transforme ce tourment en œuvre. Mais s'il a honte par avance, c'est de l'image qu'il donne de la nature humaine à des enfants qui croient que le monde n'est pas si mal et que l'homme est fraternel et bon. Il a honte de trahir dans ses livres, et dans celui-là plus que dans tout autre, les mensonges qui sont racontés aux enfants pour les protéger un temps d'un réel avec lequel ils auront à satiété maille à partir. En détruisant l'image de l'homme, Carrère sait qu'il détruit aussi l'image du père. La honte de Carrère procède d'une intelligence sensible à la logique implacable du syllogisme : Romand est un homme et il a fait ce qu'il a fait. Or, je suis aussi un homme. Donc, je ne peux pas être cet être parfait et idéal que vous avez naturellement cru que j'étais. Ainsi, je vous ai menti. Ainsi, je vous ai trompé. Et, par là-même, je révèle mon lien de parenté avec Romand.

Nous ne sommes pas tous écrivains, mais le fait divers nous fascine tous. L'écrivain est la vérité la plus accomplie de cette fascination parce qu'il en a conscience et qu'il en fait, sinon le matériau, du moins la matrice de son écriture : ce faisant, il la rend visible, il l'objective.

Avec le fait divers, la distance entre réalité et fiction s'estompe. Il est donc naturel que l'écrivain s'en empare et accomplisse cette identification. Surtout lorsque le personnage central s'appelle Romand et a bâti sa vie sur un mensonge, c'est-à-dire sur un récit fictif servi avec la régularité d'un feuilleton. L'écrivain réussit alors à décrypter cet excès de sens que tous pressentaient sans savoir lui donner forme. Mais cette forme n'élucide pas le mystère, le récit n'épuise pas l'énigme, il n'apaise pas l'inquiétude. Mais, sans sauver le monde du chaos que le fait divers présage, il en transfigure l'effroi.

ENTRE FAIT DIVERS ET DIVERSITÉ DES FAITS

Guy Samama*

De quoi parlons-nous ? De quoi surtout parle la presse, écrite d'abord, radiophonique et cathodique ensuite, quand elle utilise immodérément, à satiété, le vocable de « fait divers » dans une sorte de *lamento* continu et boursouflé qui finit par passer inaperçu tellement il satisfait peu notre besoin de variation et de contraste ?

Il nous faut commencer par distinguer *fait divers*, fait *scientifique*, fait *historique*, fait *religieux*, fait *de société*.

À l'inverse du fait scientifique, le fait divers n'est ni répétable ni étayé par une théorie. Car aucun fait scientifique n'existe sans hypothèse ni théorie préalable, qu'il viendrait confirmer ou infirmer. La science se nourrit d'erreurs rectifiées.

Avec le fait historique, il partage la singularité.

Du fait de société, il exprime la conscience collective d'une collectivité et d'une époque.

À la différence du fait religieux, pas plus qu'il n'est objet de savoir il n'est objet de croyance. À défaut de croyance, c'est la *crédulité* qui se porte garante d'une équivalence entre le réel et le vrai. Puisque c'est ainsi, c'est donc vrai.

Le fait divers se trouve être au *croisement* du fait historique et des faits de société. Au croisement, il n'est entièrement ni l'un ni l'autre.

* Professeur agrégé de philosophie, directeur d'ouvrages pour public universitaire et de collections aux Éditions nouvelles François Bourin, auteur de nombreux articles dans différentes revues.

Écartons tous les faits

Au début du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), Jean-Jacques Rousseau écrit : « Commençons donc par écarter tous les *faits*, car ils ne touchent point à la question. Il ne faut pas prendre les recherches dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet pour des vérités historiques, mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels ; plus propres à éclaircir la nature des choses qu'à montrer la véritable origine, et semblables à ceux que font tous les jours nos physiciens sur la formation du monde[1]. » Il élimine une reconstitution historique des commencements de l'humanité au profit d'une reconstitution expérimentale et conjecturale des origines. Les faits que Rousseau nous invite à écarter sont surtout ceux dont l'Écriture atteste la vérité historique. À l'inverse, il nous présente une *hypothèse* sur l'origine de l'humanité pour nous faire comprendre non pas ce qu'est l'homme à l'état de nature (celui-ci n'a sans doute jamais existé et n'existera jamais), mais ce que serait la nature de l'homme social. En niant une sociabilité naturelle de l'homme, Rousseau inscrit et circonscrit la question à l'intérieur des limites du droit. Or, il n'y a pas de droit antérieur à la société. Raisonner sur la nature de la société, c'est recourir à des suppositions philosophiques en partant d'hypothèses vraisemblables et non de quelque *événement* premier. Rousseau reconstruit « au fil d'une très longue histoire hypothétique (confortée par les récits des voyageurs) ce qui a dû découler de la perfectibilité et de l'amour de soi que la créature humaine possédait dans le premier état de nature[2] », comme l'écrit Jean Starobinski.

1 – Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* in O. C. III, Paris, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 132-133. Nous soulignons.

2 – Jean Starobinski, chap. 1 « Qu'êtes-vous devenus ? », Première partie, Dire la vérité, in *Accuser et séduire, Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, éd. Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2012, p. 45.

Fait divers et événement

Pas plus qu'il ne faudrait confondre l'homme de la nature et l'homme de l'homme, il n'y a pas chez Rousseau d'événement premier. Or, le fait divers est souvent confondu aujourd'hui avec l'*événement*. Celui-ci se caractérise en ce qu'il rompt la monotonie d'une continuité, le déterminisme d'une causalité. Il n'a pas non plus affaire à la vérité, mais est investi d'affects et d'émotions. Ce qui le distingue serait donc sa charge affective et son pouvoir de narrativité. Non seulement il existe une mythologie du fait divers, mais celui-ci engendre à lui seul toute une mythologie. De la quotidienneté. En sacralisant l'infra-ordinaire, il en fait une singularité extra-ordinaire. Une monstruosité ; favorisant ainsi un *onirisme du quotidien*.

Il frappe par sa *contingence* et son *imprévisibilité*. Comme un coup de tonnerre, un seul, venant déchirer la sérénité d'un ciel d'été.

En cuisine

La définition du fait divers par Pierre Larousse est la suivante : « Le rédacteur chargé dans chaque journal de ce qu'on est convenu d'appeler la *cuisine* doit apporter une attention toute particulière à la confection des faits divers, sorte de beurre et radis (qu'on nous passe l'expression) du repas quotidien, parfois un peu fade, servi à des lecteurs passablement blasés. S'il ne sait pas raconter avec précision un assassinat, il est perdu. »

Les ingrédients qu'utilise le cuisinier-journaliste sont divers, c'est leur mélange qui donne du goût au plat. Ce mélange doit nous faire rencontrer l'insolite, sans quoi nous retombons dans la fadeur. Or, ce mélange relève d'un art, celui du cuisinier. Mais les ingrédients sont fournis par le « réel ». Point besoin d'aller au marché, celui-ci est partout présent, et si la folie s'empare de la logique le fait divers s'emballe comme une machine déréglée.

« […] Un fait est comme un sac : vide, il ne tient pas debout. Pour qu'il tienne debout, il faut d'abord y faire entrer la raison et les

sentiments qui l'ont déterminé[3] », rétorquait le personnage du Père au Directeur chez Pirandello. Le fait divers tient debout parce que, comme pour le roman, l'on y fait entrer « une histoire qui peut aider le lecteur à se comprendre lui-même[4] ». Une histoire, donc « le fait divers ramène l'acte au récit, à la parole[5] ». Il n'est pas seulement à l'origine de nombreux romans. Il contient la plupart des composantes d'une fiction.

Comment distinguer le récit, le roman, le réel ? Balzac écrivait : « Où trouverez-vous dans l'océan des littératures, un livre surnageant qui puisse lutter de génie avec cet entrefilet : "Hier, à quatre heures, une jeune femme s'est jetée dans la Seine du haut du Pont-des-Arts"[6]. » Albert Camus s'en est-il souvenu en écrivant *La Chute ?*

Ni faits ni divers ?

Mais de *divers* il ne possède plus aujourd'hui que le mot. Il est tellement répétitif sans pouvoir être répété qu'il ne se passe pas de jour sans qu'il soit invoqué ou évoqué. Il ressemble aux précédents comme aux suivants. Multicolore, il est devenu monochrome. Il est une grande tautologie. Au lieu de piquer notre curiosité, ce qui est sa vocation, il exprime à la fois un bégaiement et un ronronnement des anomalies et déchirures quotidiennes. *Plutôt que de métaphoriser le vécu, il fabrique un feuilleton monotone du réel.*

Même les récents attentats terroristes à Paris ont pu être qualifiés au début de faits divers. Depuis les origines, la presse en est pleine, presque saturée. Les accidents, des enlèvements, sont parfois imprudemment rangés sous cette rubrique. Jean Daniel, dans un

3 – Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, *Théâtre complet I*, Paris, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1036.

4 – Roger Grenier, *Le palais des livres*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 20.

5 – *Ibid.*, p. 9.

6 – Cf. Honoré de Balzac, *La peau de chagrin.*

édito « Le bonheur d'être français » de *L'observateur*, se réjouissait de l'unité dont la France a fait preuve le 11 janvier dernier, en protestant « contre le meurtre banalisé, contre le *racisme transformé en fait divers* et contre les assassins d'où qu'ils vinssent parfois transformés en héros chez les adolescents […][7] ».

Le racisme transformé en fait divers, les assassins en héros : n'est-ce pas le propre du fait divers d'inciter à confondre le réel et le fictif, voire le virtuel, le réel et l'imaginaire ? Le plus troublant est que la mort délibérée, préméditée, par assassinat, s'est banalisée au point d'être assimilée à un fait divers au même titre, et sur le même plan, qu'un accident du travail, un incendie, une fuite de gaz !

Les paradoxes du fait divers

Le fait divers ne s'insère pas dans l'Histoire, et pourtant il trouble et aiguise notre imagination. Il est irréfutable, relève de la *constatation*, sous le régime de l'évidence, et pourtant il nous fait rêver, nous emportant loin du quotidien d'où il est issu et auquel il retourne. « Même si les faits divers bien souvent peuvent nous paraître banals – mais la mort l'est aussi et l'imagination humaine est limitée –, n'empêche qu'ils nous surprennent, nous troublent, nous heurtent. Ils nous font pénétrer dans l'intimité de vies que nous ignorons. Et quand il s'agit de crimes, ce n'est plus d'un accroc dans le tissu des jours qu'il est question, c'est d'une entaille comparable à celle que produit une arme tranchante dans la chair. Notre logique et notre désir de comprendre sont mis à mal, nos repères vacillent : "Ce n'est pas possible, cette histoire !" Oui, nous avons peine à y croire, pourtant les *faits* sont là. Et les faits sont têtus […][8]. »

7 – Jean Daniel, « Le bonheur d'être français », *L'OBS*, n° 2619, 14 janvier 2015, p. 7. Nous soulignons.

8 – J.-B. Pontalis, « Faits divers », in *Un jour, le crime*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 26-27.

Mise en scène et goût du spectaculaire

S'il nous fait pénétrer comme par effraction dans l'intimité de la vie de la gardienne, de pervers sexuels, de prisonniers ou de criminels, c'est que le fait divers est étroitement lié au goût du spectaculaire, nourrissant cette tendance au voyeurisme chez les hommes, transformant les autres en choses visibles. Les faits en eux-mêmes n'ont aucune importance, c'est l'intérêt qu'ils peuvent avoir pour le plus grand nombre de lecteurs qui constitue leur qualité première. Ils ne sont présents que pour alimenter ce goût au point que certains sont inventés : les faux faits divers. « Le goût du fait divers, c'est le désir de voir, et voir c'est deviner dans un pli de visage tout un monde semblable au nôtre[9] », écrivait Maurice Merleau-Ponty. Ce qui est terrifiant dans le fait divers, c'est qu'il nous renvoie une image morcelée, fragmentée, de nous-mêmes. Il est un miroir grossissant de l'humaine condition.

Maurice Merleau-Ponty poursuivait en séparant un bon et un mauvais usage des faits divers, et même deux sortes de faits divers selon le genre de révélation qu'ils apportent. « Ce qui est caché, c'est d'abord le sang, le corps, le linge, l'intérieur des maisons et des vies, la toile sous la peinture qui s'écaille, les matériaux sous ce qui avait forme, la contingence et finalement la mort[10] » – Maurice Merleau-Ponty pourrait-il l'écrire aujourd'hui ? Ce qui était caché est, au contraire, montré, exhibé, avec un plaisir pervers à peine dissimulé. Car, avec les moyens techniques modernes, *tout* peut être montré. Il n'y a plus de secret, le « secret de l'instruction » se révèle être un secret de polichinelle, Internet pénètre dans les foyers, les réseaux sociaux font cohabiter le criminel et l'innocent, le naïf et l'expert, l'appel au meurtre côtoie une publicité pour un site de rencontres. *Le chien andalou* de Buñuel, s'il décrivait des rencontres avec le préhumain, est bien en deçà de ce que nous pouvons voir.

9 – Maurice Merleau-Ponty, Propos VIII, « Sur les faits divers » (décembre 1954), in *Signes*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », 1960, p. 500.

10 – *Ibid.*, p. 501.

Maurice Merleau-Ponty mettait à part, ou au-dessus, les petits faits vrais de Stendhal. Ils révèlent « l'incontesté d'un homme, ce qu'il est dans les cas limites, quand il est simplifié par la circonstance, quand il ne pense pas à se faire, dans le malheur ou dans le bonheur[11] ».

Le fait divers *simplifie* l'homme jusqu'à la caricature, le cas limite révèle les dessous comme les bornes de l'humanité. Il n'a pas besoin d'être héroïque ni gracieux. Il n'y a pas de héros pour les faits divers puisque chacun peut devenir le héros d'un jour. Ces petits faits vrais sont « des signes, des emblèmes, des appels[12] ».

Récit, roman, fait divers

C'est alors qu'un parallèle avec le roman s'impose. Car il est difficile de distinguer le romanesque du factuel. Ce qui rend le fait divers intéressant, c'est sa puissance de *narrativité*, qui fait rêver. Il est riche de possibilités inexplorées. Certes, comme l'observe Maurice Merleau-Ponty, le roman se sert de faits divers. Ce sont souvent des points de départ : un procès, une anecdote, un accident d'avion, un suicide, un drame amoureux, une guerre, une épidémie, etc. Stendhal « le plus grand consommateur de faits divers[13] », Alexandre Dumas avec *Le comte de Monte-Cristo*, Alfred de Vigny dans *Stello* mettant en scène le suicide de Thomas Chatterton, Goethe avec *Werther*, Émile Zola dans *Thérèse Raquin*, Gustave Flaubert avec *Madame Bovary*, Balzac avec *Le colonel Chabert*, Maupassant avec *La petite Roque*, André Gide dans *Les faux monnayeurs*, Proust écrivant une chronique pour *Le Figaro* et s'amusant dans ses *Pastiches* à raconter *L'affaire Lemoine*, Albert Camus avec *L'étranger*, *La Peste*, *Le Malentendu*, *Les Justes*, plus près de nous Marguerite Duras avec le petit Gregory, Patrick Modiano avec la disparition, ou les fugues de Dora – « La fugue –

11 – *Ibid.*, p. 502.

12 – *Ibid.*, p. 503.

13 – Roger Grenier, « Le pays des poètes », in *Le palais des livres*, Pais, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 25.

paraît-il –, est un appel au secours et quelquefois une forme de suicide. Vous éprouvez quand même un bref sentiment d'éternité[14] », dans *Dora Bruder*, tant d'autres pourraient être cités. « Pour un peu, je ne verrais dans la littérature et pas seulement dans les romans qu'une transposition de faits divers[15] » confie Jean-Bertrand Pontalis. Il ajoutait qu'il ne lisait pas de romans policiers parce qu'il aimait les romans qui se lisent comme des romans policiers[16].

Où s'arrête le fait divers, où commence le roman ? Les frontières sont poreuses. « Le fait divers tel qu'il est relaté dans un journal est déjà un roman. Plus qu'une ébauche, qu'un scénario[17] », Jean-Bertrand Pontalis le rapproche du rêve : il condense des éléments prélevés ici et là dans le « réel ». Comme le rêve, il nous apparaît aussi absurde qu'énigmatique, « comme s'il émanait d'un autre monde que celui où nous avons l'habitude de nous mouvoir[18] ». Notre quotidien nous apparaît soudain transfiguré, surréel. Nous comprenons l'amour des surréalistes pour les faits divers : cet entremêlement du désir, de l'absurde, de l'écrit et du crime.

La littérature transforme la singularité du fait en quelque chose d'universel mais en conservant sa singularité, mieux en l'accentuant.

Maurice Merleau-Ponty poursuivait en parlant de Stendhal : « […] Même quand il invente, ce sont encore des "petits faits fictifs" qu'il invente : la moitié des cheveux de Mathilde jetés par la fenêtre à Julien, le directeur du dépôt de mendicité qui fait taire des prisonniers parce que ces chants gâteraient son dîner. Pourtant il y

14 – Patrick Modiano, « Dora Bruder », in *Romans*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Quarto », 2013, p. 690.

15 – J.-B. Pontalis, « C'est du roman », in *Un jour, le crime*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 92.

16 – *Ibid*., cf. « Pourquoi je ne lis pas de polars ? », p. 81.

17 – *Ibid*., p. 93.

18 – *Ibid*., p. 93.

a plus et il y a moins dans le roman que dans les petits faits vrais[19]. » Le roman « prépare » ou « commente » le petit fait vrai. « L'auteur se prête au personnage, nous fait entrer dans son monologue intérieur. Le roman donne le contexte[20]. » Le roman ne nomme les choses qu'à travers ce que sentent les personnages. Il est plus vrai parce qu'il offre une totalité, « et qu'avec des détails tous vrais on peut faire un mensonge[21] ». Cette parenté entre le fait divers et la littérature, qui le sublime en se l'incorporant, a été entrevue par les journaux.

Journalisme et fait divers

Roger Grenier écrit : « *Paris-Soir*, avant la guerre, cherchait à rehausser son prestige en employant des écrivains, de préférence académiciens, comme grands reporters. Les frères Tharaud étaient du nombre. Mais Jérôme et Jean étaient connus pour leur lenteur. On était obligé de leur adjoindre un vrai journaliste aux réflexes rapides[22]. » La collusion entre le journalisme et la littérature est presque d'origine : après les *Chroniques* du XVI^e^ siècle (en italien, faits divers, – *fatti di cronaca* –, se dit « faits de chroniques »), et des journaux comme *Le Journal illustré, Le Petit journal*, *Excelsior journal illustré quotidien*, *Les faits divers illustrés*, *Le Petit parisien*, de nombreux autres, pour la plupart datant du XIX^e^ siècle, grande époque de curiosité pour les faits divers, souvenons-nous de *Détective*, l'hebdomadaire des faits divers, dont le premier numéro parut le 25 octobre 1928 avec le soutien de Gaston Gallimard.

Comment est né *Détective ?* Pierre Assouline le raconte avec drôlerie. Gaston Gallimard rêve de lancer des journaux, des revues. « C'est du papier, un pouvoir accru et une manière de faire tra-

19 – Maurice Merleau-Ponty, *Ibid.*, p. 503-504.

20 – *Ibid.*, p. 504.

21 – *Ibid.*, p. 504.

22 – Roger Grenier, *ibid.*, p. 24-25.

vailler les écrivains sous-employés, sous contrat chez Gallimard[23]. » Automne 1928 : trois journalistes bavardent, Marcel Montarron, Marius Larique, et Georges Kessel, le frère cadet de Joseph. L'idée d'un nouveau journal est née. Il est confié à Georges, « un aventurier de charme[24] ». Celui-ci « a envoûté Gaston c'est sûr[25] ». Le journal traiterait chaque jeudi de l'actualité criminelle sur un ton de grande littérature. C'est devenu un genre acceptable depuis que Gide a publié ses *Souvenirs de la cour d'assises* en 1914. De grandes signatures du *Journal,* du *Petit journal*, du *Petit Parisien* figurent parmi les premiers collaborateurs, mais surtout les écrivains maison : Joseph Kessel, Francis Carco, Pierre Mac Orlan, Georges Sim – le futur Simenon –, Paul Morand ; la collaboration de Cocteau est annoncée. Le journal s'est vendu à plus de 350 000 exemplaires. Ce sera le tirage moyen jusqu'en 1936. Mais peu avant le bouclage du n° 3, celui du 15 novembre, la catastrophe : « deux pages blanches, vides, rien à y mettre. Ni textes ni photos. Le stock est épuisé. On n'avait pas prévu[26] ». Léon-Paul Fargue déclare alors à Gaston et Raymond Gallimard attablés dans un restaurant : « Messieurs, il y a de nombreux exemples de journaux disparus faute d'argent, mais il n'y en a pas de disparus faute de copie[27]. » Fargue propose alors un long papier sur Paris la nuit, sans rapport avec l'actualité, mais écrit sur le ton du fait divers. Cela démontre bien que le sujet du fait divers était indifférent ; ce qui était privilégié, c'étaient un ton, une forme, une structure. Dans l'austère maison Gallimard, *Détective* apportait un folklore, une atmosphère de marbre et de commissariat, de bouclage et de crime, qui ne déplaisait pas à Gaston. Il aurait déclaré à son confrère Vallette : « Je perds de l'argent avec la

23 – Pierre Assouline, *Gaston Gallimard, Un demi-siècle d'édition française,* éd. Balland, 1984, p. 208.

24 – *Ibid*., p. 209.

25 – *Ibid*., p. 209.

26 – *Ibid*., p. 211.

27 – *Ibid*., p. 211.

Nouvelle Revue Française mais j'en gagne avec *Détective*[28]. » Le succès commercial fut tel que Gallimard l'a prolongé par le livre en créant une collection « Détective » qui publia des Kessel et autres grands écrivains de l'hebdomadaire : 86 volumes parurent sous ce label de 1934 à 1939[29].

Le programme était ainsi exposé dans le premier numéro : « Pour vous, lecteurs, il épiera, il poursuivra la trace du criminel, la piste du policier. Tantôt, il aura des espadrilles de crêpe, tantôt des escarpins […] Au besoin, il emploiera le chalumeau pour forcer les secrets. »

« Forcer les secrets ». Le fait divers était donc relié à un secret qu'il fallait traquer. Cette chasse au secret ne se poursuit-elle pas dans la presse à sensation aujourd'hui, mais pas seulement dans celle-là ? Des journaux d'information à grands tirages sont devenus des journaux de faits divers. Ceux-ci ne sont pas toujours criminels. À l'aune d'une avidité pour un ordinaire sortant de l'ordinaire, tout s'équivaut : crimes et actes de bienfaisance, naufrages et sauvetages, exploits sanglants de gangsters, enlèvements d'otages, décapitations barbares filmées par des terroristes et mariages de têtes couronnées, divorces de vedettes et singularités de la nature (réveils de volcans, tremblements de terre, tsunamis, avalanches, montée des eaux emportant des villages entiers …). L'on révèle, l'on exhibe, l'on met en scène, l'on orchestre ce qui devait demeurer caché (le cancer de François Mitterrand, ou sa fille Mazarine). Ainsi « monté », le fait divers se mue souvent en « affaire ».

Mutation du fait divers en affaire

L'affaire dite du Louis XIV.

Chaque fin de semaine, Madame Éliane Descombes, femme d'un riche restaurateur parisien, passait le week-end dans sa propriété de Fontaine-sous-Jouy, où son mari, patron du restaurant

28 – *Ibid.*, p. 212.

29 – Cf. *ibid.* p. 213.

« Louis XIV », la rejoignait le dimanche soir. Selon un rituel établi depuis quelques mois, un chauffeur de taxi, Max Frito, venait la chercher le vendredi après-midi à la gare de Vernon pour l'emmener à Fontaine-sous-Jouy, où ils passaient un week-end de *jouissance* amoureuse. Selon ce même rituel, Max Frito quittait le dimanche après-midi vers 18 heures la maison de Fontaine-sous-Jouy. Le 2 avril 1983, un samedi, en début d'après-midi, Madame Descombes quitta l'appartement sis boulevard saint Denis à Paris au-dessus du restaurant Louis XIV, réputé et luxueux, dont son mari Germain était à la fois propriétaire et exploitant. Elle prit le train pour rejoindre à Fontaine-sous-Jouy leur maison de campagne richement aménagée, non sans un mauvais goût ostentatoire.

À la gare de Vernon, l'attendait un taxi conduit par un jeune homme grand et vigoureux, Max Frito, surnommé dans la région « le beau Max ». Éliane et Max passèrent ensemble la soirée, la nuit, et la journée du lendemain dimanche 3 avril. Max quitta la maison en fin d'après-midi car Germain devait arriver vers 22 heures. En l'attendant, Madame Descombes grignota devant la télévision. Il arriva à l'heure dite au volant de son coupé Mercedes. Pendant qu'il prenait dans le coffre un carton de nourriture, Éliane partit chercher au cellier, quelques mètres plus loin, la demi-bouteille de vin qu'elle avait selon elle oublié de poser sur la table pour le souper de son mari. Elle retourna ensuite dans l'entrée où gisait son mari baignant dans le sang. Ce laps de temps court, très court, trop court, aurait-il permis à un malfaiteur de planter et de retirer sept fois sept coups de couteau dans le thorax de la victime ? Avec la complicité de sa maîtresse, Max ne s'était-il pas caché pour se débarrasser d'un mari devenu gênant ? Le crime ne fut pas élucidé, et Madame Descombes fit figure de coupable idéale. En l'absence de preuve, elle bénéficia d'un non-lieu.

Banal fait divers du mari, de l'amant et de la maîtresse ? Pas tout à fait.

D'abord, la prestance physique du beau et robuste Max évoque analogiquement *L'amant de lady Chatterley*, ce roman de David

Herbert Lawrence publié en 1928, qui, porté à l'écran plusieurs fois, remporta notamment le César du meilleur film en 2007. Les ingrédients romanesques et cinématographiques étaient ainsi présents dans cet assassinat.

Ensuite, les noms jouèrent ici le rôle d'« acteurs secondaires idéaux » pour des journalistes : Fontaine-sous-Jouy, Germain, Max Frito ! L'on peut imaginer facilement que Jacques Lacan en eût joui lors d'un séminaire sur le désir et la jouissance ! Confirmation que la langue et son imaginaire contribuent largement à nourrir cette curiosité peut-être naturelle des hommes pour tout ce qui rompt la monotonie des jours. Confirmation aussi que la mise en scène des faits les constitue *dès leur naissance* en faits divers.

Autre affaire : Dominique Strauss-Kahn, alors Directeur général du FMI, aurait agressé sexuellement le 14 mai 2011 une femme de chambre guinéenne, Nafissatou Diallo, au Sofitel de New York. La dissymétrie entre d'un côté le statut et la stature de cet homme, de l'autre la situation d'une modeste femme de ménage noire a sans doute contribué à alimenter un « emballement » médiatique disproportionné.

N'est-ce pas une tentation de tout journaliste ? S'emparer de petits faits en soi insignifiants, de puérilités et même d'invraisemblances, pour leur accorder un relief démesuré dans une grandiose mise en scène ? Il suffit d'évoquer le site web d'information et d'opinion, créé en 2008, *Mediapart* d'Edwy Plenel. Il a révélé notamment les « affaires » Bettencourt en 2010, et Cahuzac en 2012-2013.

Ainsi, bordé d'un côté, vers le haut, par son gonflement en *affaire*, de l'autre, vers le bas, par la répétition monocorde des accidents et incidents du quotidien, le fait divers conserve un statut ambigu.

Convergences et connivences entre littérature, journalisme et représentation du fait divers

Comment séparer journalisme, littérature et fait divers ? Albert Camus est un exemple particulièrement remarquable de cette connivence presque fusionnelle. Un autre exemple de confusion possible entre fait divers et roman, fiction et non-fiction, entre l'auteur et son personnage, entre la vérité et le mensonge nous est offert par le récit de Janet Malcolm, *Le journaliste et l'assassin*[30]. Au point de départ, un fait divers aux États-Unis. Le 17 février 1970, deux jeunes filles et leur mère sont retrouvées tuées dans l'appartement familial. Le père, Mac Donald, est blanchi dans un premier temps, puis rattrapé par l'affaire. Il croise sur son chemin McGinniss, un journaliste-écrivain en quête d'un best-seller. Celui-ci lui témoigne soutien, affection et même amitié. Quatre années plus tard, le livre est publié. Mac Donald y est dépeint comme un meurtrier psychopathe. Stupéfait en découvrant ce livre, Mac Donald décide de lui intenter un procès.

Ce qui est au cœur de ce récit, c'est, à travers la chronique d'une trahison journalistique, la complexité des relations entre un auteur et son personnage, la difficulté à démêler moins le vrai du faux que la simple relation d'événements de ce qui est inventé. La transgression des frontières pose la question des frontières entre des personnages de roman, dont on dit parfois qu'ils sont « plus vrais que nature », le « roman-réalité », et l'auteur qui écrit un livre en se fondant sur l'histoire d'un procès trouvant assise sur un fait divers. Comment celui-ci et le roman peuvent-ils se rejoindre si « le fait divers est plus vrai parce qu'il blesse[31] » ? « Ils ne se rejoignent que chez les plus grands, qui trouvent, comme on l'a dit, la "poésie

30 – Janet Malcolm, *Le journaliste et l'assassin*, trad. Lazare Bitoun, éd. François Bourin, ouvrage dirigé par Julien Charnay (avec la collaboration de Guy Samama), coll. « Washington square », 2013, réédition en poche « J'ai lu », le 11 mars 2015.

31 – Maurice Merleau-Ponty, « Sur les faits divers » (décembre 1954), in *Signes*, *Ibid.*, p. 504.

du vrai"[32]. » Le personnage du fait divers « se pare des qualités magiques des héros de romans[33] ». Ils existent et ils n'existent pas, « ils sont à la fois irréels et vrais[34] ». Les Landru, Lacenaire, Cartouche, Mandrin, Violette Nozières, les Dominici, l'empoisonneuse Marie Besnard, sont chaque fois des cas particuliers, mais qui se reconnaissent par des traits communs : ce sont des types humains aussi truqués et fascinants que la représentation de la vie dans les romans ou dans les films. Ils montrent des individus dont la logique et la psychologie insondables nous échappent. À eux seuls, ils font *scenario* sans avoir à jouer dans le registre du sens ou du représentable.

Roger Grenier distingue deux genres de faits divers : les faits divers psychologiques et les faits divers de situation[35]. Comme il existe un théâtre de caractère et un théâtre de situation. Mais notre époque ne favorise-t-elle pas les seconds ? Ceux qui nous instruisent moins sur ce qu'est l'homme en lui-même que sur ce qu'il est dans l'univers. Ils offrent des exemples du désordre du monde.

« Il reste que le premier moteur de l'intérêt porté aux faits divers est l'identification plus ou moins consciente du lecteur avec leurs héros ou leurs victimes[36]. » Il n'y a pas d'un côté les héros, de l'autre les victimes : ces dernières peuvent devenir héros d'un jour. Nous projetons sur ces héros des mythes que nous portons en nous.

Psychologie du fait divers

Projection et *identification* sont les deux mécanismes principaux qui font croire au fait divers. En le portant sur la scène publique, en

32 – *Ibid.*, p. 504.

33 – Roger Grenier, Deuxième partie, « Le mythe du fait divers », in *Le rôle d'accusé*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Espoir » dirigée par Albert Camus, 1948, p. 73.

34 – *Ibid.*, p. 73.

35 – *Ibid.*, p. 70.

36 – *Ibid.*, p. 71.

l'offrant en spectacle, les journaux le consolident, l'amplifient et lui confèrent comme une légitimité du réel. Car c'est bien une *mécanique* qui préside à la structure du fait divers, de sorte que plus il change, modifiant quelques détails, plus il reste le même, provoquant cet effet répétitif de saturation.

Si l'analyste était romancier ou dramaturge, il trouverait sa matière chez ses patients. Que recueille-t-il au fil des années ? « Une collection de faits divers, ces faits si divers que chacun d'eux offre quelque chose d'unique, au point de rester longtemps en mémoire, pour les plus insolites d'entre eux. Une "histoire de cas", qu'est-ce sinon un fait divers[37] ? »

Roger Grenier rapporte ceci : « Une fille de salle d'un petit restaurant de province me racontait qu'elle avait eu une syncope dans la rue. On l'avait relevée et on avait trouvé dans son sac un tube de gardénal. On en avait conclu qu'elle avait voulu mettre fin à ses jours et on l'avait imprimé dans le journal local. C'était comme si, en assistant à un film, elle avait eu la stupéfaction de se reconnaître à la place de l'héroïne. Elle était statufiée[38]. » Voilà comment la presse, et pas seulement la presse à sensation, *fabrique* des héros de faits divers ; ou plutôt, comment elle crée une confusion entre victime et héros. N'évoquons même pas ce que nous appelons aujourd'hui la presse « people ». À l'inverse d'une tendance à la dépersonnalisation décelée par Roger Grenier[39], elle *personnalise* des clichés de poubelle.

37 – Jean-Bertrand Pontalis, « Processus ou traversée ? », in *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 53.

38 – *Ibid*., p. 74.

39 – Roger Grenier, « Le pays des poètes », in *Le palais des livres*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 21 : « Autrefois, les faits divers insignifiants étaient appelés "chiens écrasés". Les journalistes de la télévision les appellent aujourd'hui "incendies de poubelles". Du chien à la poubelle, du vivant à l'inanimé, j'aurais tendance à voir une dépersonnalisation bien de notre époque. »

Une poésie de l'invention du vrai

S'il est si difficile d'établir une ligne de démarcation entre des personnages vivants et inventés, entre le fait divers brut et la littérature, c'est sans doute en raison d'une poésie de l'invention du vrai qui suscite des émotions artistiques, et est servie au public comme la marque d'un chef-d'œuvre.

Cette poésie du vrai inventé, n'est-ce pas elle qui produit toute la séduction, donc toute l'ambiguïté, du fait divers ? Celui-ci n'attire, et ne repousse à la fois, que parce que s'en exhale un parfum romanesque.

S'y croisent souvent le bouffon et le tragique, la petite et la grande histoire. Ainsi Madame Caillaux, femme du ministre des finances, assassinant le 16 mars 1914 Gaston Calmette, directeur du *Figaro*.

Côté bouffon

Pour la bouffonnerie, souvenons-nous du Président de la République française, Félix Faure, trouvé mort après une fellation le 16 février 1899 au Palais de l'Élysée entre les bras de sa maîtresse, Marguerite Steinheil, 26 ans. Lorsque le prêtre se présenta pour lui administrer les derniers sacrements, il demanda à un garde du Palais : « Le Président a-t-il encore sa connaissance ? » Il s'attira la réponse « Non, elle vient de s'enfuir par une porte dérobée. » Georges Clémenceau aurait dit de lui « Il a voulu vivre César, il est mort Pompée ! »

Plus près de nous, en mars-avril 2014, bouffonnerie aussi ce cirage de chaussures de luxe dans les salons de Marigny, dépendance de l'Élysée. Les chaussures appartenaient, dit-on, à Aquilino Morelle, alors conseiller du Président de la République française, François Hollande.

Côté tragique

« Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique "D'hier à aujourd'hui". Au bas de celle-ci, j'ai lu :

"PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris marron, manteau sport gris […] Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris"[40]. »

Patrick Modiano est parti à sa recherche, tentant de retrouver sa trace. « Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers – le mot "don" n'étant pas le terme exact, parce qu'il suggère une sorte de supériorité. Non, cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser aller à sa paresse –, toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions "concernant des événements passés ou futurs", comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique "Voyance"[41]. »

Depuis, le Paris dont Patrick Modiano sillonne les rues à la recherche de Dora demeure désert et silencieux. Mais il y a de la voyance, de la voyance professionnelle, chez tous ceux qui rapportent des faits divers. Ils sont comme des détectives tendant leur esprit d'une manière obsessionnelle sur le moindre indice, le moindre détail. Leur imagination produit de brèves intuitions, qui les font, dans un frisson, côtoyer le réel. Ce réel qui toujours échappe.

40 – Patrick Modiano, « Dora Bruder », in *Romans*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Quarto », 2013, p. 645.

41 – *Ibid.*, p. 673.

« J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler[42]. »

Ce pauvre et précieux secret, c'est celui qui fait la trame et la tension des faits divers. Celui dont se nourrit la mémoire de la voyance.

Faits divers faits littéraires.
Au pays des poètes.

42 – *Ibid.*, p. 735.

FAITS DIVERS, OPINION PUBLIQUE ET LIEN SOCIAL

Guillaume Marçais*

Les faits divers sont la part obscure de l'histoire d'un pays. Ils nous font plonger dans les tréfonds de l'âme humaine, quand le dérèglement social et les démons – ou le « Démon » tout court – des hommes se conjuguent pour renverser toutes barrières morales, et permettre tous les passages à l'acte.

Ainsi la première condition pour qu'il y ait « fait divers » n'est-ce pas un acte criminel ou délictuel caractérisant la rupture du lien social et du vivre ensemble ?

Nous y trouvons pêle-mêle le meurtre le plus brutal, irréfléchi, l'assassinat le plus longuement mûri et ourdi, les cavales sanglantes, les braquages minutés, les crimes soigneusement préparés, les vengeances les plus terribles, mais aussi les explosions de violence anarchique.

Nous y trouvons également le travail de ces explorateurs du mal que sont les policiers ; les châtiments pesés, ou arbitraires, qu'inflige une justice à la fois lucide, aveugle, partiale et impartiale dans sa volonté d'être équitable, réparatrice, rédemptrice, équilibrée – du moins le croit-elle – entre les intérêts de la société, ceux des victimes, ceux des accusés.

Mais il n'est de fait divers que s'il donne lieu à relais médiatique dans la presse, orchestration même, accompagnée de narrations à rebondissement, à suspense, non exemptes d'un certain sensationnalisme. Autour de cette conjonction, de cette alliance entre médiatisation et orchestration, le lien social va se former par rejet,

* Avocat honoraire.

ostracisme, et même diabolisation. C'est à cette aune du fait divers odieux que les démagogues vantent les « mérites » de la peine capitale.

Pour autant, le journaliste de fait divers n'est pas non plus un chroniqueur judiciaire : la moiteur des commissariats précède la poussière des prétoires !

Nous y rencontrons la vie chaotique d'une nation : par exemple, l'errance mortelle de Florence Rey qui incarne une violence qu'on n'imaginait pas si brutale, sa volonté d'aller jusqu'au bout, mais aussi l'assassinat par le groupe Action Directe de Georges Besse, Président de Renault, enfant du peuple qui allait à l'école en sabots l'hiver, sur les pentes enneigées de l'Auvergne.

Que dire également de « l'affaire Grégory » ? Drame ouvrier qui révèle, au lieu de la solidarité nationale et des chromos bien-pensants, le ressentiment suscité par ceux qui vivent un peu mieux, quand d'autres stagnent au bas de l'échelle.

