



Le fait divers comme lieu d'engagement de l'écrivaine : les cas de Marguerite Duras et de Suzanne Jacob

The Small News (fait divers) As a Place of Commitment of the Writer: The Cases of Marguerite Duras and Suzanne Jacob

Mylène Bédard et Katheryn Tremblay



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/962>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-056-3

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Mylène Bédard et Katheryn Tremblay, « Le fait divers comme lieu d'engagement de l'écrivaine : les cas de Marguerite Duras et de Suzanne Jacob », *Recherches & Travaux* [En ligne], 92 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/962>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Recherches & Travaux

Le fait divers comme lieu d'engagement de l'écrivaine : les cas de Marguerite Duras et de Suzanne Jacob

The Small News (fait divers) As a Place of Commitment of the Writer: The Cases of Marguerite Duras and Suzanne Jacob

Mylène Bédard et Katheryn Tremblay

- 1 Depuis le XIX^e siècle, les faits divers traitant de la criminalité féminine ont fait couler beaucoup d'encre, suscitant l'émoi du public. Si elle incarne la victime idéale, la femme, lorsqu'elle enfonce la loi, représente une menace pour l'ordre établi, d'autant plus qu'elle sévit principalement à l'intérieur du foyer domestique, commettant son crime à l'endroit de ses proches : mari, parents, enfants. S'en prendre à sa propre famille s'inscrit à tel point en faux avec la définition du féminin qu'à la condamnation judiciaire se juxtapose celle du tribunal médiatique et populaire : c'est le dévoiement de leur statut de femme que l'on envisage alors¹. Plusieurs écrivaines contemporaines en France comme au Québec, dont Leïla Slimani, Nicole Malinconi, Anne Hébert et Aline Chamberland, ont proposé des récits inspirés de faits divers exploitant la criminalité féminine. Parties prenantes de cette tendance², Marguerite Duras et Suzanne Jacob s'en distinguent néanmoins en ce que leur appropriation du fait divers s'accompagne d'une réflexion critique sur les pratiques médiatiques et la responsabilité de la littérature dans le débat qu'elles génèrent. Dans *L'Amante anglaise* (1967), *Sublime, forcément sublime Christine V.* (1984), *L'Obéissance* (1991) et « La Mort en février » (2010), Duras et Jacob se saisissent de l'événement, soit pour tenter d'en retracer le contexte et les circonstances qui en constituent l'origine, soit pour favoriser une prise de parole qui fait vaciller toute certitude quant à la culpabilité de l'accusée. Les écrivaines procèdent ainsi à une forme d'enquête autre que journalistique ; enquête de l'écrivaine, réelle ou fictive, qui, plutôt que d'être tendue vers la résolution finale du crime, entend débusquer une vérité séculaire afin de la révéler au grand jour. La spéculation et le doute s'opposent à

l'exposition des faits attendue en contexte médiatique. La récupération que font ces écrivaines du fait divers témoigne ainsi d'une volonté de déplier l'événement en l'inscrivant dans une longue durée, ce qui a pour effet de relativiser son importance et de déplacer la responsabilité du crime qui reposait sur les seules épaules de l'accusée. S'attachant à décrire la criminalité féminine dans ce qu'elle a de plus sordide, pensons à l'infanticide maternel, Jacob et Duras cherchent à rompre le consensus qui condamne la femme meurtrière en lui donnant une voix. Contre un fait divers qui ferait « diversion », selon l'expression de Pierre Bourdieu³, les deux écrivaines privilégient l'interpellation pour amorcer une réflexion sur les résistances quotidiennes que chacun, sur une base individuelle, peut déployer pour ne pas céder au jugement péremptoire et détaché qu'encourage un certain traitement du fait divers journalistique. Dans la mesure où les travaux sur l'engagement littéraire traitent peu de figures d'écrivaines, nous entendons interroger le rapport que Duras et Jacob entretiennent avec le fait divers en éclairant les procédés qui permettent de considérer cette récupération du médiatique par le littéraire comme une forme d'engagement.

L'enquête médiatique détournée : la critique des procédés médiatiques

- 2 S'il est un fait divers qui a marqué la France dans le dernier quart du XX^e siècle, c'est bien l'enlèvement et le meurtre du petit Grégory Villemin, âgé de 4 ans, perpétrés en 1984, vraisemblablement par un mystérieux corbeau qui harcelait la famille depuis un moment. L'impossibilité pour les enquêteurs de retrouver le criminel plonge le pays dans l'émoi et engendre les spéculations les plus sordides⁴. Au cours de l'enquête, les soupçons se tournent vers la mère de l'enfant, qui est alors incarcérée. Dans ce climat tendu, le directeur de *Libération* nourrit l'idée de faire entendre la voix d'un écrivain : ce sera Marguerite Duras, collaboratrice occasionnelle du périodique, qui a reçu le prix Goncourt quelque temps auparavant. Duras se rend avec un photographe du journal sur les lieux du crime. L'article qu'elle rédige peut presque avoir, *a priori*, des allures de petit reportage : présenté comme une enquête sur le terrain, accompagné de photos de la maison des Villemin et des alentours, son texte est marqué, d'entrée de jeu, par les notations visuelles : « Je ne verrai jamais Christine V. C'est trop tard. Mais j'ai vu le juge. [...] La maison, je l'ai vue⁵. » Pourtant, cette importance de la « chose vue » prend très vite un autre sens, la vision du journaliste cédant plutôt la place, pour ainsi dire, à la voyance : « Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. C'est ce que je crois. C'est au-delà de la raison » (S, p. 43). Dès lors, la vue, outil premier du reporter, est ainsi détournée pour se faire support de la fabulation⁶. Si elle rapporte certains éléments du fait divers, l'auteure en invente d'autres, fait part de ses doutes, affirme, imagine...
- 3 De fait, pour écrire l'article, Duras se nourrit des rumeurs qui courent au sujet de Christine V. Elle récupère le fait divers et s'arroge le même droit que tout un chacun, soit celui de supposer ce qui s'est dit, ce qui s'est passé. Son discours emprunte les relais de l'opinion populaire, au gré des « [o]n le dit » (S, p. 52). Si Duras spéculé elle aussi sur l'affaire Villemin et se laisse par moments aller à des affirmations, elle refuse d'en faire une lecture fermée, définitive. C'est dans cet esprit qu'il faut envisager l'alternance du présent de l'indicatif, du conditionnel, du conditionnel passé et le surgissement de modalisateurs de doute dans son article : « Mais peut-être est-ce tout

simplement trop tôt [...] ? Peut-être » (S, p. 46) ; « Il se pourrait que Christine V. ait vécu avec un homme difficile à supporter. Ça ne devait pas être un homme méchant [...]. Je vois la dureté de cet homme [...]. Je crois voir qu'il dresse sa femme selon son idée [...] » (S, p. 49). Pour le dire avec Catherine Mavrikakis, ce faisant, « [e]ntre la vérité qu'elle énonce et nos délires, il n'y [a] plus de différence » (S, p. 24). Duras s'interroge sur ce fait divers, certes, mais sans trancher, laissant affleurer plusieurs possibilités, allant même jusqu'à faire aveu d'ignorance : « [...] j'écris sans savoir, les yeux contre la vitre à essayer de voir clair dans le noir grandissant du soir de ce jour d'octobre [où a été commis le meurtre]. » (S, p. 47).

