

## Le monde selon le nouveau Détective : quand le fait divers renonce au réel

Christophe DELEU

Producteur à France Culture  
Formateur à l'École supérieure  
de journalisme de Lille  
[christophe.deleu@libertysurf.fr](mailto:christophe.deleu@libertysurf.fr)

\* « *Détective sera romancier ; il vous fera participer à des épopées merveilleuses[...] C'est ainsi que la fiction ramène à la réalité. Vous serez au cœur de l'imagination.* »  
(*Détective*, n°1, 1<sup>er</sup> novembre 1928)

\* « *Il [le roman traditionnel] lui faut réussir à persuader le lecteur que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment, à des personnages réels, et que le romancier se borne à rapporter, à transmettre, des événements dont il a été le témoin. Une convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue.* »  
(Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963)

Le fait divers introduit la problématique suivante : le journaliste, absent lors de la survenance des faits (sauf exceptions), doit écrire sur ce qu'il n'a pas vu. Pour tenter d'approcher la vérité, il mène son enquête afin de recueillir l'information auprès de multiples sources : policières, judiciaires, médicales, les experts, les protagonistes et leurs proches, etc. Un premier type de filtre, constitué de leurs discours, éloigne ainsi de la réalité des faits. Le journaliste conçoit ensuite son récit, second filtre entre les faits et leur relation. De la probité et de l'objectivité du journaliste dépend donc la présentation de chaque fait divers. Ce genre est un exercice journalistique périlleux, car il y a souvent la tentation de s'éloigner du fait réel et de le romancer.

*Le nouveau Détective* est le seul magazine français entièrement consacré aux faits divers. Il est né en 1928 et publie chaque semaine une dizaine d'articles de format plutôt long (une à deux pages). Notre postulat, pour *le nouveau Détective*, est qu'il y a une volonté d'inviter le lecteur à entrer dans un monde fictif, avec ses propres figures, valeurs et référentiels, au détriment d'une tentative de s'approcher de la vérité. L'écriture du fait divers s'articule ici autour de représentations (de notre société, des protagonistes du faits divers, en particulier des victimes et des agresseurs), récurrentes d'un article à l'autre, véritables écrans entre les faits réels et leur transcription médiatique.

Notre recherche sur le fait divers se situe dans le courant de l'analyse du discours des médias, qui vise à « étudier dans le cadre d'une sociologie du discours, la façon dont les produits médiatiques accomplissent leur tâche, celle de mettre en scène des rapports et des explications » du monde commun (Esquenazi, 2002, p.13).

Pour décrypter les articles du *nouveau Détective*<sup>1</sup>, nous avons choisi de nous inspirer du modèle théorique d'Auclair (1970). Auclair ne propose pas de grille de lecture précise du fait divers, mais de nombreuses notions qui nous seront précieuses. Par conséquent, pour analyser les faits divers de façon détaillée, nous avons choisi un modèle plus approprié, proposé par Demazières (1997), d'après l'analyse structurale de Barthes. Chaque fait divers a été découpé en « séquences », « indices d'actants », et « propositions argumentaires ». Par « séquences », il faut entendre « événements », « actions », « situations », « informations sur les faits » ; par « indices d'actants », toute séquence qui fait intervenir un personnage qualifié par l'auteur et qui met donc en scène des relations ; par « proposition argumentaire », toute unité contenant un jugement ou une appréciation sur un épisode, un intervenant ou un autre objet. Les articles du *nouveau Détective* se rapprochent, de par leur forme, davantage de la nouvelle policière que de l'article de presse. Grâce à ce mode d'analyse, il sera possible de mettre en perspective les codes référentiels qui sous-tendent tous les articles.

### **Le passé recomposé ou l'entrée dans le monde du *nouveau Détective***

Avant d'être un informateur, le journaliste est d'abord un *narrateur*. Qu'il livre au lecteur des données statistiques ou évoque le vote d'une loi, sa transmission prend la forme d'un récit dont il est le rédacteur. L'article de presse présente ainsi plusieurs caractéristiques qui le distinguent de la plupart des autres genres littéraires : Le recours au « je »,

par exemple, dont usait Albert Londres, est aujourd'hui proscrit. Dans le pacte qui (re)lie le journaliste et son lecteur, neutralité et objectivité figurent parmi les valeurs communes. D'où vient alors cette curieuse impression, à la lecture du *nouveau Détective*, d'être face à un type d'articles sans équivalent dans la presse française ? Chaque fait divers rappelle en effet davantage les modes de récit de la nouvelle littéraire et du roman policier que ceux de l'article de presse. Exemple : « *Dans les toilettes de la station-service, la jeune Cassandra fait le guet, tout en bloquant la porte avec son dos [...] Dépêche-toi, souffle Cassandra [...] Vite, il, ne faut pas traîner !* »

Le contenu des articles, soit pour Esquenazi (2002) « *l'espace référentiel* », c.a.d. celui des faits rapportés, laisse percevoir une volonté de supprimer autant que possible la distance entre les faits et leur relation. Le journaliste du *nouveau Détective* cherche à faire pénétrer le lecteur dans le monde qu'il décrit. Sa figure rhétorique de prédilection avait déjà été repérée par Auclair dans son analyse des faits divers : il s'agit de l'hypotypose, qui « *peint les choses d'une manière si vive et énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante* » (Dupriez, 1984, p.240). La mise à distance suppose un maximum d'information et un minimum d'informateur. L'étude des « séquences » montre que les faits divers du *nouveau Détective*, grâce à l'hypotypose, obéissent à cette règle en supprimant tout élément qui pourrait faire écran entre le lecteur et les faits.

