

Faits divers : quand la télévision belge s'empare d'un genre décrié

Annik DUBIED

Université de Genève
annik.dubied@socio.unige.ch

Marc LITS

Université catholique de Louvain
lits@reci.ucl.ac.be

Le 14 octobre 1992, la RTBF (télévision belge francophone) inaugurerait une nouvelle émission de reportage de 50 minutes intitulée très explicitement *Faits divers*. Ce titre n'était pas neuf puisqu'il reprenait et prolongeait celui d'une émission de radio diffusée tous les samedis matin depuis plusieurs années, et dans laquelle José Dessart, le journaliste chargé de ce projet télévisuel, intervenait déjà. Ce premier épisode, « Jean-François », évoque le suicide d'un jeune toxicomane, la veille de sa comparution judiciaire. À travers le témoignage de ses proches, le reportage cherche moins à dresser un portrait inquiétant de la consommation de drogue dans les zones rurales qu'à comprendre le parcours d'un homme en proie à ses angoisses. Loin des séquences choc de ce qui ne s'appelait pas encore la télé-réalité, les responsables de l'émission, José Dessart et Léon Michaux, veulent saisir « *tous ces faits particuliers, ces accidents du hasard, ces fractures de vies tranquilles, qui sont des révélateurs puissants de ce "vécu quotidien"* », mais en évitant de sombrer dans l'anecdote ou la sensation, pour chercher à reconstruire, à partir de ces histoires individuelles « *les significations multiples* », à « *ouvrir des pistes de réflexion* » sans entretenir « *l'illusion que tout se résoudrait grâce à la médiatisation et que le moment de rupture introduit par le fait divers se résorberait dans le consensus général*¹ ». Cela semble réussir, puisque l'émission a fêté ses 10 ans en 2002 et passe toujours en *prime time*.

Le souci du genre

Commençons par aborder l'émission sous l'angle de ses rapports au genre du fait divers. Non seulement parce que cette catégorie nous interroge, mais aussi parce que les concepteurs de l'émission expriment régulièrement un véritable « souci du genre », aussi bien dans les présentations et les conclusions des émissions que dans les dossiers de presse : tel sujet est abordé parce que, « après les coups, [il est, lors d'un événement] *entré dans la rubrique des faits divers* », un autre parce qu'il est passé « *de la rubrique sportive à celle des faits divers* », telle émission est « *un Faits divers qui sort un peu, je pense, de l'ordinaire* », tel autre sujet encore « *ne se limite pas à un fait divers* », alors que des discussions portent directement sur le sujet, en studio, lorsque par exemple on demande si « *... en six ans, votre approche du fait divers a [...] changé* ».

Rien en soi ni de très nouveau ni de très surprenant dans ces questionnements : l'émission porte le nom du genre lui-même, il est donc logique qu'elle se préoccupe de sa définition et qu'elle en formule une qui lui corresponde. D'autant que, d'un point de vue global, le fait divers pose des problèmes de définition importants, en même temps qu'il suscite presque instantanément des jugements de valeur. Comment donc des rédacteurs qui travaillent explicitement sur un genre problématique se positionnent-ils, dans leur travail, par rapport à cette catégorie ?

Réalité dynamique s'il en est, le genre est utile parce qu'il facilite la lecture et canalise l'interprétation (le récepteur reconnaît le genre, il mobilise certaines compétences adéquates qui y sont liées...) en créant entre les deux partenaires de l'interaction un terrain commun. Bien sûr, si la transformation fait partie intégrante de la dynamique du genre, l'effet de reproduction, couplé à la familiarité que le genre suscite chez le récepteur (et entre celui-ci et l'émetteur) permettent aussi, en régulant la production des textes, de fidéliser un public qui vient retrouver un terrain connu, des thèmes familiers et une manière de traiter qu'il maîtrise bien.

Le fait divers n'échappe pas à la règle : quand bien même le terme n'est apparu explicitement qu'au XIX^e siècle, le genre a derrière lui une histoire de plusieurs siècles. Dans son parcours historique, des feuilles occasionnelles vendues à la criée au XVI^e siècle jusqu'aux médias contemporains, il s'est transformé et adapté selon les époques et les sociétés dans lesquelles il apparaissait. Reflet de la société dans laquelle il est formulé, il s'est construit au fil des textes successifs qui sont parus, et continue à être en permanence reconstruit et renégocié à l'heure actuelle – notamment, bien sûr, au travers d'émissions telles que celle