Le 17 juillet 1985, le journal *Libération* publiait un texte retentissant de Marguerite Duras :

« Sublime, forcément sublime – Christine V. »

Quelques mois après la mort du petit Gregory, retrouvé noyé le 16 octobre 1984 dans la rivière, la Vologne, la romancière dépêchée par le quotidien se rendait à Lépanges-sur-Vologne. Le moins que l'on puisse dire, c'est que les lecteurs ne furent pas déçus de son voyage vosgien ! Sans même avoir rencontré la mère de l'enfant, Christine Villemin, sans preuves, au seul vu de ses impressions, de ses intuitions, violant allègrement la présomption d'innocence, l'écrivain n'a aucun doute : Marguerite Duras avait des illuminations ! Donc Christine Villemin était coupable, et l'écrivain prend fait et cause pour elle : à la manière d'une tragédie antique, il s'agit d'un infanticide. Mais tout le monde n'est pas Voltaire lorsqu'il prend la défense de Calas ; tout le monde n'est pas Zola défendant le capitaine Dreyfus. Néanmoins, dès lors que quelques intellec-

tuels ont pris position publique pour une cause, cela fait partie de la panoplie !

À l'inverse, quelques années plus tôt, la presse gauchiste – en particulier la « Cause du peuple » – avait vivement mis en cause Pierre Leroy, un notaire de Bruay-en-Artois, accusé du viol et du meurtre d'une jeune fille mineure. Cette accusation reposait avant tout sur sa personnalité de bourgeois. Mais Jean-Paul Sartre, directeur du journal *Libération*, tout en étant vindicatif sur les responsabilités sociales de la bourgeoisie de cette région, s'était désolidarisé de ces prises de position accusatrices. Or, le véritable auteur des faits fut retrouvé et condamné.

Maurice Garçon, célèbre avocat du siècle dernier, pouvait écrire :

« […] C'est nourrir un périlleux dessein que de vouloir entreprendre de dresser une liste des faits divers qui ont été signalés au cours des temps [….]. Les « faits », ce sont les choses, les actions, les exploits, les actes, les gestes dignes d'attirer l'attention. « Divers » s'entend de la variété des faces, des côtés, des apparences des faits. La jonction des deux mots […] ne remonte pas au-delà de la création de la grande presse quotidienne […][1]. »

La liste nécessairement non exhaustive des faits divers de ces dernières années relève plus de la nomenclature. Nous serions bien en mal d'y trouver un dénominateur commun.

Ajoutons que la politique n'en est souvent pas très éloignée, mais elle ne peut occuper le centre sous peine de cesser d'être un fait divers.

Le fait divers connaît nécessairement des rebondissements : pensons ici à Madame Cons-Boutboul et à sa fille Darie Boutboul, célèbre femme jockey. Chaque jour suivant la mort de Jacques Per-

1 – Romi, *Histoire des cinq siècles de faits divers*, Préface, Éditions du Pont-Royal del Duca/Laffont, 1962.

rot, gendre de Madame Cons-Boutboul et mari de Darie, elle donne à cet assassinat une explication différente jusqu'au moment où, après des retrouvailles théâtrales et montées de toutes pièces entre Darie et son père prétendument décédé, Madame Cons-Boutboul indique qu'elle connaît la raison et même les commanditaires de cet assassinat. Elle avait prévenu, dit-elle, son gendre de ne pas toucher à ce « dossier-dynamite » dont elle avait eu à connaître personnellement, mais qu'elle préférait terminer sa vie et mourir en prison plutôt que de révéler ce qu'elle savait. Nous voyons bien aussi que tous les ingrédients médiatiques sont ici présents : un avocat de renom tué dans les beaux quartiers ; qui plus est, meilleur ami d'un jeune premier ministre ; une femme jockey, la première à avoir remporté une course de tiercé ; le milieu des courses hippiques et même des allusions aux affaires financières du Vatican !

Alors pourquoi ces faits divers ont-ils marqué nos esprits ?

Que révèle l'itinéraire de Jean-Claude Roman, faux médecin mais grand mythomane passant ses journées sur des parkings de supermarché alors que sa famille le croit à l'O.M.S. à Genève ? Ce parcours exprime la frustration d'une classe moyenne fascinée par le miroir aux alouettes de la réussite à tout prix.

Nous pouvons également penser à l'affaire plus récente du meurtre de sa femme et de ses enfants par Xavier Dupont de Ligonnès, puis de sa disparition et de son suicide, que l'on appelle en criminologie « suicide altruiste ».

Évoquons enfin l'excellent film *Gone Girl*, qui, à partir d'une disparition et d'une manipulation par une femme voulant se venger d'un mari avec lequel elle mène une vie banale dans une petite ville du Missouri, nous met en face de l'opinion publique, de ses réactions, de ses revirements. Nous voyons la foule changeante et hypocrite de cette petite ville, les médias qui remodèlent le réel à leur convenance, la télévision qui fait disserter doctement éditorialistes, experts, criminologues, psychologues, sur des faits qu'ils

ne connaissent que par la presse ; sans oublier l'avocat, véritable conseil en communication plus que juriste.

En conclusion, imaginons comment le journaliste de faits divers – l'on parlait autrefois de « chiens écrasés » – aurait relaté, et relayé, l'aveu à Hippolyte, puis la mort de Phèdre :

« – Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

– Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez vous
Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux[2] ? »

Ces vers seraient devenus :

« La marâtre avoue son amour à son beau-fils et se suicide. »

2 – Racine, *Phèdre*, acte II, scène V, dialogue entre Phèdre et Hippolyte, *Œuvres complètes*, I, Paris, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » , 1950, p. 771.

FAITS DIVERS À LA UNE

Bernard Baillaud*

Fait divers : le mot paraît fait pour les brèves, les bas de page, les rez-de-chaussée. À la une – où il ne manque pas, à l'occasion, de s'étaler – il paraît déplacé. Mais à consulter nos moteurs de recherche, et si l'on admet pour seule contrainte de ne tenir compte que du critère du titre, *Faits divers* fut néanmoins un titre prisé, entre 1928 et 1932. Charles-Louis Philippe avait donné l'exemple en 1911, par un livre publié aux Cahiers du Centre. Mais en un étonnant quarteron, Henri Barbusse en 1928, André Gide et Jean Paulhan en 1930, Guy Lévis Mano en 1932 s'y sont eux aussi essayés. Le dernier se borne cependant au singulier *Fait divers*. Cela nous fait tout de même, en cinq ans, quatre livres dont le titre porte le mot *fait divers*, au singulier ou au pluriel. Il faut attendre 1954 pour que Jacques Sternberg ose inverser la donne : *Divers faits*, ni place, ni éditeur. Jean-Marie Gustave Le Clézio en 2006 fera suivre *La Ronde* de ce sous-titre : *et autres faits divers*. *La Revue spirite*, nous avons manqué l'oublier, possède sa rubrique de faits divers, dont elle attend, nous nous en doutons, bien des révélations essentielles. Laissons les titres, gardons les livres.

Rapporté à celui des journaux, le cas des écrivains reste spécifique, soit qu'ils cherchent l'inspiration dans leur intérêt pour les faits divers, soit qu'ils tentent de ramener les faits divers, du journal au livre, du tapage à l'analyse, de la noise à l'écriture, du scandale à la scansion. Nous pourrions dire aussi que le recours au fait divers,

* Bernard Baillaud est docteur de l'Université Paris IV-Sorbonne. Il est né en Franche-Comté, a vécu en Auvergne, en Basse-Normandie, à Paris et à Java, où il a publié ses premiers textes, dans la langue du pays. Il a publié dans *L'Infini*, *Courant d'ombres*, *Midi*, *Nunc*, *CCP, Théodore Balmoral* et *La Revue des revues*. Il préside la Société des lecteurs de Jean Paulhan (3, rue des Reculettes, Paris, 75013), un auteur dont il publie, chez Gallimard, les œuvres complètes (trois volumes parus), pour lesquelles il a reçu le prix littéraire Jean Schlumberger.

loin d'être un abandon *à* l'inspiration, serait plutôt le symptôme d'un abandon *de* l'inspiration. Charles-Louis Philippe est le premier écrivain, semble-t-il, à avoir choisi *faits divers* comme titre d'un livre. Il réunit en l'occurrence ses textes publiés dans trois revues : *La Revue blanche, L'Ermitage* et *Le Canard sauvage*. L'éditeur a ajouté des titres à la manière des journaux, mais qui ne sont pas de l'auteur : « Un drame chez les folles », « L'assassinat d'une danseuse », « Le crime de Plaisance », « La bande des Épinettes » et « Le crime de la rue Monsieur-le-Prince ». Noms de lieux, qui rapportent la folie humaine aux rues, aux quartiers, aux voisins du lecteur. Je ne sais si l'analyse suffit à effacer la violence de la désignation, la tyrannie de l'opinion contenues dans les faits divers. Peut-être aussi savons-nous tous que notre vie, faute de conduite, est menacée d'aboutir à un fait divers. Le fait divers est un récit qui redonne à la vie, celle des autres, mais la nôtre tout aussi bien, par le biais de la lecture, sa part de sang, de volupté et de mort, de tragique enfin, que la vie quotidienne paraît lui refuser. Chassez Corneille, il revient par Fénéon.

Henri Barbusse fait précéder son livre, paru chez Flammarion en 1928, d'une curieuse dédicace en lettres capitales : *DEO IGNOTO*. Inconnu serait le dieu qui préside aux faits divers. Et quel dieu païen pourrait-il réunir tous les faits divers sous son égide ? Eris et Dionysos y suffiraient-ils, s'ils en avaient le moindre souci ? Le dieu du rire n'y serait pas étranger, dont le dieu inconnu est le voisin. À l'inverse, le fait divers autorise la restriction, la discrétion. « *Je n'apporte ici que des faits divers* », écrit Barbusse, avant de poursuivre : « *Je n'ai rien inventé de ces histoires ; j'en ai pris la matière, et même la forme, dans ce que j'ai vu moi-même, ou bien dans ce que j'ai recueilli de source sûre.* » Dédicace modeste, comme il convient lorsqu'un écrivain se met à parler non loin d'un dieu, et qui provoquerait plutôt le scepticisme que la confiance. Dédicace réaliste aussi, qui prétend ne vouloir, au réel, rien ajouter, et qui attire le lecteur à peu de frais. Nulle raison pourtant de douter de la sincérité de l'auteur, sinon précisément pour les raisons qui proviennent de l'écriture, et du fait qu'il est auteur. Car le fait divers dénonce, au nom de l'auteur, ce

que Barbusse appelle « *l'effrayante civilisation contemporaine* ». Il puise au réel et s'insurge contre lui. Il prétexte du réalisme pour dénoncer tous les faits, pour « *ouvrir à l'opinion publique endormie en de béates légendes, des perspectives sur la figure réelle de notre XX*e *siècle, qu'on peut appeler l'Âge de l'or, ou de l'acier, ou du jazz-band, mais qu'on peut appeler surtout : l'Âge du sang.* » Le fait divers se concentre sur presque rien, pour embrasser presque tout, et, comme on dit, pour le dénoncer entièrement. Encore faudrait-il savoir à qui cette dénonciation s'adresse, et à quelles fins elle prétend s'exprimer. Encore faudrait-il accepter qu'une écriture, l'écrivain se faisant délateur, soit une dénonciation. L'écriture du fait divers a la restriction trompeuse.

Fait divers de Guy Lévis Mano a été publié par les cahiers – ou les éditions – *Minute* en 1932, imagé par Raymond Gil. On le trouvait à la librairie de la Plume d'or, rue de la Pompe à Paris, mais aujourd'hui, plus aisément, à la Réserve des livres rares et précieux de la Bibliothèque nationale. Ce récit en prose est daté des « *15-16 décembre 1931* », achevé d'imprimer le 30 mai 1932, sur les presses de L. Beresniak. Le prospectus est à l'image de deux colonnes de journal, découpées comme un cœur, ou comme un organe. De quoi s'agit-il ? Le narrateur a tué son ami, Roland, dont le nom de famille nous restera caché. Il aimait Roland, pour sa beauté, pour son « *faciès métissé de blanc et de noir* ». Mais un poignard malais était là, qui semble être et avoir été l'arme du crime. « *Dans le torse nu les muscles dorsaux laissaient entre eux une rigole attirante : la place qu'il fallait pour faire cesser le rire.* » Aussi bien, l'assassin semble avoir tué son ami à cause de son ironie : « *Il se moquait de moi avec si peu d'esprit. Mais il était beau.* » Ainsi commence le récit. Le narrateur, le criminel – mais comment le narrateur ne partagerait-il pas son crime avec son lecteur ? – n'a pas d'autre mobile pour son geste que celui-ci : « *Son dos était une menace perpétuelle.* » Au premier psychiatre qui l'interroge, le narrateur déclare : « *Avez-vous remarqué qu'il était blanc sans être blanc, et noir sans être noir ? Il possédait un nom impossible à prononcer. Et toutes les fleurs du monde, qu'il disait, se donnaient rendez-vous dans son nom, pour conjuguer tout esprit du mal.* » Au même, il ajoute : « *Rien n'est plus triste que de refuser ce*

qu'on désire. » Les deux psychiatres, entre eux, prétendent en connaître la cause : « *Ces jeunes gens, ils lisent trop. Ils font de la psychologie en papier*. » Et nous aussi, nous lisons trop. Ou trop mal. Ou pas assez. Le narrateur ajoute : « *Ils faisaient l'amour, et maintenant ils se regardent faire l'amour. À force de se regarder, on n'a plus aucune objectivité, on glisse dans des précipices où l'on accomplit très mal les gestes qu'on devrait accomplir*. » L'accusé, dont la responsabilité est limitée, est enfermé dans une maison de santé qui est aussi une prison. « *Il y a des dos qui sont des menaces perpétuelles* », maintient l'assassin. Ce fait divers est unique. Le narrateur y relate ce qu'il a accompli, une seule fois, et n'y revient que pour ne rien regretter. Ce récit de Guy Lévis Mano n'a trouvé – parce qu'il n'a recherché – que peu de lecteurs. Il a le format d'un album que l'on ouvre, mais la teneur d'un récit discret, au sujet d'un crime que l'auteur, sans doute, n'a pas commis. Rien de la violence devenue tapage, tout de la tenue d'un récit secret.

Plus connus, malgré tout, sont les *Entretiens sur des faits-divers* de Jean Paulhan. Nous nous en tiendrons à la première édition, celle de 1930. On sait qu'elle se présente comme la reconstitution des entretiens que Jean Paulhan eut, seize ans auparavant, avec l'étonnant et rigoureux René Martin-Guelliot, fondateur et directeur de la revue *Le Spectateur* (1909-1914). Jean Paulhan commence son livre par un trait emprunté à Montaigne, sur la tristesse de Psammenitus. Il le termine par cette conclusion : « *Il serait peu que notre esprit fût naturellement confus et bizarre : il est si étrangement bâti que le monstre qu'il forme lui semble, plus il est monstre, flatteur et vraisemblable*. » On notera au passage que ce René Martin-Guelliot est mentionné par Walter Benjamin (*Gesammelte Schriften*, IV, 2, p. 1011). Le fait divers est un passage parisien. Il est urbain, mais sans beaucoup de politesse. Il est moderne, au sens où il a conscience de son caractère parcellaire : il a renoncé à exprimer une totalité. Il est baroque, aquatique, pêcheur de perles.

À ces entretiens de Jean Paulhan, il faut ajouter un inédit, dont nous connaissons deux versions, la première manuscrite, restée en France, la seconde, envoyée à Rome, pour Marguerite Caetani, à

l'occasion des vœux du Nouvel An 1930. Jean Paulhan y relate un crime auquel il a assisté, par hasard, le 4 mai 1929, sur le boulevard Poissonnière. Un crime bien réel, puisque les journaux le mentionnent aussi, au moment du procès, non sans souligner la dimension extraordinaire de cette altercation entre un danseur et un boxeur. Young Francis – c'est le boxeur – voulait se suicider. Torrini, le danseur, vivait avec lui et une maîtresse commune, avec qui ils avaient monté un numéro de music-hall. Mais suivons Paulhan : « *Torrini poursuivit Francis dans la rue à travers un encombrement de voitures, et le tua de deux coups de revolver. L'on apprit par la suite que Francis désespéré tentait, dans ce même moment, de se suicider en se jetant sous un taxi. Mais peu importe.* » Tels sont les dangers, chez les modernes, des tentatives de suicide : on y risque sa vie. Torrini affirma ensuite devant le juge, qu'en sortant de ce café qui vit naître l'incident, il ne pouvait éviter d'être lui-même tué, tant il se sentait menacé par celui qui devint sa victime. Mais ne faisons pas ici de morale et notons seulement ce qu'en écrit Jean Paulhan : « *C'est l'effet d'une naïveté curieuse, remarquant, par exemple, qu'il n'y a point de justice ou d'égalité dans la nature, d'en conclure qu'il y a donc de l'inégalité ou de l'injustice.* » Ce sont là d'étranges manières, pour un Nouvel An. La presse ne manque pas le paradoxe : « *C'est le danseur qui a tué l'ancien boxeur* », lit-on dans *Le Petit Journal*, le samedi 7 décembre 1929. Jean Paulhan en a quelques autres en vue. « *Au premier plan de la scène, à laquelle j'avais cru assister, je ne distinguais plus que ces grandes figures sans traits.* »

Nous pourrions continuer ainsi, à égrener les ouvrages auxquels le *fait divers* a prêté son nom. Ce ne sera pas sans saluer au passage Félix Fénéon, qui lui a donné sa dimension pleinement narrative, au point de parler de *nouvelles en trois lignes*, mais aussi merveilleuse, et poétique, au point de nous retenir encore. Bernard Delvaille reprendra en 1976 le fil poétique, sans trait d'union. Il publie alors chez Seghers des poèmes qui empruntent aux faits divers des journaux l'étroitesse de leur forme sur la page. La forme du fait divers serait-elle cette stèle de caractères, érigée en colonnes serrées à la mémoire des divers caractères de l'homme : jaloux, bilieux,

impulsif, inventif, perfide et criminel enfin, ainsi qu'il est ? Non – sans doute, ou pas tout à fait – tant le fait divers devient l'un des noms des différents traits de la vie quotidienne. Le fait divers est une forme littéraire, qui permet de dessiner la vie à petits traits, à grands traits, pour mémoire, en deçà de l'histoire.

LE FAIT DIVERS SELON FÉLIX FÉNÉON « *NOUVELLES EN TROIS LIGNES* »

Philippe Reliquet*

Félix Fénéon – dit « F. F. » (pour ses initiales, mais elles signifient aussi, quand il le désire, « Feu Fénéon ») – est un personnage étrange, énigmatique, dans le monde de la politique, du journalisme, de l'édition, de l'écriture, de la critique et des arts. Il vécut de 1861 à 1944. Il fut presque aussi discret que talentueux. Il eût pu être oublié sans la parution, en 1945, d'un texte élogieux de Paulhan, intitulé « *F. F. ou le Critique*[1] », affirmant notamment : « Nous n'avons peut-être eu en cent ans qu'un critique, et c'est Félix Fénéon. » C'est le meilleur portrait que l'on peut faire de Fénéon :

> « Il est un homme qui préfère, en 1883, Rimbaud à tous les poètes de son temps ; défend dès 1884 Verlaine et Huysmans, Charles Cros et Moréas, Marcel Schwob et Jarry, Laforgue, et par-dessus tous Mallarmé. Découvre un peu plus tard Seurat,

1 – Jean Paulhan, *F. F. ou le Critique*, Paris, réédition éditions Claire Paulhan, 1998. (Première parution : dans la revue Confluence, 1943 ; puis chez Gallimard, 1945).

L'ouvrage de référence sur Fénéon est dû à une universitaire américaine, Joan U. Halperin, *Félix Fénéon, Art et anarchie dans le Paris fin de siècle*, traduction de Dominique Aury, Paris, Gallimard, NRF, 1991. L'ouvrage, en partie sous le prétexte que Fénéon a exprimé le désir de « n'aspirer qu'au silence », s'interrompt après l'évocation de la production des *Nouvelles en trois lignes*.

On notera aussi, de John Rewald, un *Félix Fénéon, L'Homme qui désirait être oublié*, l'Échoppe, 2011, (reprise de textes parus en 1947-48, et nettement inspirés de Jean Paulhan, ainsi que de souvenirs personnels).

* Philippe Reliquet a été Conseiller culturel dans plusieurs pays étrangers et a travaillé au Ministère de la Culture en France. Il a écrit, en collaboration avec Scarlett Reliquet, une biographie d'Henri-Pierre Roché (*Henri-Pierre Roché, l'Enchanteur collectionneur*, Ramsay, 1999). Il est également l'auteur de la *Correspondance Marcel Duchamp/Henri-Pierre Roché*.

> Gauguin, Cézanne et Van Gogh. Appelle à *La Revue blanche*, qu'il dirige de 1895 à 1903 – oui, de 1895 à 1903 –, André Gide et Marcel Proust, Apollinaire et Claudel, Jules Renard et Péguy, Bonnard, Vuillard, Debussy, Roussel, Matisse. Comme à *La Sirène*, en 1919, Crommelynck, Joyce, Synge et Max Jacob. L'homme heureux ! Il est à la rencontre de deux siècles. Il sait retenir, de l'ancien, Nerval et Lautréamont, Charles Cros et Rimbaud. Il introduit au nouveau, Gide, Proust, Claudel, Valéry, qui apparaissent[2]. »

La perspicacité critique de Fénéon est en effet exceptionnelle. Il est aussi bien reconnu dans le milieu de l'art, collaborateur très pertinent à la galerie Bernheim-Jeune, de 1906 à 1924, organisant en 1912 la première exposition Futuriste et collectionnant, sans grands moyens, de façon tout à fait indépendante et presciente notamment Seurat, Vuillard, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Signac, Modigliani, Matisse…, l'art nègre aussi. Il joue un rôle important de conseil aux acheteurs et collectionneurs. L'exposition Bonnard en cours, au Musée d'Orsay, rappelle sa proximité avec le grand artiste – il le nomme « le Nabi très japonard[3] ».

Homme de lettres, il est d'un laconisme et d'une concision extraordinaires. Il publie très peu, le moins possible. Il participe à diverses revues, mais se contente de notes, notules, notices, qui paraissent d'abord dans des revues libertaires, et dans des revues défendant les impressionnistes, les naturalistes, les symbolistes, l'art et la littérature « modernes ». Ainsi, Alfred Jarry le nomme : « celui qui silence ». Son influence est grande, ses œuvres ne sont nulle

2 – *Ibid.*, p. 34.

3 – Cf. Guy Cogeval, Isabelle Cahn, *Pierre Bonnard, peindre l'Arcadie*, catalogue de l'exposition Bonnard au Musée d'Orsay 17 mars-19 juillet 2015, Musée d'Orsay – Hazan, Paris, 2015, p. 63. Des œuvres essentielles de Bonnard ont appartenu à Fénéon, telles que : *Femme assoupie sur un lit* (dite aussi *l'Indolente*), 1899 ; ou *La Palme,* 1926.

part – et publiées seulement après sa mort, pour constituer un corpus elliptique, bref.

Un tel esprit s'amuse. Il se laisse tenter par la mise en forme de brefs comptes rendus de faits divers, tels que les journaux en publient depuis toujours, et surtout, de façon plus systématique, depuis le milieu du XIX^{e} siècle, parfois sous forme de bouche-trous utiles pour clore une mise en page, meubler à la fois un manque d'imagination journaliste et un besoin informulé de curiosité populaire. Les journaux du temps ont une typographie très serrée, et l'on peut y voir ces rubriques de faits divers se glisser entre des informations et dépêches de nature très diverse, le tout constituant un ensemble que l'on peut considérer aujourd'hui, temps privilégié pour les titres ronflants et les mises en pages « aérées », comme fort indigeste – mais les lecteurs d'alors ne se laissent pas entraver par cette contrainte –.

La participation de Fénéon à cet exercice est de peu de durée : il se produit de mai à novembre 1906 en page trois (sur six) du *Matin*, sans signature, sous l'apparence la plus banale, anonyme, toujours en trois lignes – qui étaient le format imposé – apparemment laconiques. C'est donc la forme de ces « Nouvelles » qui frappe d'abord. L'auteur reçoit des dépêches ou communiqués, des « correspondances particulières », l'informant de faits divers. Il les synthétise, les transforme, sans phrases, sans ornementations, sans commentaires, souvent sans signes de civilité (les noms propres ne sont que rarement, et alors ironiquement, précédés de « M. » ou « Mme »). Mais il le fait dans un style tel que, selon l'expression de John Rewald, « la rubrique des chiens écrasés devint un plaisir littéraire[4] ».

4 – John Rewald, *Felix Fénéon, L'Homme qui désirait être oublié*, op. cit., p. 65.

Un apparent « humour à froid »

Une lecture plus attentive fait d'abord apparaître l'humour froid et la causticité de ces très courtes narrations[5]. Fénéon était connu pour son esprit pince-sans-rire, la qualité et la précision de son vocabulaire, de ses réparties : il trouve là l'occasion d'en faire un usage extrêmement humoristique, sans aucun apitoiement. Ainsi :

> « Mme Olympe Fraysse conte que dans le bois de Bordezac (Gard) un faune fit souffrir de merveilleux outrages à ses soixante-six ans. » Sans commentaires.

Ou bien : « Allumé par son fils, 5 ans, un pétard à signaux de train éclata sous les jupes de Mme Roger à Clichy : le ravage y fut considérable. »

Humour qui peut être macabre : « La sage-femme Savatier, de Charenton, qu'on eût pu croire cuirassée, est morte de peur parce qu'un camion a failli l'écraser. » Ou bien : « Mlle Martin et M. Rougeon n'auront pas de postérité. Un rapide les a écrasés à Clamart. Ils devaient se marier sous peu. »

Ce dernier exemple, un peu cynique, nous conduit à une réflexion sur le contenu de ces faits divers, choisis pour leur aspect volontiers facétieux, ou narrés de façon facétieuse. Car ils concernent un grand nombre d'accidents, d'accidents graves, mortels, qui

5 – Fénéon ne souhaitait absolument pas que ses « *Nouvelles* » soient rééditées. Conformément au personnage, elles l'ont donc été, et de nombreuses fois, après sa mort, d'abord par Jean Paulhan (*Œuvres*, Gallimard, 1948), puis dans les *Œuvres plus que complètes*, réunies par Joan U. Halperin, (Droz, 1975), et notamment par la suite en extraits, illustrées de 10 lithographies de Topor en 1975, livre d'artiste (on conviendra que le style de Topor convenait parfaitement à celui de Fénéon). On les trouve aujourd'hui dans Le Livre de poche Biblio (N° 3298), préfacées par Hélène Védrine. Une version très soignée (elle décompte exactement 1210 « *Nouvelles* ») des Éditions Macula, de Patrick et Roman Wald Lasowski, est parue en 1990 ; elle a été rééditée en 2014 avec des illustrations de Félix Vallotton, autre anarchisant, proche de Fénéon, également séduit par le fait divers.

font état de l'insécurité quotidienne : accidents de train, très nombreux, de voiture, de chasse, accidents domestiques, noyades.

Ainsi, de ce dernier motif : « Le professeur de natation Renard, dont les élèves tritonnaient [sic] en Marne à Charenton, s'est mis à l'eau lui-même : il s'est noyé. » Ou bien : « Un bijoutier en faux du 3ème arrondissement (nom inconnu) et sa femme pêchaient en bateau à Mézy. Elle tomba. Il plongea. Disparus. » – On eût pu relater ainsi le drame de Villequier qui assombrit si douloureusement Victor Hugo –.

Accidents de chasse, très nombreux : « Tout le plomb destiné par M. Pregnard aux perdreaux des Alluets-Le-Roi, c'est son ami qui le reçut, et dans la croupe. » Ou bien : « Courbée pour sulfater sa vigne, une Beaumoise a reçu dans les reins une balle de son beau-frère Gauthey, 60 ans pourtant. »

Accidents de train, de tramway, très nombreux aussi : « M. Chevreuil, de Cabourg, sauta d'un tramway en marche, se cogna contre un arbre, roula sous son tram, et mourut là. »

Non moins sollicités sont les évocations de crimes, les meurtres, les suicides, les meurtres de cocus jaloux, témoins du malheur – malheur du temps, malheur de tous les temps. Quelques exemples : « Aux Jobards (Loiret), M. David, furieux que sa femme n'aimât pas que lui, l'a tuée à coups de fourche et de fusil. » Ou bien : « Jugeant sa fille (19 ans) trop peu austère, l'horloger stéphanois Jallat l'a tuée. Il est vrai qu'il lui reste onze autres enfants. » Ou encore : « Marie Jandeau, jolie fille que bien des Toulonnais connaissaient, s'est asphyxiée hier soir dans sa chambre, exprès. »

Nous sommes souvent entre atroce et comédie. Ainsi : « Baptistine Giraud, en galanterie grenobloise « Titine », ayant été étranglée dans son lit, on a arrêté Gnafron, soldat. » Dans le même esprit : « Douze ans de bagne à Portebotte : il avait tué au Havre cette folâtre Nini la chèvre, sur laquelle il se croyait des droits. »

Drames amoureux, évidemment très nombreux :

> « L'amour. À Mirecourt, Colas, tisseur, loge une balle dans la tête de Mlle Fleckenberger, puis se traite avec une rigueur pareille. »

Ou bien : « Fuyant Poissy et des familles sévères à leurs amours, Maurice L… et Gabrielle R…, 20 et 18 ans, gagnèrent Mers et s'y tuèrent. »

« À Oyonnax, Mlle Cottet, 18 ans, a vitriolé M. Besnard, 25 ans. L'amour, naturellement. »

Les faits de société sont abondants. Retenons ainsi les évocations de la folie et des drames qui s'y rapportent :

> « Un inconnu peignait en ocre les murs du cimetière de Pantin, et Dujardin errait nu par Saint-Ouen. Des fous, paraît-il. » Autre exemple : « À Trianon, un visiteur s'est dévêtu et s'est couché dans le lit impérial. On conteste qu'il soit, comme il le dit, Napoléon IV. » Ou bien : « Je télégraphie à Ravachol » criait Nini Colonne, Pantinoise. On l'arrêta pour folle, la mort du compagnon étant de notoriété. » Cette Nouvelle est assez spirituelle, quand on sait la proximité de Fénéon avec le mouvement anarchiste, en particulier dans les années des attentats de Ravachol, évoqué comme un « compagnon ».

D'autres décrivent un certain état de la société : « Mme Fournier, M. Vouin, M. Septeuil, de Sucy, Tripleval, Septeuil, se sont pendus : neurasthénie, cancer, chômage. » Accidents du travail : « Tombant de l'échafaudage en même temps que le maçon Dury, de Marseille, une pierre lui broya le crâne. » Accidents tristes : « Le 515 a écrasé, au passage à niveau de Monthéard (Sartre), Mme Dutertre. Accident, croit-on, bien qu'elle fût très misérable. » Un état peut-être pas si différent de celui d'aujourd'hui : « Quarante-cinq errants ont été arrêtés, la nuit dernière, dans les quartiers des Champs-Élysées et de l'Europe. »

Les faits politiques reflètent souvent les conflits du temps, en particulier ceux qui concernent les lois de séparation de l'Église et de l'État[6], et Fénéon fait preuve d'un anticléricalisme caustique :

> « Fortement escorté de dévots, le maire de Logchenal (Isère) a replacé à l'école le crucifix ôté par l'instituteur. » Ou bien : « À toutes forces, le comte de Malartic voulait suspendre Dieu dans l'école d'Yville (S-L). Maire, on l'a suspendu lui-même. » Encore : « Quatre maires encore de suspendus dans le M.-et-L. Ils voulaient maintenir sous les yeux des écoliers le spectacle de la mort de Dieu. »

Ces évocations sont parfois plus pittoresques : « Bousculé par la piété convulsive d'un pèlerin de Lourdes, Mgr Turinaz s'est blessé face et cuisse avec son ostensoir. » Mais l'impertinence est proche : « Un plongeur de Nancy, Vital Frérotte, revenu de Lourdes à jamais guéri de la tuberculose, est mort dimanche par erreur. » Ou encore : « La jeunesse catholique du P.-de-C. se congrège [sic] à Béthune, aujourd'hui. 100 gendarmes l'empêcheront de se promener en bloc. » Et, loin de pouvoir tout citer : « Démission ! À bas la calotte ! » Par ces cris le public rennais interrompit les délibérations municipales. On l'expulsa. »

La réalité subversive du fait divers

Ces derniers exemples montrent que les intentions de F. F. ne sont pas que facétieuses ou prêtant à des mises en scène formelles. Dans l'enchaînement de ces faits divers, leur choix, leur répétition, puis leur mise en forme par l'auteur, transparaît vite une critique de la société, que Fénéon conteste depuis longtemps. Proche du mouvement anarchiste, de revues anarchistes en particulier, il a été for-

6 – Les lois et mesures sur les congrégations suivent celle sur les associations de 1901 et l'instauration du ministère Combes à partir de 1902. La Loi sur la séparation des Églises et de l'État, dénonçant le Concordat de 1801, date du 9 décembre 1905.

tement suspecté, en 1894, d'avoir soutenu certains de ses membres, responsables de la vague d'attentats qui sévit de 1892 à 1894, marqués par les actes du « compagnon » Ravachol, l'assassinat du président Sadi Carnot, conduisant au procès des Trente, qui mit fin à ces agissements. Un poseur de bombes du nom de Émile Henry, assez redoutable pour avoir causé de nombreux morts, lors de l'attentat du terminus de la gare Saint-Lazare, et qui, bien qu'âgé de vingt ans, sera condamné à mort, obtint sans doute plus que son soutien épistolaire et littéraire. Il est sans doute vraisemblable que Fénéon a posé lui-même une bombe à l'hôtel Foyot, en face du Sénat. Elle était dissimulée dans un pot de fleurs, mélange détonnant dont il aurait allumé la mèche, et qui fit des blessés[7]. Dénoncé un peu plus tard pour son courrier et ses fréquentations, une perquisition, au Ministère de la Guerre où il était alors employé, et « bien noté » (!), fit découvrir des détonateurs, « trouvés dans la rue », plaidera-t-il. Il fut emprisonné, trois mois, passa en jugement – avec « les Trente » et se défendit avec flegme et humour, de telle façon qu'il fut acquitté, non sans hésitations du jury, dont les voix étaient partagées, mais sous les applaudissements du public, que ses réparties avaient conquis.

Derrière ces épisodes un peu rocambolesques se manifeste l'engagement de Fénéon, critique envers les conformismes et l'absence de générosité de la bourgeoisie du temps, sensible à la misère sociale, aux conditions de vie et de travail souvent désastreuses d'une partie importante de la population, de la classe ouvrière en particulier, conduite à des révoltes, comme à Carmaux en 1892, durement réprimées.

7 – Concernant la culpabilité de Fénéon, Joan U. Halperin est affirmative, mais ne cite que des « aveux » tardifs, durant « sa vieillesse », et de seconde main. (Joan U Halperin, *Félix Fénéon*, op. cit., p. 305). John Rewald (op. cit., p. 47-48) est beaucoup plus dubitatif. Le doute reste permis. Notons que Mallarmé intervint vigoureusement pour sa défense, le définissant comme « un homme doux et droit, et un esprit très fin ».

Aussi, lorsque douze ans plus tard, il s'empare des faits divers, ne manque-t-il pas de leur donner une résonance très sociale, revendicative, subversive. Il n'est pas tout à fait certain que Fénéon ait été terroriste en actes, mais il l'est lorsqu'il écrit, « en trois lignes ».

Ainsi : « La fête du 1er mai fut bruyante à Lorient, mais nul geste de violence n'y donna prétexte à une répression. » Répression qui le met en position critique vis-à-vis des « forces de l'ordre » : « Deux cents résiniers de Mimizan (Landes) sont en grève. Trois brigades de gendarmes et cent fantassins du 34ème les observent. » Ne soutient-il pas : « Les grévistes de l'usine Dion, Puteaux, l'ont envahie, débauchant les travailleurs. « Les lâches seuls travaillent », disait leur drapeau. » Ou, dans le même esprit : « Les femmes rouges d'Hennebont ont saccagé les vivres qu'apportaient aux ouvriers rentrés aux forges les femmes jaunes. »

Toutes ces allusions, critiques contre les briseurs de grèves, n'empêchent jamais l'humour. Ainsi, sur une certaine moralité des « forces de l'ordre » : « Méfiez-vous de l'alcool et de la volupté » dit à la 32ème Division le général Privat dans son ordre du jour d'adieux. » (Il n'est pas certain que Fénéon approuve !) Mais il prend parti, dans une évocation en forme de courte fable morale : « « Tiens, ni le duc ni rien qui le représente, disait-on aux obsèques de Riehl, qu'écrasa à Nancy l'auto du duc de Montpensier. » Morgue de classe ? Un peu plus loin : « Le comte de Bernis, secrétaire du duc de Montpensier, à l'auto écraseuse, a donné 500 francs à la veuve Riehl, Nancy. » Compensation minimale ?

L'humour revient pourtant, lorsqu'il se moque des barils de poudre et autres machines que l'on voudrait infernales détectées par la police. Ou, mieux encore, lorsqu'il relate : « Radieux : " J'aurais pu avoir plus !" s'est écrié l'assassin Lebret, condamné, à Rouen, aux travaux forcés à perpétuité. » – Il y a par ailleurs plusieurs condamnations à mort. Ainsi : « La tendresse de Delalande pour sa servante était telle qu'il tua sa femme à coups de fourche. Aux assises de Rennes : la mort » –.

Felix Fénéon, un moderne

Ce qui frappe, ce sont donc la distance, l'apparent détachement, que Fénéon prend par rapport aux événements relatés, distance à la fois humoristique et morale. Ce qui, en passant du sensationnel, ou du trivial, à l'édifiant, au sensible, peut nous sembler fort actuel. Après la Première Guerre Mondiale, le fait divers est abondamment traité dans les journaux, certains spécialisés, comme *Détective*. Après 1970, le journal *Libération*, alors journal militant, les requalifie en fables morales et parfois en enjeux de polémique sociale et politique – non sans susciter commentaires et réactions : l'affaire Villemin traitée par Marguerite Duras en est un exemple. Dans un récent *Dictionnaire amoureux du journalisme*[8], Serge July, à l'entrée « Flagrants délits », commence ainsi : « Verdict : Vol d'un croissant dans une boulangerie. Quinze mois de prison dont dix avec sursis et trois ans de mise à l'épreuve. » Tel était, en 1976, le fonctionnement de la 23ème chambre correctionnelle de Paris, qui, ajoute July, « tournait chaque année à plein régime : 6 000 prévenus, une trentaine de relaxes, quatre mille années de prison ferme. » Le chroniqueur des « Flagrants délits » de *Libération* s'appelait Christian Hennion, sans formation, dont « la vie fut un roman très noir », transcrivant le discours judiciaire dans sa brutalité et sa sécheresse. Il avait un parcours bien différent du dandy cultivé Fénéon, mais la même efficacité dans l'évocation des faits violents, plus violents que cocasses, de la vie quotidienne, et le même sens de la révolte.