Premièrement, il n'est pas étonnant de constater que le temps choisi pour la narration est le présent de l'indicatif, qui a pour vertu de supprimer la « *distance et le doute* » (Evrard, 1997, p.19). Quand on compare, par exemple, le traitement du fait divers de la presse quotidienne régionale (PQR) et celui du *nouveau Détective*, le temps de la narration constitue une différence majeure. La PQR a le plus souvent recours au passé composé, temps de la distance au même titre que l'imparfait de l'indicatif (le lecteur prend note que l'événement *a eu lieu*), alors que dans le *nouveau Détective*, grâce au présent de l'indicatif, il *a lieu* (le lecteur peut ressentir les mêmes émotions que s'il était témoin de l'événement). Dans le premier cas, le journaliste fait appel au registre du *compte-rendu* (dont la forme rappelle celui du procès-verbal dressé par la police) tandis que dans le second, il fait référence au registre de la *reconstitution*. L'intention est ici de « *reproduire l'indétermination propre à un événement inachevé* » (Auclair, 1970, p.169).

Deuxièmement, le *nouveau Détective* introduit des séquences dialoguées entre les protagonistes du fait divers :

- « Remonte dans ta bagnole, on va faire un tour [...] »
- Mais où on va [...]
- À Lyon. J'ai de la famille là-bas. »

Le récit prend alors la forme d'une imitation ou encore de la *mimésis* telle que la définissait déjà Platon (cité par Genette, 1972, p.184). Par cette forme propre de récit, le narrateur cherche à donner l'illusion au lecteur qu'il n'est pas l'auteur de l'histoire racontée, et se dissimule derrière les paroles des protagonistes. Par la *mimésis*, les personnages se mettent ainsi à parler devant le lecteur. En matière de journalisme, on accueille avec circonspection ces répliques réécrites après coup : qui les a recueillies ? Comment la mémoire peut-elle se souvenir de tels détails ? De la même façon, le journaliste prête parfois des pensées aux protagonistes qu'il n'a matériellement pas pu rencontrer : « *Les larmes de la jeune fille, loin d'apitoyer son bourreau, portent à son comble l'excitation du sadique, qui la viole pour la deuxième fois.* » Dans cet exemple, le journaliste établit une corrélation imaginaire entre les pleurs de la victime et la répétition d'un viol afin de rendre le crime plus odieux. Comment le journaliste peut-il être certain des motivations psychologiques du violeur à ce moment précis ? Dans cet autre exemple, le journaliste peint le décor d'une maison, et décrit le regard qu'aurait porté sur elle son propriétaire : « *Une maison sinistre* », « *une salle de séjour au carrelage inchangé depuis un demi-siècle* », « *une toile cirée usée sur la table en bois* », « *tout cela brusquement lui fait horreur* ». Il s'agirait ici du jugement d'un homme sur son décor intérieur avant de commettre un crime. Comment le journaliste peut-il donner cette information alors que, d'une part, l'homme est seul à ce moment-là, et que, d'autre part, il est mort peu après son crime sans avoir pu raconter ses derniers instants ? Le recours à l'hypotypose s'avère ici outrancier, et le lecteur peut accuser le journaliste de mystification.

Troisièmement, le registre langagier favorise lui aussi la proximité entre le lecteur et les faits. Il relève de deux univers très différents, et a une double fonction. Le premier registre langagier renvoie à celui du roman policier (espace fictionnel), et a pour fonction de divertir le lecteur en l'entraînant dans un univers mystérieux, à l'atmosphère inquiétante. On peut lire que l'agresseur a « *bondi hors des ténèbres* », « *comme s'il surgissait du néant* ». Les victimes agonisent dans « *une mare* » (ou « *une flaque* ») de « *sang* ». Dans les faits divers nocturnes, la nuit est « *froide et venteuse* », « *profonde* », la lumière « *fantomatique* ». La description des lieux fait référence à des endroits-clefs, comme le lieu désert (« *Pas une âme qui vive* ») : l'usine désaffectée, le terrain vague. Les clichés d'écriture éloignent le récit de la neutralité et de la froideur administrative du procès-verbal de la police.

Car dans *le nouveau Détective*, de par le langage de la narration, le journaliste cherche à se démarquer de celui des sources policières. On peut ici dresser le constat inverse d'Esquenazi (2002), qui, analysant les faits divers du quotidien belge *Le Soir*, montre l'influence du langage policier dans leur écriture. Le second registre langagier renvoie à l'univers de la quotidienneté, et a pour fonction de favoriser l'identification du lecteur aux victimes du fait divers. Les protagonistes du récit sont toujours installés dans une pratique quotidienne : faire la cuisine, se mettre à table, se promener dans les rues, regarder la télévision, etc. L'idée sous-jacente est bien sûr de convaincre le lecteur que la fatalité n'épargne personne, que n'importe qui peut se retrouver victime d'un fait divers, y compris lui-même. Le lecteur peut ainsi frissonner doublement (*ce qui arrive est horrible et ce qui arrive aurait pu m'arriver*).

L'accumulation des détails a aussi pour fonction de montrer au lecteur qu'aucun fait divers ne ressemble à un autre, et de faire mentir, d'une certaine façon, les structuralistes qui décrivaient le fait divers comme un invariant (Barthes, 1964 ; Auclair, 1970). Il serait en effet désagréable pour un lecteur de ressentir l'impression de lire chaque semaine les mêmes histoires. Les deux registres langagiers ont en outre le point commun suivant : les clichés d'écriture, comme les descriptions quotidiennes n'ont qu'un lien indirect avec la réalité. Ce sont des « *effets de réel* » (Barthes, 1982), ou indices de réalité, dont l'objectif, comme dans le roman classique, est de donner de la véracité au récit et de favoriser la croyance du lecteur (chaque narration débute par le nom de la ville ou le fait divers s'est déroulé).