qui nous préoccupe. Dès lors, lorsqu'un récepteur aborde ce genre, il ne se présente pas démuné au début de sa lecture : il maîtrise déjà un certain nombre de connaissances à propos des faits divers, peut-être aussi à propos de l'émission qu'il va visionner ou du magazine qu'il s'apprête à lire. Des connaissances qu'il mobilise pour effectuer sa lecture, et qui orientent son interprétation. Mais si le genre le guide, de manière plus ou moins insistante, dès le début de sa lecture, il l'a déjà orienté lorsqu'il a choisi de lire ou de visionner le fait divers dont il est question. L'émission *Faits divers*, avec son titre qui renvoie au cœur de la catégorie, avec son souci du genre, reflète donc bien la dynamique qui caractérise l'évolution d'un genre médiatique dans une société donnée.

Avant d'approfondir les rapports de *Faits divers* au genre du fait divers, il faut s'entendre sur l'objet dont on parle. On a signalé plus haut les problèmes de définition que pose le fait divers. Si tout un chacun semble en effet avoir a priori une conception très claire du genre, des difficultés presque insurmontables se présentent dès lors qu'on tente d'explicitier cette connaissance intuitive. Il faut dire que la catégorie est très étendue, comprenant aussi bien des petits faits en marge des pages intérieures des journaux que des grands faits du type « affaire Villemin ». Force est de constater qu'il s'avère tout à fait impossible de donner un certain nombre de critères nécessaires et suffisants qui seraient capables de rendre compte de l'ensemble des faits divers contemporains (comme le voudrait une conception « classique » de la notion de définition). Il semble toutefois possible, en adoptant une conception plus souple de la catégorisation (telle qu'elle a été développée dans les années 1970 chez les cognitivistes anglo-saxons), d'offrir du fait divers une définition plus adéquate, et mieux à même de rendre compte de l'ensemble un peu hétérogène des « faits divers ».

Pour résumer brièvement, le fait divers peut selon cette théorie être envisagé comme une catégorie aux frontières moins strictement délimitées que ne le voudrait la définition classique du genre. Dans cette catégorie aux frontières flottantes, les divers éléments gravitent plus ou moins près d'un épicycle, d'un « noyau » du genre. Ce « noyau » est représenté par un « prototype », répondant pleinement à tous les éléments de définition recensés, et qui organise l'ensemble de la catégorie autour de lui. D'autres éléments gravitent chacun à distance respective du modèle, partageant avec lui un certain nombre de traits (mais pas forcément tous) ; ils n'en sont pas moins des membres à part entière de la catégorie, même s'ils en sont de moins « bons exemples ». Une définition croisée, donc, et un genre aux frontières souples, dont certains éléments sont à l'extrême limite de l'exclusion, alors que d'autres en

sont des modèles presque canoniques. Un genre vivant, aussi, on l'a dit, qui se modifie avec le temps et dont les nouveaux textes amendent le modèle aussi bien qu'ils contribuent à le faire perdurer en le « multipliant ». Cette théorie du prototype offre au fait divers un éclairage nouveau et permet d'englober un domaine étendu sans toutefois tomber dans l'indistinct et le flou perpétuel. Pour rendre compte de l'unité fuyante du fait divers, la définition croisée est éclairante. Elle est d'ailleurs la seule à même de rendre compte d'une telle catégorie.

Quelques traits peuvent par conséquent être retenus pour définir le fait divers. Les éléments qui suivent (*voir tableau plus bas*) ont été glanés dans les différents textes critiques parus sur le sujet. Si tous ne sont pas incontestables, ils semblent néanmoins susciter une certaine forme d'unanimité dans la critique, en même temps qu'ils posent des questions intéressantes, voire essentielles, sur le genre. En l'occurrence, ils permettent de dessiner un prototype du genre du fait divers² :

Le fait divers...	... c'est-à-dire...
° dérogé à une norme	... que celle-ci soit légale, morale, naturelle, etc.
° est extraordinaire, surprenant	... il opère un « court-circuit » dans l'ordre des choses
° répète les mêmes grands thèmes universels	... quand bien même il surprend, il renvoie à de « grands classiques », à des thèmes récurrents constamment réactualisés
° est immanent	... il se prête à l'effacement de son contexte et se suffit à lui-même
° touche au quotidien et au privé	... il atteint des personnes privées dans leur vie de tous les jours
° traite l'ambivalence humaine	
° met en scène deux termes reliés par une causalité troublée ou une coïncidence	... que ce soit au niveau de son titre ou au niveau de son thème global
° est un récit	... sa mise en texte passe par une narrativité plus ou moins prononcée selon les cas, mais bien présente
° met en scène des personnages figés en rôles stéréotypés	, des grandes figures assez peu caractérisées au cas par cas
° respecte une charpente chronologique	... dans la présentation des événements, malgré une conclusion presque toujours annoncée d'avance
° fonctionne par dénormalisation	: puisqu'il répète toujours la même chose, sa mise en texte s'emploie à la dire autrement, à accentuer les détails qui distinguent les occurrences successives d'un même thème
° présente dans le récit des moments descriptifs ou dialogaux	... assez surprenants en l'occurrence, de par leur étendue et leur nombre
° est ontologiquement médiatisé	... sans sa mise en récit, il n'existerait pas