- 4 Ainsi, à partir des rumeurs qui circulent et qui sont relayées par le journal, Duras formule, comme tout le monde, des hypothèses au sujet de la culpabilité de cette femme qui vient tout juste d'être mise aux fers, tout en laissant voir qu'il n'y a là que suppositions et en refusant d'en faire une affaire classée. La rupture est pour le moins franche avec l'habituel article de fait divers, centré sur l'exposition des faits et misant souvent sur la dramatisation du crime. La démarche de l'écrivaine, qui prolonge le fait divers à travers une hypothèse, qui cherche à voir au-delà des faits, offre un contraste certain avec la démarche journalistique, dont la quête du sensationnel entache la probité. En témoigne de façon explicite ce passage où Duras croise sur les lieux du crime un monticule de gravier mêlé à du sable et à du ciment, et dans lequel est enfoncée une pelle d'enfant. L'écrivaine y perçoit une imposture qu'elle réprouve : « La pelle qu'on a plantée dans le tas de gravier, je la vois comme un mensonge ou une erreur. Pour faire croire seulement. Un journaliste, un photographe ou un criminel » (S, p. 45). Cette énumération présente ainsi les journalistes et leurs acolytes, les photographes, comme des gens desservant la recherche de la vérité ; ils sont pareils en cela au criminel.
- 5 Mais il y a plus : tandis que l'entrelacs d'hypothèses et l'écho des rumeurs maintiennent le flou autour de l'affaire, l'écrivaine, sans nier l'infanticide que l'on impute à la mère, décharge celle-ci de toute culpabilité et se livre à un vibrant réquisitoire : « Pourquoi une maternité ne serait-elle pas mal venue ? » (S, p. 48), clame Duras. Ce ton incisif, engagé, qui contraste avec le ton habituel de l'article de fait divers, cette question, lancée comme une bravade, veulent réhabiliter l'accusée et mettre en procès une société et un homme qui ont empêché Christine V. d'être heureuse. Ils ont par conséquent leur part de responsabilité dans le meurtre de l'enfant. C'est semble-t-il la raison pour laquelle l'article de Duras n'offre que peu de prise à l'horreur de l'infanticide. Le vrai scandale réside plutôt dans la découverte d'une condition de femme que Duras imagine — loin de la matérialité des faits.
- 6 C'est un autre fait divers qui est à l'origine du roman *L'Amante anglaise*. L'histoire qui a inspiré Duras est celle d'Amélie Rabilloud, une retraitée de cinquante-trois ans qui, en 1949, a assassiné son mari d'un coup de marteau sur la tête avant de débiter la dépouille. Comme le relatent les articles de presse à l'époque, lors de son passage en cour en 1952, l'accusée demeure tout à fait incapable de dire pourquoi elle a découpé le cadavre en morceaux. Voilà précisément ce qui retient l'attention de l'auteure : « Ce qui m'a fascinée c'est que la femme n'arrivait pas à expliquer⁷. » Son témoignage incohérent et parcellaire entraîne, au bout de deux audiences à peine, un verdict de débilité mentale qui lui vaut cinq ans de réclusion. Le fait divers occupe Duras pendant quelque trente ans et donnera lieu à trois réécritures : d'abord une pièce de théâtre en 1959, un roman en 1967 et une nouvelle pièce de théâtre en 1991⁸. Nous retenons ici la

version romanesque, *L'Amante anglaise*, mettant en scène Claire Lannes, alter ego d'Amélie Rabilloud.

- 7 La structure narrative de *L'Amante anglaise*, du moins de prime abord, évoque celle d'un récit policier : présenté sous forme d'interrogatoires successifs menés dans le but de résoudre un aspect du crime, le texte laisse présager une progression vers la résolution de l'énigme. Or, c'est tout le contraire qui se produit : le récit, qui repose au départ sur la certitude de la culpabilité de Claire, sombre peu à peu dans l'ambiguïté. Plutôt que d'exposer des faits et de permettre des recoupements entre les témoignages, les interrogatoires font progressivement surgir le doute. Dès le deuxième interrogatoire, le mari de l'accusée⁹ émet des réserves quant à la possible culpabilité de Claire, s'accusant même presque, à demi-mot¹⁰. Mais c'est la version des faits de l'accusée, que l'on considérerait volontiers comme la plus susceptible de détenir la vérité, qui enrayer l'enquête : « Je ne sais pas¹¹ », maintient-elle, affirmant de surcroît qu'elle ne révélerait pas les motifs profonds du crime, dussent-ils affleurer à sa conscience. La démarche de l'enquêteur aboutit donc à une impasse. De fait, l'issue de l'histoire ne donne aucun indice sur la culpabilité de l'accusée, ni même sur le sort qui l'attend : ira-t-elle « à l'asile » (AA, p. 192) ? Son ignorance du mobile du meurtre, qu'elle rappelle sans cesse, lui servira-t-elle de sauf-conduit ? Entre ces possibles, le texte ne tranche pas.
- 8 Les attentes de lecture sont donc déçues, le mystère du départ est plus épais encore, les faits sont remis en question, produisant un fort contraste avec des articles journalistiques consacrés à l'affaire. Axés sur l'enquête et les circonstances du crime, ceux-ci ne s'intéressent que peu à la personne de l'accusée, la réduisant alors à un cliché (voir Annexe). À l'inverse, *L'Amante anglaise* fait en sorte de ménager à la meurtrière présumée une importance primordiale : ainsi, à mesure que s'amenuise la certitude de la culpabilité de Claire, sa personnalité et sa parole se font de plus en plus présentes. Nous y reviendrons.
- 9 Publié au Seuil en 1991, le roman *L'Obéissance* de l'écrivaine québécoise Suzanne Jacob trouve également sa source dans un fait divers, celui d'un infanticide maternel. Or, la forme fragmentaire du roman, qui permet une multiplication des points de vue, inscrit ce fait divers dans une série, contribuant ainsi au décloisonnement de l'événement. La juxtaposition à l'intérieur du roman de faits divers, lesquels constituent autant de transgressions des normes sociales, insiste plutôt sur la violence que ces normes exercent sur les individus que sur la violence de ces derniers dans la perpétration de leur crime. Et c'est cette fatalité que le roman met en lumière davantage que le meurtre de l'enfant par la mère, qui occupe *in fine* très peu d'espace dans le roman. L'objet au centre de l'enquête littéraire se distingue dès lors de celui de l'enquête journalistique, axée sur le crime. Le roman s'ouvre sur les réflexions de Julie, personnage d'écrivaine, qui s'interroge sur sa responsabilité individuelle devant les nombreux cas de violence qui dominent l'actualité médiatique. Elle évoque les régimes totalitaires de Jean-Claude Duvalier et Nicolae Ceaucescu, en insistant tout particulièrement sur le rôle, non pas tant de ces individus singuliers, mais des couples qu'ils forment avec leur épouse, dans le cycle de la violence. C'est le couple, et plus largement la famille, qui est représenté comme le foyer, l'origine de la souffrance dès les premières pages du roman de Jacob¹². Les interrogations de Julie recourent celles qui se trouvent au cœur de l'entreprise de Marguerite Duras dans *Sublime, forcément sublime Christine V*. Dans leur effort de compréhension de la violence diffuse qui engendre la violence, ces écrivaines, réelles ou fictive, se questionnent sur le pouvoir et la responsabilité de la littérature. Que peut-