Quatrièmement, le journaliste semble s'effacer en tant qu'énonciateur afin d'éviter les filtres entre le lecteur et les faits. La position de l'instance narrative dans le journalisme, de manière générale, est au centre de nombreux débats. *Qui parle* au lecteur dans un article de presse ? Ni un protagoniste, ni un expert, ni le représentant d'une institution, ni même un témoin. Plutôt un enquêteur qui publierait le résultat de sa recherche. Cette question renvoie à celle de la légitimité du journaliste à écrire sur le réel (Ruellan, 1993). La plupart du temps, cette légitimité est admise de façon tacite, y compris par le lecteur. Le journaliste devient ainsi un narrateur du réel, dont les caractéristiques (qui font aussi office de valeurs) sont la neutralité et l'objectivité. Dans l'article de presse, le récit semble donc s'articuler autour d'une focalisation zéro (Genette, 1972) où le point de vue du journaliste (en tant qu'émetteur d'un avis personnel) est absent, à l'inverse d'une fiction cinématographique, par exemple, où le metteur en scène peut revendiquer sa subjectivité.

Mais, comme nous l'avons déjà indiqué, dans *le nouveau Détective*, le récit ressemble moins à un article de presse qu'à une nouvelle policière. Par conséquent, l'analyse de l'instance narrative conduit à un constat spécifique : le journaliste du *nouveau Détective*, tout en adoptant, en apparence, ce statut d'observateur neutre, laisse imaginer, par le biais de son récit, qu'il a été le témoin du fait divers, puisque, véritable figure omnisciente, il raconte les faits au présent, comme s'il y assistait. En cela, *le nouveau Détective* se distingue de l'ensemble de la presse écrite. Le journaliste ne ressemble alors pas tant à un enquêteur (à la recherche d'informations) qu'à un témoin privilégié de l'événement (qui possède déjà toutes les informations). Quand le fait-diversier de type traditionnel interroge différents acteurs pour essayer d'approcher la vérité, le journaliste du *nouveau Détective* prétend avoir enregistré le réel pour le lecteur.

Une telle pratique journalistique a pour effet immédiat, et c'est notre cinquième point, de rendre les sources d'information invisibles puisque l'hypotypose suppose un minimum d'informateurs. Pour Esquenazi (2002, p.159), « le premier rôle des médias consiste [...] à rapporter des faits déjà observés par d'autres [...] L'index représente la façon dont l'information a été obtenue par le média et manifeste les rapports de force entre les sources d'information et les médias eux-mêmes [...] » Ainsi s'établit « l'espace indexique ». Dans *le nouveau Détective*, à de rares exceptions près, cet « espace indexique » n'existe pas puisque les sources ne sont jamais mentionnées et qu'aucune citation n'est publiée. Le narrateur, omniprésent, déroule son récit, limpide et linéaire. Les faits divers peuvent être qualifiés de « monophoniques » (Petitjean, 1986). Qui a donné l'information ? Quel est le statut de la source ? Comment le rapport avec la source s'est-il établi ? Y a-t-il eu un rapport de force ou un conflit avec la source ? Le lecteur n'en saura rien. On peut donc imaginer que ces sources sont plus ou moins légitimes, plus ou moins partiales.

Le récit du journaliste du *nouveau Détective*, véritable trompe-l'œil, présente, avec autorité, une vérité définitive. Son récit d'imitation ne saurait tolérer des incertitudes ou des contradictions dans la narration puisqu'il veut calquer le réel au plus près. La suppression de cet « espace indexique » est une pratique journalistique plutôt rare. Dans la plupart des médias, les journalistes mentionnent leurs sources, ce qui garantit la fiabilité d'une information. Des passages cités entre guillemets reprennent même certains de leurs propos. Le lecteur peut ainsi lire un énoncé en connaissant son énonciateur, ce qui modifie la réception d'une information. Une telle lecture est impossible dans *le nouveau Détective* où la source en tant qu'émettrice d'informations n'existe pas. L'histoire

judiciaire montre pourtant qu'en matière de faits divers, les protagonistes, et même parfois les experts, s'opposent souvent dans la relation des événements. Si les magistrats doivent souvent avoir recours à leur intime conviction pour juger un accusé, n'est-ce pas la preuve que la vérité est très souvent difficile à établir ? En bannissant toute mention aux sources de l'article, *le nouveau Détective* poursuit un double objectif : présenter le réel comme une donnée objective (qui se traduit une nouvelle fois par la suppression de la distance entre le lecteur et les faits) et ignorer les conflits d'interprétations qui pourraient se faire jour (ce qui aurait pour conséquence d'introduire une complexité rejetée par le journal).

Sixièmement, le récit s'articule autour du suspense pour maintenir l'intérêt du lecteur. Chaque fait divers est ainsi découpé de la façon suivante : 1. d'abord, une séquence-clef de l'intrigue, où la tension est palpable : citons, comme exemples, un homme qui tire sur un autre, deux femmes qui tentent de s'échapper, un enfant qui court. Le procédé rappelle celui du cinéma policier américain (série B) ; 2. une séquence dans laquelle le journaliste livre la biographie des protagonistes, et qui marque une rupture dans la relation des faits ; 3. une séquence épilogue, qui reprend la chronologie laissée en suspens dans la séquence-clef, et qui raconte l'issue du fait divers.

Auclair (1970) présente le suspense comme une des meilleures formes du fait divers. Le journaliste *du nouveau Détective* est ici le maître du suspense. Son effacement en tant qu'instance narrative n'est qu'apparent. Il apparaît en vérité comme un *deus ex machina* qui découpe et articule le récit en fonction d'un schéma préétabli. En choisissant d'introduire son article par une séquence riche en suspense, le journaliste prend ses distances avec la linéarité des faits. Il s'agit ensuite d'articuler les éléments du récit, en fonction des effets recherchés, par l'utilisation de prolepses ou d'analepses (Genette, 1972). Autrement dit, un instant « t » correspondant au temps de la séquence d'introduction peut être déterminé ; les analepses permettent de décrire des séquences antérieures à ce temps « t », et les prolepses d'anticiper des événements. Le lecteur attentif peut aussi observer que le journaliste *du nouveau Détective* a très souvent recours à la paralipse, il choisit de différer la livraison d'une information afin de maintenir le suspense. Les récits de mort sont bien entendu ceux où le suspense est le plus marqué. Ainsi, bien souvent, le journaliste choisit de ne pas annoncer trop tôt le décès des protagonistes des faits divers : « *L'ensemble de ces éléments semble indiquer que le couple a tout simplement décidé de faire une petite escapade.* » En réalité, le couple a été tué, mais le lecteur ne l'apprendra que quelques paragraphes plus loin.