...suite	
° presente une enonciation neutre, avec delegation de la parole aux temoins	
° mobilise la pensee naturelle	... une pensee qui fonctionne par oppositions, similitudes et resonances affectives, à l'oppose de la raison et de la reflexion
° suscite une reponse emotionnelle	
° ne requiert aucune competence particuliere	... il s'agit d'une information « omnibus », accessible à tous sans connaissances, ni informations prealables
° est exemplaire, est un moyen de faire reflechir	... et renvoie à la societe un miroir de ses forces et de ses faiblesses
° a tendance à reduire le politique à de l'anecdotique	... en detournant l'attention du citoyen de ses responsabilites essentielles par le truchement d'informations insignifiantes
° suggere l'installation d'une securisation	... à travers les peurs et les interrogations qu'il suscite
° designe les dysfonctionnements et les implicites d'une societe	... marque qu'il est par l'imaginaire fondamental d'une societe
° suggere ou favorise l'agregation tribale	... en reunissant autour de lui, à l'occasion de son apparition, un petit groupe qui partage à son propos des paroles, des actes, des sentiments, etc.

Évidemment, les éléments de ce prototype peuvent être discutés et contestés. Existe-t-il des faits divers non médiatisés ? Le fait divers distrairait-il le citoyen de l'essentiel ? Autant de questions dont la réponse n'est pas évidente, mais qui se posent presque naturellement à propos du fait divers. C'est le mérite de ce prototype, qui reflète une bonne trentaine d'années de recherches de tous horizons sur le sujet. Loin de nous l'idée, toutefois, de l'avancer comme une vérité immuable. C'est plutôt sa valeur heuristique qui nous intéresse ici.

Un contre-pied discret mais systématique

La dynamique du genre apparaît naturellement dans la production de *Faits divers*. Les émissions ne sont jamais en parfaite adéquation avec le prototype du fait divers esquissé ci-dessus. À chaque fois, l'émission particulière prend à contre-pied l'un ou quelques-uns des critères de définition du genre. Visiblement, les énonciateurs « travaillent » la définition classique, la passent en revue et, en la particularisant, se l'attribuent au fil des émissions. Dans un genre mal défini, *Faits divers* se construit une définition à son image, en se confrontant à la matière et en se l'appropriant. On reconnaît bien là cette dynamique inhérente au genre quel qu'il soit, sans doute accentuée par le flou que présente le fait divers, catégorie problématique s'il en est.

Les contre-pieds de *Faits divers* sont du reste d'une régularité frappante, pour une partie d'entre eux en tout cas. Ils s'exercent sur un groupe de critères (l'immanence, l'aspect stéréotypé des personnages, le recours à une pensée « naturelle », la réduction du politique à de l'anecdotique) qui est presque systématiquement remis en cause. Contester l'insignifiance du fait divers, lui conférer un sens, en travaillant dans ce but les personnages présentés (ce que nous pouvons considérer comme une forme d'humanisation, et que la rédaction de l'émission revendique d'ailleurs dans ses projets d'intention), tel est visiblement le but poursuivi. L'exercice, périlleux, consiste, en rationalisant par le biais d'une humanisation, à écarter la pensée naturelle tout en maintenant une forme de réponse émotionnelle souvent intrinsèque aux sujets choisis.

C'est sans doute dans ces contre-pieds, dans cet écart au prototype, dans cette négociation, que se laisse voir une part de « l'idéologie » des réalisateurs, leur manière de voir l'objet et le sens qu'ils lui donnent. Dans les contre-pieds systématiques se dessine la définition « maison » du fait divers que les réalisateurs travaillent émission après émission, et qui est renforcée par les contre-pieds plus isolés. L'émission semble ainsi travailler le genre « au corps », avec une constance certaine, constance dont témoigne la régularité d'une partie des écarts observés. Ce faisant, elle ajuste sa définition du fait divers, un genre qu'elle renouvelle tout en le transformant à chaque nouvelle émission.