elle devant les crimes, la torture, les infanticides, la fatalité ? Dans le premier chapitre de *L'Obéissance*, intitulé « Dit Julie », la narratrice multiplie les questions, notamment sur la façon de rapporter les nouvelles, de les dire. Elle se questionne sur la façon « d'apprêter¹³ » son discours afin de révéler au grand jour ce que tout le monde sait, mais se refuse à voir par passivité. L'adverbe interrogatif « comment » revient à une dizaine de reprises dans les premières pages, lequel est suivi d'une série de « si » qui témoigne d'une exploration soutenue et ouverte des diverses possibilités et de la formulation d'hypothèses. Les interrogations de Julie s'organisent en somme autour d'une question fédératrice : comment moduler le discours pour faire en sorte que la connaissance de ces crimes, que ce savoir partagé par tous, se transmue en une action ? Le personnage de l'écrivaine engage ainsi une métaréflexion sur ce qui distingue le discours littéraire du discours médiatique¹⁴, métaréflexion qui trouve des échos dans l'ensemble du roman et chez plusieurs personnages, notamment celui de Marie qui émet ce constat péremptoire : « Les journaux servent à maintenir la cohésion sociale en nous répétant tous les jours qu'il y a un coupable et que ce n'est pas le lecteur » (O, p. 201). Le journal crée donc selon elle un climat d'insécurité et d'irresponsabilité ; le personnage de Marie Chollet, amie de Julie, compare d'ailleurs le journalisme et le terrorisme (*ibid.*). Le flux incessant des informations, illustré dans le roman par les nombreuses énumérations et gradations, et la dilution de l'horreur dans une nappe aussi envahissante que paralysante de nouvelles, dont on peine à retracer toutes les ramifications, plongent le lecteur ou l'auditeur médiatiques dans l'inertie. La répétition jour après jour des mêmes drames dans les faits divers conforte cet état de passivité et incite à la fuite dans le cliché : « Rien de nouveau sous le soleil, ça ne date pas d'hier, comme ils disent sur le ton de ceux qui croient fermement qu'ils ont tout dit », « Ça pourrait pourtant ne dater que d'un instant », ajoute l'écrivaine fictive (O, p. 16-17). Les clichés et les phrases creuses répétées machinalement conditionnent à l'immobilisme, au laisser-aller. Prenant le contrepied du rapport des médias aux drames ordinaires, le roman tend à s'extraire de la logique du déjà-là, à faire en sorte que le savoir perce les mécanismes de l'événement afin de briser le cycle de la violence. Dans les premières pages, Julie est témoin des blessures infligées à une enfant anonyme, témoin malgré elle d'une histoire qui pourrait faire l'objet d'un fait divers si les médias n'étaient pas obsédés par la quête de sensationnalisme : « [...] cette enfant qui n'est cependant déjà plus aussi émouvante que les peluches et les lapins de Pâques, car la souffrance et la peur ou autre chose créent dans les yeux de l'enfant un strabisme trop gênant pour espérer tirer d'elle un événement médiatique. » (O, p. 18). N'étant pas soumise à ces impératifs journalistiques, l'écrivaine, elle, agit et rapporte le cas de maltraitance au Service de protection de l'enfance. Elle agit en choisissant de rompre le « pacte du silence qui permet la mise en place des grandes dictatures, qui autorise les enfermements, les mises à mort, la torture » (O, p. 28) en racontant l'histoire de sa défunte amie Marie et, par extension, celle de Florence, toutes deux prises dans la spirale mortifère de la violence maternelle en tant que filles et mères. Contrairement au fait divers journalistique, qui a pour fonction d'informer le lecteur sur les conclusions d'une enquête en présentant la liste des accusations et les sentences qui en découlent, le roman se donne pour mandat de révéler le crime, qui est davantage le fait du couple que de la mère, en dévoilant ses origines et la mosaïque de ses motifs. À l'opposé du travail journalistique axé sur l'exceptionnalité du fait divers « sans durée et sans contexte¹⁵ », l'écrivaine dévoile la violence ordinaire et l'inscrit dans un temps long¹⁶.

- 10 Les faits divers sont nombreux dans le roman. Chacun des personnages devient le protagoniste d'un fait divers — qu'il s'agisse d'un adultère, d'un infanticide, d'un cas de violence conjugale ou de maltraitance, d'une bagarre entre enfants qui provoque la mort de l'un d'entre eux. Ces événements ne sont pas tous médiatisés ; le roman montre plutôt que les faits divers sont plus nombreux et souvent plus prosaïques, moins spectaculaires, que les journaux le portent à croire. Ils surviennent tous les jours même si on fait semblant de ne pas les voir. La sélection des événements rapportés renseigne autant sur les interdits et les valeurs dominantes en vigueur à une époque donnée que sur la portée des événements eux-mêmes. Le fait divers romanesque, tel qu'il se déploie dans le roman de Jacob, fait quant à lui l'objet d'une sélection moins stricte du fait qu'il met le pathos et le sensationnalisme à distance :

Marie était à l'affût de la moindre émotion que son récit pouvait déclencher chez Julie. Elle avertissait Julie : — Attention ! Ne te laisse pas avoir, ne te laisse pas faire, ne te laisse pas émouvoir, il n'y a personne, il n'y aura personne, personne. C'est un fait divers (O, p. 211).