Dans d'autres cas, le journaliste, comme dans un feuilleton, laisse planer le doute sur la mort du personnage principal du fait divers. Dans l'exemple qui suit, le journaliste décrit l'agonie d'un homme, que sa femme tente d'empoisonner. Un paragraphe se clôt par une réplique qu'il aurait tenue : « *Je suis en train de mourir [...] Qu'on me laisse tranquille...* » Le paragraphe suivant reprend par ce commentaire du narrateur : « *Le pire, c'est qu'il a raison [...] Martial meurt dans son lit.* » Par un effet de surprise, le lecteur apprend la mort du personnage principal quand il espère depuis le début qu'il va survivre. Dans cet exemple inverse, le journaliste raconte l'agression d'une femme, qui clôt le paragraphe : « *Ses yeux sont encore ouverts quand le deuxième coup, d'une sauvagerie incroyable, lui fracasse la tempe gauche. Lucienne ferme les yeux.* » Le lecteur peut imaginer la mort de l'agressée. Pourtant, l'entame du paragraphe suivant montre qu'elle est encore vivante. Dans les deux cas, la disjonction vie-mort est ici au centre du pacte tacite qui unit le journaliste au lecteur, à travers un jeu morbide orchestré par le journaliste qui mise sur l'incertitude de la mort. Le lecteur est alors invité à ressentir des émotions, qu'il soit choqué par la mort brutale des uns, ou rassuré par les capacités de survie des autres. En coulisses, le narrateur tire les fils et ménage le suspense, procédé qu'on retrouve souvent dans le traitement de l'actualité. Dans son analyse de la couverture par la presse de la mort du pape Jean XXIII, Gritti (1966, p.102) remarque que « *les récits de mort dans la presse attestent que la position du narrateur est ambivalente. Le récit s'amorce parce que la mort est probable, entrevue et préparée comme conclusion normale ; mais aussitôt le narrateur tend à préférer le désir (et l'espoir) d'une improbable guérison, à conduire son récit selon cet axe du désir.* » Dans le *nouveau Détective*, le narrateur, figure omnisciente, sait si tel ou tel protagoniste est mort dans le fait divers qu'il s'apprête à raconter, mais il ne livre pas cette information dès le début de son article, comme tout journaliste de la presse traditionnelle, préférant la révéler lors du climax sans cesse différé.

Grâce à différents procédés liés à la figure rhétorique de l'hypotypose, le *nouveau Détective* tente donc de nous faire revivre le fait divers. Cette volonté éditoriale étonne pour un magazine de presse écrite ; le désir de reconstituer le réel est plutôt une ambition télévisuelle (voir Jost, 2001).

## Un monde fictionnel

L'objectif du *nouveau Détective* peut-il pour autant être réduit à la transformation du fait divers en « polar médiatique » ? Il s'agit ici de nous intéresser à l'espace médiatique tel que le définit Esquenazi (2002, p.159) : « *La récurrence de l'emploi de mêmes scènes ou cadres médiatiques*

*induit la constitution d'imaginaires médiatiques. Ceux-ci agissent comme des filtres qui sélectionnent les nouvelles et donnent sa forme à l'espace public médiatique.* » Pour notre étude, c'est l'analyse des « indices d'actants » et des « propositions argumentaires » qui peut renseigner sur les cadres d'interprétation proposés par *le nouveau Détective*.

Inspiré par l'analyse structurale du récit, Auclair (1970) énonce que tout fait divers est signe, et propose de décoder chaque fait (« *le signifiant* ») en fonction de son « *référentiel* » (le contexte) qui lui confère « *un signifié* » (une signification). Le fait divers devient ainsi un « *réfèrent* » qui se substitue au réel lui-même. Lors d'un fait divers très médiatisé, l'affaire Florence Rey du nom de cette jeune femme qui vola des armes à la pré-fourrière de Pantin avec son compagnon avant de prendre la fuite, fait divers qui se conclut par la mort de cinq personnes, nous avons montré comment, selon le référentiel adopté, le fait divers produisait des signifiés (au sens d'Auclair) différents : un acte motivé par la vision d'un film (l'influence des images), un acte de l'extrême gauche, la révolte des jeunes, l'illustration de la montée de l'insécurité, ou la preuve de l'absurdité de l'existence (Deleu, 1998). Le modèle théorique d'Auclair peut-il s'appliquer à l'étude des faits divers publiés par *le nouveau Détective* ? La volonté de transformer le réel en polars médiatiques et celle de mettre en scène des imaginaires médiatiques proches du roman policier ne constituent-elles pas une finalité éditoriale suffisante ? L'analyse de notre corpus révèle une autre portée des faits divers du *nouveau Détective*. Le journal ne se contente pas de livrer chaque semaine sa juxtaposition de crimes et délits. De façon latente, il a pour ambition d'apporter un sens à tous les récits publiés et, en définitive, propose une grille de lecture du monde. L'imitation du réel, comme forme de récit, et l'hypotypose, comme figure de rhétorique, dissimulent en réalité une vision propre de notre société qu'il nous appartient maintenant de décrypter.