Négociation d'un prototype du fait divers sur le long terme

Force est de constater à cet égard une forme d'évolution, certains contre-pieds devenant moins systématiques dans les dernières émissions. Le changement semble se marquer à mesure que la Belgique s'enfonce dans l'affaire Dutroux – et que l'émission *Faits divers*, particulièrement concernée par « ces six faits divers soudain reliés » (conclusion du n°50), rend compte des événements. Si les écarts se font moins systématiques, on note aussi que ce que nous avons appelé « le souci du genre » n'est pas mobilisé lorsque l'émission porte sur l'affaire elle-même ou sur des affaires connexes. On ne trouve pas trace, dans ces émissions-là, des réflexions livrées assez couramment ailleurs (à la notable exception de l'émission *Les enfants de l'année blanche*, présentée explicitement comme « différente »). Sans doute y a-t-il des réflexions plus urgentes à opérer, mais les choses semblent aussi se passer comme si, en l'occurrence, le problème ne se posait plus vraiment : les événements rapportés, avec leur intensité exceptionnelle, semblent presque être devenus, en quelque

sorte, le « fait divers par excellence ». Comme si un nouveau prototype s'imposait de lui-même.

Le prototype du fait divers, face auquel l'émission se démarquait, changerait donc avec l'affaire Dutroux. En d'autres termes, du prototype « fait divers » implicitement travaillé jusque-là, on passerait à un autre prototype, celui de la pédophilie et des enfants enlevés, un prototype qui a la particularité d'être beaucoup moins accessible au non-initié que le précédent.

Rien que de très logique en soi, si on y réfléchit bien. L'intelligence narrative, cette « culture » acquise par tout un chacun au travers de la consommation des diverses histoires rapportées par les médias, se modifie naturellement avec l'affaire, d'autant plus évidemment que celle-ci a suscité une véritable déferlante médiatique. Ayant intégré les récits des affaires qui ont précédé, cette culture se trouve modifiée et, en modifiant d'autant l'imaginaire collectif, modifie en conséquence les récits qui sont produits par la suite. On verrait donc s'incarner ici concrètement cette construction perpétuellement dynamique d'une culture narrative partagée, dont les énonciateurs rendraient logiquement compte. Mouvement naturel de l'intelligence narrative, pourrait-on dire en observant ce changement. En l'occurrence, l'impact des récits de l'affaire Dutroux a été tel que, rapidement, le prototype du fait divers évolue. Cette affaire, dans toute son intensité, impose un prototype qui ne suscite pas de « souci du genre » – un prototype qui draine derrière lui une série de faits divers-« répliques »³.

Ce nouveau prototype a la particularité, contrairement à ce que veut la définition basique du fait divers, de requérir une série de connaissances socialement partagées qui rendent la compréhension des émissions difficile, voire impossible, pour qui ne « saurait » pas. Il s'éloigne donc d'autant du fait divers classique qui, selon la définition que nous avons proposée, est accessible à tous, immédiatement. Ces connaissances socialement partagées impliquent une forme, en tout cas symbolique, d'agrégation tribale⁴ qui transparaît dans les nombreuses mentions des connaissances communes, mais aussi des thèmes récurrents de l'affaire.

Dans les émissions qui suivent les événements de l'affaire Dutroux, le prototype classique du fait divers réapparaît, marqué toutefois par ce qu'il a traversé. Quand elles ne sont pas des répliques de l'affaire, les émissions en reviennent au prototype classique et à ses habituels contre-pieds, mâtinés de quelques renvois, la plupart du temps discrets, à une culture commune désormais marquée par ce qui s'est passé. Le prototype lui-même ne se modifie guère, et c'est à l'intérieur même de certains critères et leurs contre-pieds qu'apparaissent les changements. La contestation

de l'immanence et de l'insignifiance, déjà travaillée avant, prend désormais régulièrement la voie d'une mise en cause du fonctionnement de la Justice, d'interrogations sur les déroulements de l'instruction, etc. Les termes de « *dysfonctionnements* » ou de « *protections* » apparaissent sans explication complémentaire, preuve s'il en est que celles-ci ne sont pas nécessaires, que les termes (très techniques pour l'un, très larges sans autre forme d'explication pour l'autre) font désormais partie d'une culture commune et que leur sens est limpide pour le récepteur moyen. Mais, de nouveau, on exprime ses doutes quant à l'adéquation au genre, on se justifie, on travaille la définition au corps. Ce retour du travail sur un prototype plus classique coïncide avec une réapparition des interrogations explicites sur le genre.

