

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

RÉCIT ET APPROPRIATION. LA CRÉATION LITTÉRAIRE AUX PRISES  
AVEC UNE NOUVELLE SENSIBILITÉ CONTEMPORAINE

THÈSE PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN LETTRES

PAR  
ANNE-MARIE DUQUETTE

AVRIL 2025

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

DOCTORAT EN LETTRES

**Direction de recherche :**

Mathilde Barraband

Prénom et nom

directrice de recherche

Arnaud Latil

Prénom et nom

codirecteur de recherche

**Jury d'évaluation**

Mathilde Barraband

Prénom et nom

directrice de recherche

Arnaud Latil

Prénom et nom

codirecteur de recherche

Anna Arzoumanov

Prénom et nom

évaluatrice externe

Christine Baron

Prénom et nom

évaluatrice externe

Mélodie Simard-Houle

Prénom et nom

présidente du jury

Thèse soutenue le 11-03-2025

## Remerciements

D'abord, un merci évident à ma directrice Mathilde. Merci d'avoir fait de l'université non pas un territoire de contraintes, mais un vaste terrain de jeu. Ton accompagnement rigoureux, bienveillant, patient et ton ouverture d'esprit m'ont permis de trouver ma place dans une institution rigide et, surtout, d'y prendre un plaisir fou. Dans la même foulée, un merci tout aussi évident à Arnaud Latil. Merci d'être embarqué dans ce projet au croisement atypique de la littérature, du droit et de la philosophie ; j'ai conscience que ma proposition est non seulement casse-cou pour moi, mais aussi pour les professeur·e·s qu'elle implique. Vous vous êtes investi avec humilité, acuité et bienveillance. Si j'enseigne un jour, j'espère vraiment le faire avec autant de générosité que vous deux.

Un merci fondamental à ma conjointe Lydia. Merci pour l'aide concrète apportée à cette thèse (relectures, commentaires, révision, bienveillance). Merci aussi pour l'aide invisible : le temps dégagé, les discussions animées, la valorisation de ce projet un peu fou. Merci d'y avoir toujours cru aussi fort, même lorsque j'y croyais moins. Ce projet a toujours été important pour toi et ça m'a sincèrement aidé à ne pas tomber dans le vertige. Sans toi c'est sûr, je perds l'avance.

Merci à Léopold pour ta compréhension. Merci de m'avoir laissé terminer mes phrases entre deux tétées ; merci d'être venu illuminer mon bureau de tes gazouillis aux moments opportuns ; merci de m'avoir laissé travailler sur cette chose abstraite et absconse pendant que toi, tu avais des besoins bien concrets et réels. Merci aussi à ma famille, Papa, Maman, Gab, de votre soutien indéfectible. J'ai beaucoup de chance de vous avoir.

Merci au CRSH pour le financement de la thèse. Trois années, c'est trop court sur les cinq ans que nécessite un tel projet, mais c'est déjà beaucoup.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>6</b>
<b>PARTIE 1 : HISTOIRE DE L'ÉCRITURE D'AUTRUI.....</b>	<b>33</b>
<b>CHAPITRE 1 : AUX ORIGINES DES ÉCRITURES D'AUTRUI.....</b>	<b>34</b>
<i>1.1 Biographie et écritures des vies.....</i>	<i>34</i>
<i>1.2 Écriture du fait divers.....</i>	<i>44</i>
<b>CHAPITRE 2 : L'IMPÉRATIF DU SUBJECTIF.....</b>	<b>59</b>
<i>2.1 Intérêt renouvelé pour le sujet.....</i>	<i>60</i>
<i>2.2 Entre sujet et assujettissement.....</i>	<i>71</i>
<i>2.3 Conception thérapeutique et réparatrice.....</i>	<i>81</i>
<b>CHAPITRE 3 : UNE SENSIBILITÉ AU CŒUR DE L'ACTUALITÉ.....</b>	<b>91</b>
<i>3.1 Incursion dans l'institution du droit.....</i>	<i>93</i>
<i>3.2 Du tribunal judiciaire au tribunal médiatique.....</i>	<i>105</i>
<i>3.3 Ancrages conceptuels.....</i>	<i>110</i>
<b>PARTIE 2 : PROCÈS DU FLOTTEMENT ENTRE FICTION ET RÉEL.....</b>	<b>117</b>
<b>CHAPITRE 4 : FICTION ET IDENTIFICATION .....</b>	<b>119</b>
<i>4.1 Considération de la fiction : une zone trouble.....</i>	<i>120</i>
<i>4.2 Identification, procédé commun à tous les procès littéraires.....</i>	<i>128</i>
<i>4.3 Nature et valeur des éléments identificatoires.....</i>	<i>139</i>
<b>CHAPITRE 5 : SUR LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE.....</b>	<b>151</b>
<i>5.1 Genre, paratexte et précédents : les éléments aggravants.....</i>	<i>153</i>
<i>5.2 Influence du discours d'accompagnement du livre.....</i>	<i>160</i>
<b>PARTIE 3 : PROCÈS DE LA MISE EN RÉCIT D'AUTRUI.....</b>	<b>173</b>
<b>CHAPITRE 6 : SUR LES STRATÉGIES NARRATIVES .....</b>	<b>175</b>
<i>6.1 Affaire Besson, quand il devient « je ».....</i>	<i>176</i>
<i>6.2 Affaire Angot : « sans passer par les autres, c'est impossible ».....</i>	<i>188</i>
<i>6.3 Affaire Louis : écrire à partir de soi, c'est-à-dire des autres.....</i>	<i>197</i>
<b>CHAPITRE 7 : LE DOCUMENT, OUTIL À DOUBLE TRANCHANT .....</b>	<b>212</b>
<i>7.1 Documents juridiques.....</i>	<i>213</i>

7.2 <i>Documents intimes</i> .....	224
7.3 <i>Le roman comme document</i> .....	234
<b>PARTIE 4 : RÉPONDRE DE SOI</b> .....	<b>239</b>
<b>CHAPITRE 8 : SOUCI DE SOI, SOUCI DE L’AUTRE</b> .....	241
8.1 <i>Écrire, interpeller</i> .....	243
8.2 <i>Écrire, rendre compte</i> .....	253
8.3 <i>Écrire, se constituer</i> .....	268
<b>CHAPITRE 9 : LITTÉRATURE DE RÉPONSE</b> .....	275
9.1 <i>Le droit de réponse</i> .....	276
9.2 <i>La littérature en dernière instance</i> .....	283
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>317</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>322</b>
<b>ANNEXE I – AUTEURS ET AUTRICES POURSUIVIES EN JUSTICE EN FRANCE ENTRE 1980 ET 2020</b> .....	323
<b>ANNEXE II — PRÉSENTATION DES AFFAIRES CENTRALES</b> .....	327
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>333</b>

## INTRODUCTION

« [L]e sens de l'injustice n'est pas seulement plus poignant, mais plus perspicace que le sens de la justice ; car la justice est plus souvent ce qui manque et l'injustice ce qui règne. Et les hommes ont une vision plus claire de ce qui manque aux relations humaines que de la manière droite de les organiser. C'est pourquoi, même chez les philosophes, c'est l'injustice qui la première met en mouvement la pensée. »

Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points », 1990, p. 231.

Depuis le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, les procès littéraires attirent massivement l'attention. Les médias couvrent avec avidité les audiences et les décisions de justice tant (et quasi indistinctement) dans leurs chroniques judiciaires que littéraires, usant volontiers des termes « scandales<sup>1</sup> », « controverses<sup>2</sup> » et « polémiques<sup>3</sup> » pour qualifier les poursuites judiciaires. Les chercheurs et chercheuses de plusieurs disciplines, dont le droit, la littérature, la sociologie et la linguistique, s'intéressent au traitement que réservent les tribunaux à la littérature, et plus spécifiquement à la fiction. Des juristes sont appelé·e·s aux microphones d'émissions de grande écoute pour dénoncer la résurgence de la censure, mais sous une forme « nouvelle et modernisée,

---

<sup>1</sup> Voir, entre autres, Elisabeth Philippe, « Conflit d'intérêt au Goncourt? Ouf, enfin un scandale dans cette rentrée littéraire », *Nouvel Obs* [en ligne], mis en ligne le 21 septembre 2021, consulté le 26 septembre 2024, URL : <https://www.nouvelobs.com/prix-litteraires/20210921.OBS48901/conflit-d-interet-au-goncourt-ouf-enfin-un-scandale-dans-cette-rentree-litteraire.html>.

<sup>2</sup> Voir, entre autres, Nicolas Weill, « Deux Nobel de littérature sur fond de controverse », *Le Devoir* [en ligne], mis en ligne le 11 octobre 2019, consulté le 26 septembre 2024, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/564618/deux-nobel-de-litterature-sur-fond-de-controverse>.

<sup>3</sup> Par exemple, Véronique Richeblois, « La “seconde” rentrée littéraire ouverte sous le signe de la polémique », *Les Echos* [en ligne], mise en ligne le 6 janvier 2020, consulté le 26 septembre 2024, URL : <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/la-seconde-rentree-litteraire-ouverte-sous-le-signe-de-la-polemique-1160646>.

qui s'attaque [...] aux auteurs, à la vie des auteurs<sup>4</sup> », soutient l'avocat spécialisé en droit de la propriété intellectuelle et de la presse Emmanuel Pierrat. Ils et elles commentent abondamment les décisions de justice concernant les œuvres littéraires, tant dans les organes de presse destinés au milieu du droit que ceux de grande information. Le couple « droit et littérature » marche désormais de pair, des maisons d'édition aux tribunaux, en passant par les journaux et les universités.

Ce mouvement réunit une multitude d'approches, comme le résume Christine Baron : « le droit *dans* la littérature » le « droit *comme* littérature », « la littérature *par* le droit », « le droit de la littérature » et « le droit *par* la littérature », référant aux textes littéraires qui font concurrence au droit. Il s'agit, comme elle le formule dans *La littérature à la barre*, de réfléchir à la façon dont la littérature, y compris la fiction, peut aider à penser et à faire évoluer le droit, en ouvrant « des lignes de fracture, en dissociant ce qui pouvait être idéalement lié<sup>5</sup> » : légalité et légitimité, droit et morale. Plusieurs chercheur·se·s et groupes de recherche explorent ces voies : au Québec, la professeure de littérature Mathilde Barraband fonde en 2016 le groupe de recherche « L'art en procès », puis en 2023 la Chaire de recherche COLIBEX ; un an plus tard, le professeur en droit Nicolas Dissaux met sur pied la revue *Droit et Littérature* de l'autre côté de l'océan. Tout récemment encore, voit le jour le laboratoire « Droit et Littérature » à Lausanne, initié par l'avocat spécialiste en droit pénal et chargé de cours Loïc Parein, ainsi que par la maître assistante en littérature Charlotte Dufour. Tous et

---

<sup>4</sup> Emmanuel Pierrat, « Emmanuel Pierrat : “Mon pavé 2018, je le lance contre la censure” », propos recueillis par Olivier de Lagarde, *Franceinfo* [en ligne], mis en ligne le 19 mars 2018, consulté le 30 septembre 2024, URL : [https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/ma-france-championne-du-monde/emmanuel-pierrat-mon-pave-2018-je-le-lance-contre-la-censure\\_2619162.html](https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/ma-france-championne-du-monde/emmanuel-pierrat-mon-pave-2018-je-le-lance-contre-la-censure_2619162.html).

<sup>5</sup> Christine Baron, *La littérature à la barre*, Paris, CNRS, 2021, p. 45.



toutes remarquent, en observant le bassin de procès littéraires francoeuropéens, que les principaux fondements mobilisés contre les auteur·rice·s et éditeur·rice·s sont ceux pénaux, de diffamation, d'injure, de provocation et d'apologie, de message à caractère pornographique ou encore de contrefaçon. L'écrasante majorité des poursuites se situe toutefois du côté du droit civil (61%, selon les chiffres de la chercheuse Anna Arzoumanov<sup>6</sup>), sous le chef d'atteinte aux droits de la personnalité.

Les motivations des poursuites pénales paraissent relativement évidentes puisque les actes reprochés comportent d'emblée une certaine part de violence (une association de protection de l'enfance estime qu'un roman ferait l'apologie de la pédophilie<sup>7</sup>, une personnalité publique se trouverait insultée dans un récit<sup>8</sup>, le protagoniste d'un livre véhiculerait un discours haineux à l'égard du peuple juif<sup>9</sup>) et sont, somme toute, peu impliquantes pour la personne qui les instigue (une plainte doit être émise, puis la personne peut être appelée à la barre des témoins ou non). Or les motivations des personnes qui choisissent de poursuivre un·e auteur·rice au civil sont moins tranchées. Les demandeur·esse·s ne dénoncent pas un comportement criminel, mais plutôt une atteinte à leur endroit.

Une poursuite au criminel ne peut que se terminer par un acquittement ou une condamnation, laquelle prendra la forme d'une amende, ou dans les cas plus graves, d'emprisonnement. Dans le contexte d'une poursuite au civil cependant, la personne demanderesse peut requérir une réparation sur mesure pour ses besoins. Cette dernière

---

<sup>6</sup> Voir Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès 1999-2019*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 105.

<sup>7</sup> Voir l'affaire entourant la parution du roman de Nicolas Jones-Gorlin, *Rose bonbon*, Paris, Gallimard, 2002.

<sup>8</sup> Voir l'affaire entourant le roman de Mathieu Lindon, *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, Paris, P.O.L., 1998.

<sup>9</sup> Voir l'affaire entourant la sortie du roman d'Éric Bénier-Bürckel, *Pogrom*, Paris, Flammarion, 2004.

peut prendre la forme de l'insertion d'un encart dans les exemplaires du roman, d'excuses publiques, de suppression de certains éléments (noms, domicile, etc.) ou encore d'interdiction de publication. Et si les motifs de poursuite peuvent être nombreux (nommons l'atteinte à l'ordre public par une incitation à la haine, par exemple), la grande majorité des accusations portées à l'endroit des romancier·ère·s pour leur travail est fondée sur les droits de la personnalité. Entrent sous ce chapeau souple différentes offenses, plus ou moins évidentes : atteinte à l'honneur, à l'image, ou encore, celle qui retiendra notre attention ici puisque mobilisée dans 50% des procès littéraires inventoriés<sup>10</sup>, atteinte à la vie privée.

Qu'y a-t-il de si fort, de si choquant, de si préjudiciable dans un roman pour pousser un individu s'y étant reconnu à poursuivre autrui ? Quel élément de la personnalité demande à ce point à être protégé — et de quoi ? Si les différentes études sur le sujet parlent du phénomène en des termes de dévoilement d'éléments intimes (vie sexuelle, familiale, etc.), il nous semble que l'atteinte dépasse la simple exposition d'événements personnels. Notre postulat est que l'offense s'étend au fait de voir son histoire (fable) comme son récit (mise en narration) appropriés, pris en charge par autrui.

Cette nouvelle sensibilité de l'individu vis-à-vis son récit serait le symptôme d'un changement de paradigme dans la subjectivation, qui amorcerait l'avènement d'une compréhension du récit de soi non plus en des termes épistémiques (le récit de soi fait connaître une vérité sur soi), mais plutôt d'une compréhension éthique (le récit de soi permet de forger sa subjectivité et de déterminer son identité).

---

<sup>10</sup> Voir « Annexe I – œuvres poursuivies en justice en France entre 1980 et 2020 », p. 323-326.

Ce changement de paradigme n'est pas total : le nouveau ne remplace pas complètement le précédent, il s'y superpose. Tous deux coexistent. Ainsi, la conception épistémique de l'offense demeure présente dans les procès littéraires (l'auteur·rice rend publics des faits privés), mais elle ne suffit plus à saisir pleinement l'expérience de violence en jeu. S'y couple en effet ce que nous appellerons une conception éthique, à travers laquelle ce n'est plus seulement l'action de dévoiler qui crée un litige, mais bien l'acte d'énonciation lui-même. Le dépouillement et le potentiel de violence résideraient dans l'énoncé qu'autrui fait de son histoire<sup>11</sup> d'une part et dans le fait d'énoncer, d'investir la parole d'autrui, s'approprier son « je » d'autre part. Cette conception duelle permet de comprendre pourquoi la recherche de frontières entre faits et fiction lors des procès littéraires est en certains cas pertinente, mais en d'autres cas, superflue. Joindre des faits fictionnels à la mise en récit d'une personne réelle peut être violent, mais la violence peut aussi ne résider que dans l'acte d'énonciation même, quel qu'en soit l'énoncé. C'est d'autant plus le cas aujourd'hui, alors que l'émancipation de l'individu et la constitution de son identité sont décentrées des grands récits communs et se fondent sur des récits plus singuliers. On concevrait donc socialement le récit et l'identité comme une propriété, un « bien propre » à chacun·e.

S'il n'est pas systématiquement identifié comme de l'appropriation, le phénomène de la mise en récit de l'histoire d'autrui et des tensions qu'il génère a été largement étudié dans les deux dernières décennies. C'est le cas dans trois études

---

<sup>11</sup> J'emploierai le terme « histoire » pour désigner une expérience ou des expériences vécue·s, ou dans les termes de Ricoeur, une suite de contingences, d'événements qui surviennent dans la vie d'un sujet et qui, organisés par ce dernier, permettent de créer du sens. Voir Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points », 1990.

littéraires de 2018 et 2019 portant sur la fictionnalisation du réel<sup>12</sup>, la catégorie générique problématique de biofiction<sup>13</sup> et les procédés stylistiques employés dans l'autofiction ainsi que leurs conséquences juridico-morales<sup>14</sup>. Elles s'appuient notamment sur les réflexions de certain·e·s chercheur·se·s du tournant des années 2000 qui se sont intéressé·e·s aux limites du récit de soi et d'autrui, en se basant sur plusieurs ouvrages célèbres sur les écritures biographiques<sup>15</sup> et les tensions qu'elles entretiennent parfois avec les écritures autobiographiques<sup>16</sup>. C'est également le cas de Dominique Viart qui, en 2005, s'est penché plus précisément sur le traitement du fait divers à l'époque contemporaine. Évoquant le sort réservé en justice à certaines œuvres, il s'est interrogé sur « ce que ces condamnations, sous le couvert d'atteinte à la vie privée, visent réellement<sup>17</sup>. » Il note un changement dans la façon dont on traite le fait divers en littérature :

[p]ar rapport aux périodes précédentes, la littérature contemporaine exploite différemment le fait divers : elle privilégie l'ambivalence du sens plutôt que toute univocité ; elle demeure plus interrogative qu'assertive. De même elle est plutôt discursive que narrative : son souci

<sup>12</sup> Honorine Rouiller, *La fictionnalisation du réel dans les œuvres de Moi, Tituba, Sorcière... noir de Salem de Maryse Condé, L'amant de Marguerite Duras et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, thèse de doctorat, Université d'Arizona, 2018.

<sup>13</sup> Marco Mongelli, *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine*, Paris, Sorbonne Paris Cité, 2019 ; Alexandre Gefen, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.) *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305-319.

<sup>14</sup> Jovensel Ngamaleu, « Écritures du moi et violation de la vie privée d'autrui, ou la judiciarisation de l'autofiction : *Les Petits* de Christine Angot et *Belle Bête* de Marcela Iacub », *Anales de Filologia Francesa* [en ligne], no 27, 2019, URL : <https://doi.org/10.6018/analesff.382181>.

<sup>15</sup> Voir, notamment, François Dosse, *Le pari biographique, – écrire une vie*, Paris, La Découverte, [2005] 2011 ; Dominique Viart (dir.), « Paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, no 263, 2001 ; Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000 ; Alain Buisine et Norbert Dodille (dir.), « Le Biographique », *Revue des Sciences Humaines*, no 224, 1991 ; Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet Bruno Blanckeman, dans *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002 ; Alexandre Gefen, « Le chat jaune de l'abbé Seguin ou les ambiguïtés de genre autobiographique », dans *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 77-109 ; Dominique Rabaté, « Espaces (auto)biographique », *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? ; 49 », 1998, p. 102-112.

<sup>17</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature au présent*, Paris, Bordas, [2005] 2008, p. 247.

n'est pas de faire un récit des événements ni d'en tirer un profit romanesque. [...] Attentive à l'inscription sociohistorique du fait divers, elle évite soigneusement toute réduction tragique ou mythique. [...] Aussi ces livres sont-ils exemplaires de la profonde nature critique de la fiction contemporaine<sup>18</sup>.

Bien que ces observations nous semblent manquer de nuances (cette pratique d'écriture ne paraît pas réductible à ces formules polarisées), l'idée de la nouvelle nature critique et ambivalente de l'écriture des faits divers mérite qu'on s'y arrête. Plus récemment, Françoise Lavocat a consacré une section entière de son ouvrage *Fait et fiction. Pour une frontière* à l'observation de la mise en accusation de la référentialité de la fiction<sup>19</sup> dans les romans ainsi qu'aux procédés employés par les juges pour statuer sur le degré de gravité de ces références. Elle souligne la propension du tribunal à se fonder sur « un travail d'interprétation de l'œuvre littéraire, assorti de considérations qui ne relèvent pas toutes du domaine juridique<sup>20</sup> » pour émettre ses conclusions. Parmi celles-ci, elle note la sympathie qu'un personnage peut susciter chez les juges, la renommée de l'auteur-riche convoqué-e ainsi que la confiance accordée au public (un juge estimant ici que le lectorat est en mesure de distinguer les parts fictionnelles de celles réelles<sup>21</sup>, un autre estimant que ce genre de nuances peut échapper au public moyen<sup>22</sup>). La chercheuse dénonce une multiplication des procès, et soutient qu'elle tient « moins à la nature des œuvres qu'à une transformation du rapport entre auteurs et publics et à

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>19</sup> Voir les sections « 1. Délits de factualité » et « 2. De la violation du droit au nom de l'atteinte à la vie privée », Françoise Lavocat, « Les frontières de la loi », *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 277-290.

<sup>20</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, *op. cit.*, p. 282.

<sup>21</sup> Elle réfère ici à la décision de la Cour d'appel concernant le procès de X... contre *La Révolte des anges* d'Anatole France.

<sup>22</sup> La référence va ici à l'affaire opposant Henri Chemin au réalisateur Claude Lelouch pour son film *Le voyou*. Voir Françoise Lavocat *Fait et fiction. Pour une frontière*, *op. cit.*, p. 284.

une focalisation collective sur la notion de fiction qui, en définitive, joue contre celle-ci.<sup>23</sup> »

Plusieurs sociologues se sont précisément penché·e·s dans les dernières années sur cette transformation du rapport entre société et œuvres littéraires. Gisèle Sapiro en éclaire l'évolution en s'intéressant à des cas limites<sup>24</sup>. Elle s'interroge particulièrement sur la responsabilité de l'écrivain·e à l'égard de son œuvre. Si la question paraît simple, la sociologue s'attache à montrer, dans *La responsabilité de l'écrivain* comme dans *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, que les paramètres à considérer sont nombreux. Elle soutient que chaque cas est différent et qu'il faut opérer « une radioscopie des arguments et [une] mise en perspective philosophique et sociohistorique des enjeux qu'ils recouvrent<sup>25</sup> » afin d'être en mesure de se prononcer. Il convient notamment de considérer le lien intime entre la morale de l'auteur·rice et celle, parfois distincte, parfois indistincte, de l'œuvre. Or il n'est pas toujours aisé d'accéder à la morale de la personne créatrice. Jérôme Meizoz soutient, à la suite de Pierre Bourdieu et d'Alain Viala, qu'il n'est pas rare de constater que les auteurs et autrices arborent une posture transgressive dans la sphère sociale<sup>26</sup>, et pas forcément dans une visée promotionnelle, précise-t-il, tout en notant la tendance sociale à la spectacularisation, pour reprendre le terme de Guy Debord<sup>27</sup>. C'est davantage en observant les mouvements qui agitent la production éditoriale et l'engagement des écrivain·e·s dans le monde que ces sociologues touchent à la question qui nous occupe ;

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>24</sup> Voir Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011; ou encore *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

<sup>25</sup> Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, p. 10.