- 11 Tandis que le fait divers journalistique reste bien souvent à la surface des événements, le fait divers romanesque cherche une vérité, sur un temps plus long. Les rapports qu'il élucide ne sont plus individuels, mais sociaux et genrés, lesquels ne sont jamais évoqués par les journaux. L'étendue des situations représentées ainsi que l'exposition des motifs profonds qui les ont créés incitent à l'identification du lecteur, celui-ci pouvant difficilement les rejeter en bloc alors que le fait divers journalistique encourage davantage une identification négative, par l'exclusion¹⁷.
- 12 Dans la nouvelle « La Mort en février », publiée dans le recueil *Un dé en bois de chêne* (2010) et également inspirée d'un fait divers d'infanticide maternel, la narratrice de Suzanne Jacob, présentée comme une lectrice de la presse, établit un rapport d'identification, voire de filiation, avec les protagonistes du fait divers qu'elle vient tout juste de lire : « Félicia est ma fille et Dorothée est ma sœur, et je les héberge dans mon sang¹⁸. » La nouvelle propose d'ailleurs un autre dénouement que celui de la mort de la fillette : « Félicia fait pipi dans sa culotte, Dorothée prend sa douche, on va faire des courses, on achète de nouvelles petites culottes. Félicia choisit celles qui ont de petits chats roses imprimés dessus. Des jetables [...] » (« M », p. 157). Dans cet extrait, le pronom « on » ne se rattache plus à la rumeur, aux « on dit » qui déresponsabilisent le lecteur en le situant dans l'après-coup des événements, mais devient le sujet d'une action visant à intervenir en amont afin d'empêcher le meurtre, de le mettre en échec : « J'ai l'habitude de recevoir des nouvelles de Félicia. Toujours sous un nouveau nom, toujours un autre nom. Et toujours par le journal. Et toujours trop tard. Toujours trop tard pour elle et toujours trop tard pour moi » (« M », p. 156). Le personnage de lectrice se sent lié à Félicia et à Dorothée, et imagine les appels à l'aide ignorés de la fille et de la mère :
- Je prononce : « Aidez-moi », et j'essaie d'être sûre d'entendre que ce sont ces deux mots que je prononce pour qu'ils cessent de frapper contre les parois de mon crâne : « Aidez-moi ». Il y a trop de monde. Personne ne peut savoir à qui je m'adresse. Chacun peut décider que ce n'est pas à lui que ça s'adresse (« M », p. 155).
- 13 À l'identification négative des journaux qui favorise l'irresponsabilité d'un lectorat vaste et anonyme, irresponsabilité considérée comme une forme de complicité passive¹⁹, la nouvelle oppose la solidarité féminine entre la lectrice et les protagonistes comme une voie d'évitement du drame. L'imagination apparaît ainsi comme un mode

d'appréhension du réel qui incline les individus à l'identification empathique et à la responsabilité par rapport à autrui.

Naissance d'une parole féminine : décentrement du crime et de la criminalité

- 14 Selon Franck Évrard, la récupération littéraire du fait divers peut être sous-tendue par une éthique de la responsabilité qui pousse à déchiffrer le réel en le rendant intelligible. Contre la violence de la machine sociale, contre la faculté d'oubli de la civilisation, il revient à l'écriture de conserver les traces des existences humiliées et de donner une voix à des êtres écrasés par la fatalité²⁰.
- 15 Ainsi, cette récupération bouleverse la hiérarchie entre les individus. Le roman de Jacob, par la fragmentation de la narration, donne une voix aux protagonistes des faits divers – la fiction permettant même des « intrusions » dans leur subjectivité²¹. Il montre également que la violence transcende les frontières entre les classes sociales en instaurant une série d'échos entre le parcours de Florence Chaillé, ancienne danseuse nue, et celui de Marie Chollet, avocate de renom. De même, la forme exclusivement dialoguée de *L'Amante anglaise* doit également retenir notre attention. Il s'agit là d'une forme fort peu courante dans le genre romanesque, dont le choix par Duras est significatif. Le roman dialogué naît, d'après Marie-Hélène Boblet-Viart, du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale : dans ce contexte de désenchantement et de perte de confiance en l'humanité, « [a]u risque du soliloque répond la chance du dialogue²² ». Dans le roman dialogué, l'enjeu de l'œuvre se trouve déplacé : elle n'a pas pour objectif de cerner une vérité d'ordre logique, mais bien d'approcher au plus près la vérité intime d'un sujet. Plus encore : l'intersubjectivité qui se déploie dans ce type de roman serait une tentative pour atteindre à un « nouvel humanisme[,] comptant sur l'impérieuse urgence de la question elle-même, bien plus que sur la sécurité d'une réponse éphémère et fragile²³ ».
- 16 Boblet-Viart, qui fonde en partie son argumentaire sur *L'Amante anglaise*, souligne la « générosité » et la « bienveillance » du personnage de l'interrogateur, ainsi que sa neutralité envers Claire, ce qui permet d'approcher au plus près la « vérité intime²⁴ » de cette dernière (bien que finalement, elle demeure malgré tout enfouie). Le véritable but de l'interrogateur est, pour Boblet-Viart, de chercher avec Claire : « Vous m'intéressez. Alors tout ce que vous faites m'intéresse » (AA, p. 166) ; « Je cherche qui est cette femme, Claire Lannes, et pourquoi elle dit avoir commis ce crime. Elle, ne donne aucune raison à ce crime. Alors je cherche pour elle²⁵ » (AA, p. 62), admet encore l'enquêteur. Ainsi, le genre du roman dialogué tel que défini par la chercheuse s'inscrit dans une « littérature de l'éventuel [qui] est une littérature de proposition, non d'assertion aporétique²⁶ ». Les interlocuteurs émettent des hypothèses, hésitent, avancent librement des idées et approfondissent ainsi la connaissance qu'ils ont de certains événements, voire d'eux-mêmes. L'écriture romanesque se voit par le fait même changée en « aventure ontologique²⁷ ».
- 17 Pareil choix esthétique semble emblématique du projet de Duras, alors que *le personnage* s'impose véritablement comme sujet, plus que son crime. La forme dialoguée permet de donner la parole à cette femme de province vieillissante, sans emploi, considérée comme un peu folle et que personne ne prenait dès lors la peine d'écouter. Cette