« Intensité fait-diversière » d'origine

Plus ponctuellement, on peut noter que les émissions qui s'éloignent a priori du prototype travaillent souvent à ramener le fait dans la catégorie par le biais du traitement. L'exemple le plus frappant de ce travail est peut-être celui de l'émission *Le souffle de Clabecq*, sur la fermeture d'une usine sidérurgique. Introduite par une présentation qui signale que l'événement fait l'objet d'une émission *Faits divers* parce que, « avec les coups échangés », il est passé d'une rubrique à l'autre, l'émission va travailler à « fait-diversifier » l'affaire, en l'humanisant, en la narrativisant, la rapprochant ainsi d'autant du prototype. Force est de constater donc que certains événements sont, à l'origine, plus « faits divers » que d'autres. Si l'on veut bien admettre, comme nous l'avons fait jusqu'ici, que la mise en forme du fait divers fait partie intégrante de sa définition, on parlera alors d'une « intensité fait-diversière » de départ, comprise comme une potentialité à exploiter, qui précède la mise en texte. L'affaire Clabecq avait à l'évidence moins de cette intensité disponible que, par exemple, celle de *La femme brûlée*, qui évoque le calvaire d'une jeune Marocaine défigurée par un compagnon violent. Le choix du type de médiatisation est donc, évidemment, déterminant. Pour *Le souffle de Clabecq*, le traitement « fait-diversifiant » a visiblement été privilégié, plus que, par exemple, pour un événement (lui aussi peu intense du point de vue du fait divers) comme celui du dopage dans le cyclisme... alors même qu'à l'inverse, l'histoire des condamnés à *La perpétuité à 20 ans* ne requerrait guère d'efforts « fait-diversifiants » pour coller de près au prototype.

Se pose en parallèle à ce problème celui du rôle de la médiatisation. Est-elle « ontologique », comme le suggère le prototype, et, lorsqu'un fait divers est médiatisé, n'y a-t-il pas des variations dans le sens que prend

cette médiatisation par rapport au sujet ? L'émission *Faits divers*, quant à elle, a choisi de travailler aussi bien sur des affaires pour lesquelles la médiatisation était quasi nécessaire (*Muriel, La femme brûlée*, voire les condamnés à *La perpétuité à 20 ans* avaient « besoin » que l'émission se penche sur eux pour exister) que sur des affaires si colossales qu'elles ne « nécessitaient » à l'évidence pas d'apparaître dans l'émission pour exister (si ce n'est, évidemment, qu'en y apparaissant elles existent « vues par » un nouveau regard et interprétées à la manière de *Faits divers*). Dans le premier cas, les événements avaient en leur temps suscité quelques articles de journaux, souvent exhibés dans l'émission d'ailleurs : *Faits divers* les reprend et les amplifie en leur redonnant la parole. Mouvement parallèle, d'ailleurs, à celui opéré par exemple pour *Le souffle de Clabecq* puisque, se revendiquant « de service public », l'émission médiatise presque par nécessité, pour que le silence ne s'installe pas. Un contraste frappant avec le second cas de figure, les émissions consacrées aux grandes affaires belges, l'affaire Dutroux et ses répliques aux tueurs du Brabant, en passant par le dépeceur de Mons ou l'affaire Cools. Sans doute, le sens de la médiatisation se nuance-t-il en fonction de l'importance du fait de départ, de son intensité fait-diversière, et de bien d'autres variables encore. Preuve s'il en est de l'importance d'une analyse qui, justement, se penche sur les moyens mis en œuvre pour mettre l'événement en discours.

Les constantes narratives de l'émission

Il est difficile de trouver une unité narratologique à des émissions aussi nombreuses et particulières. Le risque existe de formuler des remarques sur des particularités qui sont dues aux différents auteurs, trop nombreux pour qu'on puisse distinguer le travail de chacun. Toutefois, l'hétérogénéité n'est pas de mise. L'étude narratologique peut ainsi pointer, au-delà des constantes de l'émission, de son habillage et de sa ligne éditoriale, une certaine continuité dans quelques « compartiments » de la mise en texte.

Il s'agit ici de travailler à deux niveaux de récit : celui de ce que l'on appellera les « micro-récits », c'est-à-dire chacune des émissions prise en soi, et le niveau supérieur, celui du récit produit par l'émission *Faits divers* dans son ensemble, qu'on appellera « méso-récit ». Chacun de ces deux niveaux est pertinent, et l'analyse de l'un ne va évidemment pas sans la prise en compte de l'autre. Nos efforts ont toutefois porté sur les constantes repérables au niveau de l'émission, c'est-à-dire au niveau du « méso-récit », que nous avons étudié non pas dans son intégralité, mais à partir d'une dizaine d'émissions.