<sup>26</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

<sup>27</sup> Voir Guy Debord, *La société du spectacle*, [Paris, Buchet-Chastel, 1967] Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

ils et elles soulignent l'importance pour les auteur·rice·s de préserver leur autonomie par rapport à la morale ou à l'idéologie dominante, afin d'être en mesure de questionner librement « nos schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde qui, sans [ce questionnement], continueraient à aller de soi. Là réside la responsabilité de l'écrivain<sup>28</sup> ».

Les chercheurs et chercheuses se sont donc intéressé·e·s en nombre aux rapports entre droit et littérature, fiction et fait, normes sociales et œuvres-limites. Peu se sont toutefois attardé·e·s au phénomène précis de la mise en balance de la liberté de création et du droit au respect de la vie privée. Par ailleurs, ceux et celles qui se sont penché·e·s sur la question se sont arrêté·e·s à l'étude du traitement juridique des différentes affaires, sans s'intéresser à ce que le droit ne dit pas. C'est dans ce hiatus que s'inscrira la présente thèse.

En effet, cette recherche aura pour cœur le volet sensible, intime, des procès littéraires fondés sur le chef d'atteinte à la vie privée. Pour ce faire, nous nous tournerons vers les sujets qui assignent un·e auteur·rice en justice et sur leurs motivations. Les philosophies du sujet avancées dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle nous permettront de saisir les tensions identitaires et les dynamiques de pouvoir qui se jouent dans l'écriture d'autrui. Michel Foucault insiste longuement sur l'importance de l'écriture autoréflexive pour bien se soucier de soi, se comprendre, se connaître et éventuellement, rendre compte de soi. C'est toutefois Judith Butler qui lie mise en récit de soi et responsabilité sociale. Prolongeant les théories d'Austin et d'Althusser, elle pense l'organisation narrative d'une vie comme façon de constamment s'imbriquer

---

<sup>28</sup> Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011, p. 720.

dans le monde social pour s'en éloigner et mieux y revenir. Ces courants de pensée sont non seulement déterminants dans l'évolution de la sensibilité au récit de vie, mais influencent le rapport à la propriété, et donc, aux possibilités d'appropriation du récit d'autrui, comme le sous-tend la philosophe dans *Le pouvoir des mots*<sup>29</sup>.

Si les juristes ne l'envisagent pas non plus comme un phénomène d'appropriation, ce sont eux et elles qui, depuis les années 2000, nourrissent le plus activement le flux de publications sur la judiciarisation de la mise en récit de l'histoire d'autrui, pour en décrier la montée dangereuse qui menace les libertés des créateur·rice·s. Dans la masse de ces prises de parole, les contributions d'Agnès Tricoire sont non négligeables : en plus de commenter régulièrement les différents procès littéraires<sup>30</sup> et d'être déléguée de l'Observatoire de la liberté de création<sup>31</sup>, elle a signé plusieurs articles au sein desquels elle réfléchit à la façon de juger la fiction dans les cas de mise en balance du droit au respect à la vie privée et de la liberté d'expression<sup>32</sup>. Elle dénonce la censure dans le milieu de l'édition et déplore d'assister à la multiplication des « motifs et [des] poursuites<sup>33</sup> » à l'endroit du travail des auteur·rice·s. Ce discours trouve particulièrement écho dans celui d'Emmanuel Pierrat,

---

<sup>29</sup> Elle se questionne en ces termes, au fil de sa réflexion sur le pouvoir du discours de haine : « Même si le discours de haine parvient à constituer des sujets par des moyens discursifs, faut-il pour autant considérer que l'efficacité de cette constitution est nécessairement définitive ? » (p. 43) Elle montre, par une analyse de la réappropriation de l'insulte *queer* par la communauté queer, que l'acte de langage n'est jamais définitif. Il constitue un maillon dans la chaîne discursive : « la réévaluation du terme *queer* suggère [...] qu'il peut être cité à l'encontre de ses buts premiers, accomplissant ainsi un renversement de ses effets ». Voir Judith Butler, *Le pouvoir des mots [Excitable speech. A Politics of the Performative]*, Paris, Amsterdam [New York, Routledge], 2017 [1997], p. 43 et p. 37.

<sup>30</sup> Agnès Tricoire, « Christine Angot et Lionel Duroy versus leurs personnages », *Légipresse*, 2013 ; « L'enfant d'octobre, "roman", face à son "sujet", les époux Villemin », *Légipresse*, 1<sup>er</sup> mai 2009.

<sup>31</sup> Voir « Observatoire de la liberté de création », *Ligue des droits de l'Homme* [en ligne], s. d., URL : <https://www.ldh-france.org/sujet/observatoire-de-la-liberte-de-creation/>.

<sup>32</sup> Agnès Tricoire, « Fiction et vie privée », *Legicom*, vol. 1, no 54, 2015, p. 125-135 ; « L'autonomie de la liberté de création ? », *Legicom*, vol. 58, no 1, 2017, p. 49-53 ; « Liberté de création : quelles menaces ? Quelles avancées ? », *L'Observatoire*, vol. 46, no 1, 2015, p. 3-9.

<sup>33</sup> Agnès Tricoire dans *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011, p. 8.



commentateur assidu des procès littéraires, auteur de plusieurs ouvrages sur la question des limites de la création<sup>34</sup>. L'un de ses récents titres, *L'auteur, ses droits et ses devoirs*<sup>35</sup>, recense ses chroniques dans *Livre Hebdo* et traite de différents thèmes impliquant les rapports entre littérature et justice, allant de la censure à la propriété des manuscrits originaux, en passant par les reprises de faits divers et les adaptations cinématographiques. Y sont résumés de nombreux cas de littérature en procès, les grandes décisions de justice (notamment de la Cour européenne des Droits de l'Homme (CEDH) en matière de liberté d'expression et de création) et certains ouvrages théoriques marquants (dont la thèse de Nathalie Hauksson-Tresch). Le livre, qui présente davantage un travail d'archivage des interactions entre littérature et justice qu'une analyse de la question, dit s'adresser à l'écrivain qui « ne peut aujourd'hui plus échapper aux questions que lui pose le droit de l'édition<sup>36</sup> ». Dans sa deuxième section intitulée « L'écrivain est-il libre de tout écrire ? », l'avocat se penche sur les limites de la fiction et de l'autofiction. Il y expose de nombreux cas opposant les libertés de l'écrivain aux droits de la personnalité, dont plusieurs qui ont fait très peu, voire aucun remous dans les médias. Il n'avance toutefois aucune remarque majeure à la suite de ces lectures, et propose davantage un état des lieux qu'une théorie ou une analyse.

À l'inverse, le professeur en droit Arnaud Latil observait déjà en 2011 (soit cinq ans avant la loi sur la liberté de création) un mouvement de fond dans la jurisprudence de la CEDH tendant vers la distinction entre la liberté d'expression et de création, qui

---

<sup>34</sup> *Le livre noir de la censure*, Paris, Seuil, 2008 ; *Faut-il rendre les œuvres d'art?*, Paris, CNRS, 2011 ; *La liberté sans expression? Jusqu'où peut-on tout dire, écrire, dessiner*, Paris, Flammarion, 2015 ; *Le grand livre de la censure*, Paris, Plon, 2018 ; *Le tribunal de la terreur*, Paris, Fayard, 2019, et bien d'autres.

<sup>35</sup> Emmanuel Pierrat, *L'auteur, ses droits et ses devoirs*, Paris, Folio, « Essai », 2020.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

renforcerait la protection de cette dernière. Déjà en 2007, Christophe Bigot, avocat spécialiste en droit de la presse, concluait que « la chambre de la presse a entendu placer la liberté de création “au plus haut dans l’échelle des libertés”<sup>37</sup> ». À l’instar de la CEDH, la Cour d’appel de Paris relevait l’année suivante que « ceux qui créent, interprètent, diffusent ou exposent une œuvre d’art contribuent à l’échange d’idées et d’opinions indispensables à une société démocratique<sup>38</sup> ». Ce renforcement de la protection de la liberté de création continue d’être appliqué par les tribunaux, notamment par celui de grande instance de Paris, qui précise en 2012 dans sa décision *Tudieshe c. Fargues et P.O.L* que « [l]a liberté de création doit être considérée comme la forme la plus aboutie de la liberté d’expression dans un régime démocratique et, comme telle, doit être protégée de manière à pouvoir s’exercer dans les meilleures conditions de sécurité<sup>39</sup> ». Ainsi, parallèlement à la multiplication des chefs d’accusation (atteinte à la vie privée, négationnisme, etc.) et à leur mise en application décriée notamment par Tricoire et Pierrat, d’autres observateur-ric-e-s notent le renforcement de la liberté de création. Ce paradoxe contribue, nous semble-t-il, à troubler les limites de la création littéraire.

Afin d’éclaircir ce flou, la professeure en droit Valérie Varnerot suggère que le phénomène de l’appropriation serait une limite potentielle de la création littéraire. Elle y soutient que le droit d’auteur contemporain protège l’œuvre de l’esprit, qui n’est autre que « la “réappropriation” intellectuelle de la réalité par l’auteur<sup>40</sup> ». Cela dit, lorsque

---

<sup>37</sup> Christophe Bigot, « Droit de la personnalité. Juillet 2006 à juillet 2007. Panorama », *D.* 2007, p. 2779, dans *Ibid.*, § 54.

<sup>38</sup> CA Paris, 8 novembre 2008, *D.* 2009, p. 477, dans Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, Lyon, thèse de doctorat de droit privé, Université Jean Moulin, 2011, § 50.

<sup>39</sup> TGI de Paris, *Tudieshe c. Fargues et P.O.L*, RG no 11/03128, 16 mai 2012, p. 14.

<sup>40</sup> Valérie Varnerot, « La fictionnalisation de la vie privée », *Revue interdisciplinaire d’études juridiques*, vol. 64, no 1, 2010, p. 186.

cette réappropriation a pour objet la vie privée, sa mise en fiction participe de l'extimité, c'est-à-dire du « dévoilement de l'intime<sup>41</sup> ». Si cette fictionnalisation de la vie privée est relativement autorisée lorsqu'il s'agit d'autofiction, elle devient questionnable lorsqu'il s'agit d'alterfiction. À sa suite, la chercheuse Nathalie Hauksson-Tresch s'intéresse au traitement juridique des romans poursuivis pour atteinte au respect de la vie privée dans sa thèse *Liberté de création littéraire ou violation de la vie privée ? Aspects littéraires et juridiques* (2016). Elle commente abondamment la nouvelle loi française relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine du 7 juillet 2016 incluant pour la première fois de façon explicite la liberté de création, et s'emploie à en identifier les possibilités et les limites d'application. Elle dresse un important état des lieux de la mise en balance de la liberté de création littéraire et de l'atteinte à la vie privée et propose également un arsenal de nouvelles règles permettant d'encadrer l'arbitrage entre ces deux droits.

Enfin, les travaux multidisciplinaires du groupe de recherche « L'art en procès » contribuent, par leurs études de différentes affaires contemporaines, à valider et à nuancer nos observations. En cumulant analyses juridiques, littéraires et linguistiques des mêmes procès littéraires et artistiques, les différentes études du groupe offrent un regard nuancé sur les décisions rendues. La chercheuse Anna Arzoumanov pose un regard externe au droit sur des procès intentés à des créateur·rice·s. Elle estime qu'« enquêter sur la liberté de création telle qu'elle est définie et réglementée par l'instance judiciaire peut permettre d'observer les mutations plus globales des sensibilités propres à une époque et les évolutions des pratiques

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 190.

artistiques et littéraires<sup>42</sup> », et que les procès littéraires forment le laboratoire tout désigné à partir duquel observer ces mutations. Elle étaye cette idée dans son ouvrage colossal, *La Création artistique et littéraire en procès*, qui se présente comme un plaidoyer en faveur d'une approche multidisciplinaire pour réfléchir à la liberté de création artistique en France. Il vise, lui aussi, à éclaircir les enjeux de la régulation juridique de l'art à l'époque contemporaine. Il offre en outre un panorama des différentes affaires de littérature en justice entre 1999 et 2019. Tout comme Hauksson-Tresch, Arzoumanov s'attache à réunir les différents procès intentés à des œuvres de création pour envisager le phénomène dans sa globalité et être en mesure d'en identifier les tendances et les évolutions, opérant donc à partir d'une méthodologie quantitative. Nous proposons de prolonger leur travail en nous intéressant de manière approfondie à une partie du vaste corpus dont elles rendent compte.

Nous en profiterons également pour développer l'idée selon laquelle le terme d'appropriation permettrait de comprendre, dans sa globalité, le phénomène offensant activé par la mise en récit de l'histoire d'autrui. Hauksson-Tresch, à l'instar des autres chercheur·se·s mentionné·e·s précédemment, n'emploie jamais ce terme, envisageant plutôt le phénomène dans une perspective de « dévoilement<sup>43</sup> », voire de « vol ». Cette nuance sera centrale dans nos recherches et sa principale proposition. La chercheuse ne remet pas en question le chef d'accusation d'atteinte à la vie privée, à l'inverse de notre hypothèse postulant que ce n'est pas uniquement l'action de dévoilement qui porte offense, mais plutôt celles d'exposition et d'appropriation.

---

<sup>42</sup> Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 12.

<sup>43</sup> Dans la lignée de la conception juridique du droit du respect de la vie privée, elle utilise en effet la formule « dévoiler la vie des proches » pour désigner l'action offensante.

Comme le mentionne la sociologue Gisèle Sapiro, les procès littéraires forment « les lieux d'observation privilégiés de l'horizon d'attente et de ses limites [...]. Ils permettent de reconstituer les frontières du dicible ou du représentable dans une configuration sociohistorique donnée<sup>44</sup>. » Nous pensons, à sa suite, que l'analyse de la saisie de la justice, puis du traitement réservé par les tribunaux aux œuvres de fiction nous permettra de cibler les points de tension et de tolérance qu'entretiennent les individus et la société à l'endroit de la littérature, ainsi que leurs effets possibles. Pour ce faire, nous avons retenu trois cas de procès littéraires qui permettront d'observer la configuration historique que représente cette nouvelle sensibilité à l'égard de la mise en récit de l'histoire d'autrui. Il s'agit des procès suscités par les romans *L'enfant d'octobre* (2006) de Philippe Besson, *Les Petits* (2011) de Christine Angot ainsi qu'*Histoire de la violence* (2016) d'Édouard Louis.

Bien que les chercheur·se·s en droit repoussent le terme « affaire » pour désigner des cas de procès, l'estimant trop imprécis et fourre-tout, c'est précisément pour ces qualités que nous le retiendrons ici. De cette façon, « l'affaire » englobe à la fois le litige entre deux individus, l'attention médiatique soutenue qui l'entoure, la saisie au tribunal dont il peut faire l'objet, le cas échéant les audiences auxquelles il est soumis, la décision de justice rendue et finalement la portée de ce passage en justice dans la société et dans la vie des personnes concernées. Dans la première affaire retenue, l'auteur Philippe Besson romance, quelque vingt ans après les événements, un fait divers connu de toute la France à l'époque, celui du meurtre du petit

---

<sup>44</sup> Gisèle Sapiro, « Littérature – Sociologie de la littérature », *Encyclopoedia Universalis* [en ligne], s. d., consulté le 25 octobre 2021, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/litterature-sociologie-de-la-litterature/>.

Grégory Villemin, assassiné à l'âge de quatre ans puis abandonné dans la rivière la Vologne. Il y alterne des chapitres de récit des faits à des chapitres en italiques narrés au « je », plongeant alors les lecteur·rice·s dans la psyché de la mère. Les parents poursuivent l'auteur et l'éditeur en justice sous trois fondements : atteinte au nom et à la dignité, atteinte à la vie privée et diffamation. Ils demandent à être dédommagés financièrement à la hauteur de 190 000 euros, l'arrêt de la commercialisation du livre, l'interdiction de réimpression à défaut de retirer tous les chapitres en italiques et convoquent l'article 700 du Code civil afin d'être défrayés de leurs frais de justice.

Christine et Jean-Marie Villemin obtiennent gain de cause pour la majorité de leurs demandes ; le tribunal condamne l'auteur et l'éditeur à verser 10 000 euros à Madame et 5 000 euros à Monsieur en réparation de l'atteinte à la vie privée, 20 000 euros à Madame pour diffamation. Il ordonne en outre l'insertion d'un communiqué judiciaire dans tous les exemplaires de l'ouvrage et applique les dispositions de l'article 700 du code de procédure civile. Cette décision est particulièrement marquante, car elle concerne une pratique littéraire ancienne, celle de la réécriture de fait divers. L'affaire se rend en appel, où la décision du tribunal de grande instance de Paris est non seulement confirmée, mais renforcée : la cour double le montant des dommages et intérêts et ordonne, dans l'éventualité d'une réimpression, la suppression des passages jugés attentatoires à la vie privée et diffamatoires<sup>45</sup>.

À la lecture de la décision plus de quinze ans après les faits, le jugement paraît particulièrement sévère envers l'auteur et l'éditeur. Les commentateur·rice·s

---

<sup>45</sup> Pour la fiche complète de cette affaire, voir « 1. Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, Paris, Grasset, 2006 », « Annexe II - présentation des affaires centrales », p. 327-329.

rappelaient à l'époque qu'il fallait considérer le contexte ; non seulement les faits dataient-ils d'une vingtaine d'années et avaient-ils été couverts à outrance par les médias, mais ils revêtaient en outre un « caractère sensible et douloureux<sup>46</sup> ». Fort est à parier que les juges avaient tenu compte, de façon implicite et avant-gardiste, de ce qu'Hauksson-Tresch nomme la « prise en compte de circonstances particulières liées aux personnes dévoilées<sup>47</sup> ». La seule mention qui en est faite dans la décision de justice est pourtant brève, se résumant à considérer l'« intense couverture médiatique et [le fait que cette histoire a] marqué la mémoire collective<sup>48</sup> ».

Cinq ans après la parution de *L'enfant d'octobre* paraît *Les Petits* de Christine Angot. L'affaire qui entoure cet ouvrage a retenu notre attention d'abord parce qu'elle suscite l'intérêt de toute part (des juristes comme des littéraires) et est abondamment commentée, mais aussi parce qu'elle se situe au carrefour de l'autofiction et de « l'alterfiction » (où une tierce personne réelle est la protagoniste de l'histoire). La plaignante, Élise Bidoit, et ex-conjointe du compagnon d'Angot, s'est reconnue sous les traits peu flatteurs du personnage d'Hélène Lucas, qui tente par ruses d'obtenir la garde exclusive de ses enfants. Neuf mois après la parution du roman, Élise Bidoit assigne l'autrice en justice pour atteinte à la vie privée. Elle demande 200 000 euros en dommages et intérêts, ainsi que 12 000 euros en remboursement de ses frais d'avocat (article 700 du Code de procédure civile). L'importance du montant demandé s'explique notamment par le fait qu'il s'agit d'une récidive ; en 2008, Angot publiait

---

<sup>46</sup> Charles Edouard Renault, « Roman de non-fiction sanctionné par le droit de la presse », *Legipresse*, 1<sup>er</sup> décembre 2007.

<sup>47</sup> Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire ou violation de la vie privée. Aspects littéraires et juridiques*, Thèse de doctorat, Université Göteborgs (Suède), 2016, p. 230.

<sup>48</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 06/101 152, 17 septembre 2007, p. 4.

*Le Marché des amants*, roman autofictif dans lequel Élise Bidoit s'était également reconnue, et qui mentionnait les noms réels de ses enfants. Le litige s'était alors résolu hors des tribunaux par un dédommagement de 10 000 euros. Le précédent de l'autrice joue lourdement dans la décision concernant *Les Petits* : le tribunal confirme la violation de la vie privée et condamne l'autrice et son éditeur à verser 40 000 euros à la demanderesse en dommages et intérêts pour atteinte à la vie privée, ainsi que 4 500 euros sous le couvert de l'article 700 du Code de procédure civile<sup>49</sup>. Cette affaire met en lumière la posture d'autrice catégorique qu'endosse Angot en revendiquant le droit de s'inspirer du réel sans avoir à le travestir : « Je sais que j'ai trouvé une vérité. Et c'est plus important que la susceptibilité<sup>50</sup> ». Elle fait valoir son droit d'exposer « la vérité », même si cette dernière peut blesser<sup>51</sup>.

Cette affaire apparaît complémentaire de la première, puisque la demanderesse est offensée par l'acharnement d'Angot à vouloir en faire un personnage, mais est surtout heurtée par l'exposition d'une vérité qui n'est pas la sienne. Elle représente en outre une période particulièrement houleuse de la relation entre littérature et droit. En effet, les années 2011-2013 voient passer devant le tribunal de grande instance de Paris pour le chef d'atteinte à la vie privée, en plus de Christine Angot, l'auteur Patrick Poivre d'Arvor pour *Fragments d'une femme perdue*, Sylvie Ohayon pour *Papa was not a Rolling Stone*, Nicolas Fargues pour *J'étais derrière toi*, Marcela Iacub pour *Belle*

---

<sup>49</sup> Pour la fiche complète de cette affaire, voir « 2. Christine Angot, *Les Petits*, Paris, Flammarion, 2011 », « Annexe II - présentation des affaires centrales », p. 330.

<sup>50</sup> Raphaëlle Rérolle, « Christine Angot : Le seul lieu de vérité. » *Le Monde* [en ligne], 2011, mis en ligne le 13 janvier 2011, URL : [http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/christine-angot-le-seul-lieu-de-verite\\_1464998\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/christine-angot-le-seul-lieu-de-verite_1464998_3260.html).

<sup>51</sup> Voir la décision du tribunal de grande instance de Paris.



et Bête, Lionel Duroy pour *Colères*, Didier Moury pour *J'ai de la peine et ça se saura !* ainsi qu'Olivier Frébourg pour *Gaston et Gustave*.

Les années suivantes sont moins ponctuées de procès littéraires, mais une affaire retient toutefois notre attention, celle du roman d'Édouard Louis *Histoire de la violence*, qui vient compléter le corpus. Légèrement décalée par rapport aux précédentes, elle permet d'envisager les effets, pour certain·e·s bénéfiques, pour d'autres dommageables, de l'écriture qu'Alexandre Gefen qualifie de « thérapeutique<sup>52</sup> ». S'il est indiqué en mention générique que c'est un roman, l'auteur confirme en entrevue qu'il est autobiographique. Il y relate un épisode de sa vie, soit la nuit de Noël 2012 où l'amant qu'il a ramené chez lui l'aurait volé, violé avant de tenter de le tuer. À même le texte, l'auteur aborde la question de la violence de la mise en narration. Forcé de raconter la scène du viol à plusieurs infirmières à l'hôpital, puis à la police, puis à ses proches, le protagoniste observe les effets de ces répétitions sur son traumatisme. Ces réflexions se prolongent par ailleurs au-delà du livre : l'auteur soutient que la forme lui « a permis de dire des réalités qu'[il] n'aurai[t] pas pu dire autrement, par un simple récit, linéaire<sup>53</sup>. »

Quelques jours après la parution du roman, le hasard des calendriers veut que Riadh Belferroum soit interpellé par les forces policières dans une affaire de stupéfiants. Elles prélèvent son ADN, ce qui permet de l'identifier comme étant l'objet de la plainte d'Édouard Louis, déposée quatre ans plus tôt. Il est placé en détention

---

<sup>52</sup> Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017.

<sup>53</sup> Édouard Louis, « La littérature est un grand art de la cause », propos recueillis par Johan Faerber, *Diacritik*, mis en ligne le 5 janvier 2017, consulté le 9 avril 2025, URL : <https://diacritik.com/2017/01/05/edouard-louis-la-litterature-est-un-grand-art-de-la-cause-le-grand-entretien/>.

provisoire pendant onze mois, dans l'attente de son procès. C'est durant cette période, soit le 12 février, qu'il assigne Louis et les éditions du Seuil en justice pour atteinte à la vie privée et à la présomption d'innocence par la publication d'*Histoire de la violence*. Il demande l'insertion d'un encart dans chaque exemplaire du livre mentionnant que le roman porte atteinte à sa présomption d'innocence et à sa vie privée, demande le versement 25 000 euros à titre de dommages et intérêts pour le premier fondement et 25 000 euros pour le deuxième. Il demande finalement à l'éditeur de changer, dans toutes les réimpressions futures, le nom du personnage de « Reda ». Le 15 avril, il se voit débouté de ses demandes par le TGI de Paris lors de l'ordonnance de référé, les éléments identificatoires ciblés étant jugés trop faibles<sup>54</sup>.