possibilité de parler qu'autorise l'échange avec l'interlocuteur est capitale, au point que le roman se clôt sur une injonction révélatrice de Claire : « Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi » (AA, p. 195). Ainsi que nous l'évoquions plus haut, alors que la clef de l'énigme semble de moins en moins à portée de main, que l'on doute de plus en plus de la culpabilité de l'accusée, s'affirme la parole de cette dernière (si bien que l'interrogateur doit admettre son découragement, son impuissance à guider le discours de la femme). Il y a presque là une forme de revanche sur la condamnation de la criminelle dans le fait divers journalistique, celui-ci se contentant de mentionner l'incohérence d'Amélie Rabilloud. Le dialogue lui fournit l'opportunité de s'exprimer, lui rend cette parole qu'elle n'a pas su prendre et que le fait divers journalistique, souvent en narration omnisciente, ne permet pas. Duras avait justifié ainsi ailleurs son projet de réécriture de l'affaire Rabilloud : « [I]l y a une sorte de radicalisme en général, vis-à-vis des criminels, qui fait qu'ils sont coupés de toute possibilité de se raconter, qui m'a toujours frappée, enfin... Et cette femme en particulier, qui n'a jamais pu dire un mot là-dessus... ! Elle m'a conduite à faire ça » (*ibidem*). L'omniprésence du « je » dans ce roman dialogué contraste avec l'anonymat et l'apparente objectivité du fait divers journalistique.

- 18 La récupération de faits divers de meurtre et d'infanticide incite donc Duras et Jacob à investiguer l'ancrage domestique du crime, dont l'enjeu repose sur une transgression de la morale familiale par les mères ou les épouses. Leurs œuvres mettent en valeur les liens entre femmes, ou cherchent à les créer si ceux-ci sont inexistantes. Si le couple et les relations mère-enfant sont présentés dans leurs dimensions mortifères et violentes, notamment en ce qui concerne l'isolement auquel la sphère domestique astreint les femmes, la solidarité féminine, quant à elle, favorise l'expression du sujet. Le dévoilement de cette parole enfouie agit comme une tentative de vaincre la fatalité qui s'appesantit sur les femmes depuis des générations.
- 19 Cela est tout particulièrement sensible dans *Sublime, forcément sublime Christine V.* de Marguerite Duras, à travers le changement des pronoms personnels : au fil du texte, le « je » de Duras enquêtant sur « elle », Christine V., se mue en un « nous » représentant toutes les femmes et, plus spécifiquement, celles vivant sous « la loi de l'homme » (S, p. 49) : « On ne peut pas non plus refuser d'habiter la maison [...]. L'idée qu'ils pourraient nous retrouver, c'est l'épouvante » (S, p. 51), soutient-elle par exemple (nous soulignons). Non seulement ce pronom pluriel réunit Duras et Christine V., leur fait faire front commun, en quelque sorte, mais il a également un pouvoir d'interpellation, en ce sens qu'il inclut le lecteur. S'opère par conséquent au fil du texte un rapprochement du sujet et de l'auteure, et, insidieusement, de la lectrice, tant et si bien que finalement, « [c]e qui aurait fait criminelle Christine V. c'est un secret de toutes les femmes, commun » (S, p. 58).
- 20 Le secret est également au cœur du roman de Suzanne Jacob. Le troisième chapitre a pour titre « Les aveux » et comporte en outre une sous-partie intitulée « D'autres aveux » ; et la plupart des faits divers inscrits dans le roman sont révélés par le truchement de confidences, voire de confessions. C'est d'ailleurs le dévoilement du secret qui motive la démarche du personnage de Julie, l'écrivaine fictive : « j'ai su que je trahirais le secret de Marie, que je raconterais un jour l'histoire qu'elle m'avait fait jurer à maintes reprises de ne jamais raconter. C'est ce secret qu'elle ignorait — elle n'en connaissait que le silence, que le serment, que la loi » (O, p. 31). La prise de parole est libératrice, même lorsqu'elle est incriminante : « Pourquoi Florence [personnage de

la mère infanticide] a-t-elle fait des aveux ? Personne ne l'avait vue aller à la rivière. — Tu as imaginé une réponse ? dit Marie. — J'ai imaginé qu'elle avait besoin d'être punie, dit Julie. — Punie : sauvée. Imagine-la » (O, p. 217). Comme chez Duras, l'imagination est présentée ici comme la clef qui permet d'accéder à la vérité des femmes jugées coupables d'un crime. Or, dans *L'Obéissance*, le crime de l'infanticide est décentré par les aveux d'autres personnages féminins du roman qui ont obéi à la loi du couple hétérosexuel et de la famille. Leurs révélations se font écho et permettent graduellement de remonter à l'origine du crime, qui est la confiscation du droit des femmes à disposer de leur corps, en leur refusant de mettre au monde un enfant lorsqu'elles le souhaitent ou en les contraignant à le faire. Les femmes rompent ainsi le « pacte du silence » qui autorise la perpétuation de cette violence à l'endroit de leur corps.

Engagement littéraire et féministe

- 21 Les textes de Suzanne Jacob et de Marguerite Duras cherchent par la littérature à rompre l'immanence²⁸ du fait divers. Non seulement l'événement n'est plus clos sur lui-même, mais il est extrait de son cadre extraordinaire et lointain qui rend le lecteur de la presse étranger aux acteurs et aux actes qui caractérisent l'événement. En ce qu'ils réintègrent les faits divers dans un contexte historique que tous sont susceptibles de reconnaître (notamment par les renvois aux régimes totalitaires de Duvalier et Ceaucescu), les textes de Jacob et de Duras rompent avec l'effet d'irresponsabilité²⁹ propre au fait divers médiatique. Chaque lecteur est concerné, étant considéré comme un témoin, un complice, voire comme une victime ou un agresseur potentiels. La métaphore du regard dans *Sublime, forcément sublime Christine V.* participe de ce décroisement et de cette sortie de l'extraordinaire au profit d'une plongée dans une situation commune et connue.
- 22 La récupération du fait divers par Suzanne Jacob tend également à s'extraire du caractère singulier et exceptionnel du fait divers : la violence est diffuse et elle concerne tout le monde, à tel point qu'il devient difficile de départager les acteurs en les identifiant de manière stricte et exclusive au rôle de victime ou de bourreau. Dans *L'Obéissance* comme dans *Sublime, forcément sublime Christine V.*, c'est le regard qui constitue le point de départ de l'action, de la responsabilité, jusque dans un retour spéculaire sur lui-même : « je suis la passante qui prend conscience qu'elle vient de remarquer qu'elle vient de remarquer des plaies suffisamment béantes, sur les petites mains nues, pour lui soulever légèrement le cœur, pour lui donner un début de nausée » (O, p. 17). Avec ce roman, Suzanne Jacob s'en prend à ce qu'elle appelle « les fictions dominantes », qui renvoient aux conventions qu'on impose aux individus, et notamment aux femmes, et qui commandent de se soumettre et d'obéir, au risque de s'effacer soi-même :