Notons d'abord que, quand bien même toutes les émissions ne sont pas des récits, elles jouent toutes sur une certaine somme de narrativité, qui se nuance suivant l'émission. On est donc bien dans le champ du récit, une forme connue notamment pour faciliter l'accès au sujet, la forme de discours aussi la plus concernée par l'agir humain. Néanmoins, les « récits » en question sont moins souvent des récits au sens technique que des portraits, ou plutôt des histoires de vie – ce que laissent d'ailleurs deviner les projets d'intention de la rédaction. La « colonne vertébrale » de l'émission est moins souvent une intrigue (avec début, milieu, fin, renversement, déroulement linéaire, etc.) qu'un ou plusieurs personnages. La narrativité apparaît alors sous forme de séquences narratives qui relatent les vies des personnages, racontées en parallèle.

Ces quelques évidences peuvent se préciser de manière narratologiquement plus technique, en notant par exemple que les personnages se présentent en système. Ils se définissent par conséquent les uns par rapport aux autres (d'autant que la plupart d'entre eux sont des personnages-témoins, et que donc ils parlent d'eux-mêmes et des autres personnages du système), dans un travail d'épaississement aussi bien au niveau de chaque individu qu'au niveau du système dans son ensemble. Cet épaississement du système des personnages va logiquement de pair avec une multiplication des points de vue sur les faits : autant de personnages qui s'expriment, autant de manières de voir les choses.

Le nombre élevé de personnages, qui sont en outre très souvent des personnages-témoins, explique évidemment l'importance de la parole rapportée, le plus souvent au discours direct et face-caméra, dans des plans fixes qui sont d'ailleurs étonnamment longs, surtout dans les émissions du début. Lorsque le personnage ne témoigne pas en direct, on cite en montrant des textes (le plus souvent des pièces de dossiers judiciaires qui sont lus par une voix *off*). Ce phénomène d'invasion de la parole rapportée rend évidemment presque inutile une étude du lexique, qui ne peut être caractérisé par des constantes, puisque ce sont à chaque fois les mots des témoins (enfants, avocats, ouvriers, etc.) qui sont utilisés.

Le « balancier » et « David contre Goliath »

Cette décentration s'inscrit souvent dans une démarche rhétorique que nous appellerons « mouvement de balancier ». Cette démarche consiste à passer d'un côté à l'autre, d'un « camp » à l'autre, des parents des victimes à ceux des bourreaux, de Muriel à son beau-père, des braconniers aux chasseurs, en approfondissant les personnages tout en multipliant les points de vue. Cette logique des « deux camps », décrits

avec le « réalisateur-médiateur » au milieu, ne joue cependant pas pour les émissions *Dutroux et consorts*.

On l'a dit, les personnages sont bien souvent des témoins, doués donc d'un certain pouvoir verbal. Il est toutefois intéressant de noter que, la plupart du temps, ils ont un problème au niveau de leurs « modalités ». Ces modalités sont traditionnellement de trois ordres : le récit attribue (ou non) un vouloir, un savoir et un pouvoir aux différentes figures du récit. En l'occurrence, les personnages principaux des émissions, s'ils ont bien un vouloir, manquent cruellement de pouvoir, et parfois de savoir. L'émission, dans ce cas, vient leur apporter un pouvoir (médiatique), celui qui consiste à faire du « bruit », rééquilibrant, autant que faire se peut, ce combat de David contre Goliath, sans doute la seule grande constante que l'on puisse repérer dans une perspective de recherche de grands scénarios récurrents. Cette figure d'opposition (avec l'émission qui vient tenter de rééquilibrer les rapports de force) propose un scénario connu de tout un chacun qui peut être mobilisé facilement pour la lecture de l'émission et qui rend celle-ci plus facile, plus familière. Les grands scénarios de ce type font partie des compétences que le lecteur utilise pour formuler des hypothèses d'interprétation globales, quitte à modifier celles-ci à mesure qu'il avance dans sa lecture. Ces compétences sont « activées » par plusieurs indices, comme le genre, la connaissance d'une émission, ou encore l'incipit, l'introduction d'un texte. En l'occurrence, confronté à une nouvelle émission de *Faits divers* qui s'annonce, le récepteur habitué au genre et au traitement qu'en propose cette émission, va mobiliser un certain nombre de compétences, parmi lesquelles, peut-être, le scénario « David contre Goliath », pour autant que l'introduction l'ait encouragé dans ce sens en présentant le sujet en quelques mots.