Riadh Belferroum est finalement libéré au début décembre 2016, mais placé sous contrôle judiciaire. Deux ans plus tard, la magistrate renvoie l'affaire de viol devant le tribunal correctionnel, et l'année suivante, le jeune homme subit son procès pour agressions sexuelles et vol. Au même moment, *Histoire de la violence* est porté sur la scène du théâtre des Abbesses à Paris, et une nouvelle publication de l'histoire, sous forme dramaturgique, en résulte<sup>55</sup>. En décembre 2020, Riadh Belferroum se voit accorder une relaxe partielle pour les faits d'agression sexuelle, mais est condamné à trois mois de prison pour ceux de vols. Le parquet choisit de faire appel ; la Cour d'appel confirme la décision de première instance, requalifiant les faits de vols avec violence en vols simples<sup>56</sup>. L'avocate de la défense soutient que son client subit un

---

<sup>54</sup>Pour la fiche complète de cette affaire, voir « 3. Édouard Louis, *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016 », « Annexe II - présentation des affaires centrales », p. 331-332.

<sup>55</sup> Voir Édouard Louis et Thomas Ostermeier, *Au cœur de la violence*, Paris, Seuil, 2019.

<sup>56</sup> Voir AFP, « Riadh B., jugé pour agression sexuelle à l'encontre d'Édouard Louis, de nouveau relaxé en appel », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 7 février 2022, consulté le 23 février 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/02/07/riadh-b-juge-pour-agression-sexuelle-d-edouard-louis-de-nouveau-relaxe-en-appel\\_6112674\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/02/07/riadh-b-juge-pour-agression-sexuelle-d-edouard-louis-de-nouveau-relaxe-en-appel_6112674_3224.html).

procès uniquement parce que l’auteur s’est piégé lui-même en hissant son roman au statut de récit autobiographique, l’empêchant de reculer devant ses accusations de viol<sup>57</sup>.

Ces trois affaires ont été retenues dans le corpus primaire de cette thèse d’abord parce qu’elles englobent un large éventail générique. La première reprend un fait divers à travers la voix d’un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique. Si le fait que les médias raffolent des histoires de mœurs et de poursuites en famille laisse penser que les procès d’auteur·rice·s d’œuvres littéraires pour atteinte à la vie privée sont majoritairement intentées par des proches, près du tiers (sept sur vingt-trois) des procès fondés sur ce chef et répertoriés entre 1990 et 2020 proposent pourtant une réécriture d’un fait divers dont le protagoniste n’a pas de lien évident avec l’auteur·rice. Il s’agit par conséquent d’une partie importante de l’écriture de l’histoire d’autrui qui serait potentiellement problématique. Dans le cas de *L’enfant d’octobre*, sont mises en place plusieurs stratégies narratives qui auraient pu contribuer à l’acquittement de son auteur ; or le tribunal en a décidé autrement, et il sera intéressant de comprendre pourquoi. La deuxième affaire porte sur une œuvre autofictionnelle ; bien que ce sous-genre fasse l’objet de nombreux débats, il génère à peine plus de poursuites que l’écriture de faits divers (huit sur vingt-trois)<sup>58</sup>. Notre hypothèse, difficile à vérifier, est que ce genre de différends se règle souvent hors des tribunaux, étant donné que les

---

<sup>57</sup> Voir Marie Dosé, dans Marc Weitzmann, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d’un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *France culture* [En ligne], « Émission Signe des temps », mis en ligne le 9 février 2020, consulté le 9 novembre 2020, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/le-recit-de-la-violence-chez-edouard-louis-histoire-d-un-brouillage-entre-fiction-et-non-fiction-et-de-ses-consequences-5775403>, 19 :00.

<sup>58</sup> Les huit autres romans sont considérés comme roman-témoignage (1), roman noir (1), roman par feuilleton (1), récit autobiographique (4) ou simplement roman (1).

parties se connaissent et qu'elles souhaitent éviter l'ébrulement et la médiatisation de l'affaire — ainsi que les dépenses<sup>59</sup>. Le cas des *Petits* a ceci de particulier que le « je » de la narratrice/autrice n'arrive qu'aux deux tiers du livre et demeure secondaire ; il est donc légèrement décalé par rapport au genre autofictionnel, plus « classique », où l'alter ego de l'auteur·rice est le·la protagoniste. Et ce décalage participe activement au sentiment d'offense. La troisième affaire, présentée dans les médias par l'auteur comme un « livre autobiographique [dont Édouard Louis n'est] pas le narrateur<sup>60</sup> », vient compléter le panorama générique. Bien que le texte soit publié sous la mention « roman », l'auteur confirme qu'il s'agit plutôt de l'écriture d'un fait qu'il a vécu et il le présente comme le récit d'un trauma dont la mise en narration est thérapeutique. Le rapport au réel ne correspond donc pas tout à fait au même degré que dans le cadre d'une autofiction, où le principe même est l'indistinction entre fait et fiction.

Ces trois affaires ont eu cours devant la même chambre, la 17<sup>e</sup> du tribunal de grande instance de Paris, et s'échelonnent sur les dix années qui figurent au cœur de la période qui nous intéresse, soit de 2006 à 2016. Cette étendue temporelle nous permettra d'observer l'évolution ou la constance des décisions de justice, ainsi que le poids des arguments défendus par les deux parties. Finalement, elles ont retenu notre attention pour la simple raison qu'elles ont non seulement chacune créé un précédent juridique à leur façon, mais qu'elles ont également généré bon nombre de discours de

---

<sup>59</sup> Nous pensons entre autres ici à la première affaire opposant Bidoit et Angot (*Le marché des amants*), ou encore à celle entre Carrère et son ex-femme Devynck (*Yoga*) qui se sont réglées à l'amiable.

<sup>60</sup> Édouard Louis, « Entretien avec Édouard Louis : “Dès qu'il y a violence, il y a silence” », propos recueillis par Jonathan Daudey dans *Un Philosophe* [en ligne], 14 novembre 2016, URL : <https://unphilosophe.com/2016/11/14/entretien-avec-edouard-louis-des-qu'il-y-a-violence-il-y-a-silence/>.

la part des demandeur·esse·s comme des défenseur·resse·s. Besson, Angot et Louis ont accordé plusieurs entrevues entourant la sortie de leur livre litigieux et concernant le procès, nous fournissant ainsi une matière tangible à partir de laquelle observer les enjeux à partir de leur perspective. Mis à part l'homme qui a poursuivi Édouard Louis et qui a souhaité garder l'anonymat (le nom « Belferroum » serait sorti dans les médias contre son gré), les autres plaignant·e·s ont aussi accordé des entrevues à la presse dans lesquelles ils et elles s'insurgent contre l'offense qui leur a été faite. Ces prises de parole, couplées aux arguments juridiques retenus dans les décisions de justice, nous permettront de mettre en relief la nouvelle sensibilité au cœur de notre recherche. Ainsi, pour chacune des quatre affaires, nous nous pencherons sur un quadruple corpus, constitué de **a)** le récit en tant que tel, **b)** les décisions rendues à l'issue du procès, **c)** les discours publics prononcés par l'auteur·rice et **d)** les discours prononcés par les demandeur·esse·s hors cour. Cette multiplicité des perspectives nous permettra d'envisager le phénomène contemporain de la sensibilité à l'égard de la mise en récit de l'histoire d'autrui autant dans la production, dans la diffusion et dans la réception de l'œuvre, que dans la sphère sociale.

Finalement, une dizaine d'affaires contemporaines à celles formant le corpus primaire viendra tantôt confirmer, tantôt nuancer les observations issues des analyses des trois grandes affaires (voir « Annexe I – œuvres poursuivies en justice en France entre 1980 et 2020 », p. 323-326). En outre, s'ajouteront en fin de thèse deux affaires importantes, celles entourant *Le Consentement* (2020) de Vanessa Springora et *L'Arme la plus meurtrière* (2021) de Francesca Gee. Toutes deux victimes de l'écrivain Gabriel Matzneff, elles se sont identifiées dans ses romans comme dans ses recueils de poésie

et journaux intimes publiés. Elles ont choisi chacune de leur côté de faire le récit des violences subies par l'auteur à succès et de le rendre public. Si ces ajouts au corpus diffèrent de la ligne principale puisqu'ils sont non judiciairisés, ils nous semblent essentiels pour comprendre le phénomène de l'appropriation et de la sensibilité contemporaine envers le récit de soi dans toute son ampleur. Car, nous le verrons, le droit peut traduire et arbitrer bon nombre d'injustices, mais certaines lui échappent encore, et seule la voie du récit peut les rendre visibles avec toutes les nuances qu'elles requièrent. En outre, ces deux ouvrages performant le rapport sensible et identitaire de l'individu envers son histoire personnelle et sa mise en narration, permettant de comprendre par l'exemple la place du récit dans la constitution du soi à l'époque contemporaine.

Ainsi, cette thèse veut d'abord observer la nouvelle sensibilité de l'individu envers le récit de soi, et ce, en deux temps. Il s'agit, en premier lieu, de mettre en lumière une tendance des auteur·rice·s à mettre en récit l'histoire d'autrui (sous forme de biographies, d'écritures de faits divers, etc.). Pourquoi s'intéresse-t-on massivement aux récits de vies des autres ? Cette attention est-elle liée à celle que l'individu entretient nouvellement envers sa propre histoire et la mise en récit de cette dernière ?

Face aux différentes accusations d'appropriation, de vol et d'usurpation qui ponctuent les dernières rentrées littéraires, il sera question en second lieu d'envisager cette sensibilité, l'observant au-delà des apparents discours antagonistes « pour ou contre la liberté de création ». On reconnaît collectivement un pouvoir réparateur à l'écriture ; qu'implique-t-il lorsqu'il est mobilisé pour écrire autrui ? Si la littérature peut « réparer », force est d'admettre qu'elle peut également nuire. Lui reconnaître un

pouvoir agissant sur le monde, c'est reconnaître que ce dernier puisse être positif et négatif. Dès lors, comment réparer les nuisances que ce pouvoir peut engendrer ? Est-ce que le système judiciaire est réellement le plus adapté pour y parvenir ?

Dans la première partie, il s'agira de recenser brièvement les principales manifestations de l'écriture d'autrui. Ainsi, se retrouveront côte à côte des genres littéraires qui sont abondamment commentés, mais rarement rapprochés ; biographies, réécritures de faits divers, « récits de vie » au sens où l'entend Philippe Lejeune, c'est-à-dire récits de vies anonymes (chapitre 1). Cet intérêt renouvelé au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle pour le sujet ne se limite pas au sujet-autrui ; les écritures de soi empruntent de nouvelles voies, parfois hybrides, parfois obliques, pour prendre forme. Du récit de filiation aux fictions biographiques en passant par l'autofiction, il semble qu'un détour par l'autre soit essentiel pour s'écrire soi. Surtout, s'écrire devient un geste engagé puisqu'il est constitutif de l'identité. Plus encore, on reconnaît désormais la valeur réparatrice de la littérature, pour la personne qui écrit comme pour celle qui lit (chapitre 2). Ces différentes sensibilités marquent la sphère littéraire, mais également juridique, notamment par la reconnaissance de la particularité de la liberté de création, l'apparition de nouveaux chefs d'accusation et d'une jurisprudence protectrice de la création. Par conséquent, elles occupent aussi l'espace médiatique, particulièrement sensible aux questions de liberté (chapitre 3).

La deuxième partie observe la façon dont la fiction est appréhendée, puis traitée par les tribunaux. À partir des décisions de justice de notre corpus, il sera question de relever les différentes conceptions de la fiction convoquées à la barre et retenues par les juristes, puis les moyens par lesquels ils réussissent à statuer sur des récits par nature

entre fiction et fait. Aucun encadrement législatif n'existe à ce sujet, mais le procédé de l'identification est commun à tous les procès de récits pour atteinte à la vie privée, et se dessine une certaine hiérarchie au fil du temps dans les éléments identificatoires (chapitre 4). La façon dont l'œuvre se présente au monde, soit le genre mentionné en couverture, le paratexte, les précédents des auteur·rice·s, tout comme les discours qu'ils et elles diffusent sur le livre influencent également l'appréhension de la nature de l'œuvre. Si mentionner « roman » en couverture ne suffit pas à verser complètement le texte dans la fiction, il constitue un facteur hautement considéré par les avocat·e·s comme les tribunaux. Or il n'est pas rare que les entrevues accordées par les créateur·rice·s entrent en contradiction avec d'autres éléments de présentation de l'œuvre, contribuant par le fait même à opacifier la distinction entre faits et fiction (chapitre 5).

Ces observations sur le flottement entre faits et fiction devant les tribunaux permettront, dans la troisième partie, d'examiner un nouveau terrain, encore peu visité dans les recherches sur l'articulation entre droit et littérature : celui des stratégies narratives et de la façon dont elles peuvent contribuer ou non au sentiment d'offense (chapitre 6). L'insertion de documents, issus de ce qu'on pourrait nommer « le réel », renforce le sentiment d'appropriation. Qu'ils s'agissent de documents juridiques tels qu'une décision de justice ou une enquête menée par un juge aux affaires familiales, ou encore de documents intimes (échanges épistolaires, carnets, journaux personnels), ils sont parfois introduits dans les romans par souci d'attacher le récit au réel. Mais ce jeu peut se révéler très dangereux : certains romans collent à un tel point au réel qu'ils



peuvent en devenir eux-mêmes un document, mobilisé ou écarté de la liste des preuves en cas de second procès (chapitre 7).

Par-delà le phénomène de judiciarisation, qu'est-ce qui s'opère réellement lorsqu'une personne se reconnaît dans un personnage romanesque ? Cette quatrième et dernière partie, légèrement décalée des précédentes, veut explorer plus en profondeur les effets qu'engendre le fait de lire un avatar de soi ou une partie de sa vie dans le récit d'autrui. Nous verrons que si la personne autrice en est parfois inconsciente, écrire autrui engage toujours cet autre dans une dynamique d'interpellation, et par le fait même, de pouvoir. Elle exige ainsi de cette personne de rendre compte d'elle-même, l'obligeant dans une certaine mesure à se définir, c'est-à-dire à se constituer (chapitre 8). Pour ce faire, un corpus d'appoint est essentiel ; le récit de Vanessa Springora, *Le Consentement*, ainsi que celui de Francesca Gee, *L'Arme la plus meurtrière*, nous permettront de mettre en lumière, par-delà le langage judiciaire, ce que le fait de se voir écrit·e par autrui peut engendrer, mais également ce que la mise en récit de cette expérience peut donner (chapitre 9).

Cette thèse vise ainsi à comprendre individuellement, socialement et littérairement les tensions qui se jouent dans l'écriture d'autrui. Ce n'est peut-être donc pas du côté de la justice que nous chercherons les réponses, mais plutôt de celui, plus perspicace selon Paul Ricœur, de l'injustice. De toute évidence, le vocabulaire juridique ne suffit pas à comprendre les enjeux qui sous-tendent l'appropriation du récit d'autrui. S'intéresser aux paroles publiques prononcées et/ou écrites par les demandeur·esse·s des différentes affaires nous permettra de saisir, par-delà le langage juridique, les tensions qui se jouent dans la mise en récit de l'histoire d'autrui.

## PARTIE 1 : HISTOIRE DE L'ÉCRITURE D'AUTRUI

« Quel réconfort inexprimable éprouvons-nous à connaître notre semblable ; à voir en lui, à mieux comprendre ses progrès, à déchiffrer tout le cœur de son mystère : mieux, non seulement à voir en lui, mais même à voir de son point de vue, à regarder le monde tout à fait comme il le regarde. »

Thomas Carlyle, *Critical and Miscellaneous Essays*, London, Chapman and Hal, 1899, t. III, p. 44, dans Daniel Madelénat, *La biographie*, Presses universitaires de France, 1984, p. 10.

Essentiellement fondée sur l'altérité, la littérature peut difficilement se concevoir sans un rapport à l'autre ; or cet intérêt pour l'histoire d'autrui ne fait pas pour autant l'unanimité. Nous entendrons ici « écritures d'autrui » comme désignant des mises en récit de l'histoire d'autrui dans lesquelles une autre personne est identifiable, par elle-même ou par des connaissances proches. Ces écrits sont le plus souvent des écritures du réel, dont la part fictionnelle est convoquée à différents degrés.

Il sera question, dans un premier temps, de tracer grossièrement les trajectoires de ces écritures d'autrui dans le temps et dans les genres littéraires, ce qui nous permettra de saisir au plus près les pratiques contemporaines. Dans un deuxième temps, nous nous attarderons sur les motivations des auteur·rice·s à se tourner vers autrui ; dans un dernier temps, nous observerons de quelle façon l'évolution des textes de loi et du système judiciaire français influence cette nouvelle sensibilité à l'égard de l'histoire de soi.

## CHAPITRE 1 : Aux origines des écritures d'autrui

« Aujourd'hui, ce qui s'exprime avec cette nouvelle passion biographique, ce n'est pas la figure du même, [...], mais un nouveau souci pour l'étude de la singularité et une attention particulière aux phénomènes émergents qui sont considérés comme des objets bons à penser grâce à leur complexité, et à l'impossibilité de les réduire à des schémas mécaniques. »

François Dosse, *le pari biographique – écrire une vie*, Paris, La Découverte, [2005] 2011, p. 448.

« Le goût du fait divers, c'est le désir de voir, et voir c'est deviner dans un pli de visage tout un monde semblable au nôtre. »

Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 388.

Déjà à l'Antiquité, l'on s'intéresse massivement à la vie d'autrui : plusieurs écrits sont consacrés au récit de la vie d'hommes illustres (philosophes, guerriers, empereurs, etc.). Ces récits, très proches de ce que l'on conçoit aujourd'hui comme la biographie classique, ne sont cependant qu'une des voies par lesquelles l'Autre apparaît en littérature. Nous nous attacherons à survoler d'abord l'évolution de ce genre en tension entre ce qu'on appelle aujourd'hui l'histoire et la littérature (1.1). Puis, nous nous pencherons sur une seconde pratique où, bien que dissimulé, l'autre est au cœur du récit : l'écriture à partir du fait divers (1.2).

### 1.1 Biographie et écritures des vies

La plus littérale des écritures d'autrui est sans doute la biographie : la graphie (l'écriture) du bios (la vie). Ce genre, caractérisé par le souci de totalisation et

l'ambition de transcrire le mouvement d'une vie, tâche de saisir la singularité d'un individu tout en illustrant la continuité de sa personnalité. Selon François Dosse, auteur du *Pari biographique*, la biographie est par définition un genre hybride entre mimésis et fiction. Tendue entre intention de vérité et passage obligé par la fiction pour mettre cette vérité en récit, la biographie se positionne dans un entre-deux, une « fiction vraie<sup>1</sup> ». Revendiquée à la fois par les historien·ne·s et les écrivain·e·s, elle a été longtemps dépréciée par les deux disciplines. Le choix toujours un peu empirique des éléments sélectionnés pour le récit contribue à la fictionnalisation, selon Daniel Madelénat, pour qui « l'art d'écrire une vie est abandonné à l'intuition et à l'empirisme, écartelé entre les disciplines de l'histoire et les séductions du récit littéraire, aux frontières de deux ensembles – science et art – qui s'éloignent l'un de l'autre.<sup>2</sup> »

Bien que le terme « biographie » apparaisse en France à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'écriture des vies se pratiquait depuis l'Antiquité. Elle apparaissait alors sous trois modèles de récit : l'éloge, le récit des vies dites exemplaires et le récit à vocation historique. Puis, sont apparus au Moyen-Âge les récits de vie de saints, les hagiographies, suivies, à la Renaissance, des récits de vie laïques avant qu'émergent massivement, durant le siècle des Lumières, les biographies d'écrivains<sup>3</sup> (*Vie de Corneille*, 1711 ; *Vie de Boileau*, 1712 ; *Vie de Molière*, 1737). Les figures biographiées ne sont plus que des hommes d'Église, des rois ou des guerriers notoires : s'y ajoutent philosophes, hommes de lettres et scientifiques. La glorification se détourne des hautes sphères pour viser l'homme commun. Écrire la biographie d'une

---

<sup>1</sup> François Dosse, *Le pari biographique*, Paris, La Découverte, [2005] 2011, p. 18.

<sup>2</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 13.

<sup>3</sup> L'emploi du masculin est malheureusement pesé ici.

pluralité de types d'individus contribue « à la laïcisation de la mémoire<sup>4</sup> ». Le genre s'impose officiellement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à travers l'éloge académique ; il s'agit du début du « sacre de l'écrivain<sup>5</sup> ». Dosse qualifie la période qui s'étend de l'Antiquité à la modernité d'âge héroïque, au cours duquel la biographie a une fonction identificatoire de modèle moral, de discours de vertu.

À l'entrée dans la modernité, entendue ici comme ère de la productivité et de « l'exaltation de la subjectivité profonde<sup>6</sup> », la progression des valeurs libérales et démocratiques entraîne la crise du héros. Le personnage secondaire occupe de plus en plus une place importante, tout comme la psychologie des foules et l'opinion publique. À la suite de Philippe Hamon, Dosse souligne le décentrement du héros en relevant la propension qu'a Stendhal de rire de ses protagonistes en instaurant, par le biais d'une distanciation ironique, une connivence entre le ou la lecteur-ric(e) et le ou la narrateur-ric(e) : « On passe ainsi d'une esthétique de l'intensité, [...] de la focalisation idéologique sur un point unique, à une esthétique de la ponctuation cloisonnante, d'une écriture-monologique à une écriture dialogique (Bakhtine)<sup>7</sup> ». Mais le XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle correspondent aussi à l'âge d'or de l'histoire : la biographie y devient un

---

<sup>4</sup> François Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p. 181.

<sup>5</sup> Bénichou dans José-Luis Díaz, « Biographie, biographique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, [2002] 2010, p. 74.

<sup>6</sup> Cette période est caractérisée par l'essor important « des sciences et des techniques, le développement rationnel et systématique des moyens de production, de leur gestion et de leur organisation [qui] marquent la modernité comme l'ère de la productivité : intensification du travail humain et de la domination humaine sur la nature, l'un et l'autre réduits au statut de forces productives et aux schémas d'efficacité et de rendement maximal. » Cet engouement pour l'innovation et le progrès se traduit en art par un souci marqué de « la singularité de l'authenticité, de l'éphémère et de l'insaisissable, par l'éclatement des règles et l'irruption de la personnalité, consciente ou non. » Prennent place l'esthétique de la rupture et les avant-gardes, mus par une liberté formelle et idéologique. Voir Jean Baudrillard, « Modernité », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Éditions Universalis, vol. 15, no 104, 1995, p. 552-553.

<sup>7</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 102, dans François Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p. 183.

sous-genre, perdant son prestige au profit de l'approche historique. On n'a plus besoin de l'individu pour comprendre une période ; on considère que les faits et les institutions suffisent.