Nous voilà donc enracinés dans un ensemble de sons, d'outils, de gestes, de déplacements qui forment toute la panoplie de conventions dont nous avons besoin pour nous comprendre, pour nous lire dans une réalité patronnée par une image la résumant [...]. Toutes les conventions, même les plus anodines, sont tenues par le nouvel arrivant comme ne pouvant être autres. Ces conventions de réalité sont à ce point nécessaires à chaque monde pour se maintenir qu'un individu qui propose d'en changer une partie doit être prêt à faire face à une hostilité féroce. [...] La

fiction la plus répandue dans une même société, celle qui est le plus en usage, c'est la fiction dominante³⁰.

- 23 La fiction dominante tire son pouvoir du fait qu'elle s'affiche comme réelle, naturelle et immuable. Mais elle est le fruit d'une construction et a un effet de normalisation sur les identités qui empêche les individus de se réaliser pleinement, de poser des actions qui sont cohérentes avec leurs désirs, leurs aspirations. La fiction dominante impose notamment aux femmes de reproduire le cycle de la maternité sans rien inventer, sans rien désirer. Elle commande de rester à sa place, de ne pas faire de vague, de se conformer à la loi et l'ordre du couple, aux conventions de la féminité. Jacob représente l'emprise des fictions dominantes sur les individus³¹ et, en ce qui concerne les femmes, la maternité constitue la plus prégnante d'entre elles. Dans trois des quatre œuvres abordées, la maternité est représentée comme le fruit d'une contrainte et comme une punition³².
- 24 La récupération du fait divers chez Marguerite Duras et Suzanne Jacob témoigne d'un engagement littéraire à la fois politique et poétique, lequel se manifeste par la volonté de dire et de raconter autrement l'histoire d'individus rapportée dans les faits divers, en présentant une interrogation des faits qui élargit la question de la responsabilité par le décentrement du crime et l'interpellation des témoins directs ou indirects. Pensons aux lecteurs de journaux, invités à sortir de l'inertie et à se sentir concernés par le sort d'autrui, concernés au point de poser une action *ici et maintenant*. Chez ces écrivaines, l'imagination déloge la factualité comme mode d'investigation du réel et d'accès à la vérité — une vérité toute relative, cependant.
- 25 Chez Duras, très nette est cette interrogation sur la vérité, qui se ressent non seulement dans le parti pris de l'indécidable, mais aussi par une réflexion explicite sur ce qu'elle représente : « — Et la différence entre ce que je dirai et la vérité, qu'en faites-vous ? — Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. **Elle existe toujours**, soutient ainsi l'interrogateur » (AA, p. 9-10, nous soulignons). Celle qui forge autre part l'expression d'« inintelligible vérité³³ » élève par ailleurs le simulacre théâtral au rang du « sacré, à l'égal de la vérité³⁴ ». L'année où paraît *L'Amante anglaise*, le journaliste et écrivain surréaliste Jean Schuster publie un entretien avec l'écrivaine dans la revue *L'Archibras*. Duras y fait l'apologie de « [l]a folie [dans l'écrit], seule sauvegarde contre le faux et le vrai, le mensonge et la vérité, la bêtise et l'intelligence : fin du jugement³⁵ ». On voit bien dès lors comme se creuse l'écart entre la vérité journalistique (comportant nécessairement une part de fausseté par son obsession du fait, du visible, les impératifs quotidiens de la rubrique...) et cette recherche que mène l'auteure, par la littérature, d'une vérité approximative, plus exacte, puisqu'ouverte.
- 26 Même si Jacob n'élabore pas autant que Duras un discours autour du mot « vérité », la manière dont elle prend ses distances avec les circonstances réelles du crime, par exemple, fait que la question de fond demeure la même : quelle est cette vérité qu'il faut dire ? Celle, vérifiable, qui prend en compte les faits, mais risque d'être inexacte en délaissant une frange invisible de l'événement ? Ou bien plutôt une « vérité fictionnelle », qui se donne déjà pour ce qu'elle est, imaginaire, mais qui, prenant tous les risques, a une chance de mieux rendre compte d'une expérience, d'une vie, d'une manière de voir les choses, et par là de toucher au plus près à l'événement... ? La dernière alternative n'est pas dépourvue d'intérêt, peut-être surtout en ce qui a trait aux femmes et aux crimes domestiques : elle éviterait que l'horreur du fait divers et

l'exploitation médiatique de son aspect « contre-nature » n'empiètent sur la réflexion, la mise en perspective de l'événement.

- 27 La façon particulière dont Duras et Jacob s'approprient le fait divers rend finalement compte, à notre sens, d'un engagement féministe en ce qu'elle questionne la condition des femmes et leur assujettissement à la loi patriarcale. Elle tend à montrer que ces rapports de pouvoir sont systémiques et qu'ils se perpétuent grâce à la complicité et au silence des témoins. Il s'agit bien d'un engagement féministe puisque les œuvres étudiées dévoilent ces secrets en prêtant la parole aux femmes³⁶ et en les unissant dans un « nous » qui s'oppose à l'isolement vécu dans la sphère domestique et que le fait divers médiatique reconduit.

ANNEXES

Annexe

Article anonyme plutôt tendancieux paru dans *Le Monde* le 29 février 1952³⁷. Il présente une condamnation sans appel de l'accusée : « Elle fut sauvage, impitoyable. » ; « Amélie Rabilloud n'eut pas le courage de son geste. Elle ne songea qu'à l'impunité. » C'est contre ce genre de traitement du fait divers que semble se positionner Duras, en prenant la défense de ce qui paraît indéfendable.