Nous pouvons encore rapprocher ce traitement de l'actualité de brèves de certains journaux qui, sur un mode humoristique, perpétuent la tradition anarchisante dont Fénéon a été l'un des adeptes. Ainsi des comptes rendus (« Flagrants délires », « Carnets de justice ») du *Canard Enchaîné*, de la dernière page de *Charlie Hebdo*, etc.

8 – Serge July, *Dictionnaire amoureux du journalisme*, Paris, Plon, 2015, p. 279 et sqq.

C'est en moraliste que Jean Paulhan juge ainsi Félix Fénéon : « Sans doute eût-il, en d'autres temps, écrit des fables ou des maximes[9]. »

Aussi, et nous rejoindrons ici son biographe Joan U. Halperin, est-il difficile d'approuver Françoise Cachin qui le juge comme « avant tout un homme du passé[10] », parce qu'effectivement ses goûts et attitudes le rattachent à un temps révolu, celui du dandysme comme de la *Revue Blanche*. Mais ses refus, ses prises de distance, sa concision comme son acuité, de critique littéraire ou artistique, restent exemplaires. Sa relation à l'écriture, à la violence de la vie, à l'injustice, telle qu'elle transparaît dans les « *Nouvelles en trois lignes* » est bien de tous les temps, de notre temps.

9 – Jean Paulhan, *F.F. ou le Critique*, op. cit., p. 65.

10 – Joan U. Halperin, op. cit., p. 396. Cite Françoise Cachin éd., *Introduction à Félix Fénéon*, *Au-delà de l'impressionnisme*, Paris, 1966, p. 27 et 28.

LE FAIT DIVERS : LE BANAL EXHAUSSÉ

Michel Maffesoli*

« Être ici est splendide » (*Hiersein ist herrlich*)
Rainer Maria Rilke

Ce sont les poètes qui pensent profond et nous incitent, ainsi, à la modestie. Il est, à cet égard, instructif de voir comment revient, d'une manière parfois lancinante, souvent incantatoire, toujours non pensée, l'expression « vivre ensemble ». Mais le fait que même les pense-petits et autres demi-soldes de la théorie soient obligés de l'utiliser n'invalide pas, bien au contraire, la pertinence de l'expression. Oui, le vécu n'est plus quelque chose de peu ragoûtant. La vie s'affirme hautement, mais elle se vit en minuscule. Voilà où se nichent la force et la vigueur du fait divers.

Ce « vivre ensemble » était considéré comme inquiétant, car protéiforme, donc non réductible à ce « monothéisme, monoïdéisme, monotonothéisme » (Nietzsche) nous étant si familier. Tel Protée, l'élan vital prend des masques divers. Il a de multiples « avatars ». C'est ainsi que, lorsqu'un mythe est usé, il laisse la place à un autre dont, très souvent, il avait pris la place. Éternel va-et-vient des histoires humaines qui souligne qu'il peut y avoir à la fois de l'impermanence et de la continuité. Ce qu'il est habituel de nommer « LA CRISE », n'a pas d'autres raisons : constatation qu'un monde s'achève et incapacité à saisir ce qui est en train d'émerger. D'où la nécessité de trouver les mots qui soient en phase avec l'époque. D'où la nécessité de reconnaître que le contrat social laisse la place à de multiples pactes sociétaux. Le premier étant purement rationnel.

* Membre de l'Institut Universitaire de France. Administrateur du CNRS.
Michel Maffesoli, *La conquête du présent*, 1979, réédité in La fin de la modernité ?, CNRS Éditions, 2008.
Michel Maffesoli, *Le trésor caché*, Éditions Léo Scheer, 2015.

Les seconds étant d'essence émotionnelle. C'est bien dans ce glissement que le thème du quotidien redevient d'actualité. Quotidien dont l'expression essentielle est bien le fait divers.

Mais pour penser l'instant présent, il faut éviter une pensée de l'instantanéité. Il en est de même pour apprécier la prégnance du fait divers. Savoir revenir à la longue durée. Cette « durée quasi immobile » que nous a enseignée l'historien Fernand Braudel.

Or, sur la longue durée, c'est toujours en fonction d'un monde à venir que la tradition judéo-chrétienne – fondement de la civilisation occidentale, racine de la modernité – a pensé ce monde-ci. Vicié à la suite du péché originel, celui-ci est le lieu de toutes les turpitudes. « Mundus est immundus », ce *monde est immonde* clament sans fin, à la suite de saint Augustin, ceux qui aspirent au Paradis céleste. La recherche, au XIX^{e} siècle en particulier, du Paradis terrestre s'inscrit dans une démarche identique. Histoire du Salut, ou mise en place du Politique ont la même logique : la mobilisation de l'énergie individuelle ou collective pour une perfection future.

La morale et la politique sont d'ailleurs des termes équivalents pour décréter, d'une manière universelle, ce qui est bon pour l'homme, et ce en fonction de cette logique du *devoir être*, édictant ce que doivent être l'individu et la société. C'est ce que résume bien Emmanuel Kant : « Le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi » remplissent le cœur de chaque homme d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes.

Un mot peut servir de fil rouge à toute cette tradition culturelle : celui de *transcendance*. Toutes choses et chacun provenant d'une source originelle, surplombante. Dieu, *cause* de lui-même et *cause* de tout. Ensuite, une telle transcendance va se réfugier dans le pouvoir royal, puis dans l'État providence et ses diverses institutions. Administration, technocratie, commissions, conseils d'administration ne sont que des émanations de la *bureaucratie céleste*.

Subrepticement, mais continûment, cet état de choses est en train de changer. Et voici quelle est *l'ultima ratio* de la crise : la verticalité n'est plus à l'ordre du jour. L'économie du salut, puis l'éco-

nomie *stricto sensu* laissent la place au plaisir d'être et à l'hédonisme galopant. De même, la désaffection vis-à-vis du politique devient patente. Toutes choses que l'on peut résumer d'un mot : *immanent*. Immanence se focalisant dans ce qui est anodin, banal**,** c'est-à-dire ce qui fait la concrétude de la vie et constitue la quintessence du fait divers.

Les Gaulois n'avaient qu'une peur, que le ciel leur tombe sur la tête. En réalité, le ciel a trouvé refuge sur cette terre-ci. Les Lumières, philosophiques, politiques, ne sont plus en haut, mais s'enracinent en bas. C'est en décollant de Sao Paulo, en atterrissant à Tokyo, en survolant Mexico que je me suis rendu compte de ce changement de topique. En effet, il n'y a qu'à survoler les grandes mégapoles pour prendre conscience que la « voûte étoilée » est en bas. Le spectacle de ce chant d'étoiles n'est pas qu'une simple métaphore, il montre bien comment au *Pouvoir* surplombant – pouvoir divin, pouvoir politique, pouvoir intellectuel – est en train de succéder la *Puissance* multiforme de ce que l'on peut appeler *les forces du bas*. Les voies lactées délimitant à l'infini l'orbe de ces villes que sont Mexico, Sao Paolo, Tokyo, sont comme les expressions symboliques des réseaux d'Internet, scintillant dans la nuit et faisant la nique au Pouvoir du Savoir et à la Morale Universelle.

En effet, l'on pressent que ce champ d'étoiles est parcouru de mille désirs, d'innombrables plaisirs *mondains*. Les turpitudes que l'on rejetait, les péchés que l'on condamnait, semblent s'afficher, sans honte, au travers de ces Lumières inversées ; ce sont elles, en tout cas, qui assurent la force et la pérennité du fait divers.

Dans un tel immanentisme, c'est la négation du péché originel qui se dit. Le *mondain*, le quotidien, ne renvoient pas à quelque chose de péjoratif, de superficiel, de frivole, mais clament le plaisir de l'ici et maintenant. La déité n'est plus un Dieu surplombant et lointain, mais elle se capillarise en toute chose. Illustrant ainsi une idée de cet hérétique qu'était Spinoza : le dieu comme cause immanente de toute chose.

C'est à partir de Dieu disant le monde et l'homme, que l'intellectuel et le politique s'étaient arrogé le droit de dire ce qu'ils *devaient être*. Le ciel étoilé des grandes mégapoles exprime en son scintillement, l'ardente urgence de la vie immanente. Une vie unissant en un mixte inextricable le jour et la nuit, proclamant ainsi un perpétuel oui à ce qui est.

Le retour des étoiles sur terre témoigne d'une multiplicité *d'églises invisibles*, ces petites « tribus » postmodernes où le plaisir d'être va de pair avec le plaisir du savoir. La Gaia Scienza dont Nietzsche fut le prophète. Mais un tel pivotement, cette inversion du ciel sur terre – ici et maintenant et non pas plus loin et plus tard – sonne le glas des *représentations* de tous ordres : théologiques, philosophiques, politiques, morales. De même l'Universalisme qui est leur corrélat ne fait plus recette. Les petites lumières dans la nuit *mondaine*, tout comme le halo entourant les mégapoles, en bref la vie ininterrompue, tout cela met l'accent sur la *présentation* de ce monde-ci. En quelque sorte, ils le « présentifient », ils s'illustrent dans la vie sans qualité : celle des faits divers.

Présentation, « présentification » ne se réduisant pas au logos tout puissant, ou à sa forme profane qu'est le concept enfermant la réalité en un carcan préétabli, mais privilégiant, au contraire, l'expression de l'affect, d'un pathos primordial. Présentation, « présentification » qui, à l'encontre de l'universalisme, de la vérité universelle, vont localiser la vérité, la rendre proxémique et approximative. Le retour de l'ethnique en témoigne, l'importance des tribus urbaines le redit à loisir, le savoir s'incorpore, l'esprit se matérialise. Or ces « tribus » se racontent des petites histoires se cristallisant dans des récits dont le fil rouge est le fait divers.

Souvenons-nous, ici, du constant et têtu chemin de pensée de Heidegger, insistant d'une manière lancinante, sur le « Dasein » : être là, être-le-« la », n'être que là. J'ajouterais, en utilisant la langue des oiseaux, « naître là ». Les réseaux des Lumières sur terre disent et redisent l'importance de l'apparence, le jeu de l'apparence, le « creux des apparences ». « Être à la hauteur du quotidien » rap-

pelait Max Weber ; le fait divers est bien le « creuset » où s'élabore la richesse d'un tel quotidien.

En proposant, il y a bientôt trente ans, une telle métaphore, j'entendais montrer que ce qui apparaît, ce qui est là, le mondain est le creuset où va se nicher l'être de toutes choses. Foin des abstractions célestes ! Ainsi que l'a bien dit Aristophane, laissons sur les « nuées » les représentations théoriques. Ayons une démarche concrète, celle qui croît avec ce qu'elle décrit. C'est bien cela l'immanentisme qui, loin du « péché originel », corrupteur du monde, s'accorde avec le « péché mignon » qu'est ce monde. Plutôt que le *devoir être* contraignant d'une manière ascétique le monde à devenir gris, terne et, en fin de compte, à le dévaster (les divers saccages écologiques en témoignent), les lumières d'en bas *laissent être* le monde bigarré, en font ressortir les beautés et en épiphanisent les plaisirs.

Un petit apologue sur « les torchons et les serviettes » pour bien faire comprendre d'où vient l'imbécilité des élites.

Ces torchons et ces serviettes étaient méticuleusement rangés dans les armoires de nos grands-mères et témoignaient ainsi d'un ordre du monde où l'on avait le « sens des choses ». Ces « choses-là » n'allaient pas, frénétiquement vers un but lointain tout à fait étranger à soi-même, mais disaient l'intensité du moment. Moment vécu avec d'autres dans une connivence de plain-pied. Cette vie sans qualité particulière.

Les serviettes étaient d'un côté, les torchons de l'autre. Il n'était pas question de se servir de ces derniers pour s'essuyer la bouche, sous peine de défigurer la face du monde. Tant il est vrai que l'on s'accordait à considérer que « la vie de tous les jours, aux travaux ennuyeux et faciles, était une œuvre de choix nécessitant beaucoup d'amour. »

Avant de les ranger, de la manière que l'on sait, on peut les voir encore, étendus sagement sur les fils du jardin familial, ou batifolant aux fenêtres des populeuses ruelles d'une bruyante ville italienne. Dans chacun de ces cas, torchons et serviettes, alignés en

bon ordre, sont le symbole d'une indéniable cosmétique. Sans trop jouer de l'ironie, d'une cosmétique transcendantale, où le micro et le macrocosme s'ajustent, bellement, en une vie tragique, rieuse ou triste, peu importe en la matière, mais avec une certaine plénitude. Une sérénité aussi, témoignant de la noblesse populaire, connaissant instinctivement la place de chacun et des choses lui servant d'écrin.

Oui, il y a une noblesse certaine à ne pas mélanger les genres et à faire, en connaissance de cause, ce que l'on sait faire, sans vouloir mimer ce que l'on n'est pas. Le « semblant » est, sans coup férir, la chose la plus vulgaire qui soit. Vulgarité de « branchée » qui, parce qu'il est totalement déconnecté de la vie réelle, joue la relation, joue des relations. En bref, « il se la joue ». *Ne pas mélanger les torchons et les serviettes,* c'est d'antique mémoire, savoir s'ajuster à bon escient aux autres et au monde, en un équilibre harmonieux. Équilibre où chaque chose et chacun doivent être à leur place afin de pouvoir donner le meilleur d'eux-mêmes. Constituant ainsi ce que Leibniz nommait, justement, le meilleur des mondes possibles.

Des philosophes comme Michel Foucault, ou des historiens des idées comme Norbert Elias, ont bien montré que tel fut l'enjeu de la modernité : *domestiquer* l'animal humain, le *curialiser* afin que puisse s'élaborer un contrat social, c'est-à-dire un être ensemble tout entier adonné à la raison, et ce en tous les domaines. Certes, l'ordre des passions, celui des appétits, des pulsions sont toujours présents, mais relégués dans le lieu discret, caché, voire secret de la vie personnelle et familiale. Affects brimés, bridés, réduits à leur plus simple expression et dès lors, potentiellement pathogènes.

Ainsi, en ne signalant ceci que d'une manière allusive, il n'est pas neutre que la clinique psychanalytique prenne naissance à la fin du XIX^{e} siècle. Cela traduit, d'une part, que même cette « chose » intellectuelle qu'est le sexe est soumise à la raison, d'autre part que la répression que cela engendre, génère ensuite des perturbations dont il convient de se soigner. Bonne illustration de la curialisation,

qui cure la boue et les sanies de l'être humain et est obligée de soigner les méfaits que cela ne manque pas d'entraîner !

Mais voilà qu'un cycle s'achève. Cette boue refait surface. Ou à tout le moins, on ne peut plus en faire l'économie. Cette part animale est là. Irrépressible. Revendicatrice. Voilà que l'on se met à « discuter » des goûts. Les *talk show* télévisuels ne sont pas avares de telles exhibitions. Et la presse écrite en fait ses choux gras. Pas seulement, faut-il le signaler, la presse à scandales. Les journaux hebdomadaires « sérieux », les *news magazines* intellectuels, délaissent la politique pour fouiller, voire fouiner dans la vie privée de ces « people » faisant rêver le chaland.

Ainsi la société postmoderne peut être comparée à un magma quelque peu indéfini où émergent ici et là des *grumeaux de socialité*. Ce qui n'est pas sans faire penser à la manière dont le sociologue Vilfredo Pareto définissait la vie sociale. Constituée par des éléments de base qu'il nommait *résidus*, sortes d'agrégats primaires, de noyaux principiels, autour desquels on mettait de la « sauce », les *dérivations*, c'est-à-dire l'idéologie, les rationalisations, les justifications *a posteriori*.

Voilà donc l'importance du fait divers. Il exprime l'instinct, les humeurs, les sécrétions qui vont être au fondement même du lien social. Il constitue le ciment de base. Autre manière de dire l'éthique : les mœurs partagées. Éthique cimentant à partir des émotions et des passions. Toutes choses indécidables, changeantes et, pour le moins, éphémères.

Le fait divers ne se prend pas au sérieux, mais prend acte, avec sérieux, du tragique de l'existence. Puisque nous sommes des êtres finis, il convient de jouir au mieux de ce qui se donne à vivre, de ce qui se donne à voir. Nous savons que nous sommes précaires. Mais n'est-ce pas ce qui donne de l'intensité à l'existence ? Grace au fait divers, le goût de la vie, au-delà de ce qu'en disent ceux qui sont obnubilés par « la misère du monde », reprend une indéniable

vigueur. Il ne fait que traduire le désir d'éternité au présent. C'est un « instant éternel », une semence d'éternité !

« UN CYGNE ÉVADÉ DE SA CAGE[1]… » : LE FAIT DIVERS BAUDELAIRIEN ENTRE TRIVIALITÉ ET SUBLIME IDENTITAIRE

Cécilia Suzzoni*

« La vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie[2] »

La brève, insolite, et pathétique mésaventure de ce cygne, « évadé de sa cage », grotesquement déplacé dans le « bric-à-brac confus » du grand Paris matinal et bruyant, constitue bien un de ces menus événements susceptibles d'être mentionnés à la rubrique des faits divers d'un quotidien, et de nourrir la curiosité du badaud. À l'instar du *Peintre de la vie moderne*, auquel il consacre, à peu près à la même époque, un essai, Baudelaire, contemporain de la révolution urbaine de 1841 à 1861, est à l'affût de tout ce qui est « pâture pour les avides conjectures du philosophe[3] ». Il enregistre cruellement les signes de la dégradation du bel oiseau blanc, qui a troqué sa vêture idéale pour celle, dérisoire, d'une « bête » hagarde et assoiffée, exposée à l'attention tout à la fois gourmande et

1 – Baudelaire, Le Cygne, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 95.

2 – Baudelaire, Exposition universelle de 1855, in *Curiosités esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 1986, p. 233.

3 – Baudelaire, *Le spleen de Paris*, *Les veuves*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, 1975.

* Professeur agrégée de lettres classiques ; professeur honoraire de Chaire supérieure au lycée Henri IV où elle a enseigné la littérature française et le grec ancien en khâgne moderne et classique de 1994 à 2011. A fondé l'*Association ALLE, le latin dans les littératures européennes*, domiciliée au lycée Henri IV, inaugurée par le poète Yves Bonnefoy en mai 2008 (www.sitealle.com).
Publications : *Sans le latin*… sous la direction de Cécilia Suzzoni et Hubert Aupetit, Fayard, 2012 ; *Érasme dans le XXI^e siècle* sous la direction de Cécilia Suzzoni, Paris, Éditions Kimé, 2010. Articles. Colloques.

moqueuse du passant. Désormais privé de son aura d'absolu et de son décor métaphorique, le cygne baudelairien, en qui Yves Bonnefoy dans sa dernière méditation sur Baudelaire voit « une épiphanie de la finitude[4] », incarne l'*ici et maintenant* d'une poésie désormais attentive, sous l'égide de la *Muse cosmopolite*, aux mille extravagances de la rue, cette « immense galerie anecdotique[5] » dont raffolent aussi les caricaturistes. Mais sous le regard tout à la fois aigu et charitable du poète, fécondé par sa « mémoire fertile », il n'en exprime pas moins, dans sa *convulsive* dissonance, une décisive protestation contre les avanies d'une modernité qui prétend se débarrasser d'un passé encombrant et d'une différence romantique dont Baudelaire se plaît à dire que nous en porterons à jamais « les stigmates éternels[6] ». À la trivialité du monde, « Mon grand cygne avec ses gestes fous », oppose une irréductible identité, celle finalement qu'ont en commun malgré les années qui séparent la composition des œuvres, le cygne baudelairien et les héros de ce premier *drame moderne en habit noir* de l'adultère et du crime passionnel, *Antony*. Car les signes d'élection, signes électifs du malheur, qu'exhibent les héros de ces deux faits divers, c'est leur « dévorante théâtralité » : une façon, sublime, désaccordée, de transcender la médiocrité contingente du quotidien, de s'arracher à la pression conformiste des vivants avides de « consommer », puis de digérer le fait divers. À cela ils opposent ce que les surréalistes, grands amateurs eux aussi de faits divers, appelleront un *comportement lyrique* devant la vie, où peut se reconnaître ce que dit finalement Roland Barthes de la capacité du fait divers à faire advenir « le comble, expression d'une situation de

4 – Yves Bonnefoy, *Le siècle de Baudelaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 49.

5 – Baudelaire, De l'essence du rire, in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1986, p. 242.

6 – Baudelaire, Exposition universelle de 1859, in *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 353.

malchance[7] » (en termes baudelairiens, cela s'appelle *Le Guignon*…), et ce faisant, à faire ultimement *coïncider* le hasard et le destin.

Le fait divers et l'estampille du présent

Réduit à son syntagme narratif, pleinement immanent à lui-même, dirait Barthes, la scénographie du *Cygne* condense tous les ingrédients du fait divers, aussi infime qu'il soit (un animal peut en faire les frais, on le voit parfois dans une coupure de presse, et d'ailleurs l'édition Crepet-Blin des *Fleurs du mal* mentionne le fait divers dont aurait pu s'inspirer le poète, relaté dans Le *Corsaire-Satan* du 16 mars 1846, faisant état de « quatre cygnes sauvages venus s'ébattre sur le grand bassin des Tuileries »). Son surgissement comme *chose vue* dans un contexte urbain précisément et prosaïquement désigné (*la ménagerie*, *la cage*), accuse son caractère à la fois fortuit et incongru, révélateur de ce trouble – bien léger en l'occurrence – de « causalité détraquée[8] » à la source de l'étonnement suscité par le fait divers ; c'est l'effet de « contraste » entre la nature de l'oiseau, emblème d'une altière allégorie, et sa chute sur le pavé sec et raboteux d'un Paris inhospitalier qui accroche le regard de *L'homme des foules*, du *rôdeur parisien*. Tout fait signe dans cette mise en scène vers une beauté nouvelle, aux *notes criardes*, dont l'étrangeté, qui émane désormais du tissu urbain, est le « condiment indispensable[9] ». Cette beauté, sensation du neuf, Baudelaire ne cesse de dire qu'elle est « de circonstance », liée à la représentation du présent, à sa « qualité essentielle de présent[10] » : « Là, un matin […], je vis … » Il est intéressant d'observer que les théoriciens ou les romanciers soulignent

7 – Barthes, Structure du fait divers, dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 195-196.

8 – Barthes, *op. cit.*, p. 191.

9 – Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Poe, in *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 638.

10 – Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, in *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 454.

toujours aujourd'hui, dans le fait divers, cette qualité de « présent ». François Bon, par exemple, parle de « la tension poétique d'une prose (qui) est ce mouvement par quoi on extorque au réel ce sentiment de présence[11] ». Sans doute le poème de Baudelaire ne revêt pas encore l'attrait morbide de certains des petits poèmes en prose du *Spleen de Paris*, traités sur le mode du fait divers « monstrueux », à la limite de la pathologie, comme *Mademoiselle Bistouri*, ou *La Corde*. Mais il est remarquable de cette déchirure dans le symbole, explorée par Patrick Labarthe dans son essai[12]. Il témoigne de ce souci d'empêcher, d'abord, le statut du héros d'un fait divers, humble, **à la** fois étrange et familier, de basculer dans le mythe. Qu'il est loin, ce cygne, de ceux que le poète Du Bellay fait se lamenter harmonieusement « quand la mort les appelle » ! Le cygne baudelairien ne se lamente pas : *son cou convulsif* dressé vers le ciel, s'il rappelle *l'homme d'Ovide*, c'est à la manière de « la grimace humaine », dans une « tension des nerfs », impossible à rabattre sur un modèle culturel rassurant. Plutôt fait-il penser, avec sa silhouette dégingandée, à ces caricatures de Daumier, nourries de faits divers, qui font défiler « devant vos yeux, dans sa réalité fantastique et saisissante, tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités » ; particulièrement révélateur le commentaire que Baudelaire fait du *Dernier bain*, cette « caricature sérieuse et lamentable », qui met en scène le suicide d'un pauvre diable, qui se jette, pierre au cou, dans la Seine, à quelques pas d'un bourgeois pansu et indifférent : « ce n'est pas un suicide de poète qui veut être repêché et faire parler de lui. C'est la redingote chétive et grimaçante qu'il faut voir, sous laquelle tous les os font saillie ! Et la cravate maladive et tortillée comme un serpent, et la pomme d'Adam maladive, osseuse et pointue[13] ! » ; un commentaire qui semble comme le commentaire inversé du sui-

11 – François Bon, *Daewoo*, Paris, éditions Fayard, 2004, p. 119.

12 – Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'Allégorie*, Paris, Droz, 1999.

13 – Pour cette citation et les précédentes, Baudelaire, Quelques caricaturistes français, in *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 278-277.

cide du jeune Chatterton, dans la pièce éponyme de Vigny, que « la misère sublime » conduit à la mort, en un cérémonial dont la lenteur hiératique et la surdétermination symbolique allégorisent le sacrifice du poète ; Baudelaire qui a sûrement lu *Chatterton* se livre peut-être à une parodie en creux. De la même manière qu'il se gausse du « vieux-neuf » de l'École des *pointus :* « Par sa manie d'habiller à l'antique la vie triviale moderne, elle commet sans cesse ce que j'appellerais volontiers une caricature à l'inverse[14]. » On ne saurait être plus ironiquement sévère ! C'est aussi, nous y reviendrons, le reproche adressé à ceux qui voudraient faire endosser au moderne Antony un costume à l'antique.

Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime

Le fait divers, précise encore Roland Barthes, relève d'une « mémoire extrêmement courte » ; nous savons trop combien rapidement un fait divers chasse l'autre. Maurice Merleau-Ponty, dans son article de *Signes,* nous avertit cependant : « Peut-être n'y a-t-il aucun fait divers qui ne puisse donner lieu à des pensées profondes[15]. » Le cygne baudelairien, pour autant qu'il résiste à l'instrumentalisation allégorique, entre dans une chaîne métonymique dont l'image plastique et antique d'Andromaque, à l'initiale du poème, est l'élément déclencheur ; avec elle, avec la méditation mélancolique qu'elle engendre, dans une tension entre l'antique et le moderne, se fait jour cette *mémoire résurrectionniste* que Baudelaire célèbre, qui « dit à chaque chose : Lazare, lève-toi ! », et dont il gratifie le peintre de la vie moderne, Constantin Guys[16]. C'est donc « fécondé » par la « mémoire fertile » du poète, et ressaisi dans une subjectivité

14 – Baudelaire, Salon de 1859, in *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 346.

15 – Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, *Sur les faits divers*, Paris, Gallimard, 1960, p. 388.

16 – Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, in *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 471.

douloureusement alertée, que ce cygne resurgit, comme souvenir d'une chose vue dans le « vieux Paris », celui d'avant les démolitions haussmanniennes ; bientôt suivi du cortège de tous ces « douloureux figurants de la modernité », dont font partie « la négresse amaigrie et phtisique, piétinant dans la boue », si proche du cygne qui baigne son blanc plumage dans la poussière, et plus lointainement, les captifs, les vaincus, les exilés. L'on voit comment la violente et fervente appropriation affective que le poète effectue de ce mince fait divers le réinstalle dans un espace mythique – « mythe étrange et fatal » –, pleinement ouvert à une interprétation plus *verticale* de ses signes. Ce n'est pas seulement le souvenir de ce Cygne, tragiquement et dérisoirement empêtré dans le piège de l'asphalte, que le souvenir doit conserver – Baudelaire inaugurant ce qui sera la tâche cardinale de la poésie moderne : nommer ce qui se perd, cet amour de la *chose quelconque* dont le poète doit faire son affaire. Ce qui reste à interroger, c'est la capacité de ce fait divers à délivrer les signes, emblématisés sur le corps souffrant de la bête, *cou convulsif* nerveusement et vainement tendu « vers le ciel ironiquement bleu », d'une double déréliction, subjective et historique. Autrement dit, quand le fait divers se déchiffre comme une « traduction *légendaire* de la vie extérieure[17] ».

Nous n'insisterons pas sur les motifs d'une empathie qui trouve sa source dans une identification du je poétique avec son *alter ego* spectaculaire et travesti : le cygne, à l'instar du *Vieux saltimbanque*, exposé aux humiliations et à l'indifférence du passant, est un des *répondants allégoriques du poète* : Jean Starobinski a magistralement développé cette idée dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*[18], qui scande les étapes jusqu'au XX^{e} siècle de l'épopée dégradée de l'artiste ; et l'on sait que Baudelaire dans cet essai est largement sollicité ; nous pouvons souligner l'exacerbation de cet inconfort qui fait le calvaire

17 – *Ibid.*, p. 470.

18 – Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque,* nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2004.

du Cygne ; elle fait deviner la projection d'un malaise – « une image m'opprime » – que Baudelaire s'est souvent plu à traduire en termes de *choc nerveux,* voire de *commotion* ; le corps du cygne, comme hystérisé dans sa posture, n'est pas sans faire écho à la démarche hagarde du poète évoqué dans *Le vin des chiffonniers*, « Butant, et se cognant aux murs comme un poète » ; c'est également cette démarche titubante du poète « Trébuchant sur les mots **comme sur** les pavés » que l'on retrouve dans *Le soleil*[19]. Des images, soulignons-le au passage, toutes surgies « au cœur du vieux faubourg » ; frappées au sceau d'une même compassion, d'une même dérision, car ce double registre affecte souvent le fait divers parisien passé au filtre de la subjectivité baudelairienne ; la « pensée profonde » devant le cygne, ce double « ridicule et sublime », explique la violence d'un trouble auquel le poète, dans *Le Vieux Saltimbanque*, donnera sa meilleure traduction physique : « Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie[20]. » Mais ce sont aussi toutes les fissures secrètes d'un siècle malade que Baudelaire nous invite à déchiffrer sur le corps du Cygne à la torture. Car si le fait divers se suffit à lui-même, dans la clôture de son immanence, selon Barthes, il n'en est pas moins relié à la physionomie de son époque. Il est dès lors intéressant de lire ce *poème-fait divers* comme le document historique chiffré d'un grand et fort moment de l'Histoire de Paris, refoulé dans la mémoire collective, mais que celle, autrement fertile et fidèle du poète, s'emploie à raviver. Ce fait sans enjeu, que les passants peuvent consommer distraitement comme un *fait diversion*[21], trouve la résonance d'une mélancolie que l'on a pu légitimement déchiffrer avec une grille historique. Dans son bel essai, *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848*[22],

19 – *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, respectivement p. 120, et 92.

20 – *Le spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 296.

21 – Dans son article « Fiction et faits divers », in *La littérature au présent* (Paris, Bordas, 2004), Dominique Viart rappelle le mot de Bourdieu, dans son opuscule *Sur la télévision* : « Les faits divers sont les faits qui font diversion », p. 234.

22 – Dolf Oehler, *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848*, pour la traduction française, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1996, p. 101.

Dolf Oeler souligne que c'est en traversant « le nouveau Carrousel » que resurgit l'image du cygne, en même temps que celle du « vieux Paris » d'avant Haussmann ; après avoir rappelé la violence du traumatisme de la répression de juin 48, il propose de voir dans la protestation de l'oiseau, qui défie Dieu en invoquant l'orage et la foudre, « l'emblème du peuple insurgé de Paris[23] », dont la révolte a été écrasée dans le sang, comme s'en souviendra un épilogue des *Fleurs du Mal*[24], qui évoque, dans son apostrophe à Paris, « Tes petits orateurs, aux enflures baroques, / Prêchant l'amour, et puis tes égouts pleins de sang, / S'engouffrant dans l'enfer comme des Orénoques ». C'est là cette « part d'ombre insoupçonnée » que le fait divers sollicite, quand il est le fruit du violent « décentrement » que François Bon attribue à son basculement dans « l'espace littéraire[25] ». Sans doute *Le cygne* ne fait pas tonner « le canon de l'actualité », comme dans *Bucolique*, un des *Grands faits divers*, poèmes en prose de Mallarmé[26] ; les nouvelles lois qui mettaient la presse sous surveillance ne l'auraient pas permis ; cependant, l'échange de lettres entre Baudelaire et Victor Hugo, alors en exil, et qui vient de décliner l'offre d'amnistie de l'Empereur, est très instructif à cet égard : dans sa lettre, Baudelaire écrit, à propos de son poème qu'il dédie à l'exilé de Jersey : « ce qui était important pour moi, c'était de dire tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents, qui souffrent… » ; dans sa réponse, Hugo dit avoir été sensible aux « profondeurs » du Cygne : « Ce cygne dans la poussière a plus d'abîmes que le cygne des eaux sans fond du lac de Gaube[27]. » On ne saurait gloser plus nettement la morale à tirer, et comme le mode d'emploi de la

23 – *Ibid.*, p. 101.

24 – *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 219.

25 – François Bon, *Un fait divers,* Paris, Éditions de Minuit, 1994.

26 – Mallarmé, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1945, p. 401.

27 – Baudelaire, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », II, p. 1007.

lecture d'un poème qui, d'une certaine manière et pour user d'un lexique spécifiquement baudelairien, *concentre* le fait divers, l'expose dans son immanente nudité, et le *vaporise* en l'accrochant à la chaîne métonymique du souvenir.

La troublante théâtralité du fait divers

Un dieu rôde derrière le fait divers
(Roland Barthes, *Structure du fait divers*)

Rappelant le constant et profond intérêt de Baudelaire pour le théâtre et s'interrogeant sur ce qui fait la spécificité de la théâtralité baudelairienne, Barthes soulignait « le tourment de la corporéité troublante de l'acteur », « à la fois corps vivant, venu d'une nature triviale, et corps emphatique », voué à l'exposition, à la monstration, puisqu'aussi bien « la condition de l'acteur est d'être prostitué »[28]. Les arguments ne manquent pas pour faire valoir les liens profonds qu'entretient la mise en scène[29] de la trivialité à la fois déchirante et sublime du cygne échappé de sa cage, gestuelle et prosopopée comprises, avec la « dévorante théâtralité » des héros du premier théâtre romantique. Dans les deux cas, la scène sur-joue l'outrance, la pose pour faire surgir une « vérité emphatique », saisie dans l'excès pathétique du paraître.

La beauté *convulsive* et *nerveuse* du cygne baudelairien, cette éloquence gestuelle du malheur jetée à la face de « l'inconnu qui passe », ressemble beaucoup à celle des acteurs de ce théâtre romantique, encore mêlé de mélodrame, dont le jeu *convulsif* – c'est justement l'épithète qui a été appliquée à l'inoubliable interprète de l'Adèle d'*Antony*, Marie Dorval – servait efficacement une surexposition du geste à même de flatter la sensibilité d'un public hétérogène, amateur de faits divers sanglants et d'esthétique oculaire. Souve-

28 – Barthes, *op. cit.*, *Le théâtre de Baudelaire*, p. 43.

29 – Dans le récit de fait divers, revient souvent le lexique théâtral : « drame », « scène », « dénouement », « coup de théâtre ».

nons-nous d'ailleurs que les travaux d'Haussmann devaient entraîner la disparition des théâtres populaires du *Boulevard du crime*. Si Baudelaire n'a évidemment pas eu l'occasion d'assister à la première représentation d'*Antony*, le 3 mai 1831, au théâtre de la Porte-Saint-Martin – mais il en a forcément lu le récit enthousiaste qu'en fait Gautier dans son *Histoire du théâtre romantique*[30] –, nous connaissons sa préférence pour une dramaturgie romantique en rupture de ban avec le hiératisme compassé du théâtre néo-classique. Sa propre esthétique s'est développée parallèlement à une méditation sur l'art du comédien, et sur le jeu des acteurs romantiques ; il salue, par exemple, chez l'acteur Rouvière, cette « énergie soudaine, éruptive », servie par « l'intensité dans le geste », si loin du jeu enseigné par « les professeurs orthopédistes » du conservatoire classique ; c'est qu'il y voit aussi un jeu en phase avec *L'héroïsme de la vie moderne*. Antony, le héros de la pièce de Dumas, dont l'intrigue doit tout au ressort d'un fait divers passionnel et transgressif, incarne à ses yeux « cette beauté nouvelle et particulière », qui n'est plus celle d'Achille et d'Agamemnon. En connexion intime avec « le deuil du siècle », elle est l'expression de « la douleur sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous ». Soulignons, une fois de plus, ce terme de *convulsionné*[31], dont nous sommes partis, pour désigner la tumultueuse différence du héros romantique, dans sa « pelure de héros moderne », pauvre et sublime, celle d'Antony, bâtard, paria, exclu, qui promène, hagard, toujours excédé, avec des gestes de fou, son amour interdit pour cette Adèle, aussi folle et éperdue que lui ; pendant qu'autour d'eux se passe ce que le sociologue Michel Maffesoli appelle « agrégation tribale », ce « phénomène de communication qui s'agence spontanément autour d'un fait divers : le corps social

30 – Théophile Gautier, *Histoire du théâtre romantique,* Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

31 – Baudelaire, De l'héroïsme de la vie moderne, Salon de 1846, in *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 200.

s'en empare, il en nourrit ses conversations de salon[32] ». Comme chez le *grand cygne*, colère et révolte sont converties, exhibées en gestes extravagants et discours emphatiques qui désignent les coupables : défi au ciel ironiquement bleu chez le Cygne ; « car voilà les hommes » tonne Antony, broyé par un *fatum* social qui lui interdit d'épouser la femme qu'il aime ; une mise en scène hyperbolique qui ne peut avoir d'issue que dans l'acte-vérité du héros romantique : le geste ultime du meurtre et du suicide, deux actes-gestes, comme on dit de *beaux gestes*, qui font que les héros de ces faits divers de *hasard*, au comble du *Guignon*, entendent se montrer plus forts que leur destin : le bâtard Antony et le cygne fourvoyé de Baudelaire savent ce qui les attend.

Sans doute le cygne baudelairien, fait divers inséparable d'une pratique piétonne de la rue, composé près de vingt ans après les premiers drames romantiques, n'est-il plus affublé de cette même *aura*, menacée d'ailleurs à tout moment de basculer dans une théâtralité histrionique. Mais il est encore enveloppé dans la parure funèbre de son blanc plumage – le blanc, couleur aussi du deuil –, de ce « parfum d'idéal » que Baudelaire décelait dans le tableau de Delacroix consacré à l'assassinat du *divin* Marat, « vivant dans sa lamentable horreur[33] » et au-dessus duquel, aurait ajouté Hugo, « il plane quelque chose de grand ».

Spiritualité vide, peut-être. Mais nous aurions tort de croire que Baudelaire a quelque peu cessé de lier romantisme et modernité, car c'est bien dans l'expression de la modernité que réside pour lui la vraie et définitive définition du romantisme, à chaque fois « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau[34] ». Une modernité qui ne renonce pas à l'héroïsme, mais dont elle a su renouveler les sources : le fait divers urbain en est une à laquelle Baudelaire, dans

32 – *Fiction et fait divers*, article cité, p. 233.

33 – Baudelaire, Le musée classique du Bazar Bonne Nouvelle, in *Curiosités esthétiques*, p. 89.

34 – *Salon de 1846*, *op. cit.*, p. 103.