Parallèlement émergent des entreprises nouvelles, visant à s'éloigner des grandes figures institutionnalisées pour s'intéresser au commun. L'historien Jules Michelet signe en 1846 *Le Peuple* dans lequel il donne la parole aux sans voix en transcendant les classes sociales. Le peuple est pour lui la pierre philosophale de la compréhension d'une période, le fondement ontologique de l'histoire. La sociologie émerge également en force, et si elle considère la valeur de singularité de l'individu, ce n'est uniquement qu'en tant que porte d'entrée dans le général. En effet, plusieurs de ses théoricien·ne·s affichent une méfiance à l'égard de la pratique biographique<sup>8</sup> : Pierre Bourdieu met ses lecteur·rice·s en garde contre « l'illusion biographique », qui jouerait avec un certain nombre de présomptions problématiques. Le sociologue interroge d'emblée l'idée de « traiter la vie comme une histoire », envisageant plutôt cette « histoire » comme une masse d'événements contingents dont la chronologie et le rapport causal sont troubles. Le nom propre lui-même serait le fruit d'un choix arbitraire imposé par les rites d'institution qui « ne peut attester l'identité de la *personnalité*, comme individualité socialement constituée, qu'au prix d'une formidable abstraction<sup>9</sup> ». Dosse nomme cette période de questionnement, de reconfiguration et d'élargissement du genre « l'âge modal ». Marqué par le décentrement de l'écriture

---

<sup>8</sup> En 1903, le sociologue durkheimien François Simiand invitait les historiens à abandonner leurs trois socles que sont la chronologie, la politique et l'idole biographique. Voir François Simiand, « Méthode historique et science sociales », *Revue de synthèse historique*, 1903, dans *Ibid.*, p. 215.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, juin 1986, p. 71.

biographique portée sur la singularité du parcours, ce changement de paradigme permet d'envisager la biographie dans une perspective d'« idéal-type » qui représente le collectif : « le singulier devient une entrée dans le général, révélant au lecteur le comportement moyen de catégories sociales d'un moment »<sup>10</sup>.

Une véritable rupture s'opère dans la pratique des écritures de vie à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'échec de la modernité, la fin des grands récits et discours de légitimation, mais surtout la perte de la foi dans le progrès ébranlent à la fois les pratiques littéraires et les identités. L'idéal moderne s'éteint avec la Seconde Guerre mondiale et Auschwitz<sup>11</sup> ; le rapport à la subjectivité, troublé par « la perte de toute perception active de l'histoire, que ce soit sous forme d'espoir ou de mémoire<sup>12</sup> », se fragmente par le processus de déconstruction. Les grands thèmes se déploient alors sous le triptyque « instabilité, agonistique, justice<sup>13</sup> ». « L'interrogation sur ce qu'est le sujet et les processus de subjectivation nourrissent ce renouvellement de l'écriture biographique<sup>14</sup> » qui entrerait alors dans ce que Dosse appelle l'âge herméneutique, soit la saisie de l'unité par le singulier. Le sujet et les pratiques de subjectivation reviennent en force en littérature — tout en traversant les sciences sociales (histoire, sociologie, anthropologie et psychologie) —, mais ne vont plus de soi. Elles sont questionnées, renversées et font même l'objet de méfiance.

---

<sup>10</sup> François Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p. 213.

<sup>11</sup> Voir Jean-François Lyotard, « Du mon usage du postmoderne », propos recueillis par Jean-Loup Thébaud, *Magazine littéraire*, no 239-240, mars 1987, p. 96-97.

<sup>12</sup> Perry Anderson, « Captures », *Les origines de la postmodernité* [1998], trad. par Natacha Filippi et Nicolas Vieillecaze, Paris, Les prairies ordinaires, 2010, p. 81.

<sup>13</sup> Aron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, Larousse, no 77 : *Situation de la fiction*, février 1990, p. 11.

<sup>14</sup> Voir François Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p. 251.

Au cours de cette période, Sartre propose une approche nouvelle de la biographie, qu'il nomme existentialiste. Déjà dans ses *Carnets de la drôle de guerre*, il renverse la perspective biographique en la concevant non pas comme rétrospective, mais prospective : « J'envisageais chaque moment présent du point de vue d'une vie faite [...] : je sentais qu'on ne pouvait en déchiffrer le sens complet qu'en se plaçant dans l'avenir... J'aurais voulu que chaque événement survînt comme dans une biographie, c'est-à-dire comme lorsqu'on connaît déjà la fin de l'histoire.<sup>15</sup> » Après la guerre, Sartre se tourne vers l'écriture biographique, qui lui permet de vivre la vie d'autrui par procuration. Inséparable de l'autobiographie, la pratique biographique du philosophe est performative : sa nouvelle approche du genre lui permet de se néantiser devant autrui et, selon Alain Buisine, « de transférer sur l'autre<sup>16</sup> » ses propres apories pour tenter de les résoudre. Il écrit la biographie de Baudelaire, qui lui permet d'exemplifier l'homme s'arrachant à son conditionnement social par l'expérience de la liberté. Après son *Saint-Genet*, plus proche de l'essai que de la biographie, Sartre se penche sur la vie de Flaubert, dont l'écriture biographique lui permet d'illustrer la relation entre l'universel et le singulier : « [...] la totalité qui réunit en un même ensemble la constitution de départ et son mode d'intériorisation fonde la notion de la singularité de la *personne* : “la personne n'est ni tout à fait subie ni tout à fait construite ; au reste, elle n'est point”.<sup>17</sup> » Il cherche à montrer les limites de la lecture

---

<sup>15</sup> Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 103, dans François Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p. 252.

<sup>16</sup> Alain Buisine, « Naissance d'un biographe : Soldat Sartre, secteur 108 », dans *ibid.*, p. 253.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 258.



psychanalytique et marxiste d'une vie, afin de prouver que « seule la liberté peut rendre compte d'une personne dans sa totalité<sup>18</sup> ».

Le choix des hommes illustres comme seul objet des biographies est désormais contesté. Les retours du récit, du sujet et du réel dans la littérature<sup>19</sup>, à ce qu'on pourrait appeler, non sans réticence, la période postmoderne inclinent biographes et écrivain·e·s vers les sujets de l'ordinaire. Mais ces retours ne sont pas ceux d'une cyclicité dans les tendances littéraires ; ils reviennent cette fois sous « la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses.<sup>20</sup> » Ainsi on voit fleurir dans les années 1970 différentes entreprises d'écriture de l'ordinaire, visant à toucher le réel par le biais des récits des sujets communs.

Parmi elles surgissent celles que Philippe Lejeune appelle « les récits de vie<sup>21</sup> ». Sociologues et journalistes entreprennent de recueillir les récits d'anonymes pour décentraliser la mémoire des grandes figures, et ces derniers se publient massivement dans les différentes collections créées dans la même foulée : « Terre Humaine » (Plon), « Mémoire vive » (Seghers), « Actes et Mémoires du Peuple » (Maspero), « Témoigner », « La vie des hommes » (Stock) et bien d'autres. Déjà à cette période, la remise en question de la légitimité de l'auteur·rice qui écrit autrui fait débat. D'un côté, Maspero soutient que « la vie ne peut avoir qu'un seul auteur<sup>22</sup> », et que le ou la biographe n'en serait que le ou la traducteur·rice ; de l'autre côté, plusieurs journalistes, sociologues et écrivain·e·s (dont Annie Mignard) réclament le partage d'auctorialité du

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>19</sup> Lire à ce sujet Aaron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *art. cit.* ; Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, no 92, 1993, p. 90-97 ; Dominique Viart, « Mémoires du récit. Question à la modernité », *Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaine ; 1 », 1998, p. 3-27.

<sup>20</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>21</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 230.

<sup>22</sup> François Dosse, *Le pari biographique*, *op. cit.*, p. 268.

texte. Émerge au même moment la *micro-storia*, qui s'impose graduellement sur la scène littéraire. Cette dernière a pour sujet ce que l'un de ses précurseurs nomme « l'exception-normale<sup>23</sup> », soit les cas-limites qui font pourtant partie de la norme. Michel Foucault contribue à créer un espace de diffusion pour ces cas par la mise sur pied de la collection « Vies parallèles » chez Gallimard, véritable plateforme dédiée aux biographies des « vies oubliées, brisées, dénuées de gloire<sup>24</sup> ». On réclame désormais « un espace entre l'anecdote et la “grande histoire”<sup>25</sup> » en pluralisant les sujets biographiques.

Parallèlement à l'attention prêtée aux « exceptions normales », les avenues empruntées pour atteindre « l'homme ordinaire » se multiplient ; Annie Ernaux se fait ethnologue d'elle-même dans le dessein d'assigner « à la littérature une fonction éthique de dévoilement du revers négatif des rapports sociaux<sup>26</sup> » ; François Bon récolte la matière de ses récits sur le terrain, notamment à travers les ateliers d'écriture qu'il donne en prison<sup>27</sup> ; quelques années plus tôt, en 1970, Roland Barthes propose son concept du « biographème », qui centre le propos non pas sur les actions, mais plutôt sur les goûts et les détails d'un individu. Prompt à accueillir le retour du sujet en littérature, le sémiologue en défend tout de même une version éclatée, « dispersé[e], un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort<sup>28</sup> ». Le biographème serait le détail qui révélerait tout d'un individu, sans pour autant être définitionnel. Il serait

---

<sup>23</sup> Edoardo Grendi dans François Dosse, *Le pari biographique*, op. cit., p. 279.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 292. C'est d'ailleurs dans ce cadre qu'il publie la vie d'Herculine Babin (première personne à voir son genre réassigné par l'État français), sans la commenter.

<sup>25</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 73.

<sup>26</sup> Aurélie Adler, *Éclat des vies muette*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 191.

<sup>27</sup> À la suite d'une série d'ateliers d'écriture donnée à la prison de Bordeaux, il publie le récit *Prison* (Verdier, 1997) dans lequel il reprend les histoires partagées par les détenus et reproduit littéralement certaines phrases.

<sup>28</sup> Roland Barthes, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 14.

plutôt, selon les mots de Françoise Gaillard, comme un « trait sans union... [...] À la différence de l'image, il ne colle pas, il n'est pas poisseux, il glisse<sup>29</sup> ». Le cumul de ces biographèmes lui permet de biographier Sade, Fourier ou Loyola en s'intéressant d'abord à leur singularité à travers leur corps, leurs goûts : « Lisant [leurs] textes et non [leurs] œuvres, exerçant sur eux une voyance qui ne va pas chercher leur secret, [...], mais seulement leur bonheur d'écriture<sup>30</sup> ». Nous retiendrons cette notion de biographème pour désigner les détails de prime abord anodins qui, sans dévoiler des faits, peuvent traduire à eux seuls une personnalité, et par le fait même permettre l'identification d'une personne dans un texte.

En effet, l'homme ordinaire devient sujet de fascination : on se tourne vers le minuscule, celui qui « se présente comme le pendant exact de l'illustre [;] c'est l'individu quelconque, le "on" inexemple de l'anonymat de l'histoire.<sup>31</sup> » Or comme le démontre le cas d'école du *Monde retrouvé de Louis-François Pinagot* d'Alain Corbin, en qualité d'hommes ordinaires, très peu, voire aucun matériau n'existe sur le sujet. Face au silence, l'historien explique qu'il faut « pratiquer une histoire en creux, de ce qui est révélé par le silence même<sup>32</sup> ». Ne sachant de Pinagot que ses dates de naissance et de mort, sa profession de sabotier et le nombre de sa progéniture (huit), Corbin choisit de ne pas écrire la vie de l'homme rural comme un cas-limite au destin exceptionnel, ni comme un idéal-type des sabotiers de cette époque en particulier. Il enquête plutôt sur l'univers de son sujet en reconstituant, par élimination, ce que

---

<sup>29</sup> Françoise Gaillard, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », dans *Revue des sciences humaines*, no 244, oct.-déc. 1991, p. 102, dans François Dosse, *Le pari biographique*, *op.cit.*, p. 338.

<sup>30</sup> Roland Barthes, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>31</sup> Aurélie Adler, *Éclat des vies muette*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>32</sup> Alain Corbin, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Paris, Flammarion, 1998, p. 13.

Pinagot pouvait et ne pouvait pas connaître. L'entière biographie, échafaudée de façon hypothétique selon des calculs déterministes, ouvre le genre à une nouvelle perspective où l'incertitude et les présuppositions ne sont pas des lacunes, mais bien une expérimentation.

L'essor des écritures de vie à la fin du XX<sup>e</sup> siècle amène les théoricien·ne·s à concevoir le genre biographique autrement. Elles sont désormais envisagées à partir de l'histoire sociale, qui les précède et leur succède. L'organisation temporelle devient hétérologique, discontinue. La psychanalyse entraîne un effet d'après-coup, d'aller-retour entre le passé et le présent pour interpréter les éléments d'une vie ; plus encore, la considération du passé et du futur n'est plus limitée entre la naissance et la mort de la figure biographiée. François Dosse exemplifie cette circulation avec la figure de Jeanne d'Arc qui, au cours de l'histoire, a été, par le cinéma, les arts et la littérature sur-signifiée, surinterprétée et même « sur-instrumentalisée<sup>33</sup> ». Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on reconstitue le dossier de son procès, on l'érige en symbole de la République française. En 1870, avec la défaite de la guerre franco-allemande, Jeanne d'Arc devient « l'objet d'une identification identitaire par une France traditionnaliste et xénophobe.<sup>34</sup> » Ces interprétations multiples, non plus de la vie d'un individu, mais de ses valeurs et de son identité, génèrent un climat de méfiance chez certain·e·s intellectuel·le·s. Déjà, en 1935, Henri Bergson affiche une aversion certaine pour les biographies. Il laisse d'ailleurs ses « Instructions concernant [s]a biographie », très concrètes, dans lesquelles il instaure des tabous (« inutile de mentionner ma famille : cela ne regarde personne. [...] *Insister toujours* sur le fait que j'ai toujours demandé

---

<sup>33</sup> François Dosse, *Le pari biographique*, op.cit., p. 383.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 384.

qu'on ne s'occupe pas de ma vie, qu'on ne s'occupe que de mes travaux.<sup>35</sup> »). Cette méfiance sera partagée des décennies plus tard, notamment par Pierre Bourdieu qui, juste avant sa mort, écrit *Esquisse pour une auto-analyse*. Il entreprend son analyse dans la volonté déclarée de « décourager plusieurs biographes<sup>36</sup> » de se pencher sur sa vie, afin d'éviter les interprétations fâcheuses qui pourraient en résulter. C'est donc à la fois avec une certaine méfiance et avec la volonté de donner à lire une autre partie de l'Histoire que le genre biographique traverse le XX<sup>e</sup> siècle.

## 1.2 Écriture du fait divers

Le fait divers est l'un des points de départ les plus prisés de l'écriture romanesque depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Il fait partie des sources d'inspiration privilégiées par les manuels d'écriture<sup>37</sup> et on le retrouve presque systématiquement sur les blogues et articles de conseils d'écrivain·e·s<sup>38</sup>. Le fait divers, entendu dans son usage commun comme étant cet événement à la fois quotidien et hors du commun que l'on choisit de rapporter « en raison de son caractère frappant<sup>39</sup> », existe à toute époque, revêtant différentes formes. Au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle par exemple, il prend celle du canard<sup>40</sup> et se conclut généralement

---

<sup>35</sup> Henri Bergson, « Instructions concernant ma biographie », dans Philippe Soulez, Frédéric Worms, *Bergson*, Paris, Flammarion, 1997, p. 288. L'auteur souligne.

<sup>36</sup> Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raison d'agir, 2004, p. 9.

<sup>37</sup> Voir notamment Martin Winckler, *Atelier d'écriture*, Paris, P.O.L., 2020, p. 38 ; Olivier Hamel, « Petit manuel de rédaction 2021 (14-17 ans) », *RLJSO* [en ligne], mis en ligne en 2021, URL : [http://www.rljs.com/doc/Petit%20manuel%202021%20\(14-17%20ans\).pdf](http://www.rljs.com/doc/Petit%20manuel%202021%20(14-17%20ans).pdf).

<sup>38</sup> Voir notamment « Les conseils de Michel Quint pour transformer un fait divers en roman », *Envie d'écrire* [en ligne], mis en ligne le 3 janvier 2014, URL : <https://www.enviedecire.com/les-conseils-de-michel-quint-pour-transformer-un-fait-divers-en-roman/>.

<sup>39</sup> Voir la définition de Karine Lanini, « Fait divers », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 276.

<sup>40</sup> Si l'appellation « canard » n'est employée qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, courant déjà au XVI<sup>e</sup> siècle ces « imprimés vendus à l'occasion d'un fait divers d'actualité ou relatant une histoire présentée comme telle », de façon relativement ponctuelle, en parallèle des autres nouvelles et gazettes. Voir la définition

sur des considérations morales en soulignant ici et là l'intervention divine. Maurice Lever pose l'hypothèse que ces récits, « souvent anonymes, étaient en fait majoritairement rédigés par des clercs, qui cherchaient à éduquer le peuple par un intermédiaire largement diffusé.<sup>41</sup> » Le fait divers prend cependant la forme qu'on lui connaît aujourd'hui au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'essor de la presse écrite, passant de la forme du canard ou de l'anecdote colportée oralement (et qui requiert, de fait, l'habileté de conter) à l'édition spéciale déployée en grands tirages et distribuée à la criée. Il peut être bref et unique, comme il peut faire l'objet d'une série à la manière du roman-feuilleton (par exemple pour les affaires entourant les tueur·se·s en série, ou encore celles rapportant des procès sur une longue période). « Voilà comment va le monde, nous renvoyant une image de nous-mêmes, faite de violence et de passion, de désirs et de peurs, de ces pulsions élémentaires dont notre civilisation acquise au fil des siècles tente de nous dégager, mais dont notre face obscure semble se délecter<sup>42</sup> », synthétisent Annick Dubied et Marc Lits. Nous entendons donc ici le « fait divers » comme étant l'article journalistique racontant l'histoire d'un événement extra-ordinaire, et entendrons « l'écriture du fait divers » comme l'entreprise d'écrire une œuvre littéraire (le plus souvent romanesque) à partir d'un fait divers.

Les fonctions du fait divers ne font pas l'unanimité chez les théoricien·ne·s. Si on lui reconnaît généralement celle de « diversion<sup>43</sup> », certains y voient le fruit de manipulations visant à « dépolitiser et réduire la vie du monde à l'anecdote et au

---

de Jean-Pierre Seguin dans Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1999, p. 8.

<sup>41</sup> Maurice Lever, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, dans *ibid.*, p. 9.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>43</sup> Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, no 97, « Le fait divers », 1997, p. 10.

ragot<sup>44</sup> », alors que d'autres considèrent plutôt qu'il s'agit d'une façon de créer des liens sociaux<sup>45</sup>. D'autres encore considèrent qu'il « *install[e] une régularité sécuritaire* à travers la gestion médiatique des peurs qu'il génère<sup>46</sup> », remplissant la double fonction de réguler les peurs tout en reflétant les dysfonctionnements sociaux. L'idée n'est pas ici de trancher en faveur de l'une ou de l'autre de ces fonctions ; nous notons simplement que quoiqu'il en soit, le fait divers est à la fois un fait social (il rapporte un événement théoriquement réel), un fait journalistique (il doit être médiatisé pour être reconnu comme fait divers) et un fait littéraire (écrit par un journaliste, il prend pourtant la forme du récit littéraire). Il se situe donc, à l'instar de la biographie, dans un entre-deux inconfortable, non plus entre histoire et littérature, mais entre journalisme et littérature, s'exposant à la critique des deux domaines.

Le fait divers publié dans la presse est le plus souvent présenté en deux temps : d'abord, un résumé narratif expose les faits hors normes. Puis, on en fait le procès par le biais du commentaire, allant même jusqu'à tirer leçon. L'auteur·rice — et l'instance narrative — s'effacent pourtant de la narration et de la nouvelle en elle-même ; les faits divers sont le plus souvent non-signés. Provoqués par un événement surprenant et observable (assassinat, vol, fuite), ils « *semble[nt] déjà “mis en récit” par la réalité elle-même*<sup>47</sup> ». S'ils sont souvent définis par leur thématique criminelle, ils ne s'y résument pas :

[Le fait divers a] la particularité de relever d'une *dérogation à une norme*. Le crime est évidemment le premier, voire le plus évident exemple de cette dérogation. Mais elle peut aussi bien consister en des atteintes à des normes naturelles (catastrophes,

<sup>44</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Liber, 1996, p. 59.

<sup>45</sup> Michel Maffesoli emploie l'expression qui fera florès « *agrégation tribale* » pour désigner les liens qui se créent lors de rassemblements ponctuels autour du récit d'un événement médiatisé. Voir Michel Maffesoli, « Une forme d'agrégation tribale », *Paris : Autrement*, 1988.

<sup>46</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op. cit.*, p. 62. Les auteur·rice·s soulignent.

<sup>47</sup> Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *art. cit.*, p. 11.

phénomènes inouïs), légales (délits, vols, hold-up ou crimes), humaines (exploits incroyables, caprices de la nature), morales (amours en marge, adultères, incestes), à des normes forgées par l'habitude ou le tout à la fois. Le fait divers transgresse, il porte atteinte au déroulement normal ou conventionnel des choses.<sup>48</sup>

Bien qu'il soit parfois fondé sur un événement non humain (tempête, intervention animale, etc.), « l'humain, et l'humain en société, [y] est toujours impliqué, [...] car l'individu y est mis, à travers une série d'infractions cumulées, face aux entités par essence invisibles qui le régissent : ces entités sont les légalités et les normes qui informent notre relation au réel<sup>49</sup> », rappelle Hamon. C'est en cette qualité de récit présentant l'humain lié (confronté) à la société que le fait divers nous intéresse : l'extraordinaire, la surprise, voire la monstruosité qui sont donnés à lire tendent à faire oublier le sujet du récit, qui est, invariablement, un individu (ou des individus) précis dont l'histoire est racontée et diffusée par autrui. Effectivement, l'on s'intéresse rarement à la part humaine dans le fait divers. On mentionne les « anecdotes authentiques<sup>50</sup> », ces « histoires vraies, venues du temps passé ou contemporaines<sup>51</sup> », bref la fascination pour ce réel hors du réel. Et ce serait précisément pour s'intéresser à l'humain tu derrière l'événement que la littérature se pencherait sur le fait divers, selon Laetitia Gonon : pour « l'explorer depuis le début, de l'intérieur<sup>52</sup> ». La reprise du fait divers par le roman permettrait de réfléchir « aux causes, psychologiques et sociales, mystérieuses et complexes » à l'origine de l'événement narré par les journaux dans cette forme courte et stéréotypée « qui ne laisse pas la voix aux victimes, et à

---

<sup>48</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, op. cit., p. 52-53. Les auteur·rice·s soulignent.

<sup>49</sup> Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », art. cit., p. 10.

<sup>50</sup> Karine Lanini, « Fait divers », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 276.

<sup>51</sup> Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, op. cit., p. 101.

<sup>52</sup> Laetitia Gonon, « Introduction », *Recherches et travaux [en ligne]*, no 92 « Le fait divers dans la fiction contemporaine », mis en ligne le 18 juin 2018, URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravail/955>.



peine aux enquêteurs »<sup>53</sup>. Car l'écriture journalistique du fait divers fait volontairement fi de l'individu derrière l'histoire ; elle présente le fait comme une information brute, prélevée du réel, immuable. Tout porte à croire qu'elle tente de faire oublier sa part de mise en récit, et par conséquent de fabrication. Or, comme le rappelle Karine Pietrantonio, le fait divers « constitue une production de la presse choisie, traitée et conditionnée. [Il] est déjà une construction sémiotique<sup>54</sup> ». Ce sont par conséquent les journalistes qui créent le fait divers : en l'écrivant, ils et elles rapportent non seulement l'événement, mais interviennent dans le réel et participent à l'histoire de cet événement, voire à l'événement même, comme c'est le cas dans l'affaire Villemin où des dizaines de journalistes couvrent le meurtre du petit Gregory pendant des années, intervenant à chaque étape dans le travail des enquêteurs<sup>55</sup>.

La forte teneur narrative et la présence de l'humain au centre de l'événement font du fait divers un réservoir précieux de matière romanesque pour les écrivain·e·s. Véritable matériau brut de la condition humaine, mais aussi repoussoir esthétique, il devient un véritable pôle dans le champ littéraire<sup>56</sup>. Déjà dans l'Antiquité, Sophocle se

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, mémoire de maîtrise présenté au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 2018, p. 19.