NOTES

1. A.-Cl. Ambroise-Rendu, *Petits récits des désordres ordinaires : les faits divers dans la presse française, de la troisième République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004.
2. Cette tendance n'est pas le fait d'une génération d'écrivaines en particulier ; elle s'inscrit dans le contexte plus large des rapports entre presse et littérature qui émerge au XIX^e siècle.
3. Selon Bourdieu, le fait divers captive l'attention du public et le détourne ainsi des « informations pertinentes que devrait posséder le citoyen pour exercer ses droits démocratiques ». P. Bourdieu, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, 1996, p. 16-17.
4. Notons qu'à ce jour, aucune certitude n'a pu être établie quant à l'identité du ou des criminels. L'affaire n'en est pas moins restée ancrée dans l'esprit populaire, notamment en tant qu'emblème de l'emballement médiatique et des ratés judiciaires. Ont aussi participé à la vitalité de ce fait divers les rebondissements multiples qui ont ponctué l'enquête. Ainsi, de 1984 à nos jours, au gré des différents témoignages, des analyses médico-légales ou encore des expertises graphologiques, plus d'un suspect a été mis en cause. Il est toujours demeuré impossible cependant d'établir de manière formelle la culpabilité de l'un d'eux. Le plus récent développement de l'affaire s'est produit au cours de l'été 2017. À la lumière d'une expertise graphologique et de recoupements de déclarations effectués par ordinateur, des membres de la famille élargie des Villemin ont été placés en garde à vue, tandis qu'un nouveau témoignage ramenait sous les projecteurs l'un des témoins-clés dans l'affaire, soupçonné de complicité dans l'enlèvement de l'enfant. Jusqu'ici, ces nouvelles démarches ne se sont soldées par aucune accusation.
5. M. Duras, *Sublime, forcément sublime* [1984], précédé de C. Mavrikakis, « Duras aruspice », Montréal, Héliotrope, 2006, p. 43 (Désormais S).
6. Terme utilisé ici sans connotation péjorative.
7. Institut national de l'audiovisuel, *Marguerite Duras et Claude Régy à propos de la pièce Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, émission « Le masque et la plume » (14 février 1963). <<http://www.ina.fr/audio/P13311381>> [consulté le 08/02/2016].
8. Quoique le cas d'Amélie Rabilloud ait inspiré à Duras trois œuvres, c'est principalement lors du passage de la première à la deuxième que sont survenus des changements majeurs, la troisième œuvre reprenant pour l'essentiel le texte de la précédente. La différence entre les deux derniers textes tient surtout à ce que l'une des trois parties de *L'Amante anglaise* a été supprimée dans *Le Théâtre de l'amante anglaise*, qui se présente sous la forme d'un diptyque.
9. Notons que Duras fait subir au fait divers une variation dans son roman : la victime n'est plus en effet le mari, mais bien la cousine de Claire.
10. J. Demers, « De la sornette à *L'Amante anglaise* : le récit au degré zéro », dans *Études françaises*, vol. 14, n° 1-2, 1978, p. 3-20.
11. M. Duras, *L'amante anglaise* [1967], Paris, Gallimard, 1986, p. 139 (Désormais AA).
12. L'un des personnages du roman confiera d'ailleurs à son fils, devenu adulte, avoir refusé qu'il ait un père, refusé la présence d'un père dans leur vie. Elle explique sa décision en racontant comment son propre père, en accord avec le curé de la paroisse, avait pris la décision de mettre au monde le quatorzième enfant de sa mère même si cela la condamnait à mourir d'une hémorragie. « C'est ainsi que j'ai perdu ma mère à l'âge de sept ans. Je n'éprouve aucune émotion aujourd'hui à te conter cette histoire. Cette histoire s'est répétée plusieurs fois, pendant des siècles. Lorsqu'on a enterré ma mère, j'ai pris la décision qu'il n'y aurait aucune forme de père qui pourrait me mettre à mort de cette manière ». S. Jacob, *L'Obéissance* [1991], Montréal, Boréal, 1993, p. 236-237 (Désormais O).
13. Le roman s'ouvre sur ces lignes : « Ce que je crois, c'est que toutes les personnes humaines savent déjà ce que je m'appête à dire. J'ai mis des années à découvrir ce que je m'appête à dire aujourd'hui. Si je devais mourir dans l'instant qui suit, il serait juste de dire [...] que ma vie tout

entière a été exclusivement consacrée et dédiée à cette lente et longue découverte qui n'a jamais été un secret pour personne, mais bien la porte grande ouverte à laquelle je n'ai pas cessé de heurter et de me heurter, jusqu'à ce qu'elle me paraisse enfin céder. / Ce que je reprocherais alors à toutes les personnes qui ont été témoins de cet acharnement à découvrir ce qui n'était un secret pour aucune d'elles, à tous ces témoins de mes désespoirs lorsque cette porte m'apparaissait comme un véritable organisme évolué développant de façon autonome de nouveaux systèmes de verrouillage au fur et à mesure que j'étais sur le point d'avoir raison d'une de ses fermetures [...], ce que je leur reprocherais, c'est de ne jamais avoir pris sur eux de me dire [...] que cette porte était tout bêtement ouverte » (0, p. 9).

14. « Il semble en effet se tramer, entre romanciers et journalistes, ou plutôt – et cela est capital – entre les romanciers et leur imaginaire de la démarche journalistique, un rapport de force s'articulant autour des questions telles que : “De quelle nature, de quelle qualité est le savoir sur l'événement tel qu'il est rapporté par le romancier / par le journaliste ?”, “Quelles compétences le romancier / le journaliste peut-il revendiquer en propre lorsqu'il traduit le réel en discours ?” L'efficacité particulière de chaque discours se dégage au terme de ce jeu d'associations et de dissociations. » É. Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », dans *Études littéraires*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 159.

15. R. Barthes, « Structure du fait divers » [1964], dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1966, p. 189.

16. « En cela, *Yvonne Vézina n'était pas une femme exceptionnelle, mais une femme ordinaire* [nous soulignons] qui participait simplement à la vitalité de l'espèce humaine, comme c'est le rôle des mères humaines, en installant de sordides interdits par des gifles, des larmes et des cris, sous prétexte d'une tasse ébréchée ou d'un échec scolaire en géographie. Grâce à la vigilance maternelle, on ne risquait pas de dégénérer en s'emmêlant les sangs » (0, p. 48).

17. La notice du *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication* consacrée au fait divers insiste sur l'identification négative qui caractérise la réception du fait divers médiatique : « Au lieu, comme les autres formes de communication médiatée, d'instaurer une dynamique d'identification et d'appartenance sociale et culturelle commune, le fait divers instaure une forme négative d'identification : une identification par le rejet. C'est dans le rejet des représentations du fait divers que se fonde [...] la réponse attendue du destinataire de la communication. » B. Lamizet et A. Silem (dir.), Paris, Ellipses, 1997, p. 244-245.