Le Cygne, imprime, pensif, « l'œil illuminé par la lumière intérieure », à l'instar du peintre Delacroix, la douloureuse et fiévreuse sensation du neuf. Et quand il veut persuader, et avec quelle conviction, du côté épique de la vie moderne, il va chercher ces nouveaux héros, négatifs absolus des Achille et Agamemnon, dans la rubrique des faits divers de la *Gazette des Tribunaux* et du *Moniteur*. L'exemple qu'il relève avec enthousiasme confirme cette emphatique jonction d'une parole et d'un geste qui entendent sauvegarder du héros du fait divers son aura identitaire : c'est celui du condamné à mort Lacenaire, dont Baudelaire célèbre l'ultime et « funèbre fanfaronnade » : « il a bousculé l'abbé Montès et couru sus à la guillotine en criant : "Laissez-moi tout mon courage !"[35] »

35 – *Ibid*., p. 198.

NI CHAIR NI POISSON, CET INEFFABLE CLANDESTIN

Jean-Luc Marchand

« *Autant en emporte le vent du moindre fait*
Qui se produit s'il est vraiment imprévu. »

André Breton, Nadja.

Nous sommes à Paris aux environs de 1820. Un chat manque son élan, glisse de la gouttière d'un toit et va se fracasser sur les pavés de la rue. Bien que le fait soit désolant, il ne fait pas un fait divers : aucun journal n'a relaté ce micro-événement, ce drame personnel pour le propriétaire de l'animal. Pourtant « *La terre, sous mes pieds, n'est qu'un immense journal déplié. Parfois une photographie passe, c'est une curiosité quelconque et des fleurs, monte uniformément l'odeur, la bonne odeur de l'encre d'imprimerie*[1] ». Mais si ce chat appartient à Géricault, ce fait totalement obscur prend une toute autre dimension, car cet accident banal, à défaut d'être mis en mots sur un carré de papier destiné à être recyclé, fit l'objet d'un tableau récemment redécouvert et exposé au Louvre depuis 2003. Ainsi d'emblée sommes-nous confrontés à cette problématique : comment voir correctement le monde. En d'autres termes, quels liens se tissent entre les mots et les choses, et, au-delà des mots, comment les images accusent les limites de la compréhension du sens des choses prises entre le sensible et l'irréversible ? Géricault a représenté son chat mort étendu sur un coin de table, sur fond d'obscurité, comme surgissant du néant. Une tentative désespérée de l'extraire de l'irréversible, de cette mort absurde et soudaine :

1 – André Breton, *Poisson soluble*, *poésie*/Gallimard 1986, p. 43.

Quelque chose peut isolément avoir lieu ou ne pas avoir lieu,
et tout le reste demeure inchangé[2]*. (1.21)*

Ce chat, avant son accident, nous le trouvons dans un autre tableau, paisiblement blotti sur les genoux d'une petite fille. Entre les deux toiles, un gouffre béant, celui de la chute, l'espace du chaos initial, de l'indéchiffrable. Ce présupposé invisible du désordre lui a fourni le matériau brut, nécessaire à la création[3]. Ce que Francis Bacon avait tenté d'expliquer, ou plus exactement tenté d'exprimer, dans un entretien avec Marguerite Duras « *J'attends ce que j'appelle* l'accident : *la tache à partir de laquelle va partir le tableau. La tache c'est l'accident*[4]. » Francis Bacon se limite ici en parlant de tache au micro-événement fortuit généré par la main du peintre. *Une tache dans le champ visuel n'a certes pas besoin d'être rouge, mais elle doit avoir une couleur : elle porte pour ainsi dire autour d'elle l'espace des couleurs*[5]. (2. 0131) L'accident apparaît comme une technique, un procédé, tout en avouant l'impasse de toute explication. Il reconnaît s'être interrogé tout au long de sa carrière sur la part de l'accident dans le processus de création, le symptôme d'une fracture de l'âme.

Le monde est tout ce qui a lieu. (1)
Le monde est la totalité des faits, non des choses[6]*. (1.1)*

Bacon parle "*d'imagination technique*", c'est-à-dire de l'instinct au travail, hors des lois, n'obéissant à aucun schéma préconçu[7]. Dans

2 – Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tel-Gallimard, 1993, traduction Gilles-Gaston Granger. Les chiffres entre parenthèses des citations renvoient en référence au *"Tractatus"*. Ils correspondent à l'ordre et à l'importance de la proposition, selon le classement de Wittgenstein.

3 – La radiographie du tableau montre que Géricault a peint ce chat dans l'urgence par-dessus deux études de têtes ayant servi pour le *Radeau de la Méduse*.

4 – La *Quinzaine littéraire,* 1971.

5 – Wittgenstein, *op. cit.*

6 – *Op. cit.*

7 – « *Le rapport du sujet à l'accident est triple. En premier sens, il lui fournit un support, car l'accident ne subsiste pas par soi, mais est soutenu par le sujet. En un deuxième sens, leur rapport est celui de la puissance à l'acte, car le sujet se trouve soumis à l'accident comme* la *puis-*

son "atelier-poubelle", il faisait surgir sur la toile l'imprévisible et l'inattendu : « Un état de choses est pensable » *signifie : nous pouvons en faire une image*. (3. 001) et Wittgenstein de préciser « *L'image est un modèle de la réalité* (2.12). *L'image est un fait* (2. 141). La peinture devient un fait divers, où le peintre, comme un enfant turbulent, dans une salle de jeux, et pour se sauver de l'ennui, du désordre des objets, construit par l'imagination libre des univers fortuits chargés de sens dans lesquels tels des faits divers, la chute et le rebus prennent forme. Il explore les bornes de l'humain, sonde l'improbable, examine le cas limite, tout en jouant des plaisirs mimétiques. Le tragique devient dérisoire pris sous l'angle de la singularité. Imprévu fâcheux qui survient, le fait divers perd de sa grandeur, celle du *fatum*, car il est l'innommé, l'absurde, l'impudique, le terreau fétide où va se nourrir la production littéraire et artistique. Il est « *un hors-champs dans la durée* » selon Roland Barthes[8]. C'est un *dramatis personae,* il contient tout son savoir et ne renvoie qu'à lui-même, non à l'histoire, en quelque sorte à ses instincts, ses rêves, ses peurs et ses fantasmes : la relation du fait divers, est binaire. Il est la manifestation incongrue du ça, surpris dans sa clandestinité, échappant à la censure du moi. Il est une verticalité interrompant l'horizontalité du quotidien. Cette condensation s'apparente en cela à la peinture et à la poésie : « *En tout vrai poème, on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne nuit pas à la mesure, d'un temps que nous appellerons* ***vertical*** *pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe*[9] ». Son pouvoir quasi hypnotique vient de l'affectif et du pathétique, il est à la fois l'ordinaire et l'extraordinaire des jours. Il intéresse à l'instar du bulletin météorolo-

sance l'est au principe actif, et c'est pourquoi l'on donne alors à l'accident le nom de forme. En troisième sens, c'est le rapport de cause à effet, car les principes du sujet sont de soi les principes de l'accident. » Thomas d'Aquin, *Q. disp. De Virtutibus*. in *Textes sur la morale* p. 150, éd. Étienne Gilson, Vrin, 2011.

8 – Roland Barthes*, Structure du fait divers*, in *Essais critiques*, Éditions du Seuil, 1964.

9 – Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Stock, 1992, Livre de poche, p. 104.

LANNION, 6 janvier (dép. « France-soir »).

En cherchant son missel dans son sac à main, au début de l'office, dans une église de Lannion (C.-du-N.), une paroissienne a trouvé le morceaux de plates-côtes qu'elle croyait en train de mijoter sur le fourneau de sa cuisine.

Elle courut jusque chez elle. Pressée et distraite, au moment de partir pour l'église, elle avait jeté dans la marmite, à la place du morceau de viande, le livre de messe qu'elle retrouva flottant parmi les légumes et les images pieuses.

gique. Il peut souvent être source de comique comme cette brève lue un jour dans la presse locale de Lannion : dans sa précipitation, une jeune femme avait jeté son missel dans la marmite avant d'aller à la messe, emportant à l'église le morceau de plates-côtes destiné au repas ! L'histoire fit rire aux éclats toute la ville. En d'autres temps ou en d'autres lieux, cet acte manqué aurait eu des conséquences tragiques : le bûcher ou la lapidation pour avoir fait bouillir Dieu ! Ces deux options, le rire ou la condamnation, présupposent une appréciation réaliste et immédiate de l'acte, vu pour lui-même. Un commissaire de police avisé aurait conclu à un non-lieu de l'affaire. Le psychanalyste, lui, considérant l'inconscient de cette jeune femme, y verrait par exemple un acte d'une logique profonde, dicté par le "ça", c'est-à-dire la partie pulsionnelle de sa psyché : la communion avec le corps du Christ.

Qu'entendons-nous sous cette notion ?

Le ça : « *c'est la partie obscure, inaccessible de notre personnalité ; le peu que nous sachions de lui, nous l'avons appris par l'étude du travail du rêve et de la formation du symptôme névrotique, et la plus grande partie de ce que nous connaissons a un caractère négatif, ne peut se décrire que par opposition au moi. Nous nous approchons du ça avec des comparaisons, nous l'appelons un chaos, un chaudron plein d'excitations en ébullition. […] À partir des pulsions, il ne produit pas des volontés d'ensemble, mais seulement l'aspiration à procurer satisfaction aux besoins pulsionnels, en observant le principe de plaisir*[10]. »

10 – Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse,* Paris, Gallimard 1984, p. 102-103.

Georg Groddeck fut l'initiateur de ce concept auprès de Freud. Il décrit le ça comme une extravagance qui s'oppose à toute possibilité de transcendance. Le ça : « *cette chose par laquelle nous sommes vécus » qui « ne fait pas plus de différence entre les sexes qu'entre les âges*[11]». Groddeck se présentait, en tant que médecin, comme *psychosomaticien,* soignant de concert l'âme et le corps, car il concevait le ça comme un réservoir d'une formidable énergie pulsionnelle agissant directement sur nos actes mais aussi sur la santé. On voit par ce biais la place qu'il tient dans le phénomène de production du fait divers, meurtres et délits de tous genres, et la fascination qu'il exerce dans la presse quotidienne.

Freud précise : « *Dans le ça, rien qui corresponde au concept du temps, pas d'indice de l'écoulement du temps et, chose extrêmement surprenante, et qui demande à être étudiée au point de vue philosophique, pas de modification du processus psychique au cours du temps. Les désirs qui n'ont jamais surgi hors du ça, de même que les impressions qui y sont restées enfouies par suite du refoulement, sont virtuellement impérissables*[12]. »

La passion animale

André Breton avait saisi la puissance poétique ouverte par la psychanalyse, en explorant les zones chaotiques et obscures de la personnalité. Il a imaginé, avec le groupe des surréalistes, l'expérience de l'écriture automatique. Il compose *Poisson soluble*, recueil comprenant 32 historiettes en forme de fait divers, libérées de toutes conventions traditionnelles. Elles se déploient en arabesques d'une extraordinaire force de suggestion. « *Sur une aiguille de chemin de fer, j'ai vu se poser l'oiseau splendide du sabotage*[13] ». Le texte fut édité en miroir du manifeste du surréalisme, en application de ses conceptions : « *Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout*

11 – Georg Groddeck, *Le livre du ça, Paris,* Tel/Gallimard.

12 – *Idem.*

13 – André Breton, *Poisson soluble, Paris, Poésie*/Gallimard, 1996.

intérêt à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison[14]. » André Breton se place au point critique entre l'intériorité et l'extériorité. Les thèmes d'inspiration sont essentiellement ceux de la passion : la femme, le désir, l'amour, le rêve et le mythe. Dans *Poisson soluble*, il nous offre la meilleure, la plus belle et la plus poétique des définitions du ça : « *Sale nuit, nuit de fleurs, nuit de râles, nuit capiteuse, nuit sourde dont la main est un cerf-volant abject retenu par des fils de tous côtés, des fils noirs, des fils honteux ! Campagne d'os blancs et rouges, qu'as-tu fait de tes arbres immondes*[15] ».

Ce que Freud et Groddeck appellent le ça correspondrait à peu près, selon le classement de Thomas d'Aquin, à ce qu'il nomme la passion animale. La philosophie de Thomas est une philosophie existentialiste fondée sur la volonté. Il considérait que le bien ou le mal chez l'homme dépend de la raison : « *Dans l'ordre des actes, on discerne le bien du mal en se plaçant au point de vue de la raison […] le bien de l'homme est de se conformer à la raison. Est donc mal par contre, ce qui est contraire à la raison*[16]. »

Le siècle des *Lumières* a été celui de la Raison. La Révolution a été thomiste et kantienne. Cet optimisme a sombré sous l'accident de la *Terreur*. Un doute intérieur inspirera le Romantisme. Voyons comment Chardin et Géricault, ont exprimé à leur manière la quête du sens et la valeur de l'existence :

« […] l'homme est ordonné en vue de la béatitude par des principes qui lui sont intérieurs, car il est ordonné vers elle par sa nature[17]*. »*

14 – André Breton, *Manifeste du surréalisme* 1924, Paris, Gallimard, coll. « *Folio*-essais », 1985, p. 22.

15 – *Op. cit.* p. 53.

16 – Thomas, *ST*, Ia IIae.q.18.art.5. Concl. in *Textes sur la morale*, éd. Gilson, Vrin 2011.

17 – Thomas, *ST*, Ia IIae.q.2.art.4. Concl. in *Textes sur la morale*, éd. Gilson, Vrin 2011.

La Raie de Jean Siméon Chardin, entre chat et chien

La raie est assurément le tableau le plus célèbre de Chardin. Celui qui a suscité le plus de commentaires, de Diderot à Marcel Proust. Il a pour complément *Le Buffet*. Ces deux tableaux appréciés à l'égal des maîtres flamands et hollandais, lui ont valu contre la coutume, d'être agréé et reçu le même jour à l'académie. La nature morte à la raie retient étrangement l'attention. Bien qu'elle fût exécutée avec maestria, la beauté de l'ensemble dérange. Cette scène domestique tient du sacrifice par la sauvagerie sanglante qui y est montrée. Laissons aux historiens de l'art l'analyse plastique de l'œuvre. Considérons-la comme un livre ouvert, ou plutôt comme une porte de toile donnant accès à un monde souterrain inattendu, onirique, étrange et mystérieux. Nous verrons, suivant notre grille de lecture, pourquoi ces deux tableaux constituent un tout dont les éléments se répondent en miroirs inversés : ils témoignent d'une lutte intérieure. Ils racontent une histoire, un crime originel. Cette raie, victime propitiatoire, donnera un relief particulier, une puissance, à l'ensemble de l'œuvre à venir de Chardin, à laquelle s'applique à merveille l'assertion de Kant « *Le beau est le symbole du bien moral*[18] ».

Quatre acteurs principaux animent ces deux tableaux : un chaton et une raie dans l'un, un chien et un perroquet vert lui faisant face dans l'autre. Les autres éléments qui les composent sont ceux qui meublent ordinairement les natures mortes selon le choix du peintre, mais organisés et répartis de façon significative. Nous trouvons des produits de la mer, huîtres et poissons, des produits maraîchers, des fruits, des légumes, et allant de pair, des instruments de cuisine et un service de table. Deux couteaux.

Un couteau dont le manche dépasse ostensiblement de la table est abandonné sur le linge devant la raie. Il porte l'empreinte sanglante de la main de l'assassin ou de l'exécuteur. Il interpelle et

18 – Kant, *Critique de la faculté de juger*, section II, § 59, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

accuse. Il désigne les viscères encore frais. Le foie, énorme, déborde de l'éventration de la raie. Par quel haruspice a-t-elle été immolée ? Quel présage a-t-elle délivré pour l'avenir ? Chardin a volontairement présenté, contre toute logique, non pas le dos mais le ventre de la raie, sa face intime et fragile. La symbolique de cet animal au goût alcalin particulier n'est pas anodine : c'est un messager des mers, le passeur du royaume des vivants à celui des morts. Elle est le signe de l'humilité, de la douceur et de la discrétion, vertus qui font la qualité des âmes paisibles et fortes. Elle invite à la méditation, à voir en soi et à travers soi avant de regarder au dehors.

Scintillante, sa blancheur argentée accroche la lumière. La pâleur rosée des viscères sanguinolents crée par opposition une impression de chaud-froid, de sucré-salé. Pendue à un croc de boucher, l'expression extatique et désolée de ce visage anthropomorphe, figée sur ses lèvres, interroge directement le spectateur qui ne peut rester indifférent face à cruauté de la scène. Dans cette cuisine d'épouvante se prépare un repas totémique. L'attache de l'anse du grand chaudron de cuivre renversé, symbole de la mort, suggère de façon subliminale la figure inquiétante d'une entité fantasmagorique, échappée du jardin des supplices de Jérôme Bosch. Un visage de la folie, image de la psyché humaine, l'œil exorbité, enivrée de pulsions cannibales. Le petit chat, symbole de la féminité et de l'incontrôlable, fait de son côté une bêtise en renversant les huîtres, autre symbole de la féminité, et sème le désordre.

Les deux tableaux, la raie et le buffet, forment une composition qui illustre le passage du chaos de l'arrière-cuisine à l'harmonie retrouvée dans la salle à manger. L'agencement parfait du buffet en cours d'installation (le panier au pied du buffet), témoigne de la reprise en main de la situation. Nous y retrouvons nos huîtres parfaitement disposées sur un plateau d'argent. D'une toile à l'autre, nous passons des vierges folles aux vierges sages. Ici, le couteau au manche d'argent bien astiqué, a été prudemment coincé sous le plateau d'huîtres. On peut considérer *la Raie* sous l'angle d'une représentation de l'inconscient aux prises avec les forces incontrôlées

du ça, surgissant comme le petit chat et tel un fait divers, de nulle part. Le buffet, c'est l'ordre fragile des choses, la cohérence du moi, mais aussi l'espérance en une providence tutélaire : c'est le chien, figure de l'amitié, en conversation avec le perroquet, symbole de la parole, parole sacrée venue d'en haut qui lui présente une superbe pyramide de fruits à déguster.

Un jour, agacé par les commentaires d'un ami sur la technique de la couleur, Chardin avait répondu : « *je ne peins pas avec des couleurs, je peins avec le sentiment.* » Il faut bien relever l'emploi au singulier du mot sentiment. Il traduit son honnêteté dans le travail, mais aussi cette façon de dire une vérité qui transcende la représentation, en portant au plus haut l'expression de la nature morte, considérée alors comme un art mineur. Ce genre présent dans la peinture gréco-romaine avait d'ailleurs disparu à la fin de l'antiquité. Inexistant dans le premier art chrétien, il réapparaît à la fin du Moyen-Âge. Il correspond à un renouveau de la spiritualité engendré par le thomisme. En effet, pour saint Thomas d'Aquin, l'existence de Dieu se révèle non pas à travers une spéculation sur des principes abstraits par déduction, mais bien à partir de l'observation du monde. Cette position philosophique implique un renversement radical car elle justifie la foi en la bonté de Dieu à travers la création matérielle : « *Et en effet, ce qui est bon pour chaque chose, c'est ce qui lui convient selon sa forme ; et ce qui est mal, c'est ce qui est étranger à l'ordre de sa forme. Il est donc évident que la différence*

du bien et du mal, considérée par rapport à l'objet, se réfère immédiatement à la raison et consiste en ce que l'objet lui convient ou ne lui convient pas, car s'il y a des actes que l'on dit humains ou moraux, c'est en tant qu'ils obéissent à la raison[19] ».

Cette appréciation s'exerce non pas en fonction de la valeur de l'objet, mais en fonction de sa qualité. Toute la réflexion de saint Thomas présente comme principe de base le respect de l'ordre rationnel créé et voulu par Dieu. Cette position correspond particulièrement à la sensibilité et au renouveau de la pensée au XVIII[e] siècle dominée par le principe de raison, pour lesquels les vérités de la foi et celles de l'entendement peuvent se synthétiser de façon harmonieuse. En effet, pour Thomas, l'expérience sensible et matérielle est la voie royale conduisant à la connaissance spirituelle. Conception[20] qu'il développe dans ses *Quaestiones disputatae de veritate* : « *Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu*. » Cette position qui se différencie de l'augustinisme, consiste à puiser aux sources de l'univers sensible les instruments de la connaissance divine et non à partir de spéculations fondées sur des principes de logique abstraite. Cette philosophie relève davantage d'une épistémologie émanant des préceptes d'Aristote que du courant platonicien pour lequel le corps est une prison de l'âme lui interdisant l'accès au monde des Idées. Au contraire, pour Thomas, l'âme est partie intégrante du corps ; par conséquent, toutes les passions, les inclinations sensibles, toutes les amours peuvent et doivent s'acheminer en vertu de la morale vers un état de bonheur simple et parfait, en développant ses capacités et ses possibilités naturelles. La béatitude se présente comme état idéal exceptionnel, surnaturel, de révérence offerte par Dieu. Au siècle des philosophes, le thomisme supplante l'ascendant majeur de saint Augustin sur la pensée. Plus de révélation, ni d'angoisse pascalienne à l'heure de la Régence. On ne peint plus de

19 – Thomas d'Aquin, *ST*.Ia IIae.q.18.art.5. Concl. in *Textes sur la morale,* p. 96, éd. Étienne Gilson, Vrin, 2011.

20 – Reprise par John Locke.

Vanités. Mais ne nous trompons pas, les contemporains de l'*Encyclopédie* et des libertins étaient beaucoup plus religieux qu'il n'y paraît. Le sentiment de l'écoulement du temps est simplement vécu différemment, dans sa continuité, et non sous la crainte de la chute, de l'accident ou de la fatalité. Un rapport nouveau de confiance entre l'homme et la nature s'établit. Le thomisme, dans son mouvement ascendant vers Dieu, accompagne et conforte l'idée de progrès au siècle de l'industrie naissante.

À cette fin, dans cette quête de la vérité, Chardin montre un savoir-faire révolutionnaire dans le rendu des matières. Plus de contour précis, plus de jeu de glacis transparents qui renvoie la lumière. Une touche épaisse, granuleuse, l'absorbe au contraire. Elle traverse la surface de l'objet pour entrer au cœur de la matière. Une sensualité douce et subtile, gustative, très caractéristique de son style, imprègne toutes ses compositions. Un velours. La couleur par association des complémentaires, les reflets d'une matière sur une autre, suggèrent la lumière et les volumes ; chaque touche correspond à un ton précis, la lumière est créée par contrastes de tons purs. Le miracle ainsi produit avait intrigué Diderot : « *Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée, que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature*[21] ». Cette révolution discrète portant sur la technique de la peinture tonale, sera le point de départ de toute la réflexion de Cézanne. Chardin n'avait sans doute pas clairement conscience d'exprimer un tel message. Il ne cherchait pas à faire une œuvre révolutionnaire mais seulement à accomplir un art de haute qualité en référence aux maîtres anciens. Involontairement, il fit un chef-d'œuvre d'exception, en laissant parler son inconscient comme une écriture automatique. Ce tableau énigmatique lui a servi de catharsis, pour se prémunir des passions, des désordres et des imprévus. L'univers pictural de Chardin est rigoureusement clos, feutré, à l'abri de toute intrusion, rassurant. On ne voit jamais

21 – *Salon* de 1765.

le ciel chez Chardin, et si une jeune femme va puiser l'eau à une fontaine, c'est à un réservoir en cuivre au fond d'une réserve. Nous sommes loin de *La cruche cassée* de Greuze. Nous n'y voyons jamais d'ostentation. Les objets et ustensiles représentés sont utilitaires, usagés, ils lui appartiennent. Rien de superflu. L'élément floral est anecdotique, les rares bouquets de fleurs sont sages, géométriques, sans exubérance. La nature sauvage n'entre que par l'intermédiaire du petit gibier, à poil ou à plume, disposé sur la console d'une cuisine. Ces animaux morts sont là simplement pour être consommés. Ainsi, chez Chardin, la mort participe du cours de la vie. Elle n'est plus un élément d'angoisse métaphysique. La nourriture, le silence, le calme et la simplicité des gestes ordinaires véhiculent un message de confiance dans les facultés intrinsèquement bonnes des hommes et des choses. Dans cet univers, aucune place pour le fait divers. L'insolite, l'inattendu ne sont pas imaginables. La mort omniprésente est comme apprivoisée, maîtrisée, rassurante même. Le tragique de la Raie a irrémédiablement disparu. Il a fait place aux valeurs simples de la tendresse et de l'amitié.

Sous le signe de la Gorgone

En cette année 1817, un fait divers que le pouvoir avait vainement tenté de minimiser défrayait la chronique : le naufrage de la frégate *La Méduse* au large des côtes de la Mauritanie. Géricault revenait tout juste d'Italie, portant en lui l'ambition d'exécuter une œuvre majeure, sous un jour nouveau. Le récit de cette tragédie à faire frémir s'imposa d'emblée à son esprit en perpétuelle agitation, pour le sujet d'une peinture d'histoire. Il suscita chez lui pendant au moins dix-huit mois une activité frénétique. Il collecta une documentation serrée, multipliant les dessins, les esquisses et les études préparatoires à l'exécution d'une toile monumentale de 35 m^2. Cependant, il ne faudrait pas voir dans ce projet hors normes un manifeste antiroyaliste ni la recherche d'une vérité purement historique ou scientifique, comme on a pu l'affirmer. Le tableau exposé

au Louvre dépasse la mise en image du récit par sa beauté sublimée extraite de l'horreur. L'état physique des quinze survivants du désastre, sur les cent cinquante malheureux abandonnés au départ, n'est aucunement comparable aux corps athlétiques brossés par le pinceau de Géricault sur la toile. Ils étaient écorchés, déshydratés, brûlés par le soleil et l'eau salée, la peau à vif, l'œil hagard et rendus fous d'angoisse et d'insomnie à disputer contre les éléments chaque instant de leur survie. Ces treize jours d'errance furent abominables. La houle submergeait le radeau et emportait ceux qui n'avaient plus la force de s'y maintenir. Ils n'avaient à boire que le vin tiré de barriques hâtivement sauvées du navire en perdition. L'ivresse et un soleil de plomb leur firent très vite perdre la raison. La promiscuité de cette désespérance en délire engendra rixes et tuerie. Les officiers sabrèrent les mutins et les jetèrent en pâture aux requins, mais pire encore, ce fut également le sort des malades et de toutes les bouches inutiles. Enfin, comble de l'horreur, ils en vinrent à manger la chair crue des cadavres.

Géricault poussa sa documentation jusqu'à retrouver et interroger les rescapés du naufrage. Deux d'entre eux posèrent dans son atelier, et il commanda au charpentier de la frégate une réduction exacte du radeau. Il put ainsi mieux cerner le vécu de cette aventure extrême qui se situe ailleurs que dans une plate restitution picturale de l'événement : il a peint l'infigurable, l'indicible, et jusqu'à l'odeur de la mort. Il nous fait toucher du doigt l'intériorité de ce phénomène incernable que nous appelons, faute de mieux, *fait divers*. Géricault vit dans ce naufrage la révélation de la pression d'un jeu de causes errantes qui n'a pas encore de nom : le ça. Il peint aux limites de la représentation. À cette fin, il se remit exactement dans les conditions des naufragés, pour revivre le plus intensément possible ce fait divers, dans toute son horreur. Il se jeta dans ce puits noir, se condamnant à une mort au monde en se claustrant durant plusieurs mois dans son atelier. Il en avait trouvé un suffisamment vaste, bien que très inconfortable dans le haut du faubourg du Roule. Il y vécut en anachorète, travaillant sur le motif, faisant poser

entre autres son ami Delacroix. Pour retrouver la texture exacte de la chair en décomposition, il obtint, en soudoyant un carabin de l'hôpital Beaujon, des résidus de dissections, un cadavre complet non réclamé, et aussi une tête de condamné à mort négociée clandestinement à Bicêtre. Son atelier ressemblait à une morgue. Il mangeait et dormait sur place dans cette atmosphère rendue pestilentielle par les émanations fétides de ces débris humains qu'il disputait aux rats !

Ce qui a captivé Géricault dans la chronique de cette odyssée mémorable, ce sont les actes de cannibalisme et les accès de folie, au point de la revivre au plus près dans l'accomplissement de l'œuvre d'art. C'est aussi la révélation sublime de la grandeur et de l'abjection de la condition humaine. Une passion christique. C'est ce condensé d'humanité que les touristes et les familles admirent aujourd'hui salle Mollien. Il exerce un pouvoir de fascination sur le public, à l'instar de la nature morte de Chardin. Ces deux tableaux touchent directement au mythe. Mais ici, la raie bienveillante a cédé la place à la plus célèbre des gorgones. Elle est le symbole d'un ennemi intérieur, la pulsion des sens. Elle incarne un côté chaotique et érotique incontrôlé. Elle ensorcelle les êtres qui, sous son empire, peuvent sortir de l'humain, commettre le pire. Le radeau de la Méduse peut se comprendre comme une somme de toutes les transgressions, un paradigme du fait divers, l'extravagance jouxtant la transcendance. L'œuvre exposée au salon de 1819, fit scandale. L'érotisme trouble et morbide qui se dégage de l'amoncellement de ces corps nus et le réalisme cru de certains détails gênèrent. Mais elle fut aussi comprise comme le naufrage définitif de la France livrée à l'impéritie de l'administration du roi podagre, ou bien encore comme la métaphore du destin des hommes trahis par la providence. La résistance admirable et désespérée de ces naufragés confrontés à l'extrême peut être également lue comme une réflexion philosophique portant sur la destinée et la transcendance, nous faisant sortir du temps ordinaire. Polysémique, elle est tout cela, et plus encore.

Entre vérité et réalité

Le phénomène incernable du fait divers abordé par l'intermédiaire d'œuvres picturales nous permet de mesurer le lien et la distance entre la vérité et la représentation, en d'autres termes la distance entre vérité et réalité. C'est ce problème que Géricault a tenté de résoudre dans la peinture d'histoire en subordonnant la réalité du fait, dans son illustration picturale, à la vérité de l'être représenté. La recherche de cette vérité consiste en un mouvement de l'esprit conduisant à une analyse interne, en une vérification des preuves par l'expérience et l'expérimentation[22]. Ce que nous avons vu dans le cas de la jeune étourdie de Lannion. La réalité abrupte du fait transcrit par un plumitif dans une "brève" fait figure de plaisanterie. Une investigation poussée ouvre des chemins souterrains inattendus : *le fait devient un cas*. De même, une enquête judiciaire n'est pas la réalité du crime. Celle-ci n'intéresse que le photographe ou le journaliste pour la rubrique des faits divers. Découvrir la vérité exige l'application d'une méthode et la vérification des faits. Cette évidence nous achemine au cœur d'une question épistémologique importante, développée par Henri Poincaré. Il appréciait l'intelligence humaine pour sa capacité à concevoir un ordre qui s'adapte le mieux possible à l'environnement : structurer de la manière la plus plaisante et belle un univers chaotique composé d'éléments « à priori » en désordre. « *Les seuls faits dignes de notre attention sont ceux qui introduisent de l'ordre dans la complexité et la rendent ainsi accessible*[23]. » Henri Poincaré était célèbre pour ses fulgurances et ses intuitions. En analysant les causes d'une erreur qu'il commit un jour dans ses calculs, il découvrit ce qu'il appela le *phénomène de sensibilité aux conditions initiales*, c'est-à-dire l'action d'un phénomène d'instabilité engendrant une déviation au sein d'un système dynamique rigou-

22 – Claude Bernard : « *un fait n'est rien par lui-même, il ne vaut que par l'idée qui s'y rattache ou par la preuve qu'il fournit.* » *Introduction à la médecine expérimentale*, chapitre 2, paragraphe 7. *Champs*/Flammarion, éd. François Dagognet, 2013.

23 – Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Champs/*sciences,* 2014.

reusement déterminé. L'étude de ces phénomènes « *non prédictibles* » l'a conduit à établir les prémices de la théorie du chaos. Nous apprécions mieux ainsi la distance et les corrélations entre le fait divers et le fait scientifique, celui-ci incluant la notion de fait choisi. Le fait divers, lui, est matérialisation de l'erreur absolue, de la finitude humaine marquée du sceau de l'imperfection, de l'absurde et de la fragilité, par rapport à un « idéal » mathématique parfait. Il est aussi l'expression d'un champ de liberté et d'errance, une école buissonnière, l'expression intime du ça : « *[…] on constate aussi avec stupéfaction qu'il constitue l'exception à la thèse des philosophes selon laquelle l'espace et le temps sont des formes nécessaires de nos actes psychiques. Il ne se trouve rien dans le ça qui corresponde à la représentation de temps, pas de reconnaissance d'un cours temporel*[24] *[…]* ». Le ça, pour Freud, ignore les jugements de valeur, le bien, le mal, la morale. Groddeck de façon plus optimiste, estime que le ça révèle en nous une formidable puissance par laquelle "nous sommes vécus" alors que nous pensons vivre. Exhiber et voir sont les symptômes de ces deux pulsions, *éros* et *thanatos*, qui occupent une si grande place dans l'existence.

La perfection implique une notion figée, la somme parfaite, dans le temps et l'espace vue comme une transcendance où Dieu selon la scolastique chrétienne, se conçoit comme « *l'Ens perfectissimum* ». Le fait divers, comme nous l'avons vu, dans son expression picturale ou dans la relation écrite, se présente comme une abstraction du temps linéaire, une singularité. Il n'appartient pas à la nature des choses, il n'est ni nécessaire ni constant. Il se distingue, par cette extériorité, de ce qu'Aristote appelle les "accidents essentiels" qui découlent ou se déduisent de l'essence des choses : l'accident peut être une voie de connaissance. L'énoncé du fait divers se présente comme une rupture dans l'harmonie du monde. Il synthétise la perte. Toute action humaine conférant un sens à la vie ou une finalité se dissout dans l'indéterminé. Ainsi détaché de sa dimen-

24 – Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 103.

sion historique, il fait écho à ce qu'il y a de plus profond et de plus trouble dans l'âme humaine : « *Être moderne, c'est bricoler dans l'incurable*[25] » ironise Cioran. En ce sens, le fait divers, bien qu'apparenté au "phénomène", ne se manifeste que par l'intermédiaire du langage, écrit ou oral. Il ne peut faire l'objet d'un savoir, ni non plus être sujet à l'expérience et en conséquence acquérir une valeur objective universelle. C'est l'incurie à l'état brut. Nous avons vu la relation particulière qu'il entretient avec la création artistique. En ce domaine, on pourrait dire que cette relation est manifeste dans l'art brut dit aussi l'art des fous, en raison de la pureté de son expression directe. (Géricault, en précurseur, s'était intéressé de près à cette question après le *Radeau* en exécutant sa série de portraits de monomanes). Très vite, par son aspect incernable, le fait divers, du moins dans de nombreux cas, nous conduit par ce biais vers les questions du hasard, du destin, de la providence, et celles du libre arbitre. En d'autres termes, sommes-nous, selon un principe d'incertitude, assujettis à une nécessité intérieure ou extérieure ? Ce qui reviendrait à poser la question : Dieu ne serait-il pas l'auteur du mal ? Saint Augustin répond que l'homme est libre et responsable, donc qu'il porte seul la lourde responsabilité du péché et par ce libre choix, qu'il peut accéder à la dignité de la vie morale et bonne[26]. Quant au salut, seule la grâce divine peut l'octroyer. C'est sur cette question que s'est focalisée l'angoisse pascalienne. Saint Thomas d'Aquin précise dans la *Somme théologique* que l'homme est : « *facultas voluntatis et rationis*[27] », en insistant particulièrement sur la volonté du choix car la délibération rationnelle ne peut porter en réalité que sur le choix des moyens. Cette question n'occupe pas exclusivement les hautes sphères de la théologie et de la philosophie, mais elle arrive quotidiennement sur notre table par l'intermédiaire de la trivialité du fait

25 – Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, coll. « *Folio »,* 1979.

26 – Saint Augustin, *De libro arbitrio.*

27 – Saint Thomas : « *Faculté de la volonté et de la raison* », Somme théologique I.q. 82, a2, obj.2 : cette proposition implique la primauté du *jus* sur la *lex.*

divers. Choisir, c'est s'orienter par l'intelligence entre des possibles dont la possibilité n'est pas posée par l'acte de la seule raison. Persée décapita par feinte la terrible Méduse : il affrontait dans cet acte sa propre vérité intérieure, car il craignait d'être pétrifié d'horreur en voyant par les yeux de la gorgone le monstre qui résidait en lui ; terreur qui pétrifie la vie comme le regard de Méduse transformant en pierres les vivants qui osaient la dévisager.

Chardin et Géricault, avec des personnalités diamétralement opposées, ont conduit leur recherche selon leur sensibilité et apporté leur réponse à la question métaphysique du fait de l'existence, en se posant dans ce domaine, entre chien et loup. Chardin, « *peintre des animaux, de Batteries de Cuisine et de différents légumiers* », par le sacrifice de la raie selon l'adage gravé à l'entrée du temple de Delphes « *connais-toi toi-même* », a su trouver l'équilibre d'une vie bonne en harmonie avec l'accomplissement de son œuvre. Géricault, l'homme des tempêtes, de façon christique s'était choisi en corps souffrant, solitaire. Cependant, l'acceptation chez Chardin n'était pas un asservissement. En suivant des chemins opposés, les deux peintres se rejoignent dans leur réflexion stoïcienne sur la mort : le refuge n'est pas en Dieu, mais en soi-même. L'isolement chez l'un, l'élévation chez l'autre sont l'expression de leur liberté, celle de la noblesse d'esprit, dans le silence, au-delà de la fatalité, de la souffrance et de la mort.

Celle du *Loup* d'Alfred de Vigny :

> "Si tu peux, fais que ton âme arrive,
> À force de rester studieuse et pensive,
> Jusqu'à ce degré de stoïque fierté
> Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
> Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
> Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
> Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
> Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler[28]."

28 – *Les Destinées, Paris, Poésies*/Gallimard, 1967.

Un phénomène de sensibilité aux conditions initiales

Wittgenstein traçant « *la frontière de l'acte de penser*[29] » s'interrogeait sur l'armature logique du monde, et son point de jonction avec le langage : une proposition donne-t-elle une image de la réalité ? Sa vision du monde à travers l'analyse de la vérité de l'énoncé a pour objectif de réunir en un système cohérent tous les problèmes fondamentaux de la physique et des mathématiques. Il constatait que le fait humain détermine un cas limite n'appartenant pas au monde. Il achoppait en quelque sorte sur la métaphysique. De ce point de vue, estimant que la valeur éthique du monde ne peut résider dans un « *fait* » du monde, il en déduisit que l'homme n'appartient pas à la sphère du dicible. La logique du *Tractatus* nous a servi de contrepoint pour délimiter ce phénomène humain insondable, *cloche de nos fuites : fuite à cinq heures du matin, lorsque la pâleur assaille les belles voyageuses du rapide dans leur lit de fougère, la fuite à beurre de l'après-midi, en passant l'olive du meurtre* […] *Dans la nuit démente, leur visage apitoyé témoigne de la peur d'être compromises*[30] *»,* qu'est le fait divers. Là se situent les limites du langage, là commence peut-être le vaste monde du silence, celui du peintre : « *l'image logique des faits est la pensée* » (3) ; proposition appuyée par cette autre proposition : « *Un état de chose est* ***pensable*** *signifie : nous pouvons nous en faire une image* » (3. 001). Wittgenstein faisait ainsi abstraction de la philosophie morale car sa logique, en excluant tout jugement moral, repose sur le discernement du fait ; l'essentiel est de voir le monde correctement.