Le journaliste du *nouveau Détective* ne donne pas son opinion au lecteur de façon directe. C'est l'étude des indices d'actants et des propositions argumentaires qui nous permet de dresser le constat suivant : une très grande majorité des faits divers du *nouveau Détective* s'intéressent aux infractions criminelles, d'où le potentiel émotionnel de la plupart des articles. Ensuite, la dramaturgie rédactionnelle met en scène deux camps qui s'affrontent, cette opposition faisant apparaître deux figures récurrentes, celle de la victime et celle de l'agresseur. À travers un jeu d'oppositions de type manichéen (Bien/Mal), le journal livre une interprétation schématique du fait divers qui renvoie chaque protagoniste à un stéréotype préexistant (Dubied ; Lits, 1999, p.58). D'un

point de vue énonciatif, les jugements moraux du narrateur toujours masqué, se fondent ainsi dans des descriptions physiques et psychologiques en apparence objective, mais en réalité de type caricatural, et aux connotations « positives » pour la victime et « négatives » pour l'agresseur.

Le référentiel s'appliquant à la présentation physique de la victime (ou de ses proches) s'établit autour des notions de « fragilité », de « beauté » et de « sympathie », qu'on retrouve dans les attributs suivants : « *Un visage sympa, orné d'une fine moustache* », un « *petit visage délicat* », « *quel charme cette adolescente toute menue, très mignonne avec son nez retroussé et ses cheveux auburn* ». Elle est « *mince et blonde aux grands yeux bleus* ». Le référentiel s'appliquant à la présentation physique de l'agresseur s'établit autour des notions de « brutalité », de « sauvagerie » et de « laideur », avec les attributs suivants : « *Petit, râblé [...] un visage dur barré d'une moustache* », « *un visage long, rébarbatif, mangé par une barbe brune de plusieurs jours* », « *des yeux noirs d'une fixité inquiétante* », « *les yeux de quelqu'un qui s'apprête à tuer* », « *terrifiant de haine* », « *une bouche en lame de couteau, arrogante, méchante* ».

Les références au mode de vie de la victime (ou de ses proches), à ses relations à autrui (sentimentales, amicales, professionnelles), à son comportement général renvoie à une intégration sociale réussie. La victime peut être une « *jeune femme effacée* », aux « *passions tranquilles* » comme le théâtre, le piano ou la trompette. Un homme « *cordial* », « *chaleureux* », « *humain* », « *toujours un mot aimable pour les gens qu'il rencontre* », « *gai* », « *généreux* », « *direct* », « *franc* ». Celles de l'agresseur renvoie elles au contraire à une intégration sociale défailante. L'agresseur a « *un caractère solitaire, froid, réservé. Il évite au maximum les contacts.* » « *Un salaud ! empêtré dans ses souvenirs et ses névroses.* » Un « *hâbleur, type grossier, et obsédé sexuel* ». « *Glandeur.* » « *Ses professeurs, découragés, ont noté qu'il refusait tout effort. Pire on lui reproche de sécher les cours, de disparaître sur son vélo pour de mystérieuses virées.* » L'homme « *se dit artiste-peintre, incorrigible bohème. Il vit sans horaire, arrive à l'improviste et repart comme il est venu, sans dire où ni comment.* » « *Il passe ses nuits devant la télévision, joue au poker. A des dettes de jeu. Est caractériel.* » « *Sa voix n'exprime pas le moindre remords.* » « *Un monstre qui viole et qui tue.* » Le journaliste, grâce à la figure de la métaphore, insiste sur le caractère abject de certains agresseurs. Il qualifie ainsi les jeunes auteurs d'un viol en réunion successivement de « *jeunes voyous* », « *loubards* », « *quatre petits salauds sans pitié* », « *lâches* », « *petites frappes* », « *pillards* », « *fripouilles* ». Le journaliste présente l'acte de l'agresseur en le condamnant d'un point de vue moral, comme s'il voulait éviter à tout prix d'en faire un héros.

Les indices d'actants ne sont pourtant pas des données immuables. Selon qu'ils relèvent de la catégorie « portrait de la victime » ou de celle « portrait de l'agresseur », les critères d'évaluation des comportements varient. Par exemple, la description de l'adultère peut s'articuler autour de deux systèmes d'interprétation différents, opposés, selon que son auteur soit une victime ou un agresseur. Ainsi, dans *le nouveau Détective*, un homme (une victime) que sa femme tente d'assassiner parce qu'il la trompe, succombe-t-il au « démon de midi », quand un autre (un agresseur) « trompe sa femme sans retenue, dans des conditions abjectes ». Dans le premier cas, le journal porte un regard bienveillant sur l'adultère, à travers une expression en forme de cliché traduisant la connivence avec le lecteur (« le démon de midi », clin d'œil au lecteur à la connotation plutôt positive), alors que, dans le deuxième, le magazine se fait contempteur de la même pratique. Deuxième exemple, la solitude est une situation qui suscite de nombreux commentaires dans *le nouveau Détective*, souvent pour justifier le caractère asocial d'un agresseur. Dans le portrait d'un tueur, le journaliste remarque ainsi que l'homme armé « désœuvré », « au chômage », « a été viré du club de chasse », « ne s'est jamais marié », « qu'il mène une drôle de vie », « se cloître dans sa chambre », « peut-être rumine-t-il les échecs de son existence ». Dans un autre portrait de tueur, le tireur est « condamné à un face-à-face avec lui-même ». Les propositions argumentaires telles que « rumine les échecs » ou « condamné à » trahissent la position du narrateur et son aversion pour la figure de l'agresseur solitaire. En revanche, la solitude de la victime est une situation qui n'est pas connotée de façon négative. Dans un fait divers présentant deux figures de solitaires (la victime et son agresseur), le journaliste différencie les deux types de solitude. La victime est un homme « cordial », le tueur est « agressif ». Ce dernier « n'a pas de liaison ». La victime non plus, mais elle « s'en tire par une blague [en lien avec sa petite taille] : les femmes, je les ai toutes à mes pieds ! » Contrairement à l'agresseur, la victime prend du recul par rapport à sa solitude (ce que traduit son humour), et maintient ainsi son lien d'intégration avec la société. De manière plus générale, l'imaginaire déployé pour décrire la solitude de la victime renvoie à la notion de quiétude sociale. Dans le portrait d'un homme et d'une femme assassinés à leur domicile, le journaliste présente le couple comme « se mêlant peu à la vie du village », vivant « replié sur lui-même » (signes de faible intégration à la vie sociale) avant de préciser : ils sont « bien connus » et « bien considérés », en résumé des « braves gens » (signes d'appartenance à la communauté). Enfin, dans d'autres types de faits divers, la solitude de la victime équivaut à une situation dangereuse pour elle : c'est par

exemple la figure d'une personne âgée, qui n'a plus son mari, et plus d'enfants chez elle, et dont la maison est trop grande.