<sup>55</sup> L'ex-journaliste Laurence Lacour consacre *Le bûcher des innocents* au traitement médiatique de l'affaire Villemin dans lequel elle était elle-même impliquée en tant que correspondante pour Europe 1. Dès les premiers jours de l'affaire, elle rapporte : « Les dizaines de reporters concentrés ici sont censés éclairer la France entière sur le mobile et les circonstances de l'assassinat de Grégory Villemin. » Voir Laurence Lacour, *Le bûcher des innocents : enquête*, Paris, [Plon, 1996] Arènes, 2016, p. 29. Le journal *Le point* recense, trente ans après le meurtre de l'enfant, quelque 3 000 articles de presses parus sur le sujet. Voir S. a., « Affaire Grégory : 30 ans de mystère et d'erreurs », *Le Point* [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2014, URL : [https://www.lepoint.fr/justice/affaire-gregory-30-ans-de-mystere-15-10-2014-1872647\\_2386.php](https://www.lepoint.fr/justice/affaire-gregory-30-ans-de-mystere-15-10-2014-1872647_2386.php).

<sup>56</sup> Voir Philippe Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *art. cit.*, p. 9.

serait inspiré d'un fait divers pour reprendre la légende d'Œdipe<sup>57</sup>. Ceci dit, l'écriture du fait divers devient un lieu majeur d'inspiration et atteint l'« âge d'or<sup>58</sup> » au XIX<sup>e</sup> siècle. Qu'il s'agisse de Balzac s'inspirant de l'enlèvement d'un sénateur sous le Premier Empire pour sa *Ténébreuse affaire* (1841), de Stendhal qui reprend les faits rapportés dans le procès d'Antoine Berthe pour écrire *Le rouge et le Noir* (1830) ou de Flaubert qui utilise l'affaire Eugène Delamare pour réprocher la bourgeoisie dans *Madame Bovary* (1857), les écrivain·e·s du siècle sont nombreux·ses à prendre pour point de départ de leur création un événement tiré des faits divers. Ils et elles le déploient ensuite en investissant les personnages, en s'imaginant les motifs et les tensions qui permettent à l'événement « divers » de se produire. On ne retrouve le plus souvent aucune trace de la rubrique fondatrice dans le roman, les prénoms, lieux et autres informations identificatoires ayant été modifiés. Le fait divers n'est que le tremplin pour l'imagination, la matière brute à explorer, à raffiner. Mais ce travestissement et cette fictionnalisation des faits n'épargnent pas pour autant aux écrivain·e·s un procès. S'il ne s'agit pas de poursuites intentées par des particulier·ère·s s'étant reconnu·e·s dans le livre, le fait divers, par sa nature hors norme, génère des romans qui sont estimés immoraux ; c'est le cas de *Madame Bovary* qui vaut à Flaubert un des procès les plus célèbres de l'histoire, fondé sur l'atteinte aux bonnes mœurs<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Voir Bertrand Leclair dans Fanny Mahy, *Le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)*, Thèse de doctorat présentée comme exigence partielle au doctorat en philosophie de University of Western Ontario, 2013, p. 148, ou encore Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>58</sup> Voir Alain Monestier et Jacques Cheyronnaud dans Annick Dubied et Marc Lits, *Le fait divers*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>59</sup> Voir, parmi la production foisonnante sur le sujet, Emmanuel Pierrat, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous !*, Bruxelles, André Versailles, 2010.

Le roman contemporain, inquiet de lui-même et des pièges que lui tend la tradition, puise dans d'autres réservoirs de savoir sur l'humain, l'humain en société, l'histoire. Ses sources cumulent la sociologie, l'ethnologie et l'historiographie, tout comme le discours journalistique. À cet effet, les ouvrages de Marie-Ève Thérénty illustrent de façon limpide la « circularité entre les formes littéraires et les formes journalistiques<sup>60</sup> » au XIX<sup>e</sup> siècle. Or, si ces deux champs se sont relativement autonomisés au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, Émilie Brière observe que la présence du fait divers dans le roman ne s'est pas démentie durant le XX<sup>e</sup> siècle ; au contraire, « il faut reconnaître qu'elle s'accroît à mesure que le siècle s'achève.<sup>61</sup> »

En effet, le fait divers serait toujours très présent dans la littérature à l'époque contemporaine, mais avec quelques déplacements importants. Dominique Viart remarque qu'il ne s'agirait plus seulement d'écrire les événements et d'en explorer la matière romanesque : « notre époque produit un discours critique à leur endroit comme à l'endroit de ses propres productions littéraires.<sup>62</sup> » Alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le fait divers était transformé en roman, les auteur·rice·s effaçant les traces de l'écriture journalistique pour romancer l'événement à travers une narration le plus souvent omnisciente, les auteur·rice·s du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle revendiquent plutôt le fait divers comme tel, incluant à même le récit les manchettes, les communiqués de presse et les nouvelles télévisées. Les cas de François Bon et d'Emmanuel Carrère sont exemplaires à cet effet : dans son livre *Prison*, Bon reprend le titre de l'article du

---

<sup>60</sup> Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, 2007, p. 18.

<sup>61</sup> Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraire. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 40, no 3, automne 2009, p. 160.

<sup>62</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 236.

journal *Sud-Ouest*, « Pour un motif futile<sup>63</sup> », pour en faire celui de son chapitre dans lequel il narre l'histoire du détenu dont le crime est rapporté dans les médias. Carrère, dans *L'adversaire*, enquête sur l'affaire Jean-Claude Romand en exposant, parallèlement au récit de cet homme mythomane qui a assassiné sa famille<sup>64</sup>, la relation difficile entre l'auteur-narrateur et le protagoniste. « Loin d'exacerber la fiction narrative, ces textes maintiennent la dimension factuelle de façon aussi explicite que possible [...]. De plus, aucun d'entre eux n'est *principalement* narratif<sup>65</sup> » ; les narrateurs sont déstabilisés, hésitants. Les récits multiplient les focalisations pour les alterner, conservant souvent un aspect journalistique à tendance documentaire.

Cette diffraction permet aussi de varier les discours sur l'événement, alternant celui de ses acteur·rice·s, du public et des commentateur·rice·s ; l'événement prend finalement forme à travers la pluralité des discours à son sujet. « Ces choix d'écriture tendent à souligner que le réel n'existe pas en dehors de la perception, de la pensée, des affects, etc., qui le constituent pour chacun. Il n'y a pas d'*en soi* de l'événement<sup>66</sup> », explique Viart. On passe donc de personnages figés et stéréotypés qui prévalaient dans l'écriture du fait divers plus « classique<sup>67</sup> » à des « intériorité[s] psychique[s] », ces « blanc[s] à la place du je »<sup>68</sup>. Ce que l'auteur-narrateur de *L'adversaire* voulait vraiment savoir, c'est « ce qui se passait dans sa [Jean-Claude Romand] tête durant ces

---

<sup>63</sup> François Bon, *Prison*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 8.

<sup>64</sup> Voir Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000.

<sup>65</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 237.

<sup>66</sup> Dominique Viart, « Fiction et faits divers », dans *Ibid.*, p. 238. L'auteur souligne.

<sup>67</sup> Annick Dubeid et Marc Lits, dans leur chapitre sur « le genre du fait divers », remarque que l'on met « en scène des *personnages* bien souvent figés dans des *rôles stéréotypés* : la victime âgée, le petit voyou, le policier corrompu, le quidam surpris, le témoin effaré, autant de lieux communs réactualisés en permanence. » Voir *Le fait divers*, op. cit., p. 58.

<sup>68</sup> Dominique Viart, « Fiction et faits divers », dans Dominique Viart et Bruno Vercier (dir.), *La littérature française au présent*, op. cit., p. 238-239.

journées qu'il était supposé passer au bureau.<sup>69</sup> » On multiplie les procédés (trame narrative polyphonique, métaphores de « trou noir », superposition de registres, annexion de documents juridico-légaux) pour graviter au plus près de cette tâche. Selon Viart, que le narrateur et la narratrice ne sachent plus quelle est leur place dans l'écriture du fait divers serait caractéristique d'une époque inquiète d'elle-même, incertaine de sa pensée, et « cette hésitation introduit l'embarrassante question du "propre", et de ce dont on a le droit, ou non, de parler<sup>70</sup> ». Plusieurs écritures de fait divers ont été poursuivies au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle pour « appropriation et usages d'histoires privées de la part d'individus qui se sont reconnus dans les livres<sup>71</sup> », et le chercheur suggère qu'il serait bon d'« interroger ce que ces condamnations, sous couvert d'atteinte à la vie privée, visent réellement.<sup>72</sup> »

Il nous semble que Viart sème lui-même plusieurs pistes de réponses à même le paragraphe qui précède la question. Ce glissement du mode énonciatif (l'incertitude du narrateur) à celui thématique (« ce dont on a le droit ») masque le cœur de sa question : il s'agirait plutôt, nous semble-t-il, du « comment dire » que du « que dire » qui poserait problème. Car ce que Viart met en lumière, ce n'est pas tant les sujets abordés dans les faits divers que la multiplication des approches et des matériaux d'écriture, relevant tantôt de la fiction, tantôt du documentaire. L'écriture du fait divers deviendrait une « véritable courtepoincte discursive » où se succèderaient « extraits de journaux, rapports d'enquête, scènes de tribunal et expertises psychiatriques »<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, *op. cit.*, p. 34-35.

<sup>70</sup> Dominique Viart, « Fiction et faits divers », dans Dominique Viart et Bruno Vercier (dir.), *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Karine Petrantonio, *(Ré)inventer le réel*, *op. cit.*, p. 12.

Hybride, elle revendiquerait désormais différentes catégories ; « alterfiction<sup>74</sup> », « exofiction<sup>75</sup> », « roman de non-fiction<sup>76</sup> », « roman-réalité<sup>77</sup> », « roman documentaire<sup>78</sup> », « narration documentaire<sup>79</sup> », tout autant d'appellations pour caractériser ces romans qui convoquent à la fois la fiction, à travers la mise en récit et l'organisation narrative, et le réel, à travers notamment des documents écrits et des faits avérés. Inséré comme une archive dans le récit contemporain, le fait divers agirait comme « une mise à nu ; [où,] ployés en quelques lignes, apparaissent non seulement l'inaccessible, mais le vivant. Des morceaux de vérité à présent échoués s'étalent sous les yeux : aveuglants de netteté et de crédibilité.<sup>80</sup> »

La présence du réel à même la construction littéraire est ouvertement revendiquée, et couplée à la volonté des écrivain·e·s contemporain·e·s de débusquer qui se cache derrière le monstre<sup>81</sup> dont parlent les faits divers, qui est l'humain derrière les stéréotypes véhiculés par les brèves journalistiques. Selon Blanche Cerquiglini, l'intérêt des romancier·ère·s est non plus dirigé vers l'extraordinaire d'un fait

---

<sup>74</sup> Pensé en opposition à « autofiction », « alterfiction » désigne les textes où l'auteur·rice se saisit de la vie d'autrui pour en faire une œuvre narrative. Voir Valérie Varnerot, « Fictionnalisation de la vie privée », *art. cit.*, p. 193.

<sup>75</sup> Cornelia Ruhe, « L'«exofiction» entre non-fiction, contrainte et exemplarité », dans Alexandre Gefen (dir.), *Territoires de la non-fiction*, Paris, Brill, 2020, p. 82-106.

<sup>76</sup> Voir notamment Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal. Peut-on faire parler et penser des personnages réels? », dans Anna Arzoumanov, Arnaud Latil et Judith Sarfati Lanter (dir.), *Le démon de la catégorie*, Paris, Mare et Martin, 2017, p. 117-131.

<sup>77</sup> Patrick Auvret, « Le roman-réalité devant la CEDH », *La Gazette du Palais*, no 192, juillet 2008.

<sup>78</sup> Bruno Thibault, « Limitation de Jésus-Christ. Le Royaume d'Emmanuel Carrère et les apories du roman documentaire », dans Alexandre Gefen (dir.) *Territoires de la non-fiction*, *op. cit.*, p. 207-217.

<sup>79</sup> Voir Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, no 2, 2012, p. 13-25.

<sup>80</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 15.

<sup>81</sup> La presse emploie ce terme à profusion pour désigner Jean-Claude Romand (Régine Magné, « Réclusion à perpétuité requise par l'accusation », *Sud-Ouest*, 3 juillet 1996, p. 5 ; François Koch, « Un monstre dans le box », *L'express* [en ligne], 4 juillet 1996, URL : [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/un-monstre-dans-le-box\\_489543.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/un-monstre-dans-le-box_489543.html)). Thierry Jonquet intitule « Moloch » (nom du monstre biblique) son roman fondé sur l'affaire Liliane Kazkaz, cette mère qui aurait rendu sa fille malade en la piquant inutilement à l'insuline. Voir Thierry Jonquet, *Moloch*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1998.

exceptionnel, mais plutôt vers « ce que ce fait a d'ordinaire [...]». La lâcheté, la médiocrité et la crédulité sont partout ; ce qui importe, pour les romanciers, ce ne sont ni les héros ni les monstres, mais les hommes ordinaires<sup>82</sup> ». Dans l'écriture du fait divers comme dans celle de la biographie, on fait éclater le genre pour se tourner désormais vers l'homme ordinaire.

L'immersion du réel et de l'individu ordinaire dans la littérature n'est pas sans rappeler le « tournant documentaire<sup>83</sup> » caractéristique de la même période. L'expression, popularisée principalement par les critiques et curateur·rice·s d'art visuel au début des années 2000<sup>84</sup>, désigne la présence croissante du document dans le travail dit de création. « Le document, on le sait, tend à produire une sorte de réflexe pavlovien de salivation, à entretenir cet appétit de réel » qui se développe massivement à l'époque contemporaine<sup>85</sup>. L'écriture du fait divers, par hybridation des genres, des types de discours et des perspectives narratives, s'inscrirait dans ce que Marie-Jeanne Zenetti nomme la « littérature documentaire ». Au contraire de la « littérature de non-fiction », la littérature documentaire permet d'observer l'objet littéraire dans son rapport aux autres arts « en postulant un dépassement du paradigme moderniste, qui définit

---

<sup>82</sup> Blanche Cerquiglini, « Des mythes et des hommes », Jean-Tadié et Blanche Cerquiglini (dir.), *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 329.

<sup>83</sup> Voir Les Annales, « Après le tournant documentaire. Ce qui montre, ce qu'on montre », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 75, no. 3-4, 2020, p. 425-446.

<sup>84</sup> Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », *Un art documentaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017. Hervé Guay et Sara Thibault remarquent également l'apparition en force de cet intérêt depuis les années 2000, plus particulièrement dans le champ du théâtre documentaire, tant dans le monde anglo-saxon et germanique qu'au Québec. Voir Hervé Guay et Sara Thibault, « Présentation », *L'interprétation du réel. Théâtres documentaires au Québec*, Montréal, Nota Bene, 2019, p. 6.

<sup>85</sup> Voir notamment à ce sujet le manifeste de David Shields, *Reality Hunger*. David Shields, *Besoin de réel : un manifeste littéraire* [Reality Hunger], trad. par Charles Recoursé, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2016 [2010].

séparément l'histoire de chaque art comme exploration de son médium propre<sup>86</sup> » ; elle offre une perspective nouvelle sur le brouillage entre les types de discours (poétiques, romanesques, journalistiques, scientifiques) « dont les œuvres documentaires interrogent les rouages, les modalités de fabrication et de circulation<sup>87</sup> » ; enfin, elle remet en question les délimitations discursives, qui sous-tendent l'existence de territoires et de propriétés. Si l'écriture du fait divers n'est pas systématiquement de la littérature documentaire et vice versa, force est de constater que les tendances actuelles du genre correspondent à la définition qu'en donne Zenetti, surtout lorsqu'elle soutient que l'intérêt de l'œuvre documentaire est de se jouer du rapport au réel en répondant, d'un côté, à l'appétit du réel par l'insertion des documents « réels », et de l'autre côté, interrogeant cet appétit et problématisant le pacte référentiel<sup>88</sup>.

Viart propose quant à lui de maintenir la notion de « fiction », en distinguant toutefois le texte « fictif » de celui « fictionnel », ce dernier désignant « un *fonctionnement* qui passe par la *fiction* et qui s'en sert comme d'un procédé d'investigation et d'élucidation, *mais n'y trouve pas sa finalité*<sup>89</sup> ». Cette différenciation permet de mieux cibler la fonction critique qui serait désormais présente dans la fiction contemporaine : en effet, le chercheur conclut que l'écriture du fait divers des années 2000 se distingue de celui du XIX<sup>e</sup> siècle par a) la sidération contemporaine qui n'est plus seulement celle de l'horreur, mais aussi celle de l'interlocution ; b) le refus de l'enfermement dans le sensationnel et le monstrueux,

---

<sup>86</sup> Marie-Jeanne Zenetti, « Littérature contemporaine : un “tournant documentaire” ? », Alexandre Gefen (dir.), colloque *Territoires de la non-fiction*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>89</sup> Dominique Viart, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », dans Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers : littérature, théâtre, cinéma*, Paris, Le manuscrit, 2008, p. 295. L'auteur souligne.



pour investiguer l'extra-ordinaire de l'événement ; c) une série d'oppositions qui pétrissent et problématisent le genre, dont l'ambivalence, la dominante discursive plutôt que narrative, la fonction interrogative plutôt qu'assertive, l'inscription sociohistorique plutôt que mythique, « le refus de “faire de la littérature” plutôt qu'une tendance à l'esthétisation et à la théâtralisation<sup>90</sup> ».

Ce triple mouvement dans l'écriture du fait divers contemporain — « courtrepointhe discursive », insertion de documents, intérêt pour l'individu ordinaire —, couplé au rapport ambigu avec le réel, font du fait divers un genre à haut potentiel problématique, comme le prouvent les sept écritures de faits divers parues entre 1980 et aujourd'hui en France qui ont généré un procès. Il se situe au carrefour précis des trois retours proclamés par les historien·ne·s littéraires : ceux du réel, du récit et du sujet. Peut-être cela explique-t-il sa popularité croissante et la fascination qu'il suscite chez les étudiant·e·s universitaires<sup>91</sup> comme chez les théoricien·ne·s<sup>92</sup>. Si nombreuses que soient les recherches qui y sont consacrées, aucune n'aborde frontalement la question de la personne touchée impliquée dans le fait divers (qu'elle

---

<sup>90</sup> Dominique Viart, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », *art. cit.*, p. 294.

<sup>91</sup> Nous pensons entre autres aux travaux de Karine Petrantonio, *(Ré)inventer le réel*, *op. cit.* ; Fanny Mahy, *Le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)*, Thèse de doctorat présentée comme exigence partielle au doctorat en philosophie de l'université of Western Ontario, 2013 ; Christopher Bégin, *Faits divers, feuilletons et procès : une sociologie « en dehors de la sociologie »*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en sociologie de l'Université de Montréal, 2020 pour ne nommer que ceux-là.

<sup>92</sup> Nous pensons ici, en plus des ouvrages et articles précédemment cités, à Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, *op. cit.* ; Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, Malakoff, Armand Colin, no 166, vol. 2, 2012, p. 13-25 ; Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Éditions le manuscrit, 2008 ; Annick Dubied, « Le fait divers, emblème du champ médiatique contemporain », *Les Cahiers Protestants*, vol. 2, 2001, p. 33-38 ; Laetitia Gonon et Pascale Roux (dir.), *Recherches & Travaux* [en ligne], no 92 : « Le fait divers dans la fiction contemporaine », mis en ligne le 1<sup>er</sup> juin 2018, URL : <https://journals.openedition.org/recherche travaux/955>.

en soit le sujet principal<sup>93</sup> ou secondaire<sup>94</sup>), et par conséquent, qui se voit écrite par les romancier·ère·s, et très peu s'intéressent à la judiciarisation de ces œuvres en particulier<sup>95</sup>. C'est précisément dans ce hiatus que nous envisagerons le fait divers, qui demeure, après tout, l'une des formes importantes de l'écriture de l'histoire d'autrui.

Ce rapide tour d'horizon historique nous permet de constater que du côté de l'écriture biographique et des récits de vie, tout comme du côté de l'écriture du fait divers, les pratiques se décentrent des formes traditionnelles pour devenir hybrides et se remettre en question. La période déconstructiviste des années 1970 met à mal les certitudes historiques et naturalisées longuement échafaudées par les historien·ne·s et les scientifiques. Non seulement le document est-il le fruit d'une fabrication comme l'est la fiction, mais la « vérité » n'est plus une chose essentielle et surplombante. La vérité d'un événement est à la fois plurielle et singulière, chacun·e expérimentant sa propre réalité. L'individu lui-même, « traversé par les appartenances diverses<sup>96</sup> », est

---

<sup>93</sup> Christine Villemin, par exemple, est à la fois le cœur de l'affaire Villemin et du roman de Philippe Besson.

<sup>94</sup> C'est le cas d'Elisabeth Salou qui s'est reconnue dans le personnage d'une ancienne prostituée du roman de Jean Failler *Le renard des grèves*. Le roman policier est lui-même fondé sur le fait divers d'un malfaiteur qui aurait coulé 80 bateaux dans le port de pêche de Kerlouan, petite commune de Bretagne. Salou, estimant avoir été « salie », poursuit l'auteur en justice pour atteinte à la vie privée. L'affaire va jusqu'en cour de cassation qui donne raison à la Cour d'appel et condamne, à sa suite, l'auteur et son éditeur. Voir s. a., « Justice. La fin du Renard devant la Cour de cassation », *Le télégramme* [en ligne], mis en ligne le 11 février 2006, URL : <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20060211&article=11538455&type=ar>.

<sup>95</sup> La chercheuse Anna Arzoumanov consacre un article aux manières avec lesquelles est traitée l'écriture du fait divers devant les tribunaux. (Voir « Le fait divers littéraire au tribunal : une jurisprudence stylisticienne? », dans Laetitia Gonon et Pascale Roux (dir.), *Recherches & Travaux* [en ligne], *op. cit.*, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/971>). De son côté, le spécialiste et praticien du roman noir Stéphane Ledien s'intéresse aux poursuites intentées aux auteurs de romans noirs, et touche de fait à plusieurs œuvres inspirées (à différents degrés de fait divers. Voir Stéphane Ledien, « Le roman noir ou la fiction de genre sur le banc des accusés », dans Mathilde Barraband, Anne-Marie Duquette et Marie-Odile Richard (dir.), *(Dé)limiter la création. Usages et usinages de la liberté d'expression artistique*, Érudit, 2022, p. 19-35.

<sup>96</sup> François Dosse, *Le pari biographique*, *op. cit.*, p. 327.

le produit de discours institutionnels et sociaux, et ce constat amène le sujet à se réfléchir.

## CHAPITRE 2 : L'impératif du subjectif

« Il n'y a pas d'instauration de la vérité sans une position essentielle de l'altérité ; la vérité, ce n'est jamais le même ; il ne peut y avoir de vérité que dans la forme de l'autre monde et de la vie autre. »

Michel Foucault, dans Isabelle Galichon, *Le récit de soi*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 25.

Au cours des années 1980, le sujet revient en force au cœur du récit. L'on reproche au roman français d'être « désormais privé de contenu social [...], frappé de langueur (ou “essoufflé”, “asthmatique”, voire même “bègue”) ; exclusivement occupés d'eux-mêmes, les romanciers ne promènent plus le long du chemin le “miroir” cher à Stendhal<sup>1</sup> », résumant Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost en 1990. En effet, la « tentation autobiographique<sup>2</sup> » secoue alors le milieu littéraire. Le sujet revient au premier plan comme vecteur de mémoire singulière et collective, mais également comme instance énonciative problématique, tantôt frappée « de langueur », tantôt objet de « doute radical<sup>3</sup> » (2.1). Philippe Lejeune tente en 1975 de paramétrer cette position de l'énonciateur·rice dans son incontournable *Pacte autobiographique*, s'employant à définir le contrat de véracité qui lie l'auteur·rice au ou à la lecteur·rice. Le pacte, résumé par la célèbre formule auteur = narrateur = protagoniste (A=N=P), véhicule une définition de l'autobiographie comme étant « un mode de lecture autant qu'un type

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost, « Une nouvelle génération romancière », *Nouveaux territoires romanesque*, Paris, Messidor-Éditions sociales, 1990, p. 12.