En conséquence :

« *Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence*[31]. » 7.

29 – *Op. cit.* in *avant-propos* p. 31.

30 – *Poisson soluble*, *op. cit.* p. 28.

31 – *Op. cit.* p. 112.

TROIS PLÉBÉIENS EXEMPLAIRES

Alain Brossat*

Je voudrais parler de la démocratie contemporaine, sous un angle qui n'est pas habituel, à plusieurs titres : d'abord, parce que je n'aborderai pas la question de la démocratie à partir de ses institutions (les partis, les élections, l'État de droit…), de ses valeurs (la liberté d'expression, de conscience, le respect de l'individu…) ou de ses mœurs (la tolérance, le refus de la violence…), mais à partir d'un personnage qui se situe sur ses marges et que j'appelle *le plébéien*.

Ensuite, parce que le matériau que je vais utiliser n'est pas celui que mobilisent habituellement la science politique ou la philosophie politique – des textes théoriques empruntés à des auteurs de référence ou bien des enquêtes, des sondages d'opinion, l'analyse du résultat des dernières élections – mais *des films*, trois films taïwanais récents dans lesquels je vois émerger cette figure du plébéien ou bien de la plèbe, qui me paraît pouvoir être analysée comme une figure politique, et une figure qui questionne sans ménagement la démocratie contemporaine : le régime présent de la vie politique à Taiwan, donc, en tant que celui-ci se définit, avec insistance, comme celui de « la démocratie », voire, parfois, comme une « démocratie exemplaire ».

Ces trois films sont : *Les chiens errants* de Tsaï Ming-liang (2013), *The Rice Bomber* de Cho Li (2014) et *No Puedo Vivir Sin Ti* de Leon Dai (2009).

* Alain Brossat, né en 1946, professeur émérite à l'université Paris 8 St-Denis. Actuellement professeur invité à l'université nationale Chia-Tuhg, Taiwan.
Derniers ouvrages parus : *Abécédaire Foucault,* Demopolis, 2014 ; *Peut-on parler avec l'ennemi ?*, Noir et Rouge, 2014.

Le plébéien, est un personnage (ou une figure) qui nous vient, à nous Européens, Occidentaux, de l'histoire romaine. Celle-ci est traversée tout entière par l'opposition entre les patriciens, descendants de grandes familles qui se considèrent comme héritières des fondateurs de la Ville de Rome, et donc détenteurs légitimes du pouvoir, et les plébéiens, un élément populaire vu par les patriciens comme une poussière d'humanité rassemblée au fil de l'accroissement de la grandeur de Rome autour de celle-ci, nécessaire à son maintien (ils cultivent la terre, nourrissent la ville, forment le gros des armées romaines…), mais dépourvu de toute légitimité du point de vue de l'exercice de la souveraineté.

Longtemps, interminablement, les patriciens se sont opposés à toute espèce de partage du pouvoir avec la plèbe, se considérant comme la seule incarnation légitime de la souveraineté romaine. Lisons par exemple *Coriolan*, une pièce de Shakespeare. Nous y entendons l'écho très distinct de ce préjugé tenace et violent des patriciens contre la plèbe considérée comme incapable d'accéder aux affaires politiques, réduite, donc, à une pure existence économique et sociale. Mais aussi bien, instable, traversée par toutes sortes de mouvements d'agitation, et donc comme un facteur de subversion dont il convient de se méfier constamment.

La plèbe, c'est donc cet élément populaire, cette partie du peuple (au sens de ce que l'on appellerait aujourd'hui un peuple national, une nation comme peuple, même si, dans la Rome antique, il ne s'agit pas de cela) *qui est bien là*, comme partie du corps social, qui est utile et nécessaire, à ce titre, qui est mobilisable en temps de guerre – mais à laquelle, en même temps, ceux qui se considèrent comme les détenteurs légitimes du pouvoir, par héritage et tradition, *dénient toute capacité politique et* avec lesquels ils refusent de partager l'exercice de la puissance politique.

Ce qui débouche sur cette scène classique, dans l'histoire romaine, où les patriciens appellent à la mobilisation générale dans des conditions où un ennemi extérieur menace la Ville (Rome) ou, plus tard, la République, et où les plébéiens se rebiffent et disent :

et pourquoi donc irions-nous mourir pour vous ? Puisque vous vous considérez comme les propriétaires de la ville, puisque en temps de paix vous nous déniez toute capacité politique, pourquoi irions-nous tout à coup faire corps avec vous, lorsqu'une menace pèse sur la Ville ? Débrouillez-vous tout seuls !

Or, ce sont, bien sûr, les plébéiens qui forment le gros des armées romaines, de l'infanterie, notamment…

Ce qui m'intéresse, dans cette histoire romaine, c'est la figure d'une partie du peuple qui se trouve, d'une certaine manière, incluse dans l'espace commun de la cité, *en tant qu'elle en est exclue* (tenue en marge, considérée par les patriciens comme *quantité négligeable*). Pour les patriciens, la plèbe est bien là, elle a vocation à cultiver les champs, à remplir les fonctions utiles et nécessaires qui sont celles des artisans, les plébéiens ne sont pas des biens meubles entre les mains de propriétaires comme le sont les esclaves, mais en même temps, ils ne font pas vraiment partie du *monde commun*, puisqu'aucune capacité politique ne leur est reconnue. Or, dans la cité antique, ce qui est vraiment constitutif de la vie d'un homme libre (d'un citoyen), c'est l'accès à la vie publique, à la prise en charge des affaires publiques – la *vie politique* (Aristote, *La Politique*). À ce titre, d'un point de vue patricien, les plébéiens, la plèbe, *est là sans être là*, réduite à une condition sociale, sans accès à la forme la plus élevée de vie humaine collective – la vie politique.

Cette condition, bien sûr, *les plébéiens ne l'acceptent pas* – et c'est la raison pour laquelle l'histoire de Rome est hantée par la figure de la guerre civile, de soulèvements plébéiens, de mouvements populaires de toutes sortes contre cette prétention d'une aristocratie dirigeante à détenir la souveraineté par héritage et tradition.

Mon hypothèse est que, alors même que les démocraties modernes sont, en principe, fondées sur des prémisses tout à fait différentes, *cette figure de la plèbe* en tant que l'élément voué à demeurer « en trop » dans les comptes de la politique, *peut y être constamment*

identifiée. C'est bien sûr un fort paradoxe, ces systèmes politiques étant, en principe, des systèmes d'inclusion sans reste – ne sont-ils pas *l'empire de la citoyenneté*, chaque citoyen se définissant comme l'égal, en puissance politique, de chaque autre et de tous les autres ? Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que ce qui caractérise toutes les démocraties contemporaines, c'est l'existence d'*un « reste »*, de dimension variable, incarné par des figures très diverses – et dont le propre est d'occuper cette position de la plèbe. Cette position ne se réduit pas à une condition de marginalité, d'exclusion ou d'invisibilité *sociale*, c'est une figure politique – celle de l'existence ou de la présence parmi nous d'une fraction de peuple qui ne « compte pas », qui n'entre pas dans les comptes de la démocratie d'institution et qui, pour cette raison, demeure en déficit perpétuel de reconnaissance.

Le plébéien contemporain, selon ma définition, est celui qui, voué à cette condition d'inclus en tant qu'exclu ou invisible, ne s'y résigne pas, et qui se rebiffe. Mais comme il n'a pas accès à la vie commune par le biais des appareils de la démocratie (qui le tiennent à l'écart), sa plainte, sa revendication ne sont pas entendues. *Porté par la colère*, il lui faut alors imaginer d'autres moyens, plus bruyants, plus radicaux, pour se faire entendre. Le tort qu'il subit ne peut s'énoncer que sur les marges de l'institution démocratique, et produire un trouble, plus ou moins violent, du côté de celle-ci – il en met en lumière les limites et les angles morts. Il montre que le système démocratique, en même temps qu'il établit un régime d'inclusion (notamment par le biais des libertés politiques et du droit positif), perpétue toutes sortes de formes d'exclusion et en produit de nouvelles. Le plébéien est, à ce titre, un révélateur des failles de l'institution démocratique. C'est la raison pour laquelle il nous intéresse.

Il est, je pense, assez révélateur que ce soit le cinéma, plutôt que les savoirs académiques, qui aborde la question de la démocratie contemporaine en braquant le projecteur sur cette figure excentrée

du plébéien et qui, par là même, nous invite à voir la jeune démocratie taiwanaise « autrement » que dans le miroir du suffrage universel et des libertés publiques. Ce déplacement radical ne peut que nourrir nos facultés critiques souvent anesthésiées par le discours pesant du « tout démocratique » qui, depuis la chute de l'Union soviétique et des régimes « socialistes » en Europe orientale, tend à nous présenter la « globalisation démocratique », la « démocratisation du monde » comme une sorte de fin de l'Histoire heureuse et inévitable.

Enfin, je retiens de ces films que, contrairement à ce qui est le cas souvent, en Occident, en Europe occidentale, la plèbe n'est pas réduite à la figure de l'étranger pauvre, marginalisé, discriminé, stigmatisé – « l'immigré ». Dans les films dont nous allons parler, ceux qui occupent la place du plébéien sont bien des « autochtones » et non des arrivants plus ou moins récents, venus d'ailleurs. Ils sont « d'ici », et pourtant ils incarnent bel et bien ce « reste » irréductible de ce miracle démocratique taiwanais qui est comme l'autre face du miracle économique. Apprendre à voir la démocratie contemporaine par les yeux de la plèbe et du plébéien, voilà qui ne peut que nous rendre plus vigilants et plus « résistants » face à toutes les défaillances de ce système.

Commençons par le film de Leon Dai, *No Puedo Vivir Sin Ti.*

C'est l'histoire d'un type qui vit en marge, seul avec sa fille. Il est installé dans une sorte de squat assez précaire, dans le port de Kaoshung. La mère de la fillette est partie depuis longtemps (on ne sait pas où elle est), le père et la fille vivent d'expédients – lui de petits boulots au noir, plongeant notamment dans le port de Kaoshung pour vérifier l'état de la coque des navires et resserrer de gros boulons sur les hélices… Pendant ce temps, la petite fille qui ne va pas à l'école pêche les crabes qui amélioreront leur dîner… Ce sont des marginaux, mais non des clochards ou des SDF, leur vie est simple, rudimentaire, même, mais pas misérable. Ils sont heureux d'être

ensemble, ils se débrouillent. Ils vivent en marge des institutions et des règles administratives, mais le père a toutes les attentions pour sa fille qui a, avec lui, une relation fusionnelle.

Les choses commencent à se gâter le jour où l'État entreprend de se mêler de leur vie et de leur imposer ses propres normes : cela passe par le Service de la protection de l'enfance qui s'avise que le père n'a pas la garde légale de sa fille, qu'il n'en est même pas le père légitime – la mère ayant toujours été mariée à un autre homme, ce que le père a toujours ignoré ! Bref, les règlements de l'État s'abattent sur cette petite famille irrégulière, et la petite fille est arrachée à son père pour être confiée à une famille d'accueil. C'est ici que prend corps la dimension politique du film.

Le père qui est un homme simple et naïf, mais pas un imbécile, qui a toujours conduit sa vie sur les franges de l'ordre social, mais sans jamais basculer dans la criminalité, ne comprend rien à ces règlements qui ont eu pour effet de le priver de sa fille, ce qu'il perçoit comme une injustice insupportable. Ses démarches auprès des services locaux de la protection de l'enfance n'aboutissant pas, il « monte » à Taipei où, lui a-t-on laissé espérer, un député issu de la même région (et hakka, comme lui) pourrait intervenir et débloquer la situation. On va donc le voir guetter le ballet des limousines noires aux vitres teintées dans lesquelles ces messieurs les députés arrivent au Yuan législatif, dans l'espoir de parler à l'enfant du pays devenu VIP à Taipei ; se faire balader de guichet en guichet pour obtenir une audience ; recevoir beaucoup de sourires de commande et de promesses vagues – sans que rien ne bouge, la loi étant ce qu'elle est, et l'administration un dédale, une jungle…

Un sujet social sans distinction particulière, tout au contraire un homme quelconque, subit ce qu'il éprouve comme une injustice flagrante qui le plonge dans une grande détresse morale. Sans sa fille, il se morfond, il est perdu. Cette injustice lui est infligée par un État qui n'est pas ici dans sa fonction répressive, mais, au contraire, positive – la protection de l'enfance, c'est le bon profil de l'État, la biopolitique sous son meilleur aspect. Mais en appliquant la loi, en

s'en tenant au règlement, l'administration agit sans discernement. Elle exerce, avec les meilleures intentions du monde, une grande violence sur ces deux sujets, le père et la fillette qu'elle a séparés. Depuis qu'elle est dans sa famille d'accueil, la petite fille n'a pas prononcé un seul mot, apprend-on de la bouche d'une assistante sociale.

La figure politique que met en relief le film, c'est ceci : face à un tort flagrant subi par *un sujet quelconque*, ici un tort infligé par l'État, monstre de froideur et d'indifférence, en l'occurrence, ce sujet échoue régulièrement à faire entendre sa plainte. Que ce soit à Kaoshung ou à Taipei, où il multiplie les requêtes et les suppliques, accompagnées de petits cadeaux dérisoires, toutes les portes se referment devant lui. Pire : à force d'insistance, il se rend suspect, les flics le contrôlent, le surveillent.

L'impression que ressent alors le spectateur, c'est que, dans la relation entre le haut et le bas de la société, entre gouvernants et gouvernés, entre patriciens et plébéiens modernes, le temps dans lequel cet homme désespéré est pris n'est pas du tout celui de la démocratie : c'est le temps immémorial d'un Ancien Régime qui n'en finit jamais, avec ses suppliants, ses porteurs de requête venus de toutes les régions de l'Empire et convergeant vers la capitale pour s'y heurter à une bureaucratie céleste pleine de morgue et vivant à une distance infinie de ce bas peuple… Le spectateur se dit alors que de telles scènes se retrouveraient, aussi bien, aujourd'hui comme hier, du côté de la place Tien-An-Men… Le quelconque, l'homme sans qualités particulières ni poids social, débouté et maltraité par la bureaucratie locale, s'en va porter ses doléances aux portes du pouvoir central, sans davantage de succès.

C'est donc ici que devient visible la figure du plébéien : cet homme de tout en bas dont l'expérience pratique, concrète, est que l'institution démocratique n'est qu'un gros décorum clinquant, qu'elle le « compte » comme quantité négligeable, qu'elle est au contraire pour lui, en particulier, un dispositif d'oppression et une machine d'injustice – celui-là que les procédures démocratiques

abandonnent sur le sable va être envahi par cet affect de colère vengeresse et d'indignation qui est la marque d'un tempérament plébéien.

Il va « passer à l'action », une forme d'agissement ou de conduite que l'on pourrait dire désespérée, mais qui est bel et bien une conduite visant à exposer le tort subi, à établir un espace public de visibilité autour de celui-ci, un espace « sauvage », mais un espace qui est *politique* dans son fond : il expose, à travers une « conduite de résistance » extrême, où le plébéien met en jeu sa vie, son corps (et celui de ce qu'il a de plus cher – sa fille), le mensonge de l'institution démocratique qui réduit cette plèbe qu'il incarne à la condition d'une sorte de déchet de la vie commune. Il montre le reste irréductible de la « condition citoyenne ». À la fin du film se présente cet enjeu en pleine lumière, au fil de l'apparition d'une « scène » où est exposé en pleine lumière le différend irréductible qui oppose l'homme de la plèbe à l'institution politique et à l'autorité pour lesquelles il ne commence à *compter* que dès lors qu'il produit un trouble spectaculaire à l'ordre public.

Je passe maintenant à *The Rice Bomber*, film de Cho Li (2014). Il n'est pas question ici de marginaux sociaux, mais de petits paysans du sud de Taiwan en conflit avec les autorités locales, en proie à des politiciens locaux plus ou moins mafieux, étroitement liés à des groupes d'intérêt locaux. Mais ce que ces paysans ont en commun avec le personnage du film précédent, c'est le sentiment de ne pas compter, de ne pas pouvoir faire entendre leur voix, leur plainte auprès de ceux d'en-haut, les gens de Taipei, l'autorité, l'administration et les gouvernants confondus. Un gouffre les sépare de l'État. Celui-ci, au plan local, est représenté par des notables clientélistes et corrompus qui les méprisent et les manipulent, qui agissent en agents sans scrupules de groupes d'intérêts économiques voraces et d'une globalisation d'une grande brutalité. Vue sous cet angle, la démocratie est un faux-semblant : elle « oublie » ceux qui, par excellence, ont besoin de ses procédures de recours contre l'injustice,

la manipulation, la violence économique. Elle n'est jamais, dans ce film, qu'une sorte de décor qui masque (mal) le règne de l'argent et de la course au profit. Les supposées élites démocratiques (les élus) ne sont qu'une caste oligarchique qui s'active au service des barons de l'économie et s'enrichit au passage. Lorsqu'il décrit cette situation et dresse ce constat, le film prend une tournure quasi-documentaire : il est d'ailleurs inspiré par un « fait divers » qui a défrayé la chronique il y a quelques années.

Le personnage principal du film est l'un de ces paysans qui ont en commun de ne pas pouvoir accéder à un espace politique dans lequel leurs plaintes et leurs revendications pourraient être formulées, entendues, discutées. Cet homme, jeune encore et se tenant lui-même en marge de la société locale, va s'établir dans la position d'un personnage très courant au cinéma (dans le western, par exemple), *celui du redresseur de tort(s)*, c'est-à-dire celui qui, quand la loi ou l'autorité se montrent défaillants, se met en avant afin de faire valoir, par toutes sortes de moyens généralement pas très orthodoxes, le droit des gens, notamment des plus faibles, des plus démunis. Dans cette situation où l'institution démocratique est bloquée, sourde, il faut donc produire un choc qui suscite quelque chose comme un sursaut, un réveil – auprès de l'opinion et des pouvoirs publics – un choc qui crée, comme dans le film précédent, un espace de visibilité du litige impossible à présenter en respectant les procédures démocratiques régulières.

La tentation la plus courante, dans ce genre de circonstance ou de configuration, c'est celle du geste violent, le geste par excellence qui interrompt la routine de l'ordre démocratique. Mais la subtilité ou l'intelligence stratégique de notre personnage lui permettent d'anticiper sur l'échec de ce geste : en effrayant le public, en enchaînant sur un cycle répressif, le passage à l'action violente, de type terroriste ou autre, discrédite la cause qui l'a suscité. Le redresseur de torts va donc imaginer, inventer et expérimenter un geste extrêmement subtil : celui qui consiste à *imiter* un geste très violent (poser des bombes dans des lieux publics), mimer la terreur aveugle, mais

sur un mode ironique, puisque les « bombes » qu'il dépose dans les parcs ou devant les ministères, à Taipei, ne sont que de gros pétards qui ne contiennent que du riz et ne font que du bruit. En mimant le terrorisme, en multipliant les alertes à la bombe, le *Rice Bomber* suscite l'apparition d'une scène d'état d'exception, une scène ironique sur laquelle l'État et la police déploient des moyens démesurés pour traquer un terroriste… « pour rire ». C'est sur cette scène que pourra, « sérieusement » cette fois-ci, être exposé le litige qui oppose les paysans spoliés à l'administration, aux pouvoirs locaux, à l'État. L'institution démocratique qui les ignore est ainsi court-circuitée. Ce n'est pas seulement la plainte de ces paysans qui arrive ainsi à la connaissance du public, mais c'est aussi le défaut constitutif de cette forme politique qui devient visible par tous.

La « chasse au terrorisme » finit dans un vaste éclat de rire dont font les frais les pouvoirs publics. Le redresseur de torts met les rieurs de son côté en agissant en héros des « petits » maltraités par l'État ; il est une sorte de Robin des bois à l'âge du terrorisme global dont il monte une parodie ironique. Il devient un personnage populaire en montrant que « le roi est nu » – en exposant les angles morts et les impasses de la démocratie d'institution. La Justice ne s'y trompe pas, qui ne le condamne qu'à une peine de principe. La « bombe au riz », avec sa forte valeur symbolique, devient l'emblème de la protestation de toute cette plèbe sans voix que laisse sur le bord du chemin la démocratie de marché. Le « Rice Bomber » est *un plébéien exemplaire* en ce sens que son action est bien portée par la colère et l'indignation – mais des affects qui ne l'aveuglent pas : au lieu de se lancer dans une prise d'armes sans issue, il invente une scène exemplaire de présentation du tort subi par les sans-voix ; sa colère et son indignation stimulent son imagination politique, se transforment en une belle énergie solitaire. Aujourd'hui, le personnage qui a inspiré le film est toujours dans l'action en faveur des petits paysans, une action devenue plus collective et tournée vers l'invention de nouvelles formes de travail de la terre et de regroupement paysan.

Le dernier film que j'aimerais évoquer est *Stray Dogs*, de Tsai Ming Liang. Je l'ai gardé pour la fin, dans la mesure où il s'agit d'un film à la fois difficile (la salle s'est largement vidée au cours de la projection publique à laquelle nous avons assisté) et très remarquable, comme tout ce que réalise ce grand cinéaste. Les deux films précédents sont intéressants, mais non exempts de défauts – problèmes de scénario, choix d'acteurs, etc.

Première remarque : le titre. Il fait évidemment allusion à cette image familière à tous ceux qui vivent à Taiwan, ces chiens innombrables qui, seuls ou en meute, « habitent » les rues, les espaces verts, les terrains vagues des grandes villes, bourgades et villages de ce pays. Ce qui caractérise ces chiens, c'est la façon dont ils peuplent les interstices du monde commun, du monde des hommes : ils sont là, mais sans avoir de place ou de statut défini, car ils n'appartiennent à personne, et personne en particulier n'est responsable d'eux. Pour autant, ils ne sont pas maltraités ni persécutés, capturés pour être exterminés, comme c'est le cas dans de nombreux autres pays. Ils sont une sorte de peuple animal des marges vivant des « restes » de la société de consommation taiwanaise, et ne s'en tirant apparemment pas trop mal – ils ne semblent en général ni faméliques ni pouilleux et mal en point … La piste qu'ouvre ce titre, c'est évidemment que les personnages du film sont un peu de la même « espèce » que ces chiens : ils sont bien *là*, ils font partie du paysage de la grande ville (Taipei), mais leur appartenance à la société locale est des plus problématiques. On pourrait dire aussi bien que ce sont des ombres ou des spectres, tant leur existence y est fugace, établie sur des lignes de fuite – terrains vagues, lieux abandonnés, cabanes précaires, bords de rivière, substructures d'autoroutes urbaines, etc. Comme les précédents, ils sont là sans y être entièrement, tant leur statut est incertain.

Il est question à nouveau dans ce film, dont l'intrigue se résume à très peu de choses, d'un père et de ses deux jeunes enfants qui vivent ou survivent aux confins de la société taiwanaise : le père gagne quelques sous en faisant l'homme-sandwich, il se poste pen-

dant d'interminables heures sous la pluie aux feux de croisement d'un de ces carrefours semi-autoroutiers qui abondent dans les grandes villes de Taiwan, tenant une pancarte vantant les mérites d'appartements de luxe. Pendant ce temps, les deux enfants hantent les supermarchés pour y récupérer des échantillons publicitaires de nourriture. Le soir, ils se retrouvent dans l'abri qu'ils ont bricolé et les enfants lisent, apprennent ou révisent leurs caractères. Le film est fait d'une succession d'interminables plans fixes ou plans séquences qui soulignent le caractère un peu informe de la durée dans laquelle sont installées ces existences fragiles, isolées, à la merci du moindre imprévu. Le contraste est saisissant entre la solitude de cet homme seul, planté là au carrefour avec sa pancarte et son ciré jaune, et la foule des scooters pétaradants et des voitures qui, à intervalles réguliers, semblent se ruer sur lui. Image des plus violentes de la solitude au milieu de la masse urbaine.

Ce qui singularise ce film, c'est que le *topos* désormais familier au cinéma, celui du SDF comme naufragé de nos sociétés dites d'abondance, ce *topos* y est traité sur un mode qui bannit toute espèce de pathos de la souffrance sociale, toute approche victimiste. Cet îlot familial rescapé (la mère des enfants les a plantés là) n'est pas décrit sur un mode misérabiliste, mais plutôt sur celui d'une objectivité glacée : tous les soirs, avant le coucher, le père conduit les enfants vers des toilettes publiques où tous se brossent soigneusement les dents et se lavent les pieds. La répétition rituelle de cette scène oriente le spectateur vers la piste d'une sorte de résistance minimaliste, celle du vivant humain réduit à sa plus simple expression, et qui, pourtant, ne cède pas, ne s'abandonne pas, ne renonce pas à son humanité. Dans les conditions non seulement de la précarité la plus grande, mais de l'excentration sociale la plus distincte, nos trois personnages sont bien des abandonnés de la société.

Dans ses *Récits de la Kolyma*, Varlam Chalamov, le grand témoin/survivant du goulag sibérien, dit que ce qu'il a découvert dans ces camps où les détenus affectés à la coupe des arbres par des froids de – 40° mouraient en masse, c'est qu'en dépit de tout, l'homme est un

animal plus résistant que le cheval. Dans *L'Espèce humaine*, Robert Antelme, l'un des grands témoins des camps nazis, met l'accent sur le fait que ce qui est indestructible et qui assure la « victoire » des déportés sur leurs bourreaux, ce ne sont ni les valeurs, ni les idéaux, ni les convictions politiques, philosophiques ou autres, c'est la pure et simple résistance du « matériau » humain et de son acharnement à se maintenir en vie. Ce qui résiste à sa destruction, ce n'est pas la civilisation s'opposant à la barbarie, c'est *l'espèce humaine*.

Je dirais, sans faire aucune espèce de comparaison qui serait tout à fait déplacée, que ce film, tout en témoignant de formes de désolation beaucoup moins extrêmes, propose une orientation tout à fait similaire : ce qui fait que ce père et ses deux enfants se maintiennent non pas du côté de la simple survie biologique ou de la vie nue, mais bien d'une forme de vie qualifiée d'humaine *envers et contre tout*, c'est qu'ils sont animés par une puissance de vie indestructible : ils persévèrent dans leur humanité par une série de gestes simples, comme ceux de se laver, de s'habiller proprement, de lire, d'écrire, etc. La plèbe, ici, résiste à ce qui tend à la rejeter du côté de l'organique ou de l'animalité.

Ce que décrit ce film, c'est le geste élémentaire d'une résistance plébéienne, l'endurance du plébéien qui lutte jour après jour pour se maintenir dans le champ de l'humanité (en assurant coûte que coûte la charge de ses enfants), faisant ainsi de son existence un manifeste, un défi lancé à la règle du jeu de cette société – la prospérité des uns (ceux auxquels s'adresse la publicité en faveur des appartements de luxe aux prix exorbitants) au prix de la « chute » et de la mise au rebut de certains autres. Le plébéien est ici non pas celui qui attire la compassion de ceux qui sont, dans la société « comme chez eux », mais celui qui incarne une force de vie réfugiée aux confins de cette société, de ses puissances de mort. Le père des deux enfants n'est pas un vaincu résigné à son sort, on sent bien qu'il résiste au jour le jour à une immense fatigue, mais, contrairement aux plébéiens des deux précédents films, il est, en quelque sorte, au-delà de la colère. Je ne dirai pas qu'il a accédé à une sagesse supérieure, celle

d'une sorte de philosophe cynique à la Diogène, ce qui serait trahir l'esprit du film, mais il est constamment, même quand il est bien près de s'effondrer ou de se dissoudre comme sujet, *la vie qui résiste à la mort*.

Pour finir, observons que, dans ces trois films, le motif plébéien rejoint celui de *la communauté*. Je lisais récemment dans un journal une enquête sur le bonheur à Taiwan, enquête réalisée auprès d'étudiants taiwanais. Il en ressortait, que ceux que l'on interrogeait s'accordaient pour éprouver, dans leur vie personnelle, un manque du côté de la communauté : la « normalité » de leur vie sociale masque mal un déficit en termes de liens communautaires.

Le propre des trois films que j'ai tenté de présenter, c'est de réfléchir sur la reconstruction ou l'effort pour maintenir le lien communautaire, sur les marges d'une société dans laquelle prévaut la norme individualiste. Chacun de ces films présente l'image forte d'une micro-communauté rescapée, et qui, *in extremis*, semble sauver, conserver le sens de la vie commune. Une communauté dérobée au regard public, secrète presque, infiniment fragile, mais qui est cela même qui résiste à la barbarie du présent.

VOIR LE CHRIST EN CHINE : L'EXÉCUTION CHINOISE PAR *LINGCHI*[1]

Maria Pia Di Bella*

Depuis quelques années déjà – lors de nos lectures quotidiennes – pas un jour ne passe sans que nous soyons inondés de photos d'exécutions venant de toutes parts du globe. Elles sont généralement placées sous la rubrique des « faits divers » ou, depuis un certain temps, sous la rubrique « politique ». Mais il fut une époque où ces photos étaient rares et, pour circuler même sous le manteau, elles avaient besoin de références d'ordre religieux susceptibles de les rendre « recevables ».

Dans ce texte, nous souhaitons présenter des hypothèses sur l'exécution chinoise par *lingchi* en utilisant deux types de matériaux iconographiques : le premier fait essentiellement d'aquarelles peintes sur papier de riz entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, et le second de photographies prises à partir de la fin du XIX^e^ siècle[2]. Bien que ces matériaux soient, tous les deux, axés sur le même type d'exécution – le *lingchi* – ils n'aboutissent pas aux mêmes résultats et, forcément, pas au même type d'analyse. Avant de donner une description la plus complète possible du déroulement de l'exécution par *lingchi,* nous présenterons la façon dont quatre voyageurs étrangers parlent

1 – Une première version de ce texte a été présentée au Congrès du *Réseau Asie*, Centre de Conférences Internationales, Ministère des Affaires Étrangères, Paris, 24-25 septembre 2003, Atelier *« Supplices chinois » : approche méthodologique pluridisciplinaire d'une représentation exotique,* dirigé par Mme Muriel Détrie.

2 – C'est lors de notre participation au programme *« Supplices chinois » – Approche iconographique, historique et littéraire d'une représentation exotique* (2003-2005) », dirigé par Jérôme Bourgon, que nous avons commencé à étudier l'iconographie de l'exécution par *lingchi.*

* IRIS-EHESS, Paris.

de cette exécution et une très brève analyse des toutes premières aquarelles peintes sur papier de riz sur cette même exécution.

En 1838, William Hunter, un américain résidant à Canton, observe les préparatifs d'un *lingchi*, mais non l'exécution même du fait qu'elle n'a finalement pas eu lieu ce jour-là. Il nous parle d'une *croix* fichée en terre sur laquelle le condamné devait subir son « supplice »[3].

En 1894, Georges Ernest Morrison, un journaliste australien, lors d'un voyage dans le Yunnan occidental, nous livre « quelques mots » sur le *lingchi*, qu'il décrit comme étant une exécution où en premier l'on attache le condamné à une « croix grossière ». Ensuite le bourreau, qui se tient devant lui, avec une épée acérée à la main, pratique une incision au-dessus de chacun de ses sourcils et rabat les pans de peau ainsi découpés sur ses yeux ; puis, il fait deux incisions rapides sur sa poitrine, et peut éventuellement lui percer le cœur[4].

En octobre 1904, Archibald Little, un négociant anglais, a failli assister à Pékin au célèbre *lingchi* pratiqué sur le mandarin Wang Weiqin, pour le meurtre de douze personnes. Mais il était trop pressé pour s'arrêter, et nous fait savoir dans son ouvrage – grâce à un « Européen » qui avait assisté à l'exécution – qu'au fur et à mesure que le bourreau dépèce la victime, il lance les morceaux de chair à la foule des assistants[5].

En 1879, Isabella Bird, une écossaise, visite le terrain d'exécution de Canton, et nous laisse une description et quelques considérations sur le *lingchi :* « Lorsqu'un criminel a commis un délit que l'on juge mériter une mort lente, on l'attache à un grossier gibet fait de planches raboteuses, sommairement clouées l'une à l'autre, haut

3 – Ninette Boothroyd et Muriel Détrie, *Le voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen-Âge à la chute de l'empire chinois*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 424.

4 – *Ibid.*, p. 740.

5 – *Ibid.*, p. 803.

de deux mètres et demi à peine – une sorte de *croix* – avec des cordes serrées, et on le coupe en morceaux avec des couteaux acérés, à moins que ses amis soient suffisamment riches pour soudoyer le bourreau afin qu'il porte un coup mortel au condamné, lui épargnant ainsi les affres d'une telle exécution[6]. »

Parmi les quatre voyageurs qui ont rapporté ces descriptions du *lingchi*, Georges Ernest Morrison et Archibald Little – tout comme William Hunter – n'ont jamais assisté à une de ces exécutions, mais les rapportent par ouï-dire. En revanche, celle d'Isabella Bird est peut-être basée sur une observation réelle, mais la voyageuse ne le précise pas.

Ces descriptions à peine esquissées du *lingchi* – dues au fait que la majorité des voyageurs n'avait pas assisté à ce type d'exécution – ont leur pendant dans les aquarelles peintes sur papier de riz. Nous savons, grâce aussi au capitaine Auguste Montfort qui nous présente en détail l'atelier de Lam-Ko-ï qu'il a fréquenté à Canton en 1846, à quel point les Occidentaux étaient friands de ces aquarelles qu'ils ramenaient avec eux de Chine pour décorer leurs salons[7] ou bien pour les vendre sur le marché européen, et ce dès le milieu du XVIII^{e} siècle. Si les demandes de copies d'originaux occidentaux étaient fortes, les « scènes de vie chinoise » trouvent preneurs rapidement. À ces scènes anodines de la vie quotidienne viennent s'ajouter des scènes représentant la justice chinoise. Et deux semblent être les moments forts de cette justice que l'on souhaite montrer en Occident : celui de l'exécution par décapitation et par *lingchi*.

Les aquarelles sur papier de riz qui concernent la décapitation nous semblent d'emblée plus réalistes que celles du *lingchi* – mais ici nous laisserons tomber cette question. En revanche, celles relatant le *lingchi* nous semblent aussi loin de la réalité que les descriptions de nos voyageurs. Les toutes premières aquarelles peintes sur

6 – *Ibid.*, p. 1158.

7 – *Ibid.*, p. 762-766.

cette peine ont un aspect hiératique, renvoyant le spectateur à une image de ce qui devrait être un *lingchi*. Dans ces aquarelles, nous nous trouvons quasiment toujours devant le premier instant du démembrement, quand le bourreau fait son incision dans le corps du condamné à mort, à hauteur de son thorax dénudé ou semi-dénudé ; quelques gouttelettes de sang jaillissent alors de sa chair (voir l'album Billings, l'album Draper, et l'album Stuart). Mais ce qui est important à souligner est que le condamné, pour laisser travailler le bourreau, est obligé d'écarter ses deux bras grands ouverts devant le poteau où il est attaché, donnant ainsi l'impression d'être sur une croix. C'est l'image de la croix que les clients étrangers souhaitaient voir représenter dans les aquarelles chinoises en papier de riz, tout comme les voyageurs qui avaient souligné sa présence chaque fois qu'ils avaient abordé ce sujet dans leurs ouvrages.

***

Cette image de la croix – ou cette *figura* comme l'a appelée Erich Auerbach dans son œuvre magistrale – symbolisait, pour tout chrétien, Jésus-Christ.

Selon Auerbach, le terme *figura*[8] signifie, à l'origine et jusqu'au I^er^ siècle avant notre ère, « forme plastique ».

Avec Lucrèce, *figura* subit une importante transition qui l'amène de la « forme » à son « imitation » et du « modèle » à sa « copie ». Ainsi, tous ces sens de « modèle », « copie », « semblant » et « image onirique » se fixent à celui de *figura*.

Dans le monde chrétien, la signification de *figura* s'affirme d'abord chez Tertullien, chez qui elle est quelque chose de réel et d'historique […] ; de ce fait, elle devient « préfiguration » et « accomplissement ».

À partir du IV^e^ siècle, […] l'Ancien Testament devient une pure prophétie en acte, peuplée de prophéties figuratives ou de

8 – Erich Auerbach, *Figura* (*Figura*, 1944), traduit et préfacé par Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993.

figures prophétiques ; et la thèse suivant laquelle l'Ancien Testament est, à la fois dans sa totalité et dans ses circonstances essentielles, une préfiguration concrète et historique de l'Évangile, devient une tradition solidement enracinée[9].

Auerbach montre, dans son œuvre, la façon dont les Chrétiens utilisaient la *figura* de Jésus et de sa crucifixion pour « relire » la Bible en y cherchant, dans tout personnage ou tout événement, une préfiguration ou une prophétie de son avènement. Meyer Shapiro illustre la thèse de Auerbach dans *Les Mots et les images*[10] en montrant comment le fait que Moïse doive garder les bras levés pour assurer la victoire aux Juifs lors de la bataille contre les Amalécites (*Exode*, 17 : 9-13), est, déjà pour les premiers Chrétiens, une préfiguration du Christ et de sa Passion. Très tôt donc, bien avant Constantin, la *figura* de la croix devient non seulement un signe de ralliement pour les Chrétiens, mais aussi un symbole « d'espoir et de victoire », comme dit Isabella Bird[11].

À partir du XII^e^ siècle, les images de Jésus sur la croix se font de plus en plus nombreuses dans les églises européennes, perdant au fur et à mesure leur côté hiératique pour, à partir de Caravaggio, visualiser surtout le pathos et la souffrance humaine. Outre la relecture biblique, la liturgie et les images, les Chrétiens développent aussi, à partir de la même période, un théâtre de rue qui se focalisera sur la figure du Christ et de sa Passion. À ce théâtre, s'ajoutent les processions du Vendredi Saint où la Passion du Christ était une nouvelle fois réitérée.

9 – *Ibid.*, p. 9-59.

10 – Espace Meyer Shapiro, *Les Mots et les images. Sémiotique du langage visuel* (*Words, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*, 1996), préface d'Hubert Damisch, traduit par Pierre Alferi, Paris, Macula, 2000.

11 – Espace Ninette Boothroyd et Muriel Détrie, *Le voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Âge à la chute de l'empire chinois*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 1158.