Deux mondes s'opposent donc dans *le nouveau Détective* : le monde de la normalité, celui des victimes, et le monde de l'anormal, celui des agresseurs. On perçoit bien la figure qui se cache derrière chaque portrait d'agresseur : c'est la figure du monstre menaçant l'ordre social qui resurgit à chaque page. Dans une liste qui n'est pas exhaustive, on peut citer ces quelques avatars : tireur fou isolé, violeur barbare, kidnappeur d'enfant, conjoint(e) assassin, agresseur de vieilles dames... « *Le monstre, d'après Littré, est un corps organique animal ou végétal qui présente une conformation insolite.* » Est monstrueux, toujours d'après Littré, « *ce qui est contraire aux lois de la nature* ». Pour Auclair (1970, p.108 et suiv.), l'évocation de la figure du monstre a deux conséquences. Elle implique d'abord un jugement d'exclusion : l'homme, considéré comme monstre, perd sa qualité d'homme, est rejeté de la société. Elle propose ensuite un cadre d'interprétation (*signifié*) du fait divers : le meurtrier n'a pu agir de la sorte que parce qu'il était un monstre. Par conséquent, Auclair ajoute que « *le monstre est de toutes les énigmes la plus angoissante puisqu'elle a notre visage, qu'elle est donc virtuellement notre propre énigme et demeure en nous souterrainement comme la possibilité de l'impossible horreur sans nom.* » *Le nouveau Détective*, de façon radicale, infirme ce constat : le monstre n'est pas une énigme, encore moins notre propre visage. Le monstre, c'est celui qui, bien avant son crime, s'est déjà placé en marge de la société (ce que la plupart des articles assènent) et qu'il faut rejeter du monde de la normalité menacée. Voilà pourquoi chaque portrait d'agresseur ne retient que son absence de lien avec l'ensemble du corps social. Voilà pourquoi, aussi, le journaliste met en avant les gages de normalité de chaque victime en l'ancrant dans la vie réelle. On a déjà remarqué qu'en général l'agresseur surprend la victime dans une tâche quotidienne : faire la cuisine (ou se « *mettre à ses fourneaux* »), faire une « *énième lessive* », regarder la télévision, se mettre à table, prendre une tasse de café, faire la fête, prendre un taxi. Ces descriptions n'ont pas pour seul objectif de mettre en scène des effets de réel. Elles témoignent aussi d'un regard sur le monde.

Celui-ci se traduit dans chaque description. La rédaction d'un article sur un tireur fou commence par l'information suivante : « *Il est un peu plus de 13h30. Tous les habitants du hameau sont chez eux en train de terminer de déjeuner. Tous ? Non, un seul est dehors.* » Cet énoncé laisse entrevoir deux présupposés : quand on est un habitant du hameau, et qu'il est 13h30, on est à son domicile. Ensuite, quand on est chez soi à 13h30 dans ce hameau, on achève son repas. L'anaphore sur « *tous* », procédé

récurrent dans la narration, annonce le danger (l'anaphore inverse apparaît dans d'autres articles : « *Rien ne bouge. Rien, sauf...* ») Ne pas être chez soi à 13h30 et ne pas être en train de terminer de déjeuner est déjà un signe d'anormalité. Le non-respect de règles prescrites vaut déjà exclusion de la communauté. Ce monde de la normalité est bien sûr une fiction (issu du latin  *fingere* , feindre). Mais il est révélateur du référentiel auquel s'attache  *le nouveau Détective*  : un monde paisible, aux relations pacifiques, que vient troubler un intrus aux valeurs différentes. Ce monde est avant tout peuplé de stéréotypes : telle victime (une enfant) a « *sept ans, un âge où on pleure pour un rien* » ; telle autre (une adolescente) a « *le caractère entier de la jeunesse* » ; à telle autre (une adolescente tombée amoureuse d'un garçon plus âgé qui a « *un casier judiciaire* »), le journaliste demande : « *Quel charme cette adolescente toute menue[...] trouve à ce garçon beaucoup plus âgé qu'elle, qui en outre est ancien taulard ? [...] Cela fait partie des mystères de l'amour.* »