<sup>2</sup> Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaines : 1 », 1998, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

d'écriture<sup>4</sup> ». Sitôt assises par la critique, les balises du genre se voient bousculées par les nouvelles formes d'investigation du sujet écrivain. La position qu'occupe l'auteur·rice face à son sujet devient primordiale, brouillant les frontières entre l'autobiographie et toute écriture du sujet<sup>5</sup> (2.2). Plus encore, l'écriture devient une voie réparatrice, à la fois de soi et du monde (2.3).

## 2.1 Intérêt renouvelé pour le sujet

Ce n'est ainsi pas un hasard si les modes de savoir basés sur la perception et l'interprétation du sujet tels que la phénoménologie et l'herméneutique teintent graduellement la lecture et la transcription du monde en littérature depuis le XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. L'autobiographie « est aujourd'hui, partout, au principe de la fiction et des enquêtes documentaires, sur la scène du théâtre comme dans la poésie ; la plupart des écritures romanesques s'en inspirent<sup>7</sup> ». Dominique Viart et Bruno Vercier ciblent trois phénomènes qui expliqueraient ce retour en force du sujet écrivain : d'un côté, tombent les réserves qui détournaient la littérature du « sujet », devenu suspect sous la loupe des sciences humaines ; de l'autre côté, le postmoderne aurait généré un « repli sur

---

<sup>4</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, [coll. « Poétique », 1975] « Point », 1996, p. 45.

<sup>5</sup> Déjà au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, l'écriture biographique de Sartre était inséparable du sujet écrivain : « De qui finalement parle Sartre, de Genet, de Flaubert ou de lui-même ? Incontestablement, une circularité relie ces divers parcours d'obstacles et leur issue : l'écriture. Écrivain Flaubert, Sartre s'écrit lui-même, et postule une omniscience qui lui permet de tester ses hypothèses interprétatives » (Voir François Dosse, *Le pari biographique*, *op. cit.*, p. 263).

<sup>6</sup> Après l'âge héroïque et l'âge modal, François Dosse nomme d'ailleurs le troisième âge « herméneutique », désignant à la fois la « saisie de l'unité par le singulier », et à la fois « la pluralité des identités ». Voir François Dosse, « Chapitre 4 : L'âge herméneutique (I) : la saisie de l'unité par le singulier » et « Chapitre 5 : L'âge herméneutique (II) : la pluralité des identités », dans *Le pari biographique*, *op. cit.*, p. 251 et 327.

<sup>7</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 27.

soi » proclamé par Gilles Lipovetsky<sup>8</sup> et aurait ainsi favorisé une forme d'individualisme. Finalement, ils notent un engouement pour « les récits d'autrefois<sup>9</sup> » (ouvrages ethnologiques, témoignages du début du siècle, etc.). Ces trois changements auraient ouvert la porte à une multiplication des écrits du sujet et plus particulièrement à un foisonnement des écrits de soi. Viart et Vercier consacrent la première partie de leur ouvrage sur la littérature au présent à définir les catégories qui englobent et synthétisent les thématiques et esthétiques émergeant dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Ils tentent de classer « toutes ces [nouvelles] voies », parfois hybrides ou obliques, des écritures de soi. Les termes et néologismes créés sont nombreux. Nous retiendrons trois catégories qui permettent d'embrasser la largeur de ces pratiques : le récit de filiation, les fictions biographiques, l'autofiction. Nous enrichissons cette typologie d'une quatrième catégorie plutôt axée sur l'écriture du sujet, celle du narrateur-enquêteur. Ces quatre types, importants dans la production littéraire du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, ont tous en commun une construction de soi... et l'on pourrait ajouter : en regard de l'autre.

Déjà en 2005, les deux auteurs constatent une forte présence du récit de filiation dans la production littéraire française. Récit de vie d'ancêtres, biofictions ou enquêtes familiales, les récits de filiation tentent « d'énoncer la vérité d'un être à travers les moments de son histoire et au fil de son devenir.<sup>10</sup> » L'auteur·rice puise dans différents réservoirs de savoirs (psychanalyse, sociologie, histoire) pour accumuler les fils de vérités et prétendre ensuite en tisser le récit de la vie d'un parent. Dès 1983, les publications de *La Place* (Ernaux, 1983) et des *Vies minuscules* (Michon, 1984)

---

<sup>8</sup> Voir Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>9</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 28.

<sup>10</sup> Laurent Demanze, « Le récit de filiation aujourd'hui », *Lire au lycée professionnel*, no 67, 2012, p. 5.

« déplacent l'investigation de l'intériorité [autobiographique] vers celle de l'antériorité.<sup>11</sup> » Dans sa thèse sur le récit de filiation, Fayçal Bouiche parle même d'un quatrième retour qui prendrait place dans les années 1980, « le retour aux sources<sup>12</sup> ». L'héritage, culturel comme familial, devient un enjeu majeur qui traverse la littérature : « La question “Qui je hante ?” d'André Breton devient dans le contexte contemporain “Qui me hante ?” (la formule est de Viart)<sup>13</sup> ». Désengagé des grands récits unificateurs, l'individu se tourne désormais vers ses ascendant·e·s pour se comprendre. En effet, ce mouvement vers l'antérieur serait un détour ramenant vers soi : « Le récit de l'autre — le père, la mère ou tel aïeul — est *le détour nécessaire pour parvenir à soi*<sup>14</sup> ». Le récit de filiation serait par conséquent « un substitut de l'autobiographie<sup>15</sup> », selon Viart et Vercier. Laurent Demanze, dans *Encres orphelines*, ajoute que « c'est au miroir de l'autre que se découvre l'individu contemporain, élaborant un récit où la fiction se mêle aux souvenirs et l'écriture de soi, à la fable familiale. Le récit empêché de l'ascendance propose des figures de soi différées et le portrait éclaté d'une fragile identité<sup>16</sup>. » À travers ce récit reconstitué, se côtoient la quête de soi mais aussi celle de cet·te ascendant·e :

le récit de filiation qui bute contre le silence des parents et les générations d'oubli rêve de restituer aux êtres du passé une parole qu'ils n'ont pas eue. Il ne s'agit pas seulement de s'adresser aux êtres disparus [...], mais aussi de transformer un mutisme imposé — par le statut social ou les contraintes historiques — en parole libératrice, de donner un corps de mots à ces paroles fantomatiques. Car l'on appelle fantômes, aussi, ces livres absents qui trouent les bibliothèques.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 79.

<sup>12</sup> Fayçal Bouiche, *Vers une poétique du “récit de filiation” contemporain : autour de La Place d'Annie Ernaux et des Vies Minuscules de Pierre Michon*, thèse comme exigence partielle du doctorat, Université Côte d'Azur, 2019, p. 52.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>14</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 80. Les auteurs soulignent.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Laurent Demanze, *Encres orphelines*, Paris, Corti, 2008, p. 9-10.

<sup>17</sup> Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, no 45, vol. 3, 2009, p. 22.

Transformer le mutisme imposé en parole libérée : cette visée éthique semble elle-même être une filiation de l'approche historique de la biographie qui justifiait le choix de ses sujets par la volonté de mettre au jour une facette méconnue de l'Histoire, portant au regard du public les figures oubliées. Le récit de filiation aurait à la fois une dimension singulière, « des parents », et à la fois sociale, de leur « génération » ; surtout, comme l'affirme on ne peut plus clairement Laurent Demanze, il donnerait « corps à ces paroles fantomatiques », c'est-à-dire qu'il parle pour l'autre dont la parole a été empêchée.

Le corps peut également être donné aux paroles d'une parenté élective, qui elle n'a souvent rien de fantomatique. Viart et Vercier nomment « *fictions biographiques*<sup>18</sup> » ces autobiographies forgées à travers le miroir d'autrui, étant le plus souvent une figure connue<sup>19</sup>. Mais ces biographies n'en sont pas réellement ; s'y dissimule toujours une note *pro domo* : « le sujet se cherche dans la figure de l'autre.<sup>20</sup> » La réinvention subjective du portrait que dresse l'auteur·rice est assumée : « de même que le sujet s'appréhende dans “une ligne de fiction”, il construit *sa* fiction d'autrui. [...] L'autobiographie se fait miroir biographique, le sujet s'y réprouve “comme un autre”.<sup>21</sup> » Fondées sur des impressions, des biographèmes et des fragments, ces fictions biographiques se distingueraient de la biographie classique par la forte présence de la subjectivité de l'auteur·rice à travers la narration, certaines rêveries et même l'insertion de commentaires. Dès 1989, elles paraissent en nombre ; on leur

---

<sup>18</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 102.

<sup>19</sup> Nous pensons ici entre autres à *Le Très-Bas* de Christian Bobin construit en reflet de l'histoire de François d'Assise, à *L'autre vie d'Orwell* de Jean-Pierre Martin en référence à Georges Orwell ou encore à *La mauvaise fortune* de Bruno Vercier écrite en échos à l'histoire de Charles-Louis Philippe.

<sup>20</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 103.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 103.



destine même la collection « L'un et l'autre » de Gallimard, dirigée par le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis.

La nouvelle forme d'écriture du sujet la plus marquante au tournant du siècle — et la plus controversée — demeure incontestablement l'autofiction : « c'est essentiellement sous la plume de quelques-uns des critiques et des romanciers les plus engagés dans l'exploration textuelle que s'amorce [cet] étonnant retour du sujet<sup>22</sup> », remarque Viart. Si l'insertion du sujet-écrivain à même le texte n'est pas un phénomène récent<sup>23</sup>, le néologisme « autofiction », désignant selon les dictionnaires un « récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique<sup>24</sup> », date cependant de 1977. Le terme est né de la plume de Serge Doubrovsky en réponse à la question que posait Lejeune dans son *Pacte autobiographique* : « le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ?<sup>25</sup> » En quatrième de couverture de *Fils*, Doubrovsky affirme : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde [...]. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage dans une aventure à l'aventure d'un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman<sup>26</sup> ». « L'aventure d'un langage en liberté » : la recherche stylistique et le jeu dans la narration seraient définitoires de l'autofiction. En outre, la part psychanalytique est inhérente à l'autofiction pour l'auteur de *Fils*, et l'homonymie va de soi. Or, ces quelques traits définitoires — événements et faits strictement réels, aventure d'un langage en liberté, psychanalyse, A=N=P — sont

---

<sup>22</sup> Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *art. cit.*, p. 21-22.

<sup>23</sup> Il suffit de reculer de quelques années pour constater que déjà, Proust comme Genet, Céline et Colette et bien d'autres étaient des précurseur·e·s du genre.

<sup>24</sup> S. a., « Autofiction », *Le Robert* [en ligne], 2020.

<sup>25</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 31.

<sup>26</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

rapidement évacués par les praticien·ne·s. Si, tout comme Doubrovsky, Philippe Gasparini considère que la psychanalyse est au fondement de l'autofiction, il propose cependant de dépasser l'homonymie :

[p]ourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les noms et les prénoms, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations ? Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives.<sup>27</sup>

Déjà en 2004, alors que la série de procès littéraires n'en est qu'à ses débuts, Gasparini évoque le jeu dangereux de la confusion des instances narratives et l'existence d'opérateurs d'identification qui dépassent la simple homonymie, ou même la description de traits physiques. Ces opérateurs — âge, milieu socioculturel, profession, aspirations — deviennent effectivement des éléments clés qui, une fois réunis, composent ce qu'Anna Arzoumanov nomme à la suite d'Yves Baudelle le « coefficient référentiel<sup>28</sup> », retenu lors des procès littéraires fondés sur l'atteinte à la vie privée.

De leur côté, Gérard Genette et Vincent Colonna proposent une tout autre conception de l'autofiction : « l'autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom).<sup>29</sup> » L'autofiction serait l'art de s'inventer une vie et une personnalité, celles d'un soi qui n'est pas tout à fait soi : « La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires.<sup>30</sup> ». Leur conception de la

---

<sup>27</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 25.

<sup>28</sup> Voir Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, *op. cit.* p. 214.

<sup>29</sup> Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat, E.H.E.S.S., tome 1, 1989, p. 34.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 10.

pratique s'oppose à celle de Doubrovsky : les événements et faits strictement réels font place à des aventures et des situations imaginaires. Ainsi, si l'on s'accorde pour dire que l'autofiction convoque une part de « réalité autobiographique » et une part de fiction, le consensus s'arrête là.

Chloé Delaume, praticienne du genre depuis 2000, déplore que cette catégorie soit devenue un peu fourre-tout : « en raison de sa nature, l'appellation "autofiction" n'est jamais d'origine contrôlée. Ce qui fait que les productions écrites circulant sous cette étiquette se multiplient [...]. La critique parfois s'en inquiète, mais le débat est si fatigant qu'elle préfère elle-même galvauder<sup>31</sup> ». Devant l'absence de définition univoque, les praticien·ne·s réinventent chacun·e le genre. Delaume se rallie partiellement au pacte de Doubrovsky : « le pays de l'Autofiction impose un pacte particulier : le Je est auteur, narrateur et protagoniste. C'est la règle de base, la contrainte imposée<sup>32</sup> ». À la différence près que son « Je » n'est pas tout à fait celui du réel : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction.<sup>33</sup> » Née Nathalie Abdallah, l'autofictionniste s'engendre à vingt-six ans, fruit d'une filiation élective ; la fabrication fictionnelle traverse la frontière du livre pour teinter la personne qui se fait désormais appeler Chloé Delaume. Christine Angot, dont l'œuvre affiche une parenté évidente avec le genre, se garde bien de faire de l'autofiction<sup>34</sup> :

---

<sup>31</sup> Chloé Delaume, *La règle du Je*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « travaux pratiques », 2010, p. 17.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>34</sup> Nous verrons plus loin que l'autrice entretient toutefois un rapport trouble au genre. Si elle s'en détache volontairement lors de sa défense dans le cadre du procès l'opposant à Élise Bidoit (considérant qu'il est trop proche de l'autobiographie), la décision de justice stipule également que « Christine Angot [fait] valoir dans ses écritures que le genre littéraire auquel se rattache son œuvre est celui de l'autofiction, "que ce courant littéraire pose comme postulat que tout peut être matière à fiction dès lors que l'écriture opère une transfiguration de la réalité" », TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, 17<sup>e</sup> ch., no RG : 11/13697, 27 mai 2013, p. 10.

On dit que faire de l'autofiction [...], c'est créer un ou des personnages proches de soi. Moi, je pense que je ne fais pas ça. Écrire, pour moi, ce n'est pas être connectée uniquement sur moi, mes sentiments, c'est être dépassée au point que *moi* se trouve en difficulté, voire plus ou moins en danger par ce que j'ai créé. Pas les personnages, mais quelqu'un qui écrit. Voilà ce que j'ai créé. La difficulté, c'est comment faire pour continuer de vivre normalement sans être écrasée par cette personne que j'ai créée et qui fait des livres. [...] Moi, je ne comprends rien à rien, mais j'ai créé une personne qui, de temps en temps, à cause du travail de l'écriture, comprend des choses.<sup>35</sup>

La définition que tire Angot de son propre travail sous-tend une quête de vérité universelle, qui serait difficilement conciliable avec l'autofiction, genre qui amène l'auteur·rice à « être connecté uniquement sur [soi], [s]es sentiments ». Se dépasser soi au point de mettre le *moi* en difficulté, dans l'objectif de « comprendre ». La vision de l'écrivaine s'apparente au texte fictionnel, plutôt que fictif, pour reprendre la distinction de Viart. La fiction est pour Angot un procédé par lequel atteindre ce qu'elle appelle « la vérité ». Parfois taxée de manipulatrice, notamment envers le personnage d'Hélène dans *Les Petits*, elle se défend en entrevue : « Mais moi je ne suis pas une manipulatrice, je ne suis pas un écrivain manipulateur. Je suis un écrivain qui recherche la vérité<sup>36</sup> ». Cette quête est de toute évidence un terrain dangereux et vaut à l'autrice pas seulement un procès littéraire, mais aussi une plainte (réglée dans les bureaux des avocats) et des précautions des éditeurs<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Laurent Goumarre et Jacques Henric, *Les grands entretiens d'artpress – Christine Angot*, Paris, Imec éditeur, 2013, p. 40.

<sup>36</sup> Pascale Clark, « Christine Angot », *Comme on nous parle. France Inter*, 10 janvier 2011, 15 :09, URL : <https://www.dailymotion.com/video/xgi21u>.

<sup>37</sup> Pour son premier livre, *L'inceste*, les éditeurs avaient conseillé à Angot de changer des noms pour éviter les représailles judiciaires. Elle a obtempéré, mais de tout évidence à contrecœur, comme en témoigne la quatrième de couverture de son livre suivant : « Cette fois, j'espère qu'on ne va pas me faire changer les noms, je ne dis rien de mal, je ne dis que la vérité, ce que je sais, ce qui est vrai. Et tellement sur tellement de gens, qui pourraient m'accuser, me porter au tribunal, à moins d'un regroupement, improbable, à moins d'une communauté, lâchons le mot, invouable. Pas dans le sens de référence, mais le sens : vous ne devriez pas l'avouer que vous êtes une communauté de lâches ». Voir Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, quatrième de couverture.

À ces trois catégories, nous en ajoutons une quatrième, celle de « *l'auteur·rice-enquêteur·rice* ». Rejoignant l'écriture contemporaine du fait divers, cette catégorie est un peu à part. Son objet premier est d'enquêter sur des événements ou sur un individu qui aurait engendré des événements, et non pas sur l'histoire de l'auteur·rice elle-même. Or, le « nouvel âge de l'enquête<sup>38</sup> » se caractériserait précisément, selon Laurent Demanze, par l'omniprésence du sujet-narrateur dans le texte, à travers ses doutes, ses tâtonnements, ses hypothèses, mais aussi à travers son propre rapport aux faits et à la personne qui les a engendrés. En contraste avec « l'âge de l'enquête » naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, les écrivain·e·s d'aujourd'hui réactualisent les formes antérieures d'investigation, mais avec une différence majeure :

[...] la légitimité de l'écrivain comme enquêteur est fragile depuis que sciences sociales et journalisme sont les formes institutionnellement légitimes de l'enquête. C'est donc sous couvert de doute ou d'imposture, d'illégitimité revendiquée ou d'inconfort méthodologique que les écrivains s'aventurent sur le terrain.<sup>39</sup>

Les écrivain·e·s investigueraient ainsi à tâtons, sans suivre une méthode définie, chacun·e à sa façon. Ils auraient toutefois le privilège de la liberté émotionnelle où l'empathie serait de mise. Luc Boltanski, cherchant à distinguer l'enquête journalistique, policière et sociologique, souligne que

la différence n'est pas d'ordre épistémologique, mais tient au point de vue de l'énonciateur : « la spécificité de l'enquête sociologique est [...] de renoncer radicalement au jugement ». Cette suspension du jugement est sans doute un des points de jonction entre sciences sociales et littérature : saisir une vie dans sa singularité, dans l'épaisseur même de ses égarements, c'est refuser la position du procureur pour aller le plus loin possible dans un travail de compréhension et d'empathie. Enquêter, ce serait alors essayer de se mettre à la place de l'autre, expérimenter par procuration une autre existence.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, 2019.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>40</sup> Luc Boltanski, repris dans *ibid.*, p. 28.

Le fait divers à l'époque contemporaine fait lui aussi office de détour pour se questionner sur soi : comment appréhender cet événement et les individus qu'il implique ? Comment « trouver [s]a place face à [cette] histoire ?<sup>41</sup> ». Si Barthes soutenait en 1962 que le fait divers est une structure fermée et immanente, contenant en son sein toutes les informations nécessaires à sa compréhension<sup>42</sup>, les faits diversiers contemporains semblent au contraire chercher à ouvrir le fait divers, à en déconstruire le caractère monstrueux pour investiguer « la psyché intérieure » qui s'y cache. Et cette déconstruction n'est possible qu'en admettant son point d'origine, c'est-à-dire, derrière les documents, les témoignages et les preuves accumulées, la position de l'enquêteur·rice lui-même. Les enquêtes contemporaines ne cherchent plus à afficher un mode objectif du savoir qui caractérisait autrefois les sciences sociales : « elles s'adossent au contraire à la présence énonciative de l'écrivain, qui marque là son implication et son cheminement, pour saisir réflexivement le coefficient de réfraction individuelle.<sup>43</sup> » Demanze distingue trois modes d'inscription du *je* dans l'enquête : a) le *je* de diffraction (qui distord le récit par une subjectivité embrassée), b) le *je* de position (ou le *je* situé, conscient de la position qu'il occupe dans les champs de pouvoir par rapport à son objet) et c) le *je* d'interaction (attentif aux dynamiques intersubjectives, notamment en explorant « les inflexions et les perturbations suscitées par la présence de l'enquêteur<sup>44</sup> »). S'il ne s'agit pas d'une écriture de soi, le sujet y est pourtant consciemment — et consciencieusement — central : l'écrivain·e

---

<sup>41</sup> Dans l'écriture de l'affaire Jean-Claude Romand, Emmanuel Carrère pose littéralement la question. Voir Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000, p. 203.

<sup>42</sup> « C'est son immanence qui définit le fait divers. / Voilà donc une structure fermée. » Roland Barthes, « Structure du fait divers » dans [Médiations, 1962] *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002, p. 443.

<sup>43</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 131.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 137.

enquêteur·rice contemporain·e affiche dans les trois modes une pleine conscience de soi dans l'écriture, dans l'acte d'énonciation et même dans le déroulement des événements. Il ou elle prend conscience de ses biais et de sa perspective des événements. Au contraire de Truman Capote qui efface sa présence dans *De sang-froid* alors qu'il habite la ville où a lieu le quadruple meurtre qu'il raconte dans son *non-fiction novel*, les praticien·ne·s contemporain·e·s tendent plutôt à afficher leur position face à l'histoire racontée. Demanze rajoute même un quatrième mode d'inscription du *je*, soit le « *je* d'incarnation ». Il permet de penser l'enquête « sur le mode de l'expérience ou de l'actualisation présente, dans un trajet physique. [...] De donner le branle à un mouvement empathique, un désir d'éprouver pareillement des sentiments [...], voire de coïncider avec autrui.<sup>45</sup> » Cette dernière modalité permet à l'auteur·rice d'expérimenter, de vivre ce qu'il·elle écrit.

Ainsi, sans problématiser la notion d'appropriation de l'histoire d'autrui, Viart, Vercier, Demanze et Hamon y reviennent de façon oblique à plusieurs reprises. Dans le chapitre « Écrire le réel », Viart et Vercier remarquent qu'au tournant des années 1980 plusieurs écrivains tentent d'écrire le réel au plus près, en se débarrassant du récit traditionnel. On s'intéresse désormais aux « rebuts du réel », on fait « art pauvre, mais aussi art *du* pauvre, dans la visée qui est la sienne ; cité des périphéries ouvrières, usine [etc.]. L'écrivain s'impose d'aller jusqu'au bout de cette soumission à la réalité, jusque dans les formes bêtes, abruptes qu'elle prend.<sup>46</sup> » S'intéresser au réel, c'est donc s'intéresser au sujet qu'est autrui. Émerge alors une esthétique des récits polyphoniques

---

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 138.

<sup>46</sup>Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 217.

conçus comme des suites de monologues<sup>47</sup> : « le monologue narratif devient ainsi comme une caisse de résonance qui fait entendre la voix d'autrui et installe du pluriel dans le singulier<sup>48</sup> ». Ils poursuivent la réflexion dans le chapitre « Fiction et faits divers », où ils avancent que les faits diversiers s'intéressent désormais au « soi » de l'auteur·rice et à la place qu'il·elle occupe en lien avec les protagonistes du fait divers. Demanze abonde dans ce sens lorsqu'il écrit, dans l'exposition de la quatrième modalité du « je » dans l'enquête, que « la langue du récit épouse ce dépouillement et cette volonté modeste d'être immergée dans les difficultés ordinaires » pour ne plus « écrire à la place des invisibles [...], mais depuis la place que [l'événement] fait aux hommes et aux femmes. »<sup>49</sup> La reprise du fait divers et l'enquête deviennent, à l'instar des différentes formes de récit de soi directes ou obliques qui émergent dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, prétextes à la réflexion de soi.