Le discours des journalistes sur le fait divers

Les réalisateurs de l'émission, et les journalistes qui la critiquent, tiennent tous des propos qui renvoient eux aussi à une certaine conception, implicite ou explicite, du genre du fait divers. Il est donc intéressant, en guise de conclusion, de reprendre ces discours d'escorte, et de les confronter à ce que révèle l'analyse intrinsèque des émissions.

La cinquantième émission de *Faits divers*, en 1998, fut l'occasion pour les journalistes de définir leur conception du fait divers. Conception que l'on peut interpréter de deux manières. Soit le fait divers a toujours été traité, au départ de cas individuels, comme le symptôme de problèmes de société plus larges (de dysfonctionnements, dira-t-on depuis l'affaire

Dutroux), et donc il n'y a qu'une seule ligne de traitement de l'origine de l'émission. Soit une distinction peut être établie entre une conception du fait divers plus restrictive, où celui-ci était traité pour lui-même (même s'il était choisi pour sa dimension représentative), et une conception plus récente où des liens sont établis entre des séries de faits divers qui permettent de dénoncer des dysfonctionnements sociétaux.

Ce questionnement semble déjà présent dans l'établissement de la saison 1996-1997, comme en témoigne la position de J. Dessart dans *Le Soir* du 04-09-99 : « *La vocation de l'émission reste ce qu'elle a toujours été : déceler les fonctionnements et les dysfonctionnements de la société à partir de cas particuliers. La thématique de la victime et les mécanismes mis en place autour d'elle restent notre point d'intérêt. [...] Encore une fois, nous partirons de cas épars à partir des témoignages de familles qui ont perdu un enfant. Le but de ce Faits divers est clair : tracer les étapes d'une prise de conscience en Belgique, et montrer comment l'aide aux familles se met en place. Pas impossible que Faits divers poursuive une ligne thématique.* » C'est un point de vue qui est réexprimé lors de l'interview de J. Dessart par L. Michaux, au milieu de la cinquantième, à un endroit qui semble donc particulièrement stratégique. La deuxième partie de l'entretien s'ouvre par la question explicite « *En six ans, votre conception, votre approche du fait divers a [-t-elle] changé ?* »

Réponse : « *Au départ, le fait divers était basé, dans ma conception, sur le jeu de l'individu face au destin, face à la fatalité. C'était la clé de la tragédie grecque. On y retrouvait tout ce qui était éternel, qui mettait tous les hommes sur un pied d'égalité. On disait : "Le fait divers, c'est ce qui peut m'arriver demain." Mais le fait divers, c'est aussi un révélateur de notre façon de vivre ensemble. C'est la société. Et de plus en plus, dans notre évolution, nous avons rencontré des situations qui nous permettent, à travers le fait divers, de voir comment nous vivons ensemble, et comment, dans la société, les institutions ont réduit de plus en plus l'espace de liberté de l'individu. Par un appel à l'obéissance, à la soumission, de sorte que les individus qui sont un petit peu révoltés, qui ont quelque chose d'essentiel à défendre vis-à-vis des institutions passent pour être des fous ou des révoltés.* »

Apparaît donc ici cette idée d'évolution. Le fait divers était au départ considéré dans sa logique immanente, close sur elle-même, dans sa valeur de « document humain bouleversant », pour ensuite être davantage perçu comme le signe d'un conflit de plus dans la confrontation entre des individus broyés par l'institution et ces superstructures déshumanisées. Cela apparaît très explicitement dans la première partie de l'interview, qui oppose deux logiques et deux temporalités. La logique de « l'individu, la personne humaine, seule », qui se trouve « face à

l'institution, le machin, qu'elle soit judiciaire, les assurances, politique ». Il y a aussi deux rapports au temps différents : « *le temps de l'urgence pour les individus et le temps de prendre son temps, souvent, de jouer avec le temps pour les institutions* ». Existerait donc ainsi une « *morale individuelle, d'attention à l'autre, de règles qu'il faut suivre* », alors que « *l'institution semble planer un peu au-dessus de tout cela. Les individus qui la composent sont déresponsabilisés car ils sont chargés de parler au nom de l'institution, de veiller à la survie de l'institution.* » On pourrait peut-être croiser ces deux types d'appréciation du fait divers avec la définition même du projet de l'émission : documentaire, reportage ou investigation.