Dans  *le nouveau Détective* , on perçoit de la réprobation quand le monde de la normalité côtoie celui de l'anormalité menaçante. Cette volonté de rendre les victimes plus angéliques qu'elle ne le sont surprend dans certains articles où leur comportement mériterait d'être davantage questionné. Par exemple, dans le récit d'un viol en réunion, le journaliste dédouane par avance la mère de la jeune victime de toute responsabilité : « *dans sa déprime[...] elle ne voit pas très bien ce qui se passe autour d'elle[...] elle n'a pas d'autre choix que de laisser ses enfants se débrouiller seuls* ». Dans un autre récit de viol, le journaliste ne s'étonne pas que deux jeunes femmes acceptent de se rendre à un rendez-vous nocturne, fixé par deux hommes qu'elles ne connaissent pas, dans une station-service déserte pour acheter des vêtements de marque avec une réduction. La figure du monstre fait écho à une autre figure célèbre, celle du bouc émissaire, la victime du rite décrit dans le Lévitique. Menace pour l'ordre social, dérogation à une norme (Dubied ; Lits, 1999, p.52), le fait divers est une aussi une crainte individuelle.  *Le nouveau Détective*  choisit un mode de défense traditionnel face à cette peur en proposant à chaque lecteur une agrégation à un groupe fictif (le monde de la normalité en tant que foule imaginaire) dont les fondements sont la lutte contre un bouc émissaire (ici, l'agresseur). Il est donc logique que certaines figures de boucs émissaires liées à l'anormalité soient celle déjà énoncées par Girard (1982)<sup>2</sup>. La survie du corps social, menacé par les criminels, passe ici par l'exclusion médiatique de ce bouc émissaire tout désigné. Il est important de rappeler que le bouc émissaire n'est pas forcément innocent, mais qu'il se voit chargé de tous les maux de la société : « *Le corps social pratique le rite du tribunal où un jugement permet de qualifier l'abjection ; par un acte*

sanitaire, le criminel, figure même de l'être abject, est expulsé vers le non-lieu de la prison. Ainsi le bouc émissaire et le pharmakon grec chargés du péché collectif et de toute l'abjection publique sont expulsés de la cité. Ainsi encore chez les chrétiens, l'Agneau de Dieu par son sacrifice soulage le monde de toute son abjection. »<sup>3</sup>

## Conclusion

Pour construire ce monde fictionnel, composé chaque semaine d'une dizaine d'articles, *le nouveau Détective* n'est pas dans l'obligation de ne retenir que les « grandes affaires ». La plupart des récits s'inspirent de faits divers criminels qui ne trouvent pas de place dans la presse nationale, en raison de leur apparente banalité.

D'après les enseignements de Barthes (1964) et d'Auclair (1970), un fait divers, pour être retenu par les médias, doit produire une non-équivalence entre deux articulations (un signifiant et son signifié), rompre ainsi nos attentes collectives et nos représentations du genre normatif, et menacer l'ordre social. La forme la plus accomplie de cette rupture se traduit par la production d'un « énoncé paradoxal », souvent le titre du fait divers, tel que « un homme mord un chien » ou tel que « gracié, un condamné à mort se suicide ». On assiste, dans le premier cas, au renversement d'un énoncé courant, produit par la rareté du signifiant. Dans le second cas, l'acte d'un homme étonne dans la mesure où l'on présuppose qu'un condamné à mort souhaite avant tout vivre.

Dans *le nouveau Détective*, certains titres relèvent bien entendu de l'énoncé paradoxal : « Mourir pour 50 francs », « poignardé pour leur mobile-home », « La Loire comme linceul » ou « Rendez-vous dans la tombe ». Mais c'est davantage dans le corps de l'article et à travers sa construction que s'élabore la rupture entre les attentes collectives du lectorat et le fait divers. Il suffit pour cela d'une irruption du monde de l'anormalité tel que nous l'avons décrit dans celui de la normalité. On comprend mieux ainsi la volonté du *nouveau Détective* d'inscrire les victimes de fait divers dans leur quotidien, et de multiplier les preuves de leur intégration dans la société telles que nous les avons relevées.

Un troisième élément est cependant nécessaire pour surprendre le lecteur : une rupture dans la biographie des agresseurs ou des victimes, qui découpe un « avant » et un « après », qui va provoquer ou révéler le drame. Dans les meurtres de conjoints, par exemple, le journaliste insiste toujours sur les périodes de bonheur du couple, attestées par des critères récurrents en forme de stéréotypes : progression dans la vie

professionnelle, hausse des revenus du foyer, richesse de la vie sociale (la réception d'amis et l'organisation de fêtes). Les clichés photographiques montrant les deux époux heureux reviennent souvent, comme effets de réel rappelant les moments de bonheur avant que la fatalité ne fasse « basculer leur existence ». Souvent, le journaliste prend soin de différer la livraison d'une information qui infirme cette introduction idyllique (par exemple, un mari alcoolique et qui bat sa femme).

Dans *le nouveau Détective*, le fait divers ne doit donc pas forcément être un crime extraordinaire ou faire intervenir des individus exceptionnels, comme dans la presse nationale généraliste, pour marquer l'esprit du lecteur : il lui suffit d'être un élément de rupture dans un quotidien immuable et inaltérable. Une « *poubelle non sortie* », du « *courrier resté dans la boîte aux lettres* », « *des volets non fermés* » sont certes des éléments qui annoncent un drame (forme à suspense). Ce type d'indices, qu'on retrouve dans la très grande majorité des faits divers du *nouveau Détective*, conduit aussi à l'élaboration de trois signifiés récurrents en forme d'avertissement au lectorat : il a été porté atteinte au quotidien intemporel et invariable, le monde de la normalité a été attaqué et l'ordre social est menacé par le monde de l'anormalité. Il n'est alors pas très étonnant de relever que la passion est un état souvent décrit de façon négative. De façon latente, *le nouveau Détective* semble se confier une mission : la surveillance d'un ordre social en danger permanent.