18. S. Jacob, « La Mort en février », dans *Un dé en bois de chêne*, Montréal, Boréal, 2010, p. 156 (Désormais « M »).

19. Dans *L'Obéissance*, le personnage de Julie voit dans le silence et l'inaction « une hypocrite et active complicité avec la répétition de la torture » (p. 12).

20. Fr. Évrard, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, p. 8-9.

21. Voir S. Mombert, « La fiction », dans D. Kalifa, Ph. Régnier, M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 825.

22. M.-H. Boblet-Viart, *Le Roman dialogué après 1950*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 17.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 16.

25. Cette phrase, que prononce l'interrogateur de *L'Amante anglaise*, « Marguerite Duras elle-même la reprend à son compte en répondant à une interview » : M. Borgomano, « Le dialogue dans l'œuvre de Marguerite Duras : une zone de turbulences », dans *Loxias*, n° 4, 2004. <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=29>> [consulté le 01/04/2016].

26. M.-H. Boblet-Viart, *Le roman dialogué après 1950*, ouvr. cité, p. 57.

27. *Ibid.*, p. 24.

28. Roland Barthes voit dans le fait divers « une information totale ou, plus exactement, immanente ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour

consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ». R. Barthes, « Structure du fait divers », art. cité, p. 189.

29. Dans *Fait divers et littérature*, Fr. Évrard fait le même constat : « le fait divers favorise l'irresponsabilité du lecteur qui renonce à expliquer le sens de l'anecdote », ouvr. cité, p. 7.

30. S. Jacob, *La Bulle d'encre* [1997], Montréal, Boréal, 2001, p. 34-35.

31. Pour Suzanne Jacob : « Une des fonctions de l'art au sein des sociétés humaines est de permettre à chaque individu, alors qu'il a enraciné son existence dans une convention de réalité suffisamment stable pour pouvoir y assurer sa survie, de percevoir que cette convention de réalité qui le régit est une version des choses, est cette version des choses qui donne au monde et à lui-même une lisibilité, mais que cette version pourrait tout aussi bien en être une autre. L'art accomplit sa fonction en proposant des versions, des fictions diversifiées du monde, d'autres organisations, d'autres matrices de perception, d'autres synthèses, d'autres images globales, d'autres intuitions, plus ou moins conformes aux fictions dominantes. Cette diversité des versions donne à voir les espaces du possible, du non-advenu, du renouveau, des mutations, des métamorphoses, du mouvement, du souffle, de la régénération, c'est-à-dire de l'espace où nous pouvons continuer à naître » (*Ibid.*, p. 36-37).

32. « Hubert crut qu'elle lui résistait. Il fallait lui montrer. Il lui montra. Neuf mois plus tard, Florence accouchait d'un garçon, Rémi » (O, p. 69).

33. M. Duras, *Emily L.*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 89.

34. M. Duras, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1991, p. 11. Il s'agit là plus spécifiquement d'un hommage de l'auteure au talent de la comédienne française Madeleine Renaud, qui à quelques reprises a prêté sur scène sa voix à des personnages durassiens.

35. M. Duras et J. Schuster, « Voix off » [entretien avec Jean Schuster], dans *L'Archibras 2*, Paris, Terrain vague, 1967, p. 14. Il est intéressant de relever que *L'Amante anglaise* est dédiée à Jean Schuster. Étant donné la simultanéité des deux publications, il est permis de supposer une concordance entre les propos de Duras sur la folie lors de son entretien et le développement du thème de la folie dans le roman.

36. Pour A. Makowiak, « [l']engagement en ce sens est le passage d'une parole privée, énoncée par un sujet, à une parole intersubjective qui s'adressant à autrui me lie aussi à lui », « Paradoxes philosophiques de l'engagement » dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 24.

37. < http://www.lemonde.fr/archives/article/1952/02/29/amelie-rabilloud-qui-depeca-son-mari-est-jugee-cet-apres-midi_2009828_1819218.html?xtmc=rabilloud&xtcr=2 > (page consultée le 23 janvier 2018).

RÉSUMÉS

Dans la mesure où les travaux sur l'engagement littéraire traitent peu de figures d'écrivaines, cet article entend interroger le rapport que Marguerite Duras et Suzanne Jacob entretiennent avec le fait divers en éclairant les procédés (fragmentation narrative, usage du dialogue, ambiguïté du récit, notamment) qui permettent de considérer cette récupération du médiatique par le littéraire comme une forme d'engagement. Contre un fait divers qui ferait « diversion » (Bourdieu, 1996), les deux écrivaines privilégient l'interpellation pour initier une réflexion sur les résistances quotidiennes que chacun, sur une base individuelle, peut déployer pour ne pas céder

au jugement péremptoire et détaché que permet un certain traitement du fait divers journalistique.

Considering the little space devoted to women writers in studies about engagement, this article aims to question Marguerite Duras and Suzanne Jacob's relation with the small news (*fait divers*). Their use of various processes (narrative fragmentation, dialogue, blurred narrative, for instance) indeed allows to regard their literary reappropriation of the news as an act of engagement. In order to avoid "diversion" (Bourdieu, 1996), the two writers rather count on interpellation to initiate a reflection about the way each and every one can resist the peremptory and distant judgment a certain treatment of the news leads to.

AUTEURS

MYLÈNE BÉDARD

Université Laval (Québec), CRILC.

Mylène Bédard est professeure adjointe au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a fait paraître aux Presses de l'Université de Montréal en 2016 un ouvrage intitulé *Écrire en temps d'insurrections : pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)* (Prix du Canada en sciences humaines et sociales). Ses travaux en histoire littéraire et culturelle s'intéressent aux pratiques littéraires des femmes, aux genres de l'intime ainsi qu'à la presse. Elle mène actuellement un projet de recherche sur les femmes journalistes dans les années 1930 au Québec (FRQSC, 2016-2019).

KATHERYN TREMBLAY

Université Laval (Québec), CRILC.

Katheryn Tremblay est doctorante en études littéraires, sous la direction de Guillaume Pinson (U. Laval). Elle a effectué diverses communications relatives aux rapports entre presse et littérature, notamment dans le cadre du colloque international « Duras infinie » (Universidad Complutense de Madrid, 2014), et a également coorganisé le « Premier colloque jeunes chercheurs en littérature et culture médiatique » (Maison de la littérature, Québec, 2016). Elle contribue au projet international Médias 19, consacré à l'étude de la culture médiatique au XIX^e siècle, à titre d'auxiliaire de recherche.