## 2.2 Entre sujet et assujettissement

Cette recherche de réflexion de soi, tant comme projection du reflet que comme action de réfléchir, prend place dans la production littéraire, mais également dans celles philosophique et sociale. Apparaît graduellement dans les années 1960 et 1980 tout un continent d'approches théoriques et philosophiques des sciences humaines et sociales sur le sujet. Théories du care et du genre, études postcoloniales, philosophie du sujet : autant de perspectives interprétatives qui placent en leur cœur la dialectique entre sujet et assujettissement, entre éthique et littérature, entre pouvoir et

---

<sup>47</sup> Viart et Vercier renvoient ici en exemple à l'œuvre de François Bon (p. 218).

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 218.

<sup>49</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, op. cit., p. 139.



écriture. La théorie la plus fondamentale en la matière est sans doute celle de l'acte de langage, proposée par John Langshaw Austin dans *Quand dire, c'est faire* (1955)<sup>50</sup>. Le philosophe y soutient l'idée selon laquelle le langage ne se contente pas de décrire des faits, mais en provoque ; mieux, il en performe. Dans l'acte même de langage peuvent se jouer des relations de pouvoir.

Quelques décennies plus tard, soit dans les années 1980, Paul Ricoeur introduit dans l'ouvrage *Temps et récit III. Le temps raconté* un concept qui nourrira abondamment ces nouvelles approches : l'identité narrative<sup>51</sup>. Le philosophe détaille plus avant cette idée dans son ouvrage sur les philosophies du sujet<sup>52</sup>, se fondant sur la théorie des actes du langage d'Austin pour envisager le potentiel performatif de l'énonciation. Il revient d'abord sur les assises langagières du sujet : le pronom « soi », qui permet de concevoir le sujet au-delà du « je » qui se (dé)pose, remet en question la vérité donnée. Le « soi » sous-tend un travail, mené par l'action de se réfléchir et de percevoir cette réflexion, ainsi qu'une altérité, puisque l'identité, prise au sens de la singularité, se définit par rapport à autrui. Conséquemment, le sujet n'est pas donné, ou n'est pas le simple fruit d'une action, comme le supposait l'adage « je pense donc je suis » : il est le résultat d'un réel travail réflexif.

Or ces premières approches du sujet comportent selon le philosophe une lacune importante : l'absence de prise en compte de la dimension temporelle. À partir de l'herméneutique, il remarque que l'histoire de la personne ou de l'agent est essentielle

---

<sup>50</sup> Du titre original *How to do things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, éditions J.O. Urmson, 1962. Il faut attendre 1970 pour accéder à une version traduite en français : *Quand dire, c'est faire*, trad. par Gilles de Lane, Paris, Seuil, 1970.

<sup>51</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985, p. 347-359.

<sup>52</sup> Voir Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

à la compréhension de ses actions et de son identité : elle forge ce qu'il nomme « l'identité narrative ». Par la triade « décrire, raconter, prescrire », il est possible de retracer la constitution du soi par l'acte de langage : « la théorie narrative ne fait véritablement médiation entre la description et la prescription que si l'élargissement du champ pratique et l'anticipation de considérations éthiques sont impliqués dans la structure même de l'acte de raconter<sup>53</sup> », explique Ricœur. Autrement dit, la théorie narrative permet d'envisager l'identité constituée par l'acte de langage en considérant la perspective temporelle, tant incluse comme projection à même l'instant présent de l'action de raconter (prescription) que comme constat (description). L'action de raconter se situe ainsi à la fois entre la mise en récit d'actions courtes et au retracement de ce que Ricœur nomme à la suite de Dilthey « la *connexion d'une vie*<sup>54</sup> », c'est-à-dire la recherche d'identité à l'échelle d'une vie.

L'identité narrative, ou l'identité du personnage<sup>55</sup>, outre sa dimension temporelle, est caractérisée par « la concurrence entre une exigence de concordance et l'admission de discordances<sup>56</sup> » ; elle est constamment mise en péril par les événements qui en bouleversent la trame. En configurant une succession de contingences pour en faire un récit, et donc une totalité temporelle, l'identité du personnage, dans le même mouvement que l'intrigue, est sans cesse à la fois confirmée, ébranlée et relancée. C'est dans ce triple mouvement qu'apparaît le plus clairement la dialectique entre l'identité-*idem* et l'identité-*ipse* : la permanence dans le temps que permet le récit donne à voir

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>54</sup> *Ibid.* L'auteur souligne.

<sup>55</sup> À la suite de Ricoeur, j'emploierai le mot « personnage » pour désigner le sujet, puisqu'il fait partie d'un récit : « la personne [est] comprise comme personnage » lorsqu'elle est mise en récit. Voir p. 175.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 168.

un sujet cohérent. Paradoxalement, l'ajustement qu'exigent les événements nouveaux au personnage le fait évoluer. La personne « n'est pas une entité distincte de ses "expériences" [...] : elle partage le régime d'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée.<sup>57</sup> »

L'identité est constituée, explique le philosophe, d'une part d'inchangeable et d'unicité, de « *continuité ininterrompue* entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour le même individu<sup>58</sup> ». Nous dirons d'un chêne qu'il est le même du gland à l'arbre mature, exemplifie le philosophe, même si les sujets de ces deux stades ont peu à voir l'un avec l'autre. L'identité-idem sera alors maintenue par la donnée numérique (le gland représente la même unité que l'arbre) et par « la mise en série ordonnée de changements faibles qui, pris un à un, menacent la ressemblance sans la détruire ; ainsi faisons-nous avec les portraits de nous-mêmes à des âges successifs de la vie <sup>59</sup> ». Ces portraits multiples sont les croquis d'une identité mouvante, composée d'une part de variations entraînées par un certain nombre de contingences extérieures à l'individu, c'est-à-dire provoquées par autrui, et par rapport auxquelles la personne doit se positionner, s'adapter. L'identité narrative est alors la synthèse de ces deux parties ; elle permet à un « je » unique de se désigner, mais lui permet aussi de changer, d'être inconstant, évolutif et instable. Ainsi, la mise en récit des événements survenant dans la vie d'un individu lui permet de produire du sens à partir de ces contingences. En rassemblant « cette vie », la forme du récit permet au

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 175. L'auteur souligne.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 141. L'auteur souligne.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 142.

sujet de donner à son existence une valeur éthique, car « [c]omment un sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n'était pas rassemblée, et comment le serait-elle si ce n'est précisément en forme de récit ?<sup>60</sup> »

Paul Ricœur accorde donc un pouvoir performatif aux actions langagières raconter-décrire-prescrire, qui, elles, voyagent indistinctement entre l'identité réelle de la personne et l'identité narrative. Cette capacité de mise en narration permet la connaissance et le pouvoir d'action, l'agentivité, du soi. Dès lors, une question paraît primordiale : ce pouvoir attribué à la mise en récit ne crée-t-il pas, paradoxalement, une vulnérabilité laissant place à la violence ? Si autrui s'empare des événements de la vie d'un individu pour les mettre en récit selon sa compréhension, sa subjectivité, et qu'il-elle en tire un sens étranger à la perception de l'individu en question, ne le dépouille-t-il-elle pas de sa capacité à faire ou à donner du sens à sa propre vie ?

Ces deux thèses, celle des actes de discours d'Austin et celle de l'identité narrative de Ricœur, seront maintes fois reprises par les théoricien·ne·s des sciences humaines et sociales, et notamment par ce qui est nommé, non sans controverse, la *French Theory*. Ni une école instituée, ni même un concept, elle serait un nom, selon la chercheuse Isabelle Alfandary. Ses différent·e·s penseur·se·s sont lié·e·s par ce qui les oppose : « entre eux ont lieu des scènes agonistiques de lecture, des disputes interprétatives<sup>61</sup> », dont l'une des plus célèbres a pour cœur la théorie austinienne<sup>62</sup>. Ce

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 187.

<sup>61</sup> Voir Isabelle Alfandary, « Pourquoi la “French Theory” n'existe pas », *Palimpsestes*, 2019, p. 220-221.

<sup>62</sup> Nous pensons ici à la querelle notoire entre Jacques Derrida et John Searle au sujet de *Quand dire c'est faire*. À ce sujet, voir l'article de Peter Hadreas « Searle versus Derrida? » (*Philosophiques*, no 23, vol. 2, 1996, p. 317-326), qui revient brièvement sur la polémique pour ensuite réconcilier les deux philosophes.

nom de *French Theory* rassemble effectivement plusieurs penseur-e-s, dont Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Michel Foucault et Jacques Rancière (mais aussi, au-delà du *French*, Giorgio Agamben, Judith Butler et Fredric Jameson), qui pourraient à priori avoir peu en commun. Or, un trait fondamental les unit : la question décisive de la langue, entendue comme la construction de signifiants et comme traduction entre les différents champs de savoir, mais aussi comme outil de constitution psychique du sujet. Le travail sur la langue est la pierre angulaire permettant la déconstruction d'une compréhension naturalisante du monde social, tel que s'attache à le prouver Foucault dans son œuvre entière, qui inspirera à son tour plusieurs philosophes, dont Ricœur<sup>63</sup>.

L'auteur de *Surveiller et punir* s'intéresse longuement à la constitution du sujet par la langue, les catégories sociales et l'acte d'écriture, notamment à travers le concept grec de *l'epimeleia heautou*, qu'il traduit par « le souci de soi ». L'historiographie, la philosophie et, plus tard, la religion chrétienne ont préféré la prescription *gnôthi seauton* (« connais-toi toi-même ») pour étudier les rapports entre sujet et vérité, estimant cette dernière moins égotiste et moins négative que « le souci de soi ». Or, Foucault rappelle qu'à l'Antiquité, la pensée de « s'occuper de soi-même » et de « prendre soin de soi »<sup>64</sup> est positive. Il s'agit non seulement de se connaître effectivement soi-même, mais aussi de prendre soin de soi :

la pratique de soi, au lieu d'être un précepte qui s'impose à l'adolescent au moment où il va entrer dans la vie adulte et politique, est une injonction, injonction qui vaut pour le déroulement entier de l'existence. La pratique de soi s'identifie et doit faire corps avec

---

<sup>63</sup> Ricœur cite le concept du « souci de soi » en l'introduction de *Soi-même comme un autre*, dévoilant la provenance de son héritage philosophique. Voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 12.

<sup>64</sup> Voir Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Hautes études/Seuil/Gallimard, 2001, p. 14.

l'art même de vivre (la *Tekhnê tou biou*). Art de vivre et art de soi-même sont identiques, deviennent identiques, ou tendent à l'être en tout cas.<sup>65</sup>

La pratique de soi permet non seulement de mener une vie bonne pour soi, mais aussi pour les autres. Elle se fait par le biais de « techniques de soi », c'est-à-dire, comme l'explique Johann Michel, à travers « une procédure d'existence destinée à transformer le sujet, pour qu'il devienne autre que lui-même, conditions d'accès à la vérité sur le monde et sur soi<sup>66</sup> ». Foucault prend par ailleurs soin d'établir que les caractéristiques constituant l'identité-idem ne sont pas immanentes, comme le sous-tend Ricœur : elles sont les effets d'un ensemble de normes auxquelles le sujet est exposé et sont, par conséquent, tout aussi construites que l'identité-ipse. Seulement, elles sont construites par le social et préexistent au sujet. Foucault accentue d'ailleurs l'importance d'autrui dans la constitution du soi : « [p]our que la pratique de soi arrive à ce soi qu'elle vise, l'autre est indispensable<sup>67</sup> ». Par exemple, la formation du jeune homme se réalise par la relation au maître, qui offre un modèle de comportement à suivre à l'apprenti, lui transmet des compétences et lui offre le dialogue, entendu ici comme socratique.

Le philosophe recense également, et cette dernière retiendra particulièrement notre attention, la technique de l'écriture. Foucault rappelle qu'au I<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> siècles, l'écriture est déjà considérée comme un exercice de soi : « dans le seul fait d'écrire, précisément, on s'assimile la chose même à laquelle on pense. On l'aide à s'implanter dans le corps » ; puis il faut se relire à voix haute, « de sorte que l'exercice qui consistait à lire, écrire, relire ce qu'on avait écrit [...] constituait un exercice quasi physique d'assimilation de la vérité et du *logos* »<sup>68</sup>. Cette écriture et cette relecture servent

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>66</sup> Johann Michel dans Isabelle Galichon, *Le récit de soi*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 16.

<sup>67</sup> Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, op. cit., p. 123.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 342.

évidemment à soi, mais aussi aux autres : elles favorisent l'échange de connaissances et l'attention portée à autrui, notamment par les correspondances qui permettent « à celui qui est plus avancé dans la vertu de donner des conseils à l'autre [...] en même temps [...] de se remémorer les vérités qu'il donne à l'autre, mais dont il a besoin lui-même.<sup>69</sup> » Si Foucault identifie les pouvoirs de l'écriture, il s'intéresse toutefois peu aux risques qu'elle peut engendrer. Et si cette « chose même à laquelle on pense » concerne autrui et ne correspond pas à l'interprétation qu'en fait son sujet, ou si simplement elle ne nous appartient pas et qu'on l'implante tout de même en soi ou on la diffuse plus largement, n'est-ce pas dangereux, voire violent ? Ne reconduit-on pas, par le fait même, le schème d'oppression en imposant notre vérité ? L'auteur·trice n'a-t-il·elle pas une responsabilité morale envers l'histoire qu'il·elle produit ?

C'est précisément à cette question de la responsabilité que s'intéresse Butler dans *Le récit de soi*. Originellement intitulé *Giving an Account of Oneself*, l'ouvrage propose une réflexion sur la constitution du sujet moral et sa responsabilité, toutes deux inenvisageables sans le rapport à l'autre. Divisé en trois parties, il expose d'abord les conditions d'émergence et de développement du sujet ; puis il cible certaines limites du sujet et de la mise en narration de soi ; finalement, il revient, dans le dernier chapitre, à Foucault pour penser la responsabilité et l'action de « rendre compte de soi ».

En guise d'introduction, Butler retourne à Theodore Adorno pour rappeler les dynamiques qui sous-tendent la constitution morale du « je » :

quand le “je” cherche à se définir, il peut commencer par lui-même, mais il découvrira que ce soi est déjà impliqué dans une temporalité sociale qui excède ses propres capacités de narration ; [...] la raison en est que le “je” n'a aucune histoire propre qui

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 343.

ne soit pas en même temps l'histoire d'une relation — ou d'un ensemble de relations — à un ensemble de normes.<sup>70</sup>

Elle revient sur une notion esquissée par Foucault, et mise de côté par Ricœur : celle du soi comme construction sociale à deux niveaux. D'abord, le sujet, produit par un ensemble de normes et de relations qui lui préexistent, ne peut ignorer complètement ces dernières : « il n'y a pas de construction de soi [...] en dehors d'un certain mode de subjectivation (ou *d'assujettissement*) et donc il n'y a pas non plus de constitution de soi en dehors des normes qui orchestrent les formes possibles que peut prendre un sujet.<sup>71</sup> » Ces normes permettent à l'individu de se rendre intelligible aux autres, d'être reconnu ; cela étant dit, elles peuvent être rapidement naturalisées et deviennent alors « les termes par lesquels nous vivons et devons vivre<sup>72</sup> ». Le soi est aussi une construction sociale au niveau intime dans la mesure où le « je » ne se peut sans le « tu » : « si je perds les conditions de l'interpellation, si je n'ai aucun “je” auquel m'adresser, alors c'est “moi-même” que je perds.<sup>73</sup> » La question de la reconnaissance n'est pas de savoir ce que nous sommes, comme si nous étions constitué·e·s d'essences immuables et immanentes, mais bien celle de « qui es-tu », question qui « présuppose la présence d'un autre devant nous, un autre que nous ne connaissons pas<sup>74</sup> ».

Cette considération de la dynamique de constitution du sujet à deux niveaux, celui normatif social et celui dyadique, permet de penser la mise en récit de l'histoire d'autrui comme un acte d'interpellation et, par conséquent, d'envisager la responsabilité de l'auteur·trice et celle qu'il·elle impose à l'interpellé·e. D'un côté,

---

<sup>70</sup> Judith Butler, [*Giving an Account of Oneself*] *Le récit de soi*, [New York, Fordham University Press] Paris, Presses universitaires de France, [2005] 2007, p. 7.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 31.



écrire autrui est une façon de dire « je te vois », d'affirmer son existence<sup>75</sup>. De l'autre côté, le-la raconter présuppose de le-la connaître suffisamment pour en rendre compte, et ce, en convoquant un ensemble de normes qui ne sont pas forcément celles dans lesquelles la personne se reconnaît. Même dans le cas où ces normes conviendraient à la personne, la violence demeure, puisque le sujet n'a pu lui-même les mettre en relation et doit tout de même en assumer la responsabilité. Il-elle se retrouve ainsi pris·e dans une relation d'interpellation qu'il-elle n'a pas choisie ; une relation de pouvoir lui est donc imposée. La philosophe remarque par ailleurs que le phénomène de transfert<sup>76</sup>, soit la mise en narration au présent d'un événement du passé, arrache précisément cet événement au passé, puisqu'il devient l'objet de l'écriture en train de se produire. Exhiber des années plus tard le passé d'autrui, que ce passé ait été publiquement exposé (Thierry Jonquet, Simon Liberati, Régis Jauffret) ou qu'il soit intime (Camille Laurens, Nicolas Fargues, Patrick Poivre d'Arvor), participe par conséquent de la violence. Finalement, Butler pose par une question les jalons de l'hypothèse qui est aux fondements de nos recherches : « comment ma constitution devient-elle “la mienne” ? Où et quand cette présomption de propriété d'appartenance a-t-elle lieu ?<sup>77</sup> » Si nous sommes constitué·e·s à partir de normes sociales et de relations aux autres, donc en regard d'autrui, avec quelle légitimité peut-on défendre l'histoire de notre vie comme étant nôtre ?

---

<sup>75</sup> Par exemple, Bon écrit à la fin de *Prison* dans lequel il s'intéresse à la voix des détenus, des marginaux, vouloir « rendre hommage à tous ceux [...] qui ont permis qu'écrire ensemble soit conquérir cette très haute égalité » (François Bon, *Prison*, *op. cit.*, p. 122).

<sup>76</sup> Entendu ici comme « une preuve vivante du fait que le passé n'est pas passé, puisque la forme que prend maintenant le passé est l'orchestration présente de la relation à l'autre ». Judith Butler, *Le récit de soi*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 70.

En considérant, à la suite de Butler, mais aussi d'Hegel, que « les rencontres dont je fais l'expérience me transforment invariablement » et que « la reconnaissance devient le processus qui me fait devenir autre que ce que j'étais et qui m'empêche de redevenir ce que j'étais »<sup>78</sup>, on est alors à même d'envisager les différentes dimensions de la violence que peuvent représenter l'appropriation de l'histoire d'autrui et sa diffusion dans l'espace public. Se joue ici la limite éthique de l'auteur·trice qui, en écrivant autrui, le·la reconnaît ; même lorsque cette reconnaissance est prudente (Louis), ou dit se vouloir bienveillante (Matzneff, Besson), elle a tout de même le pouvoir de transformer autrui sans son consentement. Il est toutefois important de rappeler que nous nous penchons ici sur les avenues problématiques du phénomène. L'écriture d'autrui n'est pas intrinsèquement violente envers son sujet, faut-il le rappeler : elle peut au contraire susciter un mouvement vers l'autre qui permet au soi de se construire, comme le soutient François Dosse : « [s]i on prend au sérieux la belle démonstration de Ricœur selon laquelle le soi (ipse) se construit non pas dans une répétition du même (idem), mais dans son rapport à l'autre, l'écriture biographique est au plus près de ce mouvement vers l'autre et de l'altération du moi vers la construction d'un soi devenu autre.<sup>79</sup> »

### **2.3 Conception thérapeutique et réparatrice**

Quelque dix ans après la parution de l'essai de Viart et de Vercier, Lionel Ruffel signe un ouvrage sur le contemporain dans lequel il confirme et infirme certaines

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>79</sup> François Dosse, *Le pari biographique*, *op.cit.*, p. 11.

propositions avancées par ses prédécesseurs. Surtout, il s'attache à comprendre le contemporain non seulement à partir des manifestations qu'on lui attribue, mais également à partir des définitions qu'on lui appose et ce qu'elles sous-tendent. L'auteur retrace la naissance du terme « contemporain » en ciblant le changement de paradigme qui s'opère au tournant du siècle : « le sens même de contemporain, à la fois comme mot et comme mode d'être au temps, indique de ne pas rejouer la pensée moderne de la temporalité historique<sup>80</sup> ». On passe d'une conception fléchée, linéaire du temps à une conception de coprésence, de « coterporalité », de partage. Le déplacement du moderne au contemporain est le fruit de plusieurs transformations sociales profondes, rappelle le théoricien, dont l'une d'entre elles est le baby-boom post-guerre qui prend place dans le monde occidental (toujours détenteur d'une puissance économique et symbolique), et qui, par la force du nombre, entraîne « une démocratisation et une massification de l'accès au savoir, à la culture et à la création<sup>81</sup> ». Cette démocratisation de la consommation de la culture influence à son tour la production : des artistes de communautés historiquement dominées imaginent et donnent à voir une nouvelle perspective sur le monde. Ils-elles se réapproprient l'Histoire pour s'y inclure, récusant par le fait même les grands textes nationaux, qui étaient jusqu'alors au fondement de l'éducation. Ainsi, cette démocratisation de la culture favorise la dénonciation de la culture des élites, la valorisation de la culture de masse, et permettrait, en outre, l'accumulation de paroles désormais considérées à valeur égale, ce qui créerait cette cacophonie, ce « brouhaha », propre au contemporain.

---

<sup>80</sup> Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016, p. 10.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 13.

La notion de contemporain, pensée comme coprésence au monde, sous-tend invariablement la notion spatiale : « partager le même temps suppose d’habiter le même espace, que ce dernier soit un espace concret et physique ou une sphère abstraite de débat et de communication<sup>82</sup>. » Alors que la modernité enfermait l’art dans des espaces clos (musées, galeries, salles de spectacle), le contemporain l’ouvre dans une multitude de sphères, publiques et privées. Ce phénomène s’observe dans la diffusion des œuvres, mais aussi dans la création : c’est le cas notamment de François Bon qui commence à donner des ateliers d’écriture dans les écoles, mais également dans les centres de détention dès les années 90. Il sort la littérature du monde intellectuel pour la pratiquer avec une communauté socialement considérée subalterne, celle des détenus, afin de « conquérir cette très haute égalité<sup>83</sup> ».