Depuis sa création, *Faits divers* s'est imposé comme un modèle d'un certain type d'émissions. C'est du moins ce qui ressort de l'analyse des critiques télévisuelles réalisées dans la presse. Nous prendrons ici, à titre d'exemple, le cas des critiques TV du quotidien *Le Soir*, en cherchant à y déceler, explicitement ou en creux, le type de représentation que les journalistes (et à leur suite le public ?) se construisent de l'émission. Si l'analyse porte sur un seul journal, il faut préciser que, sur les six années consultées, différents journalistes s'expriment, ce qui apporte une certaine pluralité de points de vue. Cela permet de dégager une identité propre à l'émission, au départ d'un certain nombre de traits qui semblent spécifiques et qui la singularisent dans le paysage audiovisuel. Ces remarques sont bien sûr à croiser avec les interprétations issues des analyses internes.

La filiation avec l'émission de radio est souvent rappelée, ce qui permet de construire un certain horizon d'attente dans lequel s'inscrit d'emblée l'émission. Elle apparaît comme une émission de qualité, de référence (parfois par opposition à d'autres émissions), avec des traits bien identifiés, propres aux missions du service public : « *Faits divers se démarque par un ton bien à elle. Ni péremptoire comme Au nom de la loi, ni celui d'auxiliaire de police adopté par Appel à témoin, ni racoleur comme bon nombre d'autres productions d'ici et d'ailleurs tirant leur sel amer du sang, de la violence et des comportements dégénérés de l'époque, [l'émission] cultive la sagesse du recul, la rigueur du documentaliste, le respect des personnes et de leur douleur* » (16-04-99).

Les traits qui apparaissent les plus marquants sont le souci de porter un regard chaleureux sur les acteurs sociaux mis en scène, la volonté de comprendre les drames humains, mêlant empathie et analyse sociale, de faire entendre tous les points de vue... : « *La richesse de Faits divers repose dans sa multivocité. Les journalistes ont pris leur bâton de pèlerin pour retrouver tous les acteurs de cette histoire* » (26-11-94). Mais cette attitude

de compassion n'empêche pas l'expression d'émotions vives, rendues parfois de manière brute, directe.

Enfin, les journalistes apprécient que l'émission aborde les dossiers chauds et sensibles (comme l'affaire Dutroux), mais qu'à d'autres moments elle donne la possibilité de revenir sur des drames passés. Dans tous les cas, cette émission a aussi un impact fort sur le téléspectateur moins fondé sur un sensationnalisme exacerbé que sur la présentation et l'explication de souffrances partagées par celui qui les découvre : « *On ne ressort pas indemne d'une telle expérience pas plus que d'un reportage fouaillant à ce point, et si sereinement, dans la pire des expériences* » (08-11-96) ; « *Comme si, subitement, ces bouleversants faits divers entraînent dans notre existence* » (13-05-98). Et cet impact est en partie lié à la forme utilisée : « [En préférant] le récit au commentaire [...] Fidèle à ses convictions journalistiques (approche subtile des personnages, sobriété dans le montage, maîtrise du style...) » (13-05-98).

L'émission est bien perçue comme ayant un style propre dans la programmation télévisuelle. Style fait d'un « ton » particulier, d'une attention sensible et intelligente aux victimes, que l'on écoute en essayant de resituer leur drame par rapport à ce qu'en disent encore l'entourage, mais aussi des experts. La notion d'équipe revient très souvent, même si certains noms de journalistes et de réalisateurs sont mentionnés, mais il s'agit moins d'opus autonomes que d'une production d'ensemble, perçue dans sa dimension sérielle et sa spécificité par rapport à d'autres émissions bien appréciées comme *Au nom de la loi*, sur la même chaîne, ou dépréciées comme les *reality shows* de TF1. Il y a à la fois une valorisation du rôle du service public et le fait que *Faits divers* est une émission de référence, puisque c'est aussi à partir d'elle qu'on évalue d'autres émissions ■

Notes

1. « Faits divers. 50 numéros ! », dossier de presse réalisé à l'occasion de la cinquantième émission, RTBF, mai 1998.
2. Voir pour plus de détails Marc Lits (1992), « Fait divers : la rubrique de tous les dangers » in *Enjeux*, n°25, mars 92, pp.70-85 ; Annik Dubied & Marc Lits (1999), *Le fait divers*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », juillet 99 ; Annik Dubied (2003), *Les faits et les scènes du fait divers*, Genève-Paris, Droz.
3. Le genre du fait divers présente souvent cet intéressant phénomène de « répliques », que nous n'avons malheureusement pas le temps de développer ici.
4. Selon l'expression de M. Maffesoli (1988), in « Faits divers. Annales des passions excessives », *Autrement*, n°98, avril 88, p.93.