L'omniprésence de cette *figura Christi* à l'intérieur ou à l'extérieur de l'église, ainsi que les recommandations qui se répandent à partir du XIV[e] siècle d'*imiter le Christ*, poussent des confréries à s'occuper – dans le cadre des « sept œuvres de miséricorde » – des condamnés à mort, dans un souci de « sauver » leurs âmes du feu éternel. La tâche de ces confréries était de prendre en charge le condamné la veille de son exécution – soit un jour avant, soit trois jours avant – pour le préparer à sa mort. Pendant ce laps de temps – ou pendant cette *phase liminale* si l'on applique la terminologie chère à Van Gennep[12] – les confrères lui faisaient suivre sept méditations sur l'homme : les péchés, la mort, la communion, le jugement, l'enfer, le paradis. De plus, il devait se confesser et se communier, assister au moins à deux messes, apprendre à pratiquer la « discipline » et répéter plusieurs fois l'« exercice de l'échelle » avec le confrère le plus âgé. S'il avait des péchés sur sa conscience, il pouvait aussi dicter une « décharge de conscience » aux confrères[13]. Ces méditations, confessions, communions, disciplines, exercices de l'échelle répétés toujours devant une statue de *l'Ecce Homo* à laquelle le condamné à mort devait baiser la main à chaque entrée ou sortie du local où cette phase liminale se déroulait – réussissaient à le métamorphoser de *coupable* en *victime*. Lors de la procession qui l'amenait de la prison à l'échafaud, les yeux rivés sur une tablette ayant une image sainte à contempler ou bien les yeux bandés, le condamné était perçu, par la majorité de l'assistance, comme un martyr ou comme une figure christique qui allait vers une exécution non méritée. C'est en Sicile que cette métamorphose a été poussée le plus loin car les fidèles, touchés par l'attitude pieuse des condamnés et leur acceptation des innombrables supplices qu'ils subissaient pendant la procession,

12 – Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris-La Haye, Mouton, 1969. [1909]

13 – Maria Pia Di Bella, *La Pura verità. Discarichi di coscienza intesi dai Bianchi (Palermo, 1541-1820),* Palerme, Sellerio Editore, 1999.
– *Dire ou taire en Sicile*, Paris, Le Félin Éditions, 2008.
– *Essai sur les supplices. L'état de victime*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011.

allaient ensuite prier sur leurs tombes et accrocher des ex-voto dans l'église à côté – quand l'âme des condamnés exécutés avait exaucé leurs prières.

***

L'omniprésence de cette *figura Christi* et son utilisation pour « relire » tout personnage ou tout événement, façonnent la manière dont les voyageurs occidentaux décrivent le *lingchi*. Voyons si l'autre type de matériaux iconographiques sur l'exécution par *lingchi* à notre disposition – c'est-à-dire les photographies prises à partir de la fin du XIX^{e} siècle sur cette exécution – échappe à cette emprise en instaurant une « rupture » de l'analogie. Pour diverses raisons qu'il est impossible d'énumérer ici, la première photographie d'un *lingchi* prise en Chine, à Canton pour être précis, est de 1890. De 1900 à 1905, date de l'abolition officielle du *lingchi* en Chine, environ cent photographies ont été prises. Aujourd'hui, si nous faisons le tri, nous pouvons dire que nous disposons de trois jeux de photographies, chacun représentant une exécution différente.

Le premier jeu date d'octobre [ou de novembre] 1904 et se déroule à Pékin : il concerne le mandarin Wang Weiqin, meurtrier de douze personnes, dont Archibald Little nous a dit quelques mots. Ce jeu se compose de seize photographies : les mêmes quatre ont été publiées par le Commandant Harfeld (1909) et par Robert Heindl (1926) ; les autres douze se trouvent au musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône) et à la Vidéothèque du Musée de l'Homme (Paris).

Le deuxième jeu date d'avril 1905 et se déroule à Pékin : il concerne Fu-zhu-li, un des gardes d'un prince mongol, qu'il finit par tuer. Ce jeu se compose de vingt-deux photographies : les mêmes quatre ont été publiées par Jean-Jacques Matignon (1910) et par Louis Carpeaux[14] (1913).

14 – Espace Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va*, Paris, Maloine, 1913.

Le troisième jeu date de la même période et se déroule à Pékin : il concerne un condamné dont nous n'avons pas le nom. Ce jeu se compose de huit photographies, dont quatre ont été publiées par Georges Bataille[15] dans son dernier livre, *Les Larmes d'Éros*.

Bien sûr le problème qu'il s'agit de résoudre est de décider si ces matériaux photographiques sont bel et bien des *documents,* c'est-à-dire des pièces qui servent de preuve ou de renseignement[16]. Elles le sont aujourd'hui, sans aucun doute. Mais à l'époque ? Il nous semble que la perception de ces photos – dont certaines circulaient en cartes postales – a bien sûr contribué à écorner l'aspect hiératique des images sur le *lingchi* qui continuaient à être peintes sur papier de riz. Mais sans que la « rupture de l'analogie » entre le *lingchi* et la *figura Christi* ait vraiment lieu. Pour preuve, nous souhaitons donner un exemple grâce à une description détaillée, écrite par Louis Carpeaux dans *Pékin qui s'en va,* de l'exécution par *lingchi* de Fu-zhu-li advenue à Pékin en avril 1905 :

« Fou-Tchou-Li […] était là, fixé à son poteau, immobile et muet, tandis que M. de Pékin, à deux pas de lui, contemplait ses couteaux d'un air digne, où perçait une secrète allégresse du beau travail à exécuter. La foule innombrable contemplait d'un œil indifférent ce beau corps d'ivoire dont l'harmonie des formes sculpturales était vouée à la boucherie infâme. Là encore, des vieux Célestes nombreux avaient convié à la lugubre cérémonie leur oiseau chéri qu'ils caressaient, en dévisageant placidement le condamné, évoquant à mes yeux l'image du Divin Crucifié entouré de ses bourreaux hostiles et de la foule juive, par l'esclavage abêtie. Mais un mandarinot, plumé de paon, accourt porter l'ordre de commencer. M. de Pékin, impassible, s'avance un couteau à la main. Le supplicié suit des yeux l'acier qui entame son sein gauche. II se crispe

15 – Espace Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1961.

16 – Espace James Elkins, "On the Complicity between Visual Analysis and Torture : a Cut-by-Cut Account of Lingchi Photographs", in Maria Pia Di Bella et James Elkins (sld), *Representations of Pain in Art and Visual Culture* (New York-London, Routledge, 2013), p. 75-87.

sous la douleur, ouvre la bouche, n'a pas le temps de crier, car d'un coup brusque, le bourreau vient de lui couper la trachée artère. Fou-Tchou-Li est un pauvre diable, s'il eût pu payer l'exécuteur la lame lui eût traversé le cœur. La chose a été faite si dextrement que personne ne s'est aperçu du brusque plongeon du couteau et à l'emplacement du sein tranché, apparaît maintenant une large plaie, d'où s'échappe le sang à chaque artériel battement. Le supplicié se crispe sur son poteau, avec des allures plus frappantes de Christ crucifié, sans pouvoir crier ainsi que l'exigent les rites respectés. C'est alors le sein droit enlevé en un tour de main. Les aides présentent un nouveau couteau : l'exécuteur, d'une main sûre, tranche les biceps successivement. Tandis que se contracte horriblement le malheureux Fou-Tchou-Li, d'un geste ample et rapide, M. de Pékin détache toute la masse musculaire des cuisses qui va rejoindre dans un panier préparé les chairs ensanglantées déjà jetées. La tête se renverse à ce moment ; le coma envahit la face convulsée. Le coude gauche est aussitôt attaqué : deux aides brisent en tournant l'avant-bras, et l'immense douleur fait renaître une minute le moribond. Le bras droit subit le même sort. Le supplicié n'est pas mort ; faiblement il tressaille encore ! La jambe gauche est découpée, lancée au panier, après que le genou a été désarticulé, brisé. Fou-Tchou-Li paraît enfin mort ! Aucun muscle de sa tête renversée ne bouge plus. Soudain survient un incident tragique. Dans une poussée formidable, la foule semble projetée vers le malheureux exécuté ; le bourreau et ses aides sont acculés au poteau fatal qui est presque renversé avec son tronc mutilé. M. de Pékin, saisissant vivement dans le panier un lambeau de chair ensanglantée, en fouette les visages de la foule épouvantée. Le recul est tel que vingt spectateurs sont étouffés et l'ordre instantanément rétabli. L'incident avait été causé par l'effondrement d'une maison, sur le toit de laquelle les curieux trop compacts s'étaient imprudemment entassés. Dès lors, le découpage de la chair morte, insensible, continue sans interruption, avec un calme d'autant plus effrayant qu'à chaque nouvelle mutilation disparaît davantage la forme humaine du cadavre tou-

jours dressé à son bois, ruisselant de sang largement épandu. La jambe droite, la tête et finalement le sexe vont rejoindre au panier infâme les débris monstrueux, festin inespéré destiné aux chiens galeux si nombreux. Le supplice était terminé ; il avait duré juste vingt minutes[17] ! »

***

Pour conclure, nous voudrions souligner que l'on remarque dans cette citation de Louis Carpeaux l'utilisation, par deux fois, de la *figura Christi ;* qu'à ses yeux, la publication dans son propre livre – sorti à Paris en 1913 – de quatre photographies de cette même exécution par *lingchi* ne semble pas donner à ces matériaux un statut de *document* susceptible de contredire ses dires. Cela nous autorise à postuler que ce que les voyageurs occidentaux voyaient en Chine dépendait de leur imaginaire religieux. Pour cela, l'analogie avec la religion chrétienne s'imposait comme modèle dominant dans l'observation des pratiques chinoises. En revanche – aujourd'hui – nous croyons pouvoir affirmer que les photographies de l'exécution par *lingchi* dont nous disposons nous aident à rompre avec l'analogie culturelle. Un dernier mot : Louis Carpeaux – comme Jérôme Bourgon a constaté[18] – n'a point assisté à la fameuse exécution par *lingchi* du « beau corps d'ivoire » de Fu-zhu-li…..

17 – Espace Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va*, Paris, Maloine, 1913, p. 184-191.

18 – Espace Jérôme Bourgon, *Supplices Chinois*, Bruxelles, Éditions La Maison d'à côté, 2007, p. 190.

FLAGRANT DÉLIT

Colette Braem*

Le journaliste classe dans la rubrique « faits divers » ce qui n'entre pas dans les grandes classifications habituelles : politique, économie, culture. Le fait divers dérange. Il est ce qui *fait diversion*. Il dit l'humain à l'état archaïque, l'humain dans sa nudité, dans sa crudité, ses étrangetés, ses désorganisations. C'est de l'humain qui encombre la pensée, la met à l'épreuve, la désarçonne, voire la met en échec.

Le jeune journaliste peut même se montrer brillant et insuffler une vraie clarté d'analyse dans son rapport des faits : mettre du sens dans l'incongru, mettre un peu d'humain dans l'irréparable.

Alors, que dire de l'analyste plongé *in vivo* au cœur d'un conflit psychique qui le conduira à vouloir à tout prix en référer à sa science, et placer les mots *affect*, *refoulement*, *angoisse, retour du refoulé ?* « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier[1]. »

Néanmoins, le psychanalyste ne sera jamais le journaliste confirmé qui sait se prémunir contre les pièges séducteurs du fait divers à sensation. Le métier de psychanalyste est un métier – est-ce un métier ? – qui se pratique au risque de la sensation forte et de l'incontournable séduction induite par les phénomènes de transfert/contre-transfert, cette interférence des sentiments inconscients et interactifs entre patient et analyste.

Voici une illustration de ces méandres, en séance.

1 – Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

* Psychologue clinicienne, Psychanalyste.

J. – la soixantaine – et moi, nous nous connaissons bien. La relation, établie depuis huit ans, repose sur un transfert-contre-transfert de confiance mutuelle largement étayée sur les capacités d'insight (aptitude à intégrer de nouvelles élaborations de la notion que le sujet a de lui-même) du patient et sa considération tranquille, mâtinée d'idéalisation, pour son analyste. Globalement, le travail porte sur la multiplicité des figures maternelles de la position dépressive et leur corrélat : la gratitude.

Lors d'une séance récente, s'enchaîna une collection d'avènements qui alerta de façon particulière mon attention et généra, dans la séance, une suite associative que je pus ranger sous l'appellation « fait divers ».

Nous sommes assis face à face. Selon son habitude, J. exprime à haute voix sa pensée intérieure, sans me solliciter du regard.

« *Je ne sais pas si j'en avais déjà parlé…*
On a déposé un dossier pour signer un pacs, avec A. [sa compagne]
J'en avais déjà parlé… ? » Un malaise très perceptible accompagne cette interrogation qui, d'une question que J. se pose à lui-même, se transforme en demande adressée à moi.

Il a en effet tourné la tête. Il me regarde, me parle directement, le ton de voix indique une nette déstabilisation. Qu'est-ce qui le dérange ainsi ?

« *Je ne me souviens plus* » dit-il, très troublé, toujours dans une sollicitation dont la crudité écarte J. de son mode habituel de verbalisation.

……

2

MOI – « *C'est important ?* »
J. – « *Que je vous l'aie dit ? Ou… Qu'on va signer un pacs ?* »
……
MOI – « *le doute sur votre mémoire ?* »

J. – « *Euh… … Non… …* »

……

MOI – « *Ou que je vous réponde ?* »

J. – « *…… Ah ?…… Euh…… Non…… Si j'attends une réponse de votre part, c'est que j'y attache de l'importance. Mais je me demande pourquoi j'y attache de l'importance. Même si je l'avais déjà dit, je pourrais vous le redire. Je ne sais pas pourquoi je vous demande si je vous l'avais déjà dit.* »

MOI – « *Mais vous attendez une réponse de ma part ?* »

J. – « *Je ne sais pas si j'attends une réponse.* »

MOI – « *Mais vous avez attendu.* »

J. – « *Oui.* »

MOI – « *C'est difficile d'être dans une situation relationnelle avec quelqu'un qui peut ne pas répondre à une question qu'on lui pose ? Cela ne se passe pas comme ça, dans la vie de tous les jours.* »

J. – « *Du coup, je me demande pourquoi je vous ai posé cette question.* »

MOI – « *Comme si tout était organisé, sans doute pas intentionnellement, pour que vous vous retrouviez tout seul.* »

J. – « *C'est déstabilisant et ça me renvoie à moi. Si je pose la question à A… ça ne se passe pas comme ça… Je me suis tout de suite dit "mais pourquoi je pose cette question ?"* ».

MOI – « *Cela ressemble à une construction. Vous avez fabriqué la situation.* »

J – « *J'avais envie de reparler du pacs.* »

MOI – « *Oui et quelque chose est venu interférer.* »

J – « *Avant de poser la question, je me la suis posée intérieurement : "est-ce que j'ai déjà parlé du pacs ici ?" Je pensais que oui. Je pense que j'en ai déjà parlé. Mais je n'en étais pas si sûr* ».

MOI – « *c'est le besoin d'être rassuré sur quoi ?* »

J – « *Ça peut être une question sur ma mémoire.* »

MOI – « *Vous avez des inquiétudes sur votre mémoire en ce moment ?* »

J – « *Non, pas spécialement.* »

MOI – « *Nous nous sommes déjà trouvés ensemble dans une situation semblable : "Est-ce que j'ai déjà parlé de ça ?" Et tout à coup un flottement, une inquiétude : "je ne sais pas"* ».

J – « *Pourtant, si je fais une recherche dans ma mémoire, je pense que j'avais dit à A. que je vous en avais parlé. Mais là, je ne sais pas…… Et, en développant, la question me paraît superflue ; quand bien même j'en aurais déjà parlé, ou pas.* »

MOI – « *Vous ne croyez pas que cela renvoie à la question de la solitude ?* »

J – « *J'ai besoin de savoir, de sentir que vous êtes avec moi, ça c'est sûr. J'ai besoin de sentir ça.* »

Lorsque je relate cette séance avec J., je note : « *Il a en effet tourné la tête, me regarde, il me parle directement, le ton de voix indique une nette déstabilisation.* » Qu'est-ce qui le dérange, lui, ainsi ? « *Je ne me souviens plus* » dit-il, très troublé, toujours dans une sollicitation dont la crudité l'écarte de son mode habituel de verbalisation.

Le fait est doublement recto-verso : J. me parle, à moi, et J. perd pied. Mais il y a aussi le fait que l'analyste est alertée par un avènement, et que l'analyste se pique de fouiller dans ce qui advient.

Il y a dans le fait divers qui vient troubler l'ordre public, comme dans ce « flagrant délit » en séance, de l'inquiétante étrangeté. La psychanalyste se laisse attraper ici par cette émergence et, sans attendre que la chaîne associative éclose « par nature », conduit J. à l'aveu : « Oui, j'ai besoin de sentir que vous êtes là. » « J'ai besoin de vous sentir là. J'ai besoin de vous sentir. J'ai besoin de vous, là… », juste au moment où J. prétend vouloir parler de son union avec A.

Un tel vacillement en séance, cela plaît bien à une analyste. C'est de la matière brute à modeler, de la matière psychique pas encore pensée. Un vrai fait divers qui nous met dans la crudité de l'acting non élucidé.

Si J. est pris, d'emblée, en flagrant délit d'irruption pulsionnelle, attestée par la crudité de sa demande, la psychanalyste, elle, se pique au jeu de l'investigation. Ce faisant, et se croyant toute innocence, elle se fait pourvoyeuse de ce qui vient à manquer chez J., cet autre elle-même, une figure en miroir.

AGORA

EN CHAQUE ASPECT DU MONDE

Richard Rognet*

Pour Yves Leclair

N'oublie pas que la nuit est un cri
de la lumière, n'oublie pas
que le ciel dépose sur la terre
les reflets dont ta vie
a besoin pour vibrer,

n'oublie pas les amours
qui te firent trembler,
jaillissant dans ton cœur,
ton corps, ta destinée,

ne les oublie jamais, ils sont
ta force d'aujourd'hui,
si tu n'y penses plus,
tu risques de t'éteindre
et de mal accepter
cet amour qui revient, qui s'annonce,
malgré ton âge proche
du mystère final,

mystère de cendres grises,
d'une épaisseur immense,
mais qu'un soyeux passage
de chat dans l'herbe drue,

t'exhorte à ignorer,
pour te laisser charmer
par ce nouvel amour
qui rejoint la lumière
où la nuit se repose.

ooo

Le ciel – et les sourires
de l'ombre dans l'eau
de l'étang où je regarde
remonter les souvenirs,
comme des bulles incessantes
où se reflètent les moments
de mon existence dont je ne sais
ce qu'elle fut, malgré
mes doutes, mes certitudes,

le ciel, toujours le même,
sur moi, comme un manteau,
l'étang, toujours pareil
à l'ombre qui ne veut pas
que tarisse la lumière,
parce que la nuit ne sera jamais
un visage fermé, et que toute
clarté, en elle, se rêve infiniment,

ainsi, je suis du ciel,
de l'étang refermé sur lui,
je suis de leur étreinte,
de l'invisible, du visible,
de la fureur inexprimée,
de la colère, de la hargne,
de la tristesse énigmatique
qui rend dangereux les rivages
où j'aime pourtant poser mes pas,

ainsi, je caresse les obstacles
qui m'empêchent de sourire,
je relève la tête, je réclame
un endroit où je pourrais
déployer ma vie, avec la légèreté
du ciel qui voit sursauter l'étang
dans les bulles où mon image éparpillée
renaît mieux que moi – et rayonne.

°°°

Le tilleul, dans le soir, respire
avec moi, une mésange effleure
le jour qui baisse, l'herbe
s'apprête à convaincre la nuit
de sauver les peureuses clartés
qui appréhendent de mourir,
sans avoir eu le temps
de songer au soleil.

Et puis, je vous revois
fillettes et garçons,
dans la cour de l'école
où vos jeux rituels
donnaient aux récréations
le sens exact de l'existence.

Qu'est-ce donc qui toucha
ainsi ma vie ? quel simple
mystère ? quelle douce illusion ?
quelle nécessité ? quelle envie ?

L'aujourd'hui qui m'enchante,
avec la complicité
du tilleul, de la mésange,
de l'herbe inquiète
sous le poids de la nuit,
il est, j'en suis certain,
le poignant reflet
de ces haltes généreuses
qui ponctuaient les travaux
des écoliers dociles
engagés dans le temps.

ooo

Je rêve parfois d'un feu sacré,
d'un appel que la peur
n'aurait pas transformé
en bouche cousue, en silence
aussi lourd qu'une massue,

je rêve – mais est-il bon
de rêver sans prêter attention
aux sursauts du monde ?
aux brûlures du cœur
des hommes humiliés ?

à ceux qui lancent des pierres,
des mots crus, des injures,
sur ceux qui relèvent la tête,
ne désespérant pas des étoiles
et cherchant, dans ce qui les abaisse,
la douceur d'un souriant pardon.

Alors, je pense à cette vieille
femme qui, chaque jour d'été,
venait rafraîchir les fleurs
d'une tombe qui attendait
les caresses du souvenir,

je pense à elle, à la lenteur
de son passage frémissant,
pour oublier l'oisive brutalité
de ceux qu'on ne peut empêcher
de briser méchamment les carreaux
des pauvres maisons vides
où le temps dépecé
se délite comme une brume.

ooo

Les sentiers ne sont pas
que des lieux où je marche,
quand je m'approche d'eux,
ils m'accueillent ou me boudent.

Si mon cœur est fébrile et mes pas
apeurés, ils m'invitent
à méditer avec eux, mais si plein
de colère, de morgue, de vanité,
je ne sais pas chérir les herbes
qui les bordent, ni ne sais
écouter les insectes épris
des fleurs que le ciel
ne regarde jamais haut,

alors, ils rechignent, les sentiers,
je sens que malgré les cailloux
frôlés, les feuilles craquantes,
en automne, ils me refusent
l'amitié qu'ils m'accordaient,
lorsque jeune garçon,
je les foulais pour rejoindre

mon camarade qui habitait
une ferme isolée, et dont les parents,
contrairement à d'autres, aimaient
nous voir lire, en silence, les ouvrages
que nous empruntions à l'école
ou à mon père. Les sentiers

sont les lignes d'un livre irréel
que j'écris, chaque jour, en marchant,
un livre sans pages visibles
où ma vie passe avec les saisons.

°°°

Dommartin-lès-Remiremont,
17 novembre 2013 – 9 février 2014.

* Richard Rognet est né en 1942 dans les Vosges, région à laquelle il demeure fermement attaché. Il a reçu de nombreux prix littéraires dont les prestigieux prix Max Jacob, Apollinaire, et Alain Bosquet. L'ensemble de son œuvre abondante a été couronnée du Grand Prix de Poésie de la Société des Gens de Lettres. Il est d'autre part membre de l'Académie Mallarmé.
Il a publié aux éditions Gallimard, *Dérive du voyageur* (2003), *Le Visiteur délivré* (2005), *Le Promeneur et ses ombres* (2007), *Un peu d'ombre sera la réponse* (2009), *Élégies pour le temps de vivre* (2012), *Dans les méandres des saisons* (2014).

« *SUR LA TABLE OÙ J'ÉCRIS, SOUS MES YEUX, UNE PHOTOGRAPHIE* » : CHAMBRES CLAIRES DE JIBÉ PONTALIS

Martine Boyer-Weinmann*

Dissémination et aimantation: la « place » de la photographie dans la vie et dans les récits de J.-B. Pontalis semble bien ressortir à une sorte de loi du furet, ou, pour le dire autrement, à un statut paradoxal de centralité insituable. À y regarder de plus près en effet, sans qu'on puisse, dans l'immense bibliographie de J.-B. Pontalis, trouver d'ouvrage consacré explicitement à l'exploration spécifique du motif (à la différence de l'amitié, de l'amour, des limbes ou de la fraternité par exemple) il n'est pourtant quasiment pas de livre, d'article, qui, par un détour narratif, méditatif, mémoriel, ne propose au lecteur l'apparition-disparition textuelle, mais aussi le retour légèrement retouché ou recadré au fil des œuvres dans le temps, de quelque image fixe, de quelque instantané, trace mnésique obsédante saisie par la puissance indicielle de la photographie. « Autographie » photolittéraire : on pourrait risquer cette formule, dont le premier terme réfère à un néologisme connu de l'auteur, pour tenter d'appréhender cette part plus secrète de l'œuvre-vie, où se donne à lire en filigrane son affection mélancolique envers une pratique professionnelle ou amateur (la photographie) souvent disqualifiée par les peintres ou les écrivains mêmes qu'elle fascine, ces mêmes peintres, poètes, artistes qui intéressent Pontalis. Le regard que celui-ci pose ainsi sur ses plus chères photographies privées est un regard qui se sait regardé, happé, aimanté par les ombres qui les traversent. Convier son lecteur à regarder à son tour, depuis la scène de la lecture, le passage des fantômes qui s'invitent à la table d'écriture ou sur les étagères de la bibliothèque de l'auteur parmi

* Professeur de littérature française, université Lumière Lyon 2.

les autres images et cartes postales dispersées, c'est l'inviter sur le seuil de la « scène intérieure », pour reprendre le titre du beau récit de Marcel Cohen publié dans la collection *L'Un et l'autre*, mais aussi désigner le domaine des chambres interdites. La déesse Pudeur règne sur ce territoire-frontière.

C'est par une photographie que tout commence dans *L'amour des commencements*[1] de J.-B. Pontalis. Ou plutôt que s'enclenche le non-récit d'un chagrin, dans un ordre narratif pudiquement postliminaire, au chapitre « Anges et démons », rémanence d'un dire plus ancien, où l'opération de l'écriture vient fixer un manque essentiel, fournir un cadre et un relais verbal au « *ça a été* » d'une scène primitive. Contournement du récit et évitement du *pathos* auxquels est préférée la mention d'un statut d'exception pour une scène fondatrice. Scène donnée en deux temps : celui de l'innocence d'abord, de la foi naïve en la puissance restitutive, présentifiante de l'acte photographique, miroir d'un abandon physique des sujets à l'œil de la caméra, signe d'une plénitude fusionnelle père-fils.

> Sur la table où j'écris, sous mes yeux, une photographie. La seule que j'aie jamais voulu placer dans un cadre, non pour mieux la conserver car je l'eusse gardée de toute façon, mais, je crois bien, parce qu'elle figure ce dont je fis précisément, tout un temps, le cadre de ma vie. Faut-il ajouter : imaginaire ? Un père et son fils, un homme debout aux côtés d'un enfant, une main posée sur une épaule. Ils ne se parlent pas, on les photographie. Ils regardent l'objectif. Ils se laissent loyalement capter par lui qui ne peut rien leur dérober. Au contraire, il va les représenter, les rendre présents, ensemble, à jamais. Cette photographie m'est devenue l'image même de la protection mutuelle, d'autant qu'elle fut prise sur les lieux que ravagea une guerre, qu'elle en porte les marques : les débris d'une

1 – J.-B. Pontalis, « Anges et démons », in *L'amour des commencements*, chapitre II, p. 33, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, puis, *passim*.

> casemate, tôles et béton, un trou, un cratère, énorme, ouvert par les bombes. Le père sait qu'il a un fils. Ils se tiennent. Ils comptent l'un sur l'autre.

Au sentiment d'invulnérabilité procuré à l'enfant par le père en pleine guerre va répondre trois jours plus tard la mort brutale de ce dernier : la photographie de hasard, comme un dernier repère d'un *avant* définitif, migrera alors de déménagements en déménagements, de livre en livre pour trouver son lieu nomade du secret dans la matière du langage – dans *Le Dormeur éveillé* notamment –. Mais avant de passer dans la chambre d'échos de la littérature, avant de rejoindre le « secrétaire » matériel d'où les mots éclosent sur la page, l'étreinte suspendue entre un père et un fils ne *tient* que par le filet de silence dans lequel le survivant *retient* sa parole : « Et, pour garder mon père, pour le tenir et me tenir avec lui, à nouveau je me tais. Non plus, cette fois, par rejet massif du langage, mais pour ne parler qu'avec lui, en secret. » Intimité silencieuse d'un gardien face à son interlocuteur idéal avant de se muer en l' « *infans scriptor* » qui clôt l'ouvrage.

À la frontalité du cadrage de la photo père-fils, que le lecteur ne verra pas, qu'il est réduit à reconstruire sous le regard du *scriptor*, répond, quelques livres et années plus tard, un profil perdu, mais doublement lisible (par le récit, mais aussi par l'insertion de la photo), celui du « garçon au regard perdu ». Tel est le titre, en effet, d'une séquence du *Dormeur éveillé*, ouvrage publié – il n'est peut-être pas anodin de le remarquer – dans une collection biographique dirigée par Colette Fellous au Mercure de France mariant écriture et image sous la jolie devise « Traits et portraits ». Une autre scène apparaît ici, mise en récit d'abord de l'instant de la prise, ou plutôt surprise, effraction (un viol d'intimité cette fois, *exit* l'offrande confiante à l'œil complice de la caméra) et narrée, par le détour de la troisième personne du singulier, au présent de l'indicatif, reprenant le fil interrompu, mais avec déplacement :

> Son père est mort quelques mois auparavant. Sans préavis. […] Un promeneur qu'il n'a pas vu venir braque son objectif dans la direction du garçon. Plus tard l'enfant recevra de lui la photographie prise de profil. Comment cet homme inconnu a-t-il su son nom, son adresse ?
>
> L'heure est trop tardive, la mer trop froide pour que l'enfant aille s'y baigner. Alors il regarde la mer. Il paraît grave. Peut-être ne s'est-il pas consolé, ne se consolera-t-il jamais de la mort de son père. Peut-être espère-t-il sans y croire le voir apparaître, ce père très aimé qui l'a abandonné, le laissant sur le sable : apparaitre dans le lointain, sur la ligne incertaine de l'horizon. Il attend en vain ce disparu qui ne se décide pas à revenir pour rester à ses côtés[2].

Plusieurs éléments me frappent relativement à la « place de la photographie » dans cette séquence et à propos de cette photo de profil du jeune orphelin Pontalis, bouleversante de force grave et attentionnelle à ce qui ne « revient » pas encore. En 2004, Jibé a déjà fondé sa collection « L'Un et l'Autre » (1989), qui signe avec une intuition remarquable, le renouveau et l'engouement non démentis à ce jour pour le questionnement biographique. À l'origine de cet *aggiornamento*, Jibé, fidèle en cela au propos même de la collection éponyme, choisit pourtant de se dire, de s'exposer par le détour de l'Autre éditorial (fraternel-sororal serait plus exact) comme si, pour parler de l'intime, ce léger pas de côté devait s'avérer au plus près de l'Un, au plus juste de soi. Un second élément : dans cet ouvrage comme dans la plupart des autres récits en fragments de Jibé, le ou les textes consacrés à la photographie – une, parfois deux en association – ne surgissent pas au premier plan du récit, mais se font en quelque sorte désirer dans l'horizon d'attente d'une lecture qui le ou les programme, dans une série régulière où se mêlent

2 – *Le Dormeur éveillé*, « Le garçon au regard perdu », Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2004, p. 29-30.

dessins, tableaux, cartes postales, ou réflexions sur chacun de ces gestes dans sa singularité. Ici, la photo de profil du petit J.-B. offerte par un amateur inconnu, suit dans le corps de l'ouvrage le récit et l'illustration d'un autre portrait du jeune J.-B., sous les traits dessinés d'un petit Chinois vu de face, un pastel signé par le peintre Foujita, connaissance d'une amie de sa mère, et dont l'acquisition (une commande) s'était révélée assez onéreuse. Tout oppose le petit Chinois hiératique du pastel, avec frange bien peignée, bras sagement croisés sur le ventre, au profil photographique perdu de Jibé face à la mer et offert à la force du vent qui lui dresse une crête de cheveux sur le crâne : deux Jibé pourtant contemporains, deux solitudes, l'une comme vitrifiée, l'autre vivante, en attente d'appel. Enfin, ceci : le récit reconstruit le moment épiphanique du *retour* du père par et dans la photo : une « apparition » dont le caractère magique et surnaturel est souligné dans le texte, tout comme son rapprochement avec une possible « consolation ». Juste après cette séquence, comme appelée par le vent du large qui anime la chevelure de l'enfant photographié, la peinture lumineuse d'une plage d'Eugène Boudin permet d'élargir le cadre, de reprendre l'espérance d'un pouvoir résurrectionnel confié à l'art, comme plus tard, Marcel Proust croira le trouver dans la littérature :

> Le miracle est que ce peintre d'une époque révolue, que ce peintre si sensible au temps qui passe et au temps qui change, que cet aquarelliste de l'instant me dise comme peu de peintres que rien ne tombe dans l'oubli, que tout ce qui est apparu peut réapparaître et que, par exemple, je suis toujours semblable à cet enfant qui sur la plage regarde une mer grise, empreinte, comme lui, d'une certaine mélancolie[3].

3 – *Ibid.*, « Plages, rivages », p. 31-32.

Ce temps qui passe et qui ne passe pas, Pontalis en a fait le titre d'un beau livre[4] et le lieu d'une réflexion, plus philosophique et analytique celle-ci, mais où s'annonçait déjà le parallélisme entre modalités de saisie par la peinture et la photographie. Pour la peinture, c'est encore la figure élective de Boudin qui est retenue, mise en regard contrasté avec l'entreprise photographique d'un autre Eugène, son cadet de trente ans, Eugène Atget. À une aquarelle de Boudin, Pontalis oppose la démarche conservatoire, pré-patrimoniale du photographe de la fin d'une époque. Au « *Va disparaître* » que le photographe inscrivait dans la marge de ses clichés urbains, comme mû par le pressentiment de la ruine aux fins d'en sauver quelques traces, Pontalis oppose un projet imaginaire prêté au peintre : « Boudin, lui, aurait pu titrer ses dessins, ses pastels et certaines de ses toiles : *ce qui apparaît*. Ou *épiphanies*. » À ce point de sa réflexion, Pontalis semble reprendre à son compte une célèbre philippique de Baudelaire à l'encontre d'une pratique, la photographie de son époque, qui lui semble « écraser l'imaginaire ». Mais, c'est pour aussitôt nuancer la charge de Baudelaire, en mesurer à la fois l'acuité et l'injustice :

> Baudelaire, ici, semble injuste : la photographie, et sans doute plus de son temps que du nôtre, n'a pas qu'une fonction d'archive, elle ne fait pas que capter et retenir un morceau du réel : il lui arrive même, et justement quand elle ne se veut pas « artistique », de se rapprocher du rêve. À preuve le portrait par Nadar de… Baudelaire.
>
> Pourtant le poète n'a pas tout à fait tort. Une photographie focalise le regard, confronte à ce qui est ou a été. Elle fixe ou rappelle. Elle *reproduit* l'instant. Je doute qu'elle le *produise*. Peut-être même y a-t-il dans la photographie comme l'indique

4 – J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997. Les citations de l'ouvrage sont tirées du chapitre « Instantanés » (p. 47-51). Plus précisément, et successivement, p. 47, 50, 51.

> Roland Barthes dans *La chambre claire*, « cette chose un peu terrible : le retour du mort ».

Le retour du mort : n'est-ce pas ce « reste » qui revient dans l'image de la photographie, en lieu et place de la voile blanche réelle du fils Thésée espéré vif sur la plage par son père, le vieillard Égée, en reflet inversé ici de l'attente du petit garçon sur la plage normande ?

Il est bien temps maintenant de revenir à Roland Barthes, puisque J-B. Pontalis vient de nous y inviter. La référence à Barthes se fait insistante sous sa plume, au fil des années. Il y revient encore dans *Avan*t, un de ses derniers essais de « je me souviens… », à la faveur d'une réflexion sur l'archive, et sur « l'oublieuse mémoire » :

> Ma mémoire serait-elle une plaque photographique où l'éphémère et l'intemporel ne font qu'un ? Où l'absence n'est pas l'opposée de la présence ?
>
> Le livre de Roland Barthes que je préfère avec le *Journal de deuil* – qui à mes yeux en est le pendant – est celui qu'il a consacré à la photographie. Il s'intitule *La Chambre claire*. Je me souviens de m'être arrêté sur cette phrase : « Cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. » Étrangement, une photographie, même celle d'une personne vivante, est porteuse d'une disparition. Cet enfant cessera bientôt de l'être, ce jeune homme rieur qu'était mon père est mort, cette maison que j'ai tant aimée n'est plus. Barthes encore : « le noème de la Photographie est simple : *ça a été. »* Troublante alliance : celle du « tout doit disparaître » avec l'évidence de l'apparition[5].

Du Barthes de *la Chambre claire*, Pontalis retient la réflexion sur l'affect, comme si dans la boîte à photos que l'on se plaît à rouvrir

5 – J.-B. Pontalis, *Avant*, Paris, Gallimard, 2012, p. 31.

périodiquement pour faire surgir un nom (« c'est qui celui-là ? ») ou le visage d'un camarade de classe oublié, cette boîte d'instantanés Kodak que manipule également la mère très âgée de Pontalis dans *L'amour des commencements* (au chapitre « au bout du fil »), il ne fallait retenir que la valeur sentimentale, moins le *studium*, objet d'un code, d'un dressage, d'une culture, écrit Barthes que le *punctum* ultra-subjectif, cette flèche, cette zébrure, cette blessure, ce qui me « *point* », mais aussi ce qui « *poigne* » :

> Dans cette recherche de la Photographie, la phénoménologie me prêtait donc un peu de son projet et un peu de son langage. Mais c'était une phénoménologie vague, désinvolte, cynique même, tellement elle acceptait de déformer ou d'esquiver ses principes selon le bon plaisir de mon analyse […] Ensuite, ma phénoménologie acceptait de se compromettre avec une force, l'affect ; l'affect était ce que je ne voulais pas réduire ; étant irréductible, il était par là même ce à quoi je voulais, je devais réduire la Photo […] J'étais semblable à cet ami qui ne s'était tourné vers la Photo que parce qu'elle lui permettait de photographier son fils. Comme *Spectator*, je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment » ; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde[6].

Dans le vocabulaire de Pontalis, le *studium* devient « la curiosité », celle qui pousse à réidentifier le paysage, retrouver l'année, le nom, à être actif, réactif ; le *punctum* est le lieu secret de l'émotion, celle qui par définition échappe aux prévisions, qui surprend le sujet en pleine passivité. Émotion sensible quand le photographe capte le point de fuite du regard de l'enfant orphelin du père, quand Barthes, dans la douleur du deuil de la mère, constate qu'il y a des photographies qui réveillent en lui un « centre tu » (ce sont ses mots),

6 – Roland Barthes, *La chambre claire*, *note sur la photographie*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 40.

des incidents, (Barthes parle plutôt de l' « incidence » tombant dans le pli des jours qui provoque en lui, « un bien érotique ou déchirant, enfoui en moi-même (si sage en fût apparemment le sujet[7] »). On retrouve chez Pontalis certaines caractéristiques du « *punctum* » barthésien dans un autre texte relatif à la photographie inclus dans le recueil *Traversée des ombres*, intitulé « deux photographies sur un mur et une autre prise à la tombée du jour » : elles accompagnent par-delà la mort deux figures amies, deux voisins de bureau chez Gallimard, celle de Claude Roy, celle aussi de Louis-René des Forêts, dont la photo « capte » le vif et s'adresse directement au regardeur, devenu à son tour objet d'une curiosité aiguë, d'une demande, d'une réquisition de sens :

> Face à moi, dans le même bureau, une autre photographie. L'homme est âgé : cheveux gris, lèvres serrées, closes ; la main droite très fine tient le fourneau d'une pipe, le cou est entouré d'un foulard. Il porte une veste d'une couleur sombre. Je lui trouve une élégance naturelle.
>
> Mais je ne vois qu'un regard. Ce regard est douloureux, il y a quelque chose d'inflexible en lui, il me tient à distance et en même temps j'ai la conviction que c'est sur moi qu'il est fixé, qu'il ne me lâchera pas tant que je n'aurai pas répondu à ses questions. Lesquelles ? Je l'ignore. Je sais seulement qu'elles ne permettent pas la dérobade. Ça pourrait être : « comment fais-tu pour survivre? ou pour parler ? ou pour écrire ? »
>
> Ce regard ne juge pas, il n'est pas inquisiteur. Il n'est qu'une question muette, insistante, venue d'un autre monde, le pays des morts.
>
> Cet homme se veut-il hors d'atteinte en faisant le choix d'un mutisme obstiné, tel l'enfant qui trouve dans ce défi son seul secours contre les oppresseurs ? Attend-il secrètement que je

7 – *Ibid.*

> lui parle ? À moins qu'il ne pense qu'il n'existe d'autre entente que tacite. Ce n'est plus une photographie que j'ai devant moi, c'est l'homme même. L'homme insoumis, sa révolte et sa douleur, également violentes, celles dont on ne guérit pas, les intraitables[8].