Les faits divers publiés par *le nouveau Détective* ne peuvent donc pas être réduits à des nouvelles policières distrayantes : ils sont avant tout conçus comme des *récits de dénonciation* (Lejeune, 1980, p.219) des sévices infligés aux victimes. Pour que la portée de ces récits soit efficace, il faut, d'une part, que le lecteur s'identifie à la victime et que, d'autre part, il croie au monde créé. D'un point de vue littéraire, il n'est pas très important que le monde du *nouveau Détective* ne ressemble pas à la réalité quotidienne. Dubois (2000, p.32) ne fait-il pas remarquer que le récit d'imitation n'est pas seulement une copie de la nature, mais aussi, dans certains cas, « *un équivalent qui soit de l'ordre du possible. De l'idée d'imitation, on est passé à la notion de vraisemblable.* »

Le récit d'imitation du *nouveau Détective* est donc un monde *possible*, du moins *vraisemblable*, construit autour des notions d'ordre et de désordre, peuplé de figures angéliques et sataniques qui s'affrontent. D'un point de vue journalistique, en revanche, l'échec est manifeste tant la représentation semble s'éloigner de la réalité. Nous l'avons vu, il n'est même pas nécessaire de connaître la véracité des faits pour mesurer leur distorsion avec le récit du *nouveau Détective*. Certains faits ne peuvent

qu'aurait été imaginés. Une lecture critique des articles rejoint le constat d'Evrard (1997, pp.112-113) pour qui, dans les faits divers, « *la complexité et l'ambiguïté des faits sont occultées par un point de vue unique qui organise un monde sans contradiction et sans profondeur* ». Le monde du *nouveau Détective* est un monde fantasmé que ses lecteurs aiment investir par un mécanisme d'identification et de projection. Il ne s'agit donc pas de se rapprocher de la vérité (tentative vaine pour le *nouveau Détective*), mais de donner à lire une fiction policière inspirée par un fait réel grâce à la figure de l'hypotypose qui fait écho aux procédés de « *feintise* » télévisuelle (Jost, 2001, p.79 et suiv.).

Quand le journaliste feint de raconter le fait divers comme s'il en avait été le témoin omniscient, il perd en véracité des faits ce qu'il gagne en efficacité narrative. Le fait divers ne peut être qu'un discours indirect ; constitué de faits rapportés par d'autres, il ne peut être raconté qu'en restituant les points de vue complémentaires, voire antagonistes des sources d'information. Ignorer cette dimension au profit d'une vision manichéenne du monde, substituer des figures angéliques ou démoniaques aux individus de la vie réelle, c'est ôter au fait divers sa complexité humaine et sa dimension universelle ■

### Notes

1. Notre corpus est composé de 39 articles, soit la totalité des articles des numéros suivants, choisis de manière aléatoire : n°817, 13 mai 1998 ; n°835, 16 septembre 1998 ; n°875, 23 juin 1999 ; n°877, 7 juillet 1999 ; n°887, 15 septembre 1999. Notre étude porte sur le corps de chaque article. Nous n'avons intégré ni les photos, ni les titres, ni les sous-titres qui pourraient à eux-seuls faire l'objet d'une analyse. Nous avons exclu du corpus la rubrique « En votre âme et conscience » qui évoque des faits divers anciens et qui obéissent parfois à des règles narratives différentes des autres articles du journal. De la même façon, nous avons choisi de ne pas prendre certains faits divers publiés dans la rubrique « Détective à l'écoute » pour les mêmes raisons » (parfois composés d'une seule interview). Le titre du magazine est aujourd'hui le *nouveau Détective* après avoir longtemps été *Détective*.
2. « *Un bouc émissaire est d'abord la victime du rite juif qui était célébré lors des grandes cérémonies d'expiation (Lévitique 16, 21) [...] Il consistait à chasser dans le désert un bouc chargé de tous les péchés d'Israël. Le grand prêtre posait les mains sur la tête du bouc et ce geste était censé transférer sur l'animal tout ce qui était susceptible d'envenimer les rapports entre les membres de la communauté. L'efficacité du rite consistait à penser que les péchés étaient expulsés avec le bouc et que la communauté en était débarrassée. Le rite est un rite d'expulsion analogue à celui du pharmakos grec mais beaucoup moins sinistre car la victime n'est jamais humaine* », in Girard R. (1999), *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset.
3. Grassin J-M. (2003), publié sur le site internet <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=4794> le 25 novembre 2003.

### Références bibliographiques

- AUCLAIR G. (1970, deuxième édition 1982), *Le mana quotidien. Structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Anthropos. L'ouvrage a été réédité aux éditions Economica.
- BARTHES R. (1964), « Structures du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, pp.188-197.
- BARTHES R., BERSANI L., HAMON P., RIFFATTERRE M. & I. WATT(1982), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil.
- DELEU C. (1998), « Deux ou trois choses que je ne sais pas de Florence Rey », *Esprit*, n°10, Paris.
- DEMAZIÈRES D. & C. DUBAR (1997), *Analyser les entretiens biographiques : l'exemple des récits d'insertion*, Paris, Nathan.
- DUBIED A. (2003), « Les (auto-)références au passé dans *le nouveau Détective*, ou quand le fait divers revisite son histoire », in Fleury-Vilatte, Béatrice (dir.), *Récit médiatique et Histoire. Actes du colloque de Nancy des 4, 5 et 6 novembre 1999*, Paris, L'Harmattan / INA (Les médias en actes).
- DUBIED A. & M. LITS M. (1999), *Le fait divers*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? »
- DUBOIS J. (2000), *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil.
- DUPRIEZ B. (1984), *Gradus, Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, Union générale d'Éditions.
- ESQUENAZI J.-P. (2002), *L'écriture de l'actualité : pour une sociologie du discours médiatique*, Grenoble, PUG.
- EVRARD F. (1997), *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan.
- GIRARD R. (1982), *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset (Le Livre de Poche).
- GENETTE G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GRITTI J. (1966, rééd. 1981), « Un récit de presse : les derniers jours d'un "grand homme" », *Communications*, n°8, Paris, (Points Essais).
- JOST F. (2001), *La télévision au quotidien. Entre réalité et fiction*, Paris-Bruxelles, INA-De Boeck Université.
- LEJEUNE P. (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.
- PETITJEAN A. (1986), « Le récit de fait divers : étude comparée de *France Soir* et de *Libération* », *Pratiques*, n°50, juin 1986, pp.47-78.
- RUELLAN D. (1993), *Le professionnalisme du flou*, Grenoble, PUG.

*LE MONDE SELON LE NOUVEAU DÉTECTIVE : QUAND LE FAIT DIVERS RENONCE AU RÉEL*