Archive de l'intime, ayant intrinsèquement à voir avec le pressentiment et la réactivation déchirante ou élégiaque d'une perte inconsolable, la photographie nous conduit dans un territoire où, selon Barthes, le « mort capte le vif ». « Se tenir devant » la photographie, comme l'écrit Jibé de sa propre démarche, c'est donc formuler à la fois une éthique existentielle et une injonction à explorer cette perte par la Littérature, lue, écrite, éditée, la sienne, celle des amis de *L'Un et L'Autre*.

À l'autre bout de la vie de Jibé, et jusque dans sa vie posthume, deux hommages récents viennent souligner la force du médium photographique si propice à la naissance des fantômes pour l'imaginaire de Pontalis. Christian Garcin dans *Jibé* (Arléa, 2014) lui consacre tout un chapitre (« Photos ») et Jean-Michel Delacomptée dans *Écrire pour quelqu'un*, répond à son éditeur-ami en lui offrant, pour son dernier livre dans la collection *L'Un et l'Autre* (2014), une jaquette représentant la photographie d'un autre père avec son fils et l'écho d'une scène retrouvée de filiation par-delà la mort. Le hasard eut aussi sa part dans la résurrection de cette photographie. Le biographique se joignait ici métonymiquement, via la photographie, à l'autoportrait oblique.

Le bref hommage de Christian Garcin, en forme de lettre adressée, revient notamment sur ces voisinages photographiques, que Jibé lui-même dans *Le Dormeur éveillé* jugeait « intempestifs » et auxquels, par jeu, il soumettait le regard des visiteurs de son bureau, chez Gallimard, mais aussi chez lui : voisinages de Sartre boxeur

8 – J.-B. Pontalis, *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 192-193.

(on découvre chez Garcin, que le *sparring partner* n'est autre que l'un des frères Bost, famille à laquelle, par mariage avec son épouse Brigitte, Pontalis est apparenté) avec Flaubert fumeur de pipe, mélange d'iconique et de scriptural, de cartes postales reçues ou à envoyer :

> Les photos du bureau de J.-B. étaient à son image, qui témoignaient d'un goût pour l'humour et le jeu (Sartre boxeur), d'une grande fidélité en amitié (Claude Roy et son chat), d'une secrète mélancolie (l'enfant J.-B. face à la mer), d'un attrait pour les brumes du romantisme (la falaise et la brume de la baie de Somme), mais jamais d'une quelconque gravité, et surtout pas de cette gravité affectée dont Montesquieu écrit qu'elle est 'le bonheur des imbéciles'. Rien non plus de la violence muette à l'œuvre dans les *Lutteurs* d'Émile Friant, qui, depuis des années, me fait pourtant inévitablement penser à J.-B. chaque fois que j'en vois la reproduction, derrière mes trois théières[9].

La figure du frère de J.-B., (J.-F. pour la mère), le souvenir du conflit mal dénoué avec cet aîné complexe, mais aussi le voisinage de la photographie avec la peinture, parfois sous les traits les plus inattendus, comme ici dans ce choix pictural « en mode mineur » d'un peintre oublié : voilà ce que révèle, au sens photographique du terme, l'encombrement créateur de la chambre de travail. Autre photo, non évoquée celle-là par Pontalis à ma connaissance dans ses propres livres, évoquée par son jeune ami, Christian Garcin, qui adopte à cette occasion le tutoiement affectueux dans son hommage : un portrait de lui brun et jeune, la quarantaine sportive ou joueuse : « la scène se déroule ici, dans le parc, au bas de la pièce où se trouve la photo. Bizarrement, je pense tout de suite à deux personnages qui n'ont rien à voir avec toi : les aventuriers Bob Morane et Bill Ballantine (un brun sec, un grand roux costaud). […] Ensui-

9 – Christian Garcin, *Jibé*, Arléa, 2014, p. 42-43.

te je constatai qu'il s'agissait, encore une fois, d'un combat, ou d'un simulacre de combat, comme Sartre boxeur. »

Mais c'est sans doute Jean-Michel Delacomptée qui, en offrant le dernier livre à la collection *L'Un et l'autre*, parvient à produire le plus d'échos filiaux et photolittéraires dans la reprise du motif du lien entre un père, le sien, et un jeune garçon de l'après-guerre, lui-même. Fruit d'une redécouverte fortuite *post mortem*, la photo du père et du fils ranime l'image du couple père-fils Pontalis, mais aussi ouvre largement sur le monde maritime et proustien de leur univers normand partagé :

> Par sa puissance la photo tranchait sur les autres, les unes plus récentes, certaines plus anciennes encore. Je l'ai tenue longuement entre les mains. Elle m'observait autant que je l'examinais. J'avais l'impression qu'à tendre ainsi l'oreille pour entendre ce que je lui disais, mon père me regardait autant qu'il m'écoutait, ou que son écoute, plutôt, s'apparentait à un regard qui m'aurait embrassé. Il m'était difficile de définir ce que je ressentais. La photo, je le devinais, me murmurait des douceurs qui suscitaient en moi une attention émue, mais que je ne pouvais parfaitement comprendre. J'ai lu de près, dans ma jeunesse, *À la recherche du temps perdu*. Peut-être connaissez-vous ce passage *d'Albertine disparue* où Marcel, se remémorant, des années après la mort de sa mère – maman – le voyage autrefois à Venise avec elle, évoque la façade de l'hôtel où ils avaient séjourné, remarquable par l'ogive d'une fenêtre à demi arabe à la lumière de laquelle maman lisait en l'attendant et, considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'architecture médiévale, reproduite dans les musées sous forme de moulages, avant qu'il ne la compare, cette ogive, à un homme de génie avec qui, passant un mois dans la même villégiature, on se serait lié d'amitié. Et, depuis, chaque fois qu'il voit dans un musée un moulage de cette fenêtre, Marcel est obligé de retenir ses larmes, parce que, explique-t-il, elle lui dit la chose qui

> peut le plus le toucher : « je me rappelle très bien votre mère ». Devant cette photo de l'homme qui était mon père incliné vers l'enfant que j'étais, j'éprouve un sentiment de semblable nature, une familiarité où, tel un moulage, la représentation se confond avec la réalité du souvenir, comme si la photo se penchait vers moi pour me dire : « j'ai bien connu votre père ».
>
> Et non seulement mon père, mais le lien qui m'unissait à lui et qui se dévide à présent, tandis que, scribe fidèle, j'écris, assis près de cette photo posée en évidence à ma gauche sur la table, ce que mon silence me dicte[10].

Dans ce livre qui évoque le lien profond d'amitié quasi filiale qui l'unissait à son éditeur – pour lequel il aura écrit huit livres, un record absolu pour la collection –, Jean-Michel Delacomptée explore la relation à son père dans l'ombre portée et en mémoire de la photo fondatrice qui unissait J.-B. à son père précocement disparu. C'est donc tout naturellement que cet *Écrire pour quelqu'un* se donne comme un livre-tombeau : « [les livres] ne recouvrent pas de marbre les morts, ils les revêtent d'une douce ferveur. Ce sont des urnes à portée de main qu'il nous suffit d'ouvrir, où nous plongeons nos souvenirs, et dont les cendres sont les mots[11]. »

Comme Proust, cette figure qui le hante de livre en livre, Jibé a fréquenté Cabourg (Delacomptée aussi du reste), et ce voisinage maritime normand se charge encore d'autres jeux mémoriels et littéraires : ceux de la complicité que l'enfant Marcel y noua avec la figure de la grand-mère, douloureusement remémorée par le Narrateur sous les traits fixés à son insu par la photographie de Saint Loup, ressurgissent ça et là sous la plume rapide de Jibé, arpenteur de plages et familier des fantômes. Connivences avec l'Autre, échos sensibles en littérature et violence captatrice du geste photographi-

10 – Jean-Michel Delacomptée, *Écrire pour quelqu'un*, Paris, Gallimard, coll. « L'Un et l'autre », 2014, p. 17-18.

11 – *Ibid.*, p. 170.

que dessinent un espace mobile dans la prose légère de Jibé Pontalis. Sous la pudeur et la rareté de l'aveu, derrière la pirouette et l'ellipse, la très insoutenable gravité d'un dire s'énonce à la faveur des traces indicielles de quelques affinités photographiques. Mêlées à la bibliothèque personnelle et à l'espace professionnel, elles dessinent un théâtre de mémoire et un gisement imaginaire très fécond pour le grand lettré moderne que fut Jean-Bertrand Pontalis. Dans l'épilogue de son dernier livre publié quelques semaines après sa mort, *Marée basse marée haute*, Jibé bouclait la boucle du chemin de retour, dans l'attente du père de l'enfant qu'il fut : « La vie s'éloigne, mais elle revient[12]. » Les amis de Jibé gardent le souvenir des « plaisirs majuscules » qu'il leur aura fait vivre ou lire, et confirment ces dernières lignes écrites : « Je suis tout entier dans le présent. Je n'ai plus d'âge. »

12 – J.-B. Pontalis, *Marée basse marée haute*, Paris, Gallimard, 2013, p. 137, puis 136.

BONNARD, LE TOUT (ET SON CONTRAIRE)

« PIERRE BONNARD (1867-1947). PEINDRE L'ARCADIE » AU MUSÉE D'ORSAY

Anna Saba

En un coup d'œil, jeté au catalogue de l'exposition Bonnard organisée à l'Orangerie des Tuileries en 1967, majoritairement imprimé en noir en blanc, nous comprenons que la couleur ne fait pas tout dans cette peinture, même si elle y est pour beaucoup. Ce livre d'un autre temps, en matière d'édition de catalogue d'exposition, vient, si besoin était, nous redire que Bonnard, considéré comme le héraut de la couleur, est autant, sinon plus, un génie de la composition, de la touche, du cadrage. Un génie de la peinture tout court. Il est pourtant considéré, sans doute justement, et majoritairement apprécié comme « le » peintre de la couleur. Mais de quelle couleur en réalité ? Une couleur éblouissante, irradiante, presque tellurique, tant la matière dans laquelle elle se loge est tangible, palpable, souvent. Une couleur qui donne l'impression qu'elle recouvre le monde dans lequel nous vivons d'une douce cendre, comme après une éruption volcanique.

« Enfin la traînée noire dont j'ai parlé s'éclaircit et s'évanouit à la manière d'une fumée ou d'un brouillard ; puis brilla le vrai jour, même le soleil, mais avec la teinte jaunâtre qu'il a lors des éclipses. Aux regards encore mal assurés, les objets s'offraient sous un nouvel aspect, couverts d'une cendre épaisse comme d'une couche de neige », écrit Pline le Jeune à Tacite (*Lettres* tome II, Livres IV-VI) au sujet de l'éruption du Vésuve en 79 après J.-C.

De la même manière, assez paradoxale, sa peinture est-elle appréciée pour sa capacité à transcrire une douceur de vivre, comme

nous incite à le voir et à le croire l'exposition actuellement présentée au Musée d'Orsay, intitulée « Bonnard. Peindre l'Arcadie », magistrale dans les prêts accordés – notamment les grands formats – et vibrante dans l'accrochage. Nous y voyons en effet une multitude de chats, de chiens, d'enfants, de bébés même, de femmes nues, de visages privés de regards, de vergers, d'étoffes, de miroirs, de bords de tables, d'objets de toilettes, de vaisselle et des fruits, en abondance. Bref, des univers paisibles et des espaces décloisonnés où la vie du dedans déborde au dehors, et inversement. Mais comment pouvons-nous imaginer que cette impression d'interpénétration des espaces et cette forme de présence « par effraction » des personnages, comme saisis dans la fraîcheur et la spontanéité de leurs mouvements – peuvent résulter chez Bonnard d'une simple observation délicate de la vie domestique ? Constatons une émancipation consciente, cela dès les années nabis (1890), des règles de la perspective qui conduit souvent à des compositions étagées, voire chamboulées, des plans relevés ; une liberté prise par rapport aux codes d'utilisation de la couleur ; un maniement de la tache ; une ironie à faire entrer les personnages à peine dans le cadre de la composition, comme s'ils ne faisaient que passer ou n'avaient le droit d'être représentés qu'à mi-corps ! Dans une entrevue avec le journaliste Jacques Daurelle, donnée au journal *L'Écho de Paris*, Bonnard a justement affirmé : « Je désapprends en ce moment ce que j'avais eu beaucoup de peine à apprendre aux Beaux-arts pendant quatre ans[1]. » Nous étions alors en 1891. Bonnard venait de présenter ses panneaux décoratifs *Femmes au jardin* qui font aujourd'hui l'affiche de l'exposition du Musée d'Orsay. Il n'a cessé de désapprendre et de se forger de nouvelles armes.

Le rapport de Bonnard aux arts décoratifs semble essentiel. Non pas tant dans les recettes qu'il a pu apprendre et mettre en

1 – Catalogue d'exposition *Nabis 1888-1900. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis Vallotton*…, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 21 septembre 1993 - 3 janvier 1994, p. 111.

œuvre pour peindre à l'huile sur du papier (qui sera ensuite marouflé sur toile) ; pour peindre sur des surfaces importantes comme, par exemple, la commande des quatre panneaux décoratifs passée par les frères Josse et Gaston Bernheim pour leur hôtel particulier de l'avenue Henri-Martin à Paris entre 1916-20 ou ceux, immenses, pour Misia Edwards ; ou bien encore pour des paravents. La question est cruciale et révélatrice de son désir de repenser les disciplines. Bonnard a réussi, là aussi, à s'extraire des conventions et à inventer une nouvelle peinture qui combine tous ces formats. À cet égard, il dira des *Femmes au jardin*, précitées, dans une lettre à sa mère « ils vont beaucoup mieux contre un mur. C'était trop tableau pour un paravent[2]. » C'est la preuve que Bonnard a réussi à dépasser la question de la différenciation nécessaire entre arts appliqués et art tout court, pour notre plus grand plaisir et surtout, plus important, pour l'efficacité de son art.

Quant au bonheur, parlons-en ! L'Arcadie est décrite par les spécialistes comme une région mythique située dans les montagnes du Péloponnèse. Elle est décrite par Virgile dans *Les Bucoliques* et a, depuis, abreuvé toute la peinture, à commencer par Le Guerchin qui, le premier, vers 1620, a intitulé une toile *Et in Arcadia ego*, reprenant l'inscription qui figurait sur un petit mur portant un crâne, découverte par des bergers insouciants. Dans ce tableau, c'est la mort qui rappelle son existence à ces jeunes gens étourdis. Elle leur dit : « Même en Arcadie, je vous attends. » On y apprend que le bonheur n'est jamais entier et que, si Arcadie il y a, la mort n'est jamais très loin. Jean Clair a produit un petit livre édifiant sur Bonnard, dominé par la question de la mélancolie chez le peintre, paru en 1984, au moment de l'exposition qu'il a présentée au Musée national d'art moderne à Paris.

2 – Lettre de Bonnard à sa mère du 13 mars 1891, citée par Antoine Terrasse en 1967 et reprise dans le catalogue de l'exposition *Bonnard, Peindre l'Arcadie*, Musée d'Orsay, par Nicholas Watkins, p. 215.

Pour nous, le « bonheur primitif » décrit par son neveu et biographe Antoine Terrasse dans la préface du catalogue de 1967[3], est donc un bonheur inventé de toutes pièces. Un bonheur rêvé. Il est d'autant plus crédible et vibrant aux yeux du spectateur qu'il est mythifié : la nature, la végétation, les animaux, les êtres sont métamorphosés par la peinture, méconnaissables. Chacun aura le loisir de constater en relisant sa chronologie que Bonnard a vécu des moments difficiles, et même tragiques, dont celui du suicide de sa maîtresse Renée de Montchaty en septembre 1925, suite à son propre mariage avec Maria Boursin dite Marthe de Méligny, rencontrée dès 1893, et avec laquelle il partageait son existence depuis lors. La recette du bonheur, il la cherche, comme chacun. Ses autoportraits dont l'exposition du Musée d'Orsay présente une série édifiante, viennent encore prouver cette douleur de vivre ou tout du moins font le constat de l'amère vanité de notre présence sur terre. C'est ce que semble nous dire *Le Boxeur* (portrait de l'artiste, 1931, Musée d'Orsay), une peinture d'une « lumineuse noirceur », comme la décrit adroitement Nicholas-Henri Zmelty dans le catalogue de l'exposition[4].

Depuis longtemps, l'on ne voit plus la peinture au prisme du sujet qu'elle choisit, souvent comme simple prétexte. Gide l'a affirmé dans un bel article paru en revue en 1937[5] qui est d'ailleurs ambigu : d'un côté, il déplore la liberté trop grande que les peintres ont prise vis-à-vis des conventions (le sujet notamment), de l'autre, il reconnaît que « seules les qualités indépendantes du sujet permettront à l'œuvre d'aborder heureusement aux époques futures ». Il convient de sa propre perplexité face à la question du sujet (de l'iconographie) comme critère de valeur et d'appréciation de la

3 – *Pierre Bonnard, Centenaire de sa naissance*, Haus der Kunst, Munich ; Orangerie des Tuileries, Paris, 13 janvier - 15 avril 1967.

4 – Catalogue de l'exposition *Bonnard. Peindre l'Arcadie*, Musée d'Orsay, Co-édition Musée d'Orsay/Hazan, 2015.

5 – André Gide, *Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques*, Fontfroide, Fata Morgana, 2011, p. 17.

peinture. Il cite Rembrandt, Breughel, Poussin chez lesquels le sujet est « débordé » par la peinture, par le métier. « Il faut bien admettre que certaines toiles parviennent à s'imposer à notre admiration, où, manifestement, l'artiste qui les a peintes ne s'est inquiété de rien que de transmettre le plus puissamment possible et le plus particulièrement un petit morceau de nature réfracté par sa personnelle vision » écrit Gide dans ce court texte. Sans le citer toutefois, nous pensons pour notre part à Bonnard en lisant ces lignes[6] et refusons donc de le voir rangé, comme il l'a été pendant longtemps, comme l'éminent représentant de la « tradition française » ; regardons-le plutôt comme un artiste singulier qui n'a jamais dévié de sa trajectoire, régénérant sa propre vision transcendée du monde, jusqu'à sa disparition en 1947.

« Pierre Bonnard (1867-1947)
Peindre l'Arcadie » au Musée d'Orsay

1, rue de la Légion d'Honneur, 75007 Paris
17 mars – 19 juillet 2015

6 – *Ibid.*, p. 20.

« LA TOILETTE – NAISSANCE DE L'INTIME » AU MUSÉE MARMOTTAN MONET

Alice Contensou*

En ce début d'année 2015 se sont ouvertes les portes de la toute première exposition consacrée à la toilette. Elle englobe, selon les époques, différentes manières de prendre soin de soi : coiffure, bain, manucure, maquillage. Autant de pratiques qui n'ont cessé d'évoluer au cours des cinq derniers siècles, et, avec elles, la manière de les représenter.

Comme l'indique l'intitulé de l'exposition, la toilette est ici présentée à travers le prisme du rapport à l'autre et à soi. Car, si aujourd'hui l'intimité va de soi, il n'en a pas toujours été ainsi. Le parcours, chronologique, commence d'ailleurs à la Renaissance, c'est-à-dire au moment où disparaissent les bains publics. Nous franchissons donc déjà une première étape vers l'intimité, puisqu'on ne sort plus pour procéder à ses ablutions : au contraire, c'est la toilette qui intègre le logement. On se lave désormais « à la maison », par crainte notamment que l'eau ne communique les maladies. Mais « à la maison » ne signifie pas en toute intimité, seul(e), à la salle de bain : loin s'en faut. Les toutes premières œuvres représentent majoritairement plusieurs personnes. L'eau devient alors un signe extérieur de richesse, et le bain, quoique rare, permet à l'artiste de représenter des femmes jeunes, belles, nobles, Vénus qui, à vrai dire, ne font jamais véritablement le geste de se nettoyer.

La méfiance vis-à-vis de l'eau s'accroît, et le bain disparaît au profit de la « toilette sèche ». On s'essuie alors le visage au moyen d'un linge blanc (la « toilette »), devant une table ou une console recouverte de tissu. Mais on ne laisse pas le visiteur oublier le

* Alice Contensou est étudiante en lettres modernes à la Sorbonne.

caractère sensuel de la toilette, même sèche. En témoigne le tableau d'après Abraham Bosse, *La Vue* (milieu du XVII^e^ siècle). Mais cette sensualité ne va pas jusqu'à la nudité, loin de là ; et le sens de la Vue permet avant tout de montrer comment on se pare, et donc sa beauté, sa richesse.

Le Nord de l'Europe, lui, voit naître des représentations moins normées, où le nu se fait réaliste. C'est ainsi que le visiteur peut admirer la superbe *Femme à la puce* de Georges de la Tour (1638). Cadrage serré, lumière chaude : l'intimité commence dans le dénuement. Le linge qui se froisse sous les mains crispées, la bougie bientôt consumée et le visage honteux rappellent au spectateur la condition modeste du sujet, et la pudeur forcée.

À l'inverse, certaines scènes de toilette sont prétexte à de véritables vanités. C'est ainsi que la *Jeune femme à sa toilette* de Nicolas Régnier est entourée de fleurs, d'un miroir, de bijoux… qui ne sauraient faire oublier le pot de chambre mal dissimulé.

Fin XVII^e^, nous explique-t-on, la toilette devient une affaire privée, du moins partiellement : les femmes de la haute société sont toujours secondées ; parfois, lorsqu'une dame se fait belle, ses domestiques l'assistent mais en profitent elles aussi pour se soigner (ongles, cheveux). Les visiteurs masculins, eux, ne sont plus les bienvenus.

C'est alors l'occasion de peindre, pour certains comme Nicolas Bazin, des scènes de toilettes interrompues, d'hommes surprenant des femmes. Scènes d'autant plus empreintes de gêne que la notion de plaisir commence à gagner les bidets et bassins – en témoigne une gravure de 1743 intitulée *Le Plaisir de l'été*. On se lave de plus en plus pour se détendre, entre femmes, loin du regard des hommes sous lequel la conduite se doit d'être irréprochable… en théorie. La toilette devient aussi l'occasion de se farder pour plaire à l'homme dont on conserve précieusement le portrait, que l'on admire alternativement à son propre reflet (François Boucher).

Ce n'est qu'au XIX^e^ siècle que la pudeur affecte les habitudes de toilette. L'espace se clôt : les premiers cabinets de toilette arrivent dans les milieux les plus aisés. Les chambres de jeunes femmes modestes, elles, offrent une poésie de l'ordinaire qui ne déplaît pas à certains artistes comme Nicolas Bernard Lépicié : le *Lever de Fanchon*.

Plus le modèle est noble, plus la toilette sera traitée avec pudeur. C'est ainsi qu'on représente les objets de toilette, des femmes se peignant, ou même Joséphine de Beauharnais avant le sacre… mais jamais la toilette n'est censée être montrée de manière directe.

Peu à peu cependant, le spectateur assiste au retour de la nudité, sous une forme bien plus scabreuse cette fois puisqu'elle n'est plus idéalisée, et qu'elle vient narguer les injonctions à la pudeur. Des artistes comme Manet ou Degas représentent les femmes dans des postures sensuelles, les imperfections du corps ne le rendant que plus réel et donc désirable. Les femmes qui se coiffent sont souvent nues, à l'exception d'un bracelet ou d'une jarretière, détail scabreux qui ne laisse guère place au doute. Chez Degas notamment, les points de vue sont volontairement bas ou plongeants. Il faut dire qu'à la fin du siècle, la généralisation des ablutions, qui débordent des élites, empêche l'idéalisation.

Cette liberté croissante dans la toilette, débarrassée de tout regard autre que celui de l'artiste, lui donne donc ce caractère intime, paisible et contemplatif qui caractérise désormais toutes les œuvres. Les bains, même chauds, sont bien moins rares. Chez Bonnard comme chez Atget, en peinture comme en photo, on se prélasse pour la première fois depuis des siècles. La lenteur n'est plus nécessairement aristocratique ou poseuse : pour certaines, cette toilette reste le seul moment paisible avant une journée active. Parmi les merveilles du parcours : la *Jeune fille à sa toilette* d'Eugène Lomont, représentée sur l'affiche de l'exposition. Les jeux de transparence et de clair-obscur, la modestie du sujet qui n'occupe qu'une petite partie du tableau, l'absence de robinet et même de geste de toilette semblent faire de ce moment une sorte de moment de grâce, de

face à face songeur avec soi-même grâce au grand miroir, loin de l'agitation qui attend sûrement le personnage hors de ce cabinet.

À partir de la fin de la Belle Époque cependant, le musée Marmottan sort visiblement de sa zone de confort et fait se succéder Picasso, Léger, Kupka, Blumenfeld, Erro, sans véritablement proposer d'analyse spécifique. Nous y lisons surtout raccourcis et généralités sur l'art du XX^{e} siècle et l'art contemporain (formes géométriques, détournement, cosmétique…).

Des maladresses d'autant plus regrettables que de nombreuses questions auraient pu se poser. En effet, aujourd'hui, l'intimité dans la toilette semble acquise. Pourtant, la nudité est partout : les produits de toilette, d'hygiène, et globalement cosmétiques sont justement vendus dans des publicités représentant des corps féminins nus. Que dire alors de ce déplacement de la nudité de l'art vers la publicité ? L'eau, l'hygiène et l'intimité ne sont plus à conquérir, mais bel et bien acquises dans nos sociétés occidentales. Pourtant, il existe quelques constantes.

Qu'il s'agisse de corset, de lourdes perruques, d'épilation, de talons, la femme a toujours procédé à la transformation de son corps, parfois jusqu'à la souffrance. Un thème qui n'est pourtant jamais abordé dans l'exposition. Cependant, le caractère sexué de la représentation de la toilette saute aux yeux du visiteur : sur la centaine d'œuvres accrochée, on ne compte que deux hommes en train de procéder à leur toilette : *Pilate se lavant les mains* de Dürer (1512) – une scène biblique, – et le *Gentilhomme à sa toilette* d'Adriaen Pietersz van der Venne (1660). Quoi de plus féminin en effet que la contemplation dans le miroir, le passage du peigne, l'application d'une mouche ? La femme, en tant que muse, personne passive, ou objet de fantasme, se devrait donc de prendre soin de ses ongles, de sa peau, de ses cheveux… quitte, paradoxalement, à les abîmer. L'artiste Jessica Ledwich a souligné ce paradoxe dans sa série *The Fanciful, Monstrous Feminine*. Il est donc regrettable que ce genre d'approches n'ait pas eu sa place dans l'exposition.

De l'exposition, retenons davantage l'idée que la toilette a beaucoup évolué de siècle en siècle, chaque époque instaurant des codes spécifiques, et donc des possibilités bien particulières de les enfreindre. Mais n'est pas absent, en leitmotiv, un certain voyeurisme : les cadres sont parfois redoublés par l'encadrement d'une fenêtre ; d'autres sont ovales comme pour imiter une serrure. Dès Dürer, le spectateur est malgré lui complice des deux vieillards qui surprennent la jeune Suzanne pendant sa toilette.

Retenons aussi les deux superbes diptyques de François Boucher. Quatre œuvres au total. Deux d'entre elles sont deux « sages », « convenables » : l'une représente une femme tenant un enfant par la main, l'autre une femme donnant un biscuit à un chien. Les deux autres leur ressemblent en de nombreux points (mêmes couleurs, même position du corps), à quelques détails près : enfant et chien ont disparu ; et les jupes sont relevées, dévoilant les jeunes femmes dans des attitudes peu raffinées. Les tableaux « convenables » servent alors de « couvercles » à leurs pendants scabreux, et nous imaginons leur possesseur cacher ou dévoiler au gré de ses envies et selon ses visiteurs. D'ailleurs, dans l'un des tableaux « osés », est présent un voyeur derrière la fenêtre. Les regards forment donc un triangle dans lequel le visiteur est impliqué.

Enfin, le visiteur s'amusera d'une page du journal *La Caricature :* un système de rabat du papier permet d'imiter la fermeture d'une porte. Lorsque le rabat est ouvert, le lecteur semble surprendre une femme commençant à se déshabiller. La page rabattue, il ne voit plus que la domestique interdisant d'entrer. Il est alors tenté de jouer avec le système de rabat, et se fait ainsi voyeur indésiré.

Représenter et admirer la femme à sa toilette n'est pas une attitude anodine, et les artistes jouent souvent avec un mélange de pudeur et de curiosité. La naissance de l'intime ne rend le corps féminin que plus désirable, plus beau et plus esthétique. Jouant avec la part de voyeur qui est en chacun de nous, l'exposition nous propose donc un parcours au gré des évolutions des mœurs, des pratiques d'hygiène, des équipements et des canons de beauté, mais

nous laisse aussi face à notre propre curiosité plus ou moins saine – en somme, à notre propre voyeurisme.

« La toilette – Naissance de l'intime »
Musée Marmottan Monet
2, rue Louis Boilly
75016 Paris
Du 12 février au 5 juillet 2015

ET TU N'ES PAS REVENU – MARCELINE LORIDAN-IVENS

Philippe Reliquet

Réfugiée avec son père et sa famille dans la tranquille ville de Bollène, en Provence, Marceline alors Rozenberg est arrêtée à coups de crosse avec son père par la milice *française,* en mars 1944. Sa mère, son frère s'échappent. Père et fille sont dirigés vers Avignon, puis Marseille, Drancy, enfin Auschwitz-Birkenau, par le convoi 71, parti de Drancy le 13 avril 1944. À Drancy, le père lui avait dit : « Toi, tu reviendras peut-être, parce que tu es la plus jeune, moi je ne reviendrai pas[1]. » Il arrivera plus tard, à Birkenau, qu'ils se croisent, que le père parvienne à tendre une lettre à sa fille. La prédiction aussi surviendra. La fille, qui avait quinze ans, reviendra. Pas le père, qui en avait quarante-trois. La lettre lue, les mots oubliés, perdus. Le silence pour toujours, durement signifié par une « décision » administrative notifiant la disparition, en 1948. Le silence. La douleur. Le désir de mourir. Le désir aussi, beaucoup plus tard, de dire, de répondre à la lettre sans retour, de parler enfin : c'est le sujet de ce texte court, dense, implacable, indispensable.

Indispensable, parce que son auteure dit les mots, les sentiments, l'horreur, la souffrance extrême, irréparable, prolongée, renouvelée, qui l'accompagnera dans tous les gestes de sa vie ensuite suspendue, jusqu'à la fin, jusqu'à ce que la question soit posée : « Maintenant que la vie se termine, tu penses qu'on a bien fait de revenir des camps[2] ? »

Cette question est d'une grande violence, elle interroge sur l'après. Quelle vie possible, après l'horreur ? Que dire, que taire,

1 – Marceline Loridan-Ivens, *Et tu n'es pas revenu*, Paris, éd. Grasset, 2015, p. 13.
2 – *Ibid*., cf. p. 107.

que reprendre ? Qu'est-ce qui peut être transmis, compris ? Quelle attitude opposer au silence, à l'indifférence, au retour de l'antisémitisme, jamais éteint, parfois, de nouveau, virulent, insupportable, désespérant ? Marceline Rozenberg, qui a été deux fois épouse de deux non-juifs lui ayant donné les deux noms qu'elle porte pour écrire son livre, Loridan et Ivens, s'adresse à son père : « Tu avais choisi la France, elle n'est pas le creuset que tu espérais. Tout se tend encore une fois, on nous appelle les juifs de France, il y a aussi les musulmans de France, nous voilà mis face à face, moi qui m'étais voulue de tous bords, en tout cas du côté de la liberté. J'ai entendu des menaces, comme des échos lointains, j'ai entendu qu'on criait « mort aux juifs », et aussi « juif, fous le camp, la France n'est pas à toi » et j'ai eu envie de me jeter par la fenêtre. Jour après jour, je perds mes convictions, mes nuances, une part de mes souvenirs, je finis par douter de mes engagements passés […] [3]»

Le temps semble ainsi, une fois encore, à la confusion, qui conduit à l'innommable. Sur les camps, l'extermination, on sait bien le processus de la mémoire. Les faits, que la lettre au père de Marceline Loridan-Ivens, rappelle dans leur horreur crue. L'impossibilité ensuite d'en parler, même entre soi. Puis, le lent travail de mémoire qui a conduit, en particulier avec le film et la dénomination de Shoah, à réveiller les consciences. À faire penser aux responsabilités, officielles ou silencieuses, aux lâchetés, au remugle de préjugés, facilités, manques de vigilance, de lucidité, tout ce qui a permis l'accomplissement du forfait. L'espoir que cela ne reviendrait plus jamais, ni les crimes, ni la mentalité qui les avait induits. Puis, maintenant, animé par des « réseaux » que l'on appelle curieusement « sociaux » alors qu'ils contribuent à polluer, à détruire, à pervertir ce que devrait être le lien social, le retour de propos, de slogans, de haines que l'on pouvait espérer abolis pour toujours. Mais, « comme la bête immonde », qui resurgissent toujours.

3 – *Ibid.*, p. 106.

Il faut donc que nous soyons, nous, les destinataires de la lettre de Marceline Loridan-Ivens à son père, celle qu'il n'a pu lire à Birkenau et dans le périple mortel qui a clos le moment des camps, celle qu'il n'a pu lire ensuite, mais celle que nous pouvons entendre et méditer. C'est à nous qu'elle s'adresse en rappelant, après d'autres, ce qu'étaient la réalité de la déportation dans les wagons plombés, la détresse des gens débarquant épuisés dans des lieux inconnus, la sélection immédiate, parfois conduite par le Dr Mengele en personne, les chuchotements des personnes qui savaient et suggéraient de mentir sur son âge, sur son état, pour échapper à la mort immédiate. Mais pour s'engouffrer dans les méandres d'une mort lente, infâme, sous la fumée, les flammes, les relents des fours crématoires. « Le corps des femmes, le mien, celui de ma mère, celui de toutes les autres dont le ventre gonfle puis se vide, a été pour moi définitivement défiguré par les camps. J'ai en horreur la chair et son élasticité. J'ai vu là-bas s'affaisser les peaux, les seins, les ventres, j'ai vu se plier, se friper les femmes, le délabrement des corps en accéléré, jusqu'au décharnement, au dégoût et jusqu'au crématoire. Je détestais notre promiscuité, l'intimité violée, la difformité, le frôlement des silhouettes en fin de course. Nous étions les miroirs les unes des autres[4]. » Pour les survivants (« je suis l'une des 160 qui vivent encore sur les 2 500 qui sont revenus », et les 76 500 juifs de France qui sont partis pour Auschwitz – Birkenau[5]), la hantise de ce qui a été vécu, et la difficulté de vivre ce qui reste, qui paralyse, détruit encore, rend fous les survivants.

Malgré la détresse, Marceline Loridan-Ivens, parvient à s'inscrire dans le siècle, à témoigner, à s'engager, à participer. Épousant Joris Ivens, de trente ans plus âgé qu'elle – ayant donc l'âge de son père –, « un voyageur venu de Hollande, un poète, un artiste[6] », pionnier du cinéma, témoin de son temps, qui partage avec elle son

4 – *Ibid.*, p. 83.
5 – *Ibid.*, p. 103.
6 – *Ibid.*, p. 90.

travail, elle parvient sans doute à se ré-inscrire dans le temps, au moins jusqu'à leur dernier film, *Une histoire de vent*, qu'elle va présenter en 1991 à Varsovie : « Joris y cherche le vent, son souffle aussi, le conte dit que lorsque la terre respire, cela s'appelle le vent[7]. »

Alors elle accepte, ce qu'elle avait longtemps refusé, de revenir en Pologne, à condition d'aller aussi à Auschwitz-Birkenau. Elle retrouve les lieux, « l'odeur, les cris, les chiens, Françoise, Mala (ses compagnes de déportation), le ciel rouge et noir à force de flammes[8]. » Elle pourra, dix ans plus tard, faire un film de ce retour, où elle fera dire à son interprète, Anouk Aimée, une phrase adressée à son père :

> « Je t'aimais tellement que je suis contente
> d'avoir été déportée avec toi[9]. »

7 – *Ibid.*, p. 101.
8 – *Ibid.*, p. 102.
9 – *Ibid.*, p. 102.

LES IRRÉGULIERS[1] – PATRICK AUTRÉAUX

Guy Samama

« Le monde est une fenêtre ouverte, et je passe à travers[2]*. »*

« J'ouvre une minuscule fenêtre intérieure[3] », écrivait de son côté J.-B. Pontalis pour se sentir, se vouloir vivant après une séance d'analyse avec des patients qui pourtant le soignent « en ouvrant des brèches dans sa normalité[4]».

Se sentir en vie, c'était la seule chose que recherchait Ivan depuis la mort de son frère Gilles, depuis celle de sa mère, depuis bien avant, quand il vient d'apprendre le danger où se trouve sa passion naissante, tendre et violente, pour son ami Virgilio.

Ouvrir des brèches dans la normalité, témoigner que les mots d'un roman et la chair peuvent mieux que se rencontrer, s'unir, que l'entrée dans le Purgatoire n'est pas si éloignée de la *Chute d'Icare*, ce tableau de Bruegel qui rappelle à Ivan ce corps d'un homme « enfoncé dans l'eau, le bras de l'inconnu se dressant, l'anorak luisant, le drap sur le visage[5] » – Tu n'avais qu'à plonger ! – n'est-ce pas l'expérience qui se saisit de Patrick Autréaux plutôt qu'il ne la vit, de celles qui s'emparent aussi du juge-pénitent dans *La chute* d'Albert Camus, au bruit d'un corps qui, dans le silence nocturne, s'abat sur l'eau ? « Presque aussitôt, j'entendis un cri, plusieurs fois

1 – Patrick Autréaux, *Les irréguliers*, roman, Paris, éd. Gallimard, coll. « Blanche », 2015.

2 – *Ibid.*, p. 114.

3 – J.-B. Pontalis, « Se soigner », in *Fenêtres*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 123.

4 – *Ibid.*, p. 125.

5 – Patrick Autréaux, *Les irréguliers*, *ibid.*, p. 30.

répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'éteignit brusquement. Le silence qui suivit, dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas. Je tremblais, je crois, de froid et de saisissement. Je me disais qu'il fallait faire vite et je sentais une faiblesse irrésistible envahir mon corps. J'ai oublié ce que j'ai pensé alors, "Trop tard, trop loin …", ou quelque chose de ce genre. J'écoutais toujours, immobile. Puis, à petits pas, sous la pluie, je m'éloignai[6]… »

Après une trilogie autour du soin – *Dans la vallée des larmes*[7], *Soigner*[8], *Se survivre*[9] –, Patrick Autréaux nous offre son premier roman. *Traversée* du flux du monde, des marges, des normes, des seuils que « l'on reconnaît à ce vent qui vient en soi[10]», il est un mouvement qui laisse une empreinte si profonde que le réel se met à dialoguer avec les rêves, avec les ombres sur un écran de la mémoire. En déroulant de multiples fils non conducteurs, il dessine par bribes, par touches, des personnages surgis d'on ne sait quelle grotte intérieure en dessous de soi pour disparaître et réapparaître dans une cohérence brumeuse : Ivan, son demi-frère Gilles, Virgilio, la mère d'Ivan, une conductrice de taxi qui, après avoir été professionnellement silencieuse, prononce ces mots excessifs et terribles « On va arriver au camp des sans-papiers [….] Ici, on ne reste pas indéfiniment[11] », les deux enfants, Salma et Yacine, d'un couple venu rendre visite à l'un des leurs au centre de rétention, le passeur espagnol Ramon. Les personnages ne sont pas des sujets, encore moins des sujets du roman, ils courent après leur ombre, après leur vie, leur vie perdue, leur vie rêvée, qui vient du sol et tient de la mort.

6 – Albert Camus, *La chute*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio plus », 1997, p. 61-62.

7 – Patrick Autréaux, *Dans la vallée des larmes*, Paris, éd. Gallimard, 2009.

8 – Patrick Autréaux, *Soigner*, Paris, éd. Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2010.

9 – Patrick Autréaux, *Se survivre*, éd. Verdier, 2013.

10 – Patrick Autréaux., *Les irréguliers*, *ibid*., p. 19.

11 – *Ibid*., p. 24.

Acheronta movebo

Ce sont les traces et les empreintes qui nous font entrer dans un royaume où l'attente du réel, celui du dévoilement d'un secret intime, celui de la séparation, est plus forte que le réel même dans son étrange acuité. Effet de somnambulisme et de sidération. Somnambules de nos peurs.

Orphée et Eurydice, Énée reconnaissant Didon comme une silhouette lointaine inaccessible : ainsi se tient Ivan face à Virgilio, créant le fantôme de ce livre-fantôme, où l'imaginaire et le souvenir sont un même mouvement.

La genèse du roman est dans une rencontre traumatisante entre un événement vécu, la visite en soirée à un ami retenu au Centre de détention de Vincennes, et la présence flottante d'un livre ce soir-là, la préface d'un livre de poèmes d'Anna Akhmatova, *Requiem* : cette déclaration, un jour de froid, de douleur, d'attente sans fin, devant une prison, à une femme dont le visage est comme naufragé dans l'extrême malheur.

« Au cours des années terribles du règne de Iéjov, j'ai passé dix-sept mois à faire la queue devant les prisons de Leningrad. Une fois, quelqu'un m'a pour ainsi dire reconnue. Ce jour-là, une femme qui attendait derrière moi, une femme aux lèvres bleuies qui n'avait bien sûr jamais entendu mon nom, a soudain émergé de cette torpeur dont nous étions tous la proie et m'a demandé à l'oreille (là-bas, tout le monde parlait à voix basse) :

Et ça, vous pouvez le décrire ?

Je lui ai répondu :

Je peux.

Alors un semblant de sourire a effleuré ce qui avait été autrefois un visage ».

Pourquoi ne pas croire qu'un autre pays s'ouvre quand un fantôme intérieur venu de loin a sans doute chuchoté à l'oreille de Patrick Autréaux : ce que vous avez vécu, cette visite la nuit à un ami soudain retenu au Centre de détention, Avenue de l'École-de-

Joinville, pouvez-vous la décrire ? Électrisé, Patrick Autréaux s'est soudain senti Ivan rendant visite à son ami espagnol sans papiers, Virgilio, menacé d'expulsion parce que le compatriote qui l'hébergeait a été placé en garde à vue. C'est l'expérience charnelle de la visite, de la nuit, du froid, de la boue, des reflets sur les flaques, de la lueur d'écrans de surveillance, des grillages, de l'allée entre les arbres aux branches presque dépouillées, qui fait surgir en même temps qu'elle se brouille la perception d'un lieu, enclave de la mémoire où être piégé est à la fois une souffrance et une jouissance. Virgilio, c'est aussi Dersou Ouzala, ce vieux chasseur gold rencontré une nuit, au cœur de la taïga sibérienne, par un officier du Tsar, Vladimir Arseniev, qui explore aux confins de la Sibérie et de la Chine des régions restées impénétrables aux Européens. Il se prend d'amitié pour ce chasseur, qui devient son guide.

Ainsi naissent, vont et voguent les romans, bateaux ivres qui tanguent sans trembler, sans savoir quelle route ils prennent.

Car Patrick Autréaux ne *décrit* pas. Ne pas décrire tout en inscrivant des traces, c'est l'art du romancier. Aux bords de l'effroi et de la révolte, du cri et du chant, du chant et du bruit – « Le bruit c'est ce qui a peur en entendant la vie. Le chant, ce qui lui répond[12]… » – en se cognant aux frontières, aux grilles d'un centre qui prend l'allure d'un camp, il donne vie par la *voix* de Virgilio à d'autres vies rompues, à d'autres êtres brutalisés ou seulement absents comme le frère d'Ivan mort accidentellement en voulant sauver un homme qui se noyait ou sa mère morte de maladie.

« Il y a les voix où seul compte le silence et certaines qui font pleurer nos fêlures ; il y a les voix qui s'énervent, d'autres qui agacent et celles qui font s'assoupir, on voudrait les préserver pour quand tout va mal, mais elles sont comme des somnifères, lourd est le réveil qui suit ; il y a les voix dont on comprend la colère sans la supporter, celles à carapaces, et les voix qui portent des boucliers ouvragés, des épées ou des revolvers ; il y a les voix cocktails, et cer-

12 – *Ibid.*, p. 21.

taines qui flambent, les voix gravillons et cailloux dans les chaussures ; il y a les voix marines et chants de baleines, les voix de grillages et d'autres qui ont eu si froid ou si peur qu'elles tintent comme des grelots muets : celle de Virgilio un peu plus tôt au téléphone[13]. »

La voix de Patrick Autréaux est *toutes* ces voix, celle qui chante et celle qui pleure, celle de la vie sauve et celle de la vie sauvage, celle qui neige et celle qui s'enfuit, celle qui se brise contre les rochers de l'enfance et celle qui monte vers les étoiles, celle d'un typhon en mer et celle d'un calme clandestin, celle qui se noie et celle qui traverse les montagnes, celle du mystère et celle de la colère, la flûtée et la pincée.

« Est-ce qu'il n'y a pas toujours en soi quelqu'un qui se noie et quelqu'un qui regarde ailleurs[14] ? » La pointe la plus acérée du réel crée un effet de déréalisation tel qu'il « transfixe » le réel. Il le transperce en déchirant sa peau, son arrière-peau, les veines sous la peau, les pavois de livres et les parois de ses secrets.

« À force de n'être pas romantique, je donnais un solide aliment au romanesque[15] », écrivait Camus. À force de donner une hyperacuité au concret, Patrick Autréaux fait exploser le réel en lui conférant les contours imprécis d'un surréel.

Peut-on décrire les réminiscences d'époques grises, la rémanence d'un traumatisme, celui de l'inceste entre la mère d'Ivan et Gilles, la honte qui tout d'un coup embrume l'esprit en s'emparant du corps ? « La honte, dites-moi, mon cher compatriote, ne brûle-t-elle pas un peu[16] ? » L'on ne décrit pas la honte, mais seulement ses stigmates, ce qu'on ressent après coup d'une brûlure ou d'une suffocation.

13 – *Ibid.*, p. 33.

14 – *Ibid.*, p. 26.

15 – Albert Camus, *La chute*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio plus », 1997, p. 53.

16 – *Ibid.*, p. 60.

Récit d'une passion : il en a la fulgurance, l'impatience – « De toute façon, j'arrive, dit Ivan[17] » après l'appel de Virgilio annonçant à Ivan qu'il a été arrêté –, les signes de l'errance en même temps que la lenteur de catastrophe. Phèdre vue par le fils de Phèdre.

« *Ein Mensch*, sois un homme, sois humain, deviens le plus humain possible » : cette voix de la mère d'Ivan, *pasionaria* de la liberté, amoureuse de théâtre, peut-être Patrick Autréaux se l'est-il si bien *incorporée* qu'écrire est une façon pour lui de descendre assez loin en dedans, de se laver avec la douleur, de déclencher des feux d'artifice pour que les étoiles ne s'éteignent pas.

Oui, ce roman est un poème, comme une cascade qui glisse, un grillon qui grille, entre les flancs d'une montagne.

17 – *Ibid.*, p. 13.

LÀ-BAS, C'EST DEHORS – RICHARD PEDUZZI

Ariel

« Jamais rien de tel ne nous fut donné »
(Henri Loyrette)

Nous avons tous des mémoires d'émotions esthétiques fortes et durables, déterminantes, qui nous façonnent, nous habitent. Elles sont d'autant plus étonnantes lorsqu'elles proviennent de l'éphémère, domaine par excellence du théâtre : on (se) réunit, on construit, on produit, on détruit, en particulier costumes et décors, parfois, c'est vrai, on réemploie. On ne garde ensuite que des souvenirs, vifs ou flous. Les mises en scène de théâtre et d'opéra de Patrice Chéreau font partie des souvenirs intenses : direction d'acteurs exceptionnelle, sens du tragique de la vie – et de sa représentation –, images faites de poésie, d'humanisme et d'art. Sens de l'espace scénique, aussi. La contribution de Richard Peduzzi – qui a été le décorateur, le scénographe, et, pouvons-nous dire, le co-auteur du travail de Chéreau, sur une longue période (1969-2013) – a été, pour le metteur en scène qui nous a accompagnés si longtemps, un personnage complice, indispensable, doué d'une imagination et d'une efficacité qui ont beaucoup contribué à fixer dans notre mémoire de grands moments de théâtre et d'opéra.

La rencontre, peut-être un peu romancée, nous est décrite par les deux protagonistes : « Un matin d'hiver, égaré dans le centre commercial d'une banlieue triste et morne » (c'était à Sartrouville), le jeune Richard Peduzzi, qui a un peu plus de vingt ans, comme son comparse, « pousse la porte d'une salle des fêtes ingrate qui servait

alors de théâtre ». Il se trouve en face d'un début de décors fantomatique, faiblement éclairé dans la cage de scène, et – devant – d'un « jeune homme [qui] se trouvait là, seul, silencieux, la tête plongée dans ses rêves[1] ». Ses rêves incluaient la réalisation de ses propres décors, et Chéreau prend d'abord Peduzzi comme assistant (pour le *Don Juan* de Molière en 1969), avant de lui céder la signature des décors, comme il le raconte lui-même[2].

Cette collaboration a conduit à des chefs-d'œuvre qui sont dans toutes les mémoires, depuis le *Richard II*, de Shakespeare (1970), *La Dispute*, de Marivaux (1973), l'arrivée à l'opéra, avec *Les Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach (1974), puis l'éclat du *Ring* du Centenaire, de Wagner, en 1976… jusqu'au *Tristan*, du même Wagner, à la Scala (2007) et à *l'Elektra* de R. Strauss, dernier opus commun, à Aix-en-Provence, avant la disparition de Chéreau, en 2013.

Quelle est la genèse, quel est le secret de l'inspiration de ce Peduzzi, indissociable de Chéreau, qui venait, élégant, souriant et discret, saluer au baisser de rideau des premières, si applaudies (et parfois contestées, comme à Bayreuth en 1976-77, avant de triompher) ? Un très beau livre, superbement édité par Actes Sud[3] – maison qui s'est aussi spécialisée dans le théâtre – nous permet de mieux pénétrer dans l'univers intime, dans le parcours, dans les motivations, les cheminements de Richard Peduzzi.

Le livre porte un titre un peu déconcertant : *Là-bas, c'est dehors*. Il se réfère à un épisode sans doute infiniment douloureux de l'enfance du futur décorateur : l'internement de sa mère, durant sa petite enfance, pour des faits que l'on devine être des faits de

1 – Patrice Chéreau, avec Georges Banu et Clément Hervieu-Léger, *J'y arriverai un jour*, Actes Sud, 2009, p. 86-87.

2 – *Ibid.*, p. 33-34.

3 – Richard Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, Actes Sud, 2014.

collaboration (il est né en 1943, fait allusion à « des divergences politiques » entre son père, résistant, et sa mère, à l'origine de leur séparation[4]). Il raconte, au début de l'ouvrage, un voyage hallucinatoire, où, accompagné de sa grand-mère, il entre dans une bâtisse immense – une prison – franchit portes, guérites, couloirs, regards inquisiteurs des policiers, gardiennes, bonnes sœurs, autres visiteurs, avant de retrouver, dans la cohue des détenues, sa mère, « magnifique » : « Son visage était tendu, ses yeux brillaient, un sourire de détresse accentuait son étrange beauté. » Au moment de la quitter, en pleurs, elle lui dit :

> « N'aie pas peur. Nous nous reverrons là-bas.
> – Où, là-bas ?
> – Là-bas, c'est dehors. »

L'horreur de la situation marque pour toujours le petit garçon : « Je reverrai toujours ce voyage, ce dédale de hautes murailles aveugles qu'il fallait franchir avant d'apercevoir ma mère derrière les barreaux […] Depuis je me sens partout à l'étroit, hanté par la terreur de l'enfermement, celle d'être coincé par une impasse, pris au piège, emmuré entre ciel et terre, [… par l'image de] ma mère emprisonnée, bafouée, oubliée dans une cage rouillée, loin de tout. » Ce thème de la cage, de l'espace scénique comme une cage, vide, anxiogène, qu'il faut remplir, où l'on risque de s'enfermer, d'où l'on peut – et doit – s'évader, reviendra tout au long de sa création. Il l'évoque lors de sa rencontre avec Chéreau : « Nous nous sommes retrouvés ce matin-là, face à face sur cette cage de scène désertée[5]. » Il l'évoque dès la mise en scène de *La dispute*, le décor évoquant un univers carcéral, salué par une petite fille qui vient, le rideau baissé, l'espace laissé « sans lumière, sans vie », lui demander : « Ça, c'est une prison ? » – puis, montrant une forêt qui ferme la

4 – *Ibid.*, p. 41. R. Peduzzi précise que sa mère a été, selon son père, « injustement arrêtée ».

5 – *Ibid.*, p. 71.

scène : « Là-bas, c'est dehors ? » C'est le « plus beau compliment qu'on [lui] ait jamais fait sur son travail[6]. »

À ces souvenirs meurtris se superposent d'autres images de l'enfance, également prégnantes. Ce sont celles d'un *no man's land* du Havre, champ de ruines débouchant sur le port, gravats de la ville bombardée, décharges et détritus échoués sur la grève, présence de la pègre, des sans-abri du temps, atmosphère blafarde d'une sorte de *Quai des Brumes* où les grands-parents qui élèvent le jeune Richard tiennent un café. Parfois aussi illuminations produites par le phare au loin, le ciel étoilé, la réapparition du père, qui lui a donné son nom italien, et évoque précisément cette Italie lumineuse d'où il vient. La conjonction de l'atmosphère à la Carné des images de l'enfance et de l'aspiration à la beauté que Rome et l'Italie (et le père ?) représenteront pour Peduzzi expliquent une part de ses références – et de l'enchantement qu'il nous produira.

Les références seront ensuite très picturales. Là encore, elles rapprocheront Peduzzi et Chéreau, lui-même fils de peintre, auquel Chéreau vouait une admiration fidèle. Peduzzi a une formation artistique. Il a fréquenté l'Académie de dessin de la rue Malebranche, où il a été l'élève de Charles Auffret[7], auquel il rend un hommage appuyé. Il est resté un dessinateur d'une grande finesse de suggestion, comme le montrent les esquisses et les « études » pour ses décors, qui, nombreuses, illustrent l'ouvrage. Une belle aquarelle et pastel, étude pour *Wozzeck*, fait la couverture du livre et revient à l'intérieur. Il raconte comment, au moment de construire un décor, il s'imprègne de références architecturales et picturales. Ainsi, dans le cas du *Ring*, il s'éloigne des représentations antérieures à Bayreuth,

6 – *Ibid.*, p. 25.

7 – Charles Auffret (1929-2001) est un sculpteur français « indépendant », exposé et collectionné en France et à l'étranger, enseignant le dessin et la sculpture, notamment à l'Académie Malebranche.

commence à songer à l'Allemagne de Dürer ; puis, aux architectures de ruines de Monsù Desiderio (pseudonyme d'artistes messins résidant à Naples au début du XVII[e] siècle, auteurs de peintures fantastiques, « métaphysiques »). Il poursuit ses recherches chez les « peintres de l'imaginaire », comme Fernand Khnopff. Chez les architectes comme Vitruve, Sebastiano Serlio, Palladio, Vignole, les ingénieurs de la Renaissance. Il s'imprègne aussi de l'atmosphère des villes, de « New York, la ville des villes, temple du mélange des styles, New York, énorme avec son luxe et sa misère. New York incroyable, surgissant, comme un rêve, avec ses gens de toutes les races, de toutes les couleurs, avec sa dureté, cette impression de détresse que l'on ressent quelquefois là-bas, seul au milieu de cette foule qui est un peu comme son cœur. Et aussi New York avec cette douceur, ce bonheur de vivre que l'on éprouve quelquefois le matin en se promenant à Central Park, New York et ses mélanges d'époques, de dimensions, l'effroi ressenti pour cette frêle maison victorienne de trois étages prise au piège entre deux buildings géants, ses bouches d'égout d'où sort en permanence de la fumée[8] […] »

De cette confusion, de ce « fatras d'idées », de références, de réminiscences, de consultations et de stratifications mémorielles vont naître les images inoubliables de *l'Or du Rhin*, de *la Walkyrie*, c'est-à-dire des profondeurs du Rhin et des entrailles de la terre où vivent les Nibelungen, les hauteurs « métaphysiques » du Walhalla, le pendule des demeures de Wotan, arbitre du temps, inspiré de celui de Foucault au musée des Arts et Métiers, un cimetière romantique pour que les Walkyries, ces « oiseaux de proie », viennent transporter leurs héros morts, le rocher en creux de Brünnhilde, etc. Le travail pour les quatre journées du *Ring* est immense. Dépassé un moment par l'ampleur de la tâche à réaliser à Bayreuth, Peduzzi raconte comment il se rend à Rome pour faire appel aux prodigieux artisans romains, anciennement spécialisés dans la restauration des

8 – R. Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, p. 107.

églises et des monuments publics, capables de remodeler les statues, de reconstruire les façades des palais baroques, reconvertis, faute de travail, dans les métiers du cinéma. Ces artisans de génie sauvent ses décors, et assurent – avec l'immense talent de Chéreau – le succès, qui deviendra prodigieux, du *Ring* du Centenaire[9].

Le plaisir que nous prenons à la lecture de ce livre tient à cette sensibilité éminemment artistique, qui nous fait entrer, insidieusement mais intimement, dans le secret de la création. Elle est faite des impressions si profondes de l'enfance comme des indispensables années de formation, de contacts, de recherche, d'accumulation de science et de savoir qui font le génie de l'artiste véritable. Ce qu'est à l'évidence Peduzzi.

Il ne travaille pas seulement pour son « alter ego » Chéreau – même si ce sont ces créations communes qui feront leur légende. Peduzzi évoque aussi sa collaboration avec Luc Bondy, depuis les *Contes d'Hiver*, de Shakespeare (1988), *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss (1989) jusqu'à l'opéra – encore : *Le tour d'écrou*, de Britten (2001), *Hercules*, de Haendel (2004), *Tosca* de Puccini (2009)… Et, cette année 2015, l'*Ivanov* de Tchekhov à l'Odéon. Entre Chéreau et Bondy, nous pouvons voir que Peduzzi a su s'associer aux meilleurs talents de sa génération.

Cette culture très vaste à laquelle il nous convie peut nous faire penser à une expression utilisée assez heureusement aux États-Unis, celle qui voit en des esprits curieux, créateurs, aux larges références culturelles, des « hommes de la Renaissance ». C'est peut-être dans cet esprit qu'il est fait appel à Richard Peduzzi pour des tâches

9 – Cf. aussi Boulez, Chéreau, Peduzzi, Schmidt, *Histoire d'un Ring, Bayreuth 1976-1980*, Robert Laffont, 1980. Réédition ultérieure, avec une partie de l'iconographie, en collection de poche « Pluriel » (1981). Cf. la contribution de Peduzzi, « Construire ma peinture », p. 178 et sq. (proche du chapitre sur le *Ring* in *Là-bas, c'est dehors*.)

qui parfois l'éloignent de son activité de décorateur de théâtre. Il n'en est cependant pas très éloigné lorsqu'il aménage des espaces, notamment l'espace consacré à Charles Garnier et au Paris d'Haussmann au musée d'Orsay, l'aménagement de la bibliothèque-musée au Palais-Garnier, ou qu'il se fait scénographe d'expositions : exposition Degas au Grand Palais, dont Henri Loyrette est le commissaire, en 1988 ; exposition Gauguin, dont Françoise Cachin est la commissaire, toujours au Grand Palais, en 1989 ; puis de nombreux autres qui utilisent son sens de l'espace, de l'architecture des lieux qui l'inspirent. Il est capable de répondre à des commandes de meubles pour le Mobilier national. Il explique comment il a réalisé une chaise pour le *Conte d'Hiver*, de Shakespeare, mis en scène par Luc Bondy. Il fallait un siège pour accueillir la princesse Hermione, épouse prisonnière du roi Léonte, un siège qui tienne compte à la fois de la situation psychologique de la reine enfermée et des éléments en bois du décor, de formes baroques. Il fallait « un meuble qui se fonde dans l'histoire et dans l'architecture du décor ». Il travaille à partir d' « une courbe en bois, austère et élégante [susceptible d'] accueillir le désarroi et la tristesse de la reine emprisonnée[10] ». Des photographies nous la montrent, « austère et élégante », inspiratrice des autres meubles que Peduzzi construira pour les salles du musée du Louvre.

Il va plus loin en acceptant, lui qui est plutôt autodidacte, des missions dans des établissements culturels, qu'il essaie de marquer de son empreinte, et sur lesquelles il s'explique en artiste, mais aussi avec clarté. Il s'agit du poste de directeur de l'École des Arts décoratifs (1990-2002), trouvée, dit-il, dans un grand « état de délabrement […] tant sur le plan de l'enseignement que de l'architecture[11] ». Il obtient des locaux transitoires à la manufacture des Œillets à Evry, qui le charment parce que c'est un exemple de l'architecture

10 – R. Peduzzi, *Là-bas, c'est dehors*, p. 185.

11 – *Ibid.*, p. 179 et sq.

industrielle d'inspiration américaine de la fin du XIX^e^ siècle, semblable aussi à celle des bâtiments autour desquels il « rôdait » dans son enfance havraise, une architecture dont les témoignages sont, là comme ailleurs, préservés à grand-peine. Espace dont les amoureux de l'architecture industrielle peuvent reconnaître l'aspect scénique, qu'il a pu transformer et magnifier, dans sa forme comme dans ses fonctions (il a été lieu de répétitions, de spectacles, d'expositions). Il explique comment, sur le plan pédagogique, il a cherché, malgré les oppositions, à agir dans un sens interdisciplinaire, en associant un projet de formation – qui est techniques, rigueur, travail – avec un « souffle » favorisant recherches et innovations.

Puis, lorsqu'il quitte les « Arts Déco », il est nommé directeur de la villa Médicis (2002-2008). Cela nous vaut d'abord un chant d'amour pour la ville de Rome : « Le jeu de l'ombre et de la lumière qui inondait les murs de glacis colorés donnait cet éclat et cette transparence inégalables à la débauche d'ocres et de rouges délavés qui font le charme et depuis des siècles l'incommensurable beauté de Rome[12]. » La villa Médicis surplombe, « comme une forteresse », dit-il, cette ville qui semble une succession de décors, légués par les siècles et le goût romain, mais recèle, dans ses murs comme dans ses jardins, des trésors d'architecture, et aussi de souvenirs, liés à ses hôtes de plusieurs siècles. Il insiste sur la réfection de certains des lieux de la villa, cafétéria, salle de cinéma, bibliothèque, pour laquelle il dessine mobilier, étagères, casiers, tables de travail, et repense l'éclairage. Il anime le lieu par des concerts, des cycles littéraires, des expositions d'artistes contemporains, et conclut son expérience en insistant sur la recherche, la création et l'interdisciplinarité – ce qu'il lègue à ses successeurs. Son message est de ne pas « vulgariser » la villa, mais de la replacer comme « lieu de travail et d'invention ».

12 – *Ibid.*, p. 209.

Le livre se clôt par un carnet de dessins, très évocateur, à la fois de ses recherches et de son goût, de son talent, vivement apprécié en préface par Henri Loyrette – pour lequel il est intervenu au Louvre –, et en postface par Charlotte Chastel Rousseau, historienne d'art, collaboratrice aussi au Louvre. Elle imagine ainsi une *passeggiata* où se retrouveraient des artistes de tous les temps réunis, de Giotto à Paul Klee, de Léonard de Vinci à Joseph Beuys, avec d'autres peintres, des architectes, des cinéastes, des musiciens classiques comme des musiciens de jazz, des auteurs de théâtre – un monde qui couvrirait l'histoire de l'art et de l'architecture, comme l'ont fait les décors inoubliables du *Ring*, ceux du Walhalla ou du palais des Gibichungen « auquel il donne tantôt l'allure d'un port au crépuscule, peint par le Lorrain, tantôt le style des palais néoclassiques de la bourgeoisie wilhelminienne[13] ».

Ainsi nous apparaît Richard Peduzzi : homme qui ne vient d'aucune école, si ce n'est celle du regard, sachant s'inspirer des impressions prégnantes de l'enfance, du renouvellement d'images des voyages, de la culture de tous les temps et de tous les styles, pour proposer des visions à la fois personnelles et universelles, auxquelles nous convie chaque représentation des ouvrages classiques comme des créations des grands contemporains.

Richard Peduzzi, artiste indispensable.

13 – *Ibid.*, p. 265. Charlotte Chastel Rousseau cite Michel Foucault.

ERRATA

Dans le numéro 160 de la revue APPROCHES,

***J.-B. Pontalis – Le silence des commencements*, décembre 2014,**
publié en hommage à Jean-Bertrand Pontalis,

quatre erreurs se sont glissées par inadvertance :

– Dans l'impression du texte de Marie-Françoise Vieuille « *L'amour des commencements* » :

Page 103, dans la première partie du texte intitulée **Un autre amour**, il fallait lire : « Être confronté à cette incertitude oblige à limiter ses ambitions » (et non « Être confronté à cette incertitude à limiter ses ambitions »).

À la ligne 4 de ce même paragraphe, il convenait de lire ; « Tomber et renaître dans l'amour. » (et non « Tomber dans l'amour. »).

– Dans le texte de Philippe Reliquet « *Sade, notre contemporain* », page 194, lignes 1 et 2, il fallait lire :

Laurence Bertrand-Dorléac (et non Laurence Bertrand-Dulac).

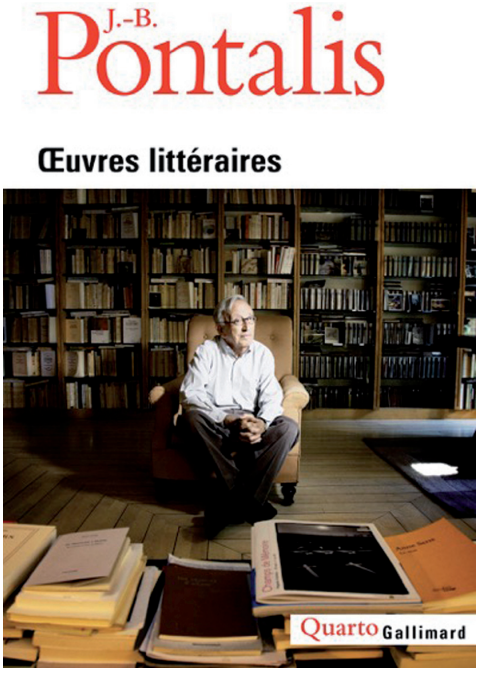
Scarlett Reliquet (et non Scarlet Reliquet).

Nous prions nos lecteurs de bien vouloir nous en excuser.

À PARAÎTRE

LE 24 AVRIL 2015

JEAN-BERTRAND PONTALIS
ŒUVRES LITTÉRAIRES
Quarto Gallimard



En résumé, ce volume contient :

– Vie et œuvre illustré, par Martine Bacherich – 50 documents environ

– *Là où ça finit, là où ça commence*, par Antoine Billot et Vincent Delecroix

I – Récits

II – Langage, écriture, psychanalyse

La réunion des Récits de J.-B. Pontalis en un seul volume nous les donne à lire comme ils doivent l'être, dans la perspective où l'auteur les a pensés. Comme une *rêverie agissante* autour du temps, des commencements, de l'amour, de l'amitié, des rencontres insolites, de la haine, de la photographie, de la peinture, des limbes, des frontières, des fenêtres, des clairières, de l'apparition-disparition, de la mort.

AU FORUM 104

Avril 2015

Mardi 7, 14h30	Cinéma : *Buena vista social club* de *Wim Wenders*
Vendredi 10, 19h30-21h30	Itinéraire spirituel animé par khaled ROUMO
WE 11-12, 9h30-18h	Atelier de peinture avec Anne CHERIEZ
Samedi 11, 14h-18h	Nouvelle conscience : s'ouvrir à une spiritualité dynamique et collective
Samedi 11, 19h30-21h30	*RamanaMaharshi*, film avec martine LE PEUTREC et Ulrika RIESSLER
Dimanche 12, 9h30-17h	Sur les chemins de la Bible, avec Bill SHANKLAND et Monique DURAND
Lundi 13, 14h-16h30	Écouter, un art de la présence avec Florence d'ASSIER de BOISREDON
Mardi 14, 13h30-16h30	Atelier d'écriture : roman familial avec Marion ROLLIN
Mardi 14, 20h-22h30	La relation consciente en couple avec Ivana et François FRANCO-BEL
Mercredi 15, 19h30-21h30	Un livre, une lectrice avec Behria REGUIEG
Jeudi 16, 19h30-21h30	Cheminer vers l'homme nouveau – Sri Aurobindo avec Yvon LE MINCE
Jeudi 16, 19h30-21h30	Dialogue avec l'Ange avec Marguerite KARDOS
Samedi 18, 11h-13h	Découverte du commerce équitable avec *Artisans du monde*

Mai 2015

Mardi 5, 14h30	Cinéma : *La vie est belle* de Roberto Benigni
Vendredi 8 au dimanche 10	Cheminer dans plusieurs traditions avec Benoit BILLOT
WE 9-10, 9h30-18h	Atelier de peinture avec Anne CHERIEZ
Lundi 11, 19h30-21h30	Cheminer vers l'homme nouveau – Sri Aurobindo avec Yvon LE MINCE
Mardi 12, 13h30-16h30	Atelier d'écriture : roman familial avec Marion ROLLIN
Vendredi 15, 19h30-21h30	Itinéraire spirituel, animé par Khaled ROUMO
Samedi 16, 11h-13h	Café philo avec Daniel RAMIREZ
Mercredi 20, 20h-22h	Thomas Merton avec Bernard DUREL
Jeudi 21, 19h30-21h3	Dialogues avec l'Ange avec Marguerite KARDOS
Samedi 23, 18h30-20h	Atelier *Reflets de l'âme* avec Ulrika RIESSLER, Bahria REGUIEG
Samedi 30, 14h30-17h	Oraison chrétienne avec le corps avec Père MILCENT

Juin – Juillet 2015

Mardi 2, 14h30	Cinéma : *Amma, rivière d'amour*
Vendredi, 20h-21h30	Cabaret poétique : *L'eau et le feu, forces de vie* avec Bahria REGUIEG
Vendredi 5, 18h30	Festival d'art *Mosaïques* – vernissage exposition
WE 6-7, 11h-18h30	Festival d'art *Mosaïques*
Dimanche 7, 17h-19h	Thé littéraire avec Jean-Claude PPENCHENAT et Ines de BEAUPUIS
Mardi 9, 19h30-16h30	Atelier d'écriture : roman familial avec Marion ROLLIN
Jeudi 11, 19h-22h30	Fête du Forum 104

Vendredi 12, 19h30-21h30	Itinéraire spirituel, animé par Khaled ROUMO
Samedi 13, 11h-13h	Café philo avec Daniel RAMIREZ
Jeudi 18, 19h30-21h30	Dialogues avec l'Ange avec Marguerite KARDOS
Dimanche 21, 15h-2h (le 22)	Le solstice d'été en conscience avec Dominique LUSSAN
Samedi 4 juillet, 11h-13h	Café philo avec Daniel RAMIREZ

FORUM 104
104 Rue de Vaugirard – 75006 PARIS
Tél. : 01 45 44 01 87 – Fax : 01 45 44 80 75
www.forum104.org – forum104@wanadoo.fr

APPROCHES
NUMÉROS DISPONIBLES

8 € le cahier jusqu'au n° 113 – 10 € du n° 114 au n° 147
13 € du n° 148 au n° 151 – 15 € à partir du n° 152

16. La science-fiction.
23. Ce qu'aimer veut dire quand joue le pouvoir.
27. La nouvelle pédagogie : faire des assistés ? La pédagogie de soutien.
31. La violence. Une prévention éducative ? Violence cachée des institutions.
36. Les croyances. Les mythes qui rendent supportable le quotidien.
38. Entre lire et délire.
39. Rapport au travail et identité sociale. Crise économique et culturelle.
42. Face à l'exclusion des mourants.
43. L'éthique en question(s).
44. L'euthanasie, t. 1. Que faire quand il n'y a plus rien à faire ?
46. L'euthanasie, t. 2. Entre le droit et la mort. Quand la vie n'est plus la vie.
47. Adolescents : parlez-moi d'amour. Statut sexuel, sur l'éducation érotique.
48. Itinéraires de croyance au temps des mobilités. Analyse de récits de vie.
50. Que faisons-nous des vieux ? Les maisons de retraite.
51. Les mécanismes de l'idéologie.
52. Le couple évolutif ! Evolution interne et sociale.
54. Solitude(s). Une soirée avec Françoise Dolto.
55-56. La demande religieuse du malade mental.
59. Les cultures des jeunes. Conflit de générations ?
60. Violence suicidaire, drame individuel et pulsions de mort dans la société.
62. Le chômage : est-il incompressible ?
63. Développement et qualité de la vie. Une issue au sous-développement ?
64. Renaissance de la personne. La personne affrontée aux individualismes.
66. Les jeunes, le corps, l'amour : quelle éducation affective à l'école ?
67. Rendre autonome, entre illusion et réalité.

70B. Avec Jean Sullivan. Art et quête spirituelle.
72. Habiter. L'étayage du sentiment d'identité.
74. La logique du sentiment d'exclusion. Par l'économie, par l'âge, par l'école.
75. Être adulte.
76. L'estime de soi.
78. Statuts de la vérité.
79. La mort aujourd'hui. Hommage à Louis-Vincent Thomas.
80. Mémoire et projet. Qu'est-ce qu'apprendre ?
82. Exclusion : identités nationales et distances culturelles.
83. Toute-puissance de l'économique. ?
84. Être femme, être homme.
86. Éducation (I). Repères pour éduquer aujourd'hui.
87. Questions d'origines. Colloque du 20e anniversaire de la revue.
88. Éducation (II). Attitudes éducatives.
90. Vieillir.
91. Éducation (III). Les valeurs dans l'éducation.
92. Le secret (I). Secret confié. Secret trahi.
95. La question du corps.
96. L'accompagnement des mourants (I).
98. Le secret (II). Secret et mystère.
99. Initiation et entrée dans la vie.
100. Religion (I) : Questions sur l'homme ? Questions sur Dieu ?
102. Hommage à Françoise Dolto.
103B. Accompagner en fin de vie.
105. Religion (II). Vers une mondialisation du religieux ?
106. L'impensable du pardon.
108. Adolescents : attendent-ils quelque chose des adultes ?
109. Questions sur l'homme. Qu'allons-nous faire de l'avenir ?
110. Religion (III). Les chances de la rencontre.
112. Humain, inhumain, humanitaire. Pour un humanitaire humble et sans pitié.
113. Nos racines et nos sources.
116. Écrire… D'où vient aujourd'hui un si fort désir d'écrire ?
117. Le mal… En parler ?
119. Perdre sa vie à la gagner ? Le travail.

120. Socialité et spiritualité (rencontre du 28 janvier 2004 au Forum 104).
121. Humanisme et laïcité.
122. Le progrès en question.
123. Exil et nomadisme.
124. Habiter.
125. Emmanuel Mounier (1905 – 1950).
126. L'autre et l'altérité.
127. Paul Ricœur.
128. L'autorité, demain.
129. Sacré et sacrifice.
130. Le sport et l'imaginaire aujourd'hui.
131. Vous avez dit : énergie ?
132. Petite enfance : attention, dangers !
133. Psyché, spiritualité, croyance.
134. La Peur.
135. La Séduction.
137. Énergie (II).
138. Le politique (I). La fabrique interne de la citoyenneté.
139. Politique (II). Nécessité et illusions du politique.
140. Qui guérit de quoi ?
141. Albert Camus : « Le premier homme a cinquante ans ».
142. Politique (III). Politique, économie, écologie.
143. Don, dette, transmission.
145. L'euthanasie en questions.
146. Le père en questions.
147. La voix en questions – *1. À perte de voix.*
148. Simone Weil : mystère et lumière.
149. L'urgence. Dictature d'une illusion.
150. Les voix – *2. Concours d'éloquence*
151. Confiance en la confiance ?
152. Henry Bauchau – Inédits, correspondances, hommages.
153. Abandonner – s'abandonner.
154. Métamorphoses – Le même et l'autre
N° spécial, automne 2013 – Albert Camus « Noces solaires après l'été »
155. Agir/Réagir

156. Stefan Zweig – Inédits
157. Des soins au soin
158. En attendant
159. Aux frontières
160. Jean-Bertrand Pontalis
161. Le fait divers

ABONNEMENTS 2015

France : 50 € – Étranger : 54 € – Étudiants : 40 €
Une formule unique d'abonnement pour quatre cahiers avec dossier thématique

DOSSIERS 2015

- N° 161. Le fait divers
- N° 162. La norme
- N° 163. La contradiction
- N° 164. Sylvie Germain

Directeur de la publication : Joseph Dozoul
Commission paritaire des publications : n° 0519 G 85554
Dépôt légal à parution
Numéro international d'identification ISSN 03964647
Toute reproduction, par un procédé quelconque,
est interdite sans autorisation

Mise en page : expressio.pao@gmail.com
Imprimeur : ISI – 15, rue Francis de Pressensé – 93210 La Plaine Saint-Denis