Loin d’être le seul à s’intéresser à la parole de communautés marginalisées ou banalisées, Bon est dans les premiers d’une série d’auteur·rice·s à toucher au réel par le biais d’ateliers d’écriture avec des non-auteur·rice·s. En 2014, l’auteur et avocat Mathieu Simonet proposait à 1 000 patients de 37 hôpitaux de l’assistance publique française de tenir un carnet sur leur adolescence. L’idée était de construire une « autobiographie collective », parce que « nous sommes tous légitimes à écrire »<sup>84</sup>. « Écrire sur soi, rappelle-t-il, ce n’est pas manquer de respect vis-à-vis des autres ; au contraire. C’est tout à la fois prendre soin de soi et inviter l’autre, dans une forme de générosité réciproque, à une expérience sincère.<sup>85</sup> » C’est d’ailleurs cette forme de soin

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>83</sup> François Bon, *Prison*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>84</sup> Mathieu Simonet, « Nous sommes tous légitimes à écrire, par Mathieu Simonet », *L’Obs* [en ligne], 24 avril 2020, URL : <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200424.OBS27935/nous-sommes-tous-legitimes-a-ecrire-par-mathieu-simonet.html>

<sup>85</sup> *Ibid.*

envers autrui que l’avocat et écrivain s’attache à décrire dans son article « Un avocat hors la loi », lorsqu’il explique son éthique de travail. Se considérant comme « un écrivain du réel », Simonet s’inspire régulièrement de la vie de ses proches dans ses romans ; or, il affirme avoir l’habitude de « négoci[er] avec ses personnages<sup>86</sup> ». Suivant sa morale personnelle d’écriture, il expose d’abord à la personne les passages la concernant, et, en cas de besoin, cherche une formulation littéraire qui conviendra à toutes les parties. Mais l’écriture d’autrui demeure une pratique périlleuse, et il arrive parfois qu’aucune avenue ne convienne :

Au moment où je terminais mon premier roman publié, [j’avais proposé à mon frère] de le lire avant publication car quelques extraits le concernaient. Mon frère (il s’appelle Quentin) avait refusé. Il m’avait indiqué : « Je n’ai pas envie que tu racontes des choses vraies me concernant : il s’agit de ma vie privée. Je ne veux pas non plus que tu transformes des choses sur mon histoire : ce serait une trahison. Je ne veux pas que ma vie apparaisse dans ton livre : ce serait une forme de vol. Et je ne veux pas ne pas y apparaître : ce serait un assassinat symbolique. En clair, quoi que tu écrives, je serais mécontent. Or, comme je ne souhaite pas être un censeur, je préfère ne rien lire avant publication. J’irai acheter le livre à sa sortie. Et dans tous les cas, quelle que soit l’option que tu auras prise, je t’engueulerai.<sup>87</sup>

Simonet retire deux conclusions de cette expérience : se voir écrit est difficile à vivre, quelles que soient les mesures prises par l’auteur. En outre, la personne s’étant reconnue dans un personnage aura généralement besoin d’exprimer son sentiment, et de se sentir considérée. Pleinement conscient du malaise qu’il impose à ses proches en écrivant sur leur vie, l’écrivain et avocat en assume les conséquences, laissant entendre qu’écrire ne se fait pas en toute impunité et que là réside le prix à payer.

L’écriture du réel est pour certain·e·s « un bateau dans lequel [monter] » pour ensuite « se laisser port[er] par le hasard<sup>88</sup> » ; pour d’autres, il s’agit d’un véritable matériau éthique. Alexandre Gefen se penche longuement sur cette tendance que l’on

---

<sup>86</sup>Mathieu Simonet, « Un avocat hors la loi », *Revue Droit & Littérature*, vol. 1, no 2, 2018, p. 135.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 134.

pourrait qualifier de morale à vouloir représenter les « invisibles » et leur donner une voix, qu'il s'agisse de soi ou d'autrui. Si « l'idée que la littérature nous soigne et nous rend meilleurs est un mantra contemporain invérifiable<sup>89</sup> », Gefen s'emploie, dans *Réparer le monde*, à recenser les manifestations nouvelles d'une littérature guérisseuse. Dans les démocraties occidentales du XXI<sup>e</sup> siècle, désormais démunies des grands récits unificateurs, « le récit littéraire promet [...] de penser le singulier, de donner sens aux identités pluralisées, de retisser les géographies en constituant des communautés : autant de programmes moins émancipateurs que réparateurs<sup>90</sup> », remarque le chercheur. La littérature est de nouveau investie d'une mission : on la considère thérapeutique, voire justicière. L'empathie, l'écoute et l'expression de soi deviennent les leitmotivs de ces pratiques d'écriture visant à « ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus<sup>91</sup> ».

Cette utilité littéraire retrouvée se décline en plusieurs orientations. Gefen pose catégoriquement les constats pressentis chez Vercier, Viart et Ruffel : ceux d'une littérature contemporaine transitive à forte teneur morale, une littérature qui veut faire justice, et, par conséquent, qui se trouve investie d'un certain pouvoir. L'écriture de soi est un moyen de « se saisir soi-même<sup>92</sup> », au risque de frôler le danger de « l'expressivité devenant exhibition de soi<sup>93</sup> ». Plus qu'un instrument pour se forger et se distinguer, cette pratique aide « à se comprendre. Le pouvoir d'être soi et de se

---

<sup>89</sup> Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 29.

fonder est une manière de se raconter et de rendre compte de son origine, de faire sens de son propre récit pour exister comme sujet<sup>94</sup> ».

Elle est d'ailleurs investie par tout un pan de la médecine dite « narrative » qui émerge au tournant des années 2000. La fondatrice du concept, Rita Charon, définit la médecine narrative en des termes centrés autour de la qualité de réception : « clinical practice fortified by narrative competence – the capacity to recognize, absorb, metabolize, interpret, and be moved by stories of illness. Simply, it is medicine practised by someone who knows what to do with stories<sup>95</sup>. » Cette approche contribue au mouvement important de la fin du XX<sup>e</sup> siècle visant à ré-humaniser la médecine, qui s'était considérablement « scientifiée » avec « la médecine des données probantes<sup>96</sup> ». Marianne Dion-Labrie et Hubert Doucet soutiennent que cette nouvelle approche, tenant compte du récit du patient ou de la patiente, aurait une limite importante, celle d'être réduite à la relation entre Sujet et Autrui. Il et elle suggèrent, à l'instar de Ricœur, qu'il faudrait y apporter un troisième pôle, celui institutionnel, qui oriente la dynamique.

Loin d'être passager, cet intérêt pour le récit dans le processus de guérison croît au XXI<sup>e</sup> siècle. Alors que l'art thérapie et les ateliers d'écriture existent depuis longtemps, on y porte une attention particulière, tant en pratique qu'en recherche, depuis les années 2000. Nayla Chidiac, docteure en psychopathologie clinique, fonde dans les années 1997 les ateliers d'écriture thérapeutique au Centre Hospitalier Saint-

---

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 56.

<sup>95</sup> Voir Rita Charon, « What to do with stories – The sciences of narrative medicine », *Canadian Family Physician*, vol. 53, no 8, 2007, p. 1265.

<sup>96</sup> Marianne Dion-Labrie et Hubert Doucet, « Médecine narrative et éthique narrative en Amérique du Nord », *Éthique et Santé*, no 8, 2011, p. 65.

Anne (Paris). L'écriture de l'expérience traumatique participe, selon elle, « au processus de restauration du Moi effracté par le trauma ; [à] une reconstruction identitaire par la médiation de l'écriture.<sup>97</sup> » Elle devient l'un des nombreux outils que recensent les différentes approches thérapeutiques<sup>98</sup>, non sans générer certaines critiques<sup>99</sup>.

La mise en narration de soi deviendrait une étape essentielle à la pleine compréhension de la maladie ou de la blessure et, par conséquent, une étape obligatoire dans la guérison, notamment du trauma, souligne Gefen : « le moment contemporain [a fait] de la littérature un mode de guérison psychique directement opératoire. Les récits de vie “ordinaires” se situent clairement à la frontière de l'amélioration de soi et de la thérapeutique<sup>100</sup> ». Le pouvoir réparateur de la littérature n'est pas limité, loin de là, à l'agentivité du *je* : il réside également dans les représentations qui se veulent éthiques (et politiques) véhiculées dans les textes. Gefen parle même de « formes d'action correctrice<sup>101</sup> », renvoyant directement à ce que nous appellerons une littérature de réponse. Nous l'entendons comme une pratique littéraire dépassant la visée éthique en cherchant littéralement à faire justice, à la fois au sens moral et au sens

---

<sup>97</sup> Nayla Chidiac, « Écrire le silence : ateliers d'écriture thérapeutique », *Cliniques*, vol. 1, no 5, 2013, p. 106 à 123, ici p. 111.

<sup>98</sup> Voir notamment Anne Brun, « Chapitre 11 : L'écriture », *Manuel des médiations thérapeutiques*, 2013, p. 312-334 ; Claire Viardot, Alice Titia Rizzi, Marie Rose Moro, « Incarner l'écriture narrative, anorexie et adolescence », *La psychiatrie de l'enfant*, no 63, vol. 1, 2020, p. 73-92 ; Celia Hunt, « Effets thérapeutiques de l'écriture créative en formation d'adulte », *Cliopsy*, no 10, vol. 2, 2013, p. 125-139.

<sup>99</sup> Voir, entre autres, François Emmanuel, « Guérir par l'écriture...? », *Revue belge de Psychanalyse*, no 79, vol. 2, 2021, p. 115-142.

<sup>100</sup> Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 148. Certain-e-s utilisent le vocabulaire thérapeutique pour désigner ces écrits cherchant à faire justice en revendiquant une affirmation culturelle, ou un droit estimé bafoué. Voir parmi plusieurs cas Maude Mainguy, *Être auteur amérindien : l'écriture comme outil d'affirmation culturelle et de guérison chez Tomson Highway*, Québec, mémoire présenté à la faculté de lettres de l'Université Laval, 2013. Nous distinguerons pour notre part l'écriture thérapeutique (visant une guérison somatique ou psychosomatique) de celle justicière (visant une rectification de l'Histoire).



juridique du terme, en répondant à un énoncé préalablement émis. Gefen lui-même rapproche cette nouvelle tendance littéraire de l'idée de faire justice. Il relève la double signification du mot réparer, qui pourrait aussi s'entendre dans le sens juridique de dédommager : « il n'est pas un fait divers sordide, une blessure de l'histoire, un massacre ou un ethnocide qui ne doive être dénoncé, redressé, compensé par le récit<sup>102</sup>. » Ces formes de réparation dépassent le simple « devoir de mémoire », pour reprendre ses mots ; il s'agit de refaire jaillir la « vie intégrale », de « rectifier des erreurs autant que des oublis »<sup>103</sup>.

Ce discours sur la littérature réparatrice pourrait paraître enchantant, or Gefen relève certaines limites. Il note entre autres le danger de l'exhibitionnisme et du narcissisme dans les écritures de soi, et expose, en conclusion, les critiques tenues à l'égard de l'instrumentalisation de la littérature en outil thérapeutique, ce qui diminuerait sa valeur artistique. À aucun moment, cela dit, il n'aborde les effets concrets de cette littérature sur autrui. Ceci pour une raison simple : il envisage cette nouvelle tendance littéraire contemporaine à partir de la perspective du producteur, en faisant fi de la réception. Par exemple, il parle d'Angot à sept reprises sans pour autant rappeler ses aventures judiciaires (qui ont pourtant influencé certains éléments de son écriture<sup>104</sup>), si ce n'est rapidement en introduction lorsqu'il écrit que *Les Petits* a fait

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>104</sup> Dans son premier succès, *Inceste*, la protagoniste nommée Christine Angot soutient : « Ça m'ennuie d'avoir changé les noms. Ça rend le livre moins bon. » (*Inceste*, p.144). Barbara Havercroft émet l'hypothèse que certains noms ont été changés à la suite des conseils de l'avocate de la maison d'édition. Il n'y aura effectivement pas de procès pour *Inceste* ; cela dit, Angot ignorera ce conseil pour d'autres romans qui eux, seront poursuivis quelques années plus tard. C'est donc en connaissance de cause que l'autrice prend le risque de garder certains patronymes. Voir Barbara Havercroft, « Le refus du romanesque? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », *Temps zéro* [en ligne], n° 8, 2014, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1146>.

l'objet d'une plainte<sup>105</sup>. Il mentionne également à huit endroits l'auteur Régis Jauffret en soulignant qu'il est certainement « l'un des écrivains français les plus attachés à décrire l'altérité souffrante<sup>106</sup> », sans jamais évoquer le procès retentissant que lui a valu son roman *La ballade de Rikers Island* (2014) en 2016 dans lequel il s'insérait au cœur d'une histoire réelle, ni les actions en justice intentées par la famille du banquier assassiné qui lui a inspiré *Sévère* (2010). Il nous semble pourtant incontournable de s'intéresser aux effets d'une littérature qui se veut réparatrice et justicière, d'autant plus qu'elle dépasse la simple correction de l'Histoire et qu'elle a de réelles conséquences sur les sujets.

Nous pourrions donc poursuivre la réflexion de Ruffel en avançant que cette co-présence et cette prétendue égalité des voix posent la question dorénavant primordiale : « d'où parle l'énonciateur-riche ? » Si Viart et Vercier notaient une tendance à s'intéresser à l'autre pour s'écrire soi, Ruffel soutient qu'on ne peut plus écrire impunément sur d'autrui. La question de la « positionnalité<sup>107</sup> » serait centrale à l'époque contemporaine. À la suite de Gayatri Chakravorty Spivak dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, il statue que « c'en est bien fini du “qu'importe qui parle”<sup>108</sup> » : « l'étroite violence épistémique de l'impérialisme nous fournit une allégorie imparfaite de la violence générale qui correspond à la possibilité d'une épistémè<sup>109</sup> ». On accorde dorénavant de l'importance à la position qu'occupe

---

<sup>105</sup> Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, op. cit., p. 14.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, op. cit., p. 128. L'auteur souligne.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>109</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, [« Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice »] *Les subalternes peuvent-elles parler?*, trad. par Jérôme Vidal, [in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan] Paris, Amsterdam, [ 1985, p. 271-313.], 2020, p. 64. Pour rappel, « l'épistémè » est une notion employée en philosophie pour

l'énonciateur·trice : la parole est un pouvoir émancipateur, et raconter l'histoire d'une subalterne reconduirait les structures de domination. Cette violence épistémique trouve son exemple parfait dans « la constitution du sujet colonial comme l'Autre<sup>110</sup> », soutient la pionnière en études postcoloniales. Elle critique, dès 1985, les théories foucaldienne et deleuzienne qui prolongent une conception fermée du sujet unique. Les deux philosophes français avancent que le « rôle de l'intellectuel serait de se faire caisse de résonance de ce qui, jusqu'alors, était mis sous silence<sup>111</sup> ». Bien que cette tendance à « donner à entendre les voix inentendues [à comprendre : de l'Autre], à voir les corps inaperçus semble être un des mots d'ordre de [...] l'art contemporain<sup>112</sup> », il faut relativiser ces promesses d'émancipation, rappelle Ruffel, en ramenant à l'avant-plan l'importance de la *positionnalité* et l'énonciateur·rice, et celle de la polyphonie, de la cacophonie.

---

désigner le savoir constitué ainsi que le contexte et la période dans lesquels il a émergé. Voir entre autres Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, p. 77-81, et p. 355-378.

<sup>110</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>111</sup> Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 127.

### CHAPITRE 3 : Une sensibilité au cœur de l'actualité

« Il n'est pas [...] une rentrée littéraire sans polémique opposant la liberté de création au respect de la vie privée. »

Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 23.

Au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, l'on assiste à une montée en puissance des voix de tout un chacun à même la littérature, mais aussi devant les tribunaux. L'histoire récente des procès corrobore l'hypothèse d'une nouvelle sensibilité à l'égard de son histoire ; une quantité non négligeable d'auteur·rice·s et d'éditeur·rice·s comparaissent en justice pour la diffusion d'une œuvre littéraire dans laquelle un ou des individus se reconnaissent à travers les traits d'un personnage ou les événements vécus par celui-ci. Parmi ces affaires, plusieurs ont été reconduites en instances supérieures, et certaines d'entre elles ont contribué à influencer la loi en matière de liberté de création.

Grâce aux différents recensements opérés dans les dernières années<sup>1</sup>, nous avons pu inventorier 50 œuvres littéraires ayant généré des actions en justice depuis 1981 en France<sup>2</sup>. Il est à noter que très peu de cas semblent précéder les années 1980. S'il est impossible d'expliquer hors de tout doute cette soudaine apparition,

---

<sup>1</sup> Nous pensons notamment ici aux travaux du Laboratoire de recherche « L'art en procès » et aux travaux d'Anna Arzoumanov (*La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit.).

<sup>2</sup> Cette liste n'est évidemment pas exhaustive : elle est fondée sur les informations que le Laboratoire de recherche et moi-même avons été en mesure de récolter depuis 2016. Plusieurs tribunaux n'ont numérisé les décisions de justice qu'au début des années 2000, et avec une rigueur variable, ce qui rend certaines décisions introuvables. S'il est pratiquement impossible de retracer fidèlement la liste de toutes les actions en justice engendrées par la publication d'une œuvre, la liste répertoriée en annexe donne toutefois un aperçu de cette masse et, plus précisément, des cas qui ont laissé des traces, dans les médias comme dans la jurisprudence. Voir annexe I, « Auteur·rice·s poursuivie·s en justice en France entre 1980 et 2020 », p. 322.

l'inscription officielle dans les textes de loi des droits de la personnalité en 1970 n'est certainement pas un hasard. En effet, des 50 œuvres ayant généré une ou des actions en justice, 30 (60 %) sont fondées sur les droits de la personnalité, dont 25 (soit 50 % du total) sur l'atteinte à la vie privée. Si ces chiffres peuvent paraître importants, Arzoumanov les remet en perspective dans *La Création artistique et littéraire en procès* : selon ses estimations, 0,008% des romans seraient poursuivis sur une échelle de 20 ans<sup>3</sup>. Au regard de ce pourcentage somme toute infime, et considérant la masse de livres produite chaque année ainsi que la masse de contentieux menée devant les différents tribunaux français, l'on peut questionner la place importante qu'occupe la littérature en procès dans les discours médiatique et public, comme dans les revues de droit et de littérature<sup>4</sup>, en plus des diverses associations de veille qui consacrent un pôle à la liberté d'expression, dont l'« Observatoire de la liberté de création » (chapeauté par la *Ligue des droits de l'homme*), le PEN international, l'UNESCO, Freemuse, etc.

Afin de bien comprendre les différents enjeux sous-tendus par ces chiffres, un détour théorique au cœur de l'appareil judiciaire est essentiel. Nous reviendrons d'abord sur de brèves définitions des concepts juridiques de vie privée et de liberté d'expression, puis de l'évolution récente du système judiciaire en matière de procès littéraires (3.1). Nous verrons ensuite de quelle façon le tribunal judiciaire migre, du

---

<sup>3</sup> Voir Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 110. Il est à noter que pour en arriver à ces conclusions, Arzoumanov n'a considéré que les procès littéraires s'étant tenus devant la 17<sup>e</sup> chambre du TGI de Paris, alors qu'elle a tenu compte de la masse globale des romans produits en France (et non pas uniquement ceux dont le siège social de l'éditeur est situé à Paris), ce qui biaise les résultats. En effet, elle recense 26 actions en justice pour la période de 1999 à 2019, alors que j'en recense 40 à travers la France pour la même période (tout en ayant pertinemment conscience que ce chiffre n'est pas exhaustif), ce qui augmente le pourcentage à 0,013%. Le résultat demeure toutefois très faible.

<sup>4</sup> Nous pensons notamment ici à *Droit et littérature* fondée en 2017 par le professeur en droit Nicolas Dissaux, à la revue *Legipresse* dans les pages de laquelle les affaires opposant liberté d'expression et droits civils sont systématiquement commentées.

moins partiellement, à celui médiatique, en observant la foisonnante couverture de la presse des différentes affaires, ainsi que le mouvement sous-jacent de « littérature de réponse » (3.2). Finalement, les ancrages conceptuels centraux à cette thèse, soit le dévoilement, l'exposition et l'appropriation seront dépliés afin de saisir les différentes nuances du phénomène de l'appropriation de l'histoire d'autrui (3.3).

### **3.1 Incursion dans l'institution du droit**

Les droits de la personnalité visent à assurer la tranquillité et l'intégrité de la personne. Ils ne peuvent être appliqués que par la personne elle-même : ainsi, il est impossible de mener une action en justice fondée sur les droits de la personnalité pour autrui, ni encore pour une personne décédée. En effet, la personnalité est pensée en droit comme étant « l'individu, soit l'ensemble des aspects d'une personne qui la distingue de tous ses semblables passés, présents et futurs<sup>5</sup> », et le reconnaître à travers un dispositif tels que les droits de la personnalité, c'est « protéger non la personne en tant qu'Homme mais en sa qualité d'être concret et charnel. En cela, [les droits de la personnalité] se situent dans la mouvance du personnalisme<sup>6</sup> », note Cécile Deschanel. La question de l'unicité et de la singularité serait aussi au cœur du concept : « la personnalité de chacun est unique [et] c'est une donnée factuelle que le droit s'attache à protéger<sup>7</sup> ».

---

<sup>5</sup> Bernard Beignier, *Le droit de la personnalité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1992, p. 6.

<sup>6</sup> Cécile Deschanel, *Le droit patrimonial à l'image. Émergence d'un nouveau droit voisin du droit d'auteur*, Thèse présentée à la faculté de droit de l'Académie Aix-Marseille, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 13 décembre 2017, p. 13.

<sup>7</sup> Voir Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire*, *op. cit.*, p. 4.

S'il semble logique que l'unicité de l'individu, qui tient à un ensemble de caractéristiques propres à cette personne, soit protégée par un ensemble tout aussi disparate de droits, cela ne la rend pas pour autant plus appréhendable par la justice. Divisés en deux catégories – celle de la protection de l'intégrité physique et celle de l'intégrité morale –, les droits de la personnalité<sup>8</sup> regroupent sous une même coupe plusieurs droits qui ont à priori peu en commun : le droit à l'image, le droit à la présomption d'innocence, le droit au respect de son corps, le droit au respect de son nom et de sa réputation, le droit à la dignité, le droit à l'honneur<sup>9</sup>, le droit au secret, le droit à l'oubli et le droit à la vie privée.

Christophe Bigot rappelle, dans *Pratique du droit de la presse*, que si la notion de droit à l'image apparaît une première fois dans une décision de justice en 1858 dans l'affaire Rachel<sup>10</sup>, et si la notion de vie privée est abordée de façon sporadique dans certaines décisions du début XX<sup>e</sup> siècle, il faut attendre l'avènement du « *star system*<sup>11</sup> » et le développement massif de l'industrie des médias, de la musique et du cinéma pour que les droits de la personnalité soient officiellement reconnus par la loi<sup>12</sup>. Le premier d'entre eux consacré par les législateurs est le droit au respect de la vie privée. La loi du 17 juillet 1970 introduit l'article 9 dans le Code civil : « Chacun a droit au respect de sa vie privée ». Plusieurs ont cru, en premier lieu, que cet article visait à défendre

---

<sup>8</sup> Il est à noter que certains juristes parlent du « droit de la personnalité ». Bernard Beignier, maître de conférence à la Faculté de droit de l'Université de Caen, par exemple, rappelle qu'il n'existe pas de « droits » de la personnalité, « mais un droit général visant au respect de la tranquillité et de la dignité de tout un chacun. » (Voir Bernard Beignier, *Le droit de la personnalité*, *op. cit.*, p. 45.) Éclaircir ces ambiguïtés ne sera pas notre travail ; nous adopterons donc, par souci de clarté, la formulation au pluriel.

<sup>9</sup> Ce dernier, déjà prévu par la loi de 1881 sur la liberté de presse, n'apparaissait alors que sous la forme pénale de la diffamation. Il faut attendre 1970 pour qu'il puisse être traité au civil.

<sup>10</sup> Voir T. civil Seine, 16 juin 1858, *D.* 1858, III. 62, dans Christophe Bigot, « 431. Protection de la vie privée et de l'image », *Pratique du droit de la presse*, Paris, Dalloz, 2020, p. 523.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Voir *ibid.*

les personnalités publiques de l’envahissement des médias dans leur intimité ; or dès son inscription dans le Code, il est pensé pour toute personne, pour « chacun » : « aucune distinction ni discrimination n’existe donc quant à la reconnaissance des droits de la personnalité. Peu importe d’abord la notoriété de la personne ; l’anonyme bénéficiera de la protection au même titre que la personne célèbre<sup>13</sup> », rappellent Jean-Michel Bruguière et Bérengère Gleize dans *Droits de la personnalité*. Les autres droits de la personnalité seront introduits graduellement dans les années suivantes, un peu dans la précipitation et « sans véritable conceptualisation, ce qui n’est pas sans créer de profonds désordres<sup>14</sup> ».

Dans son ouvrage sur le sujet, Bernard Beignier rappelle en amorce que « la protection juridique de la personnalité n’a guère la réputation, au sein des sciences juridiques, d’être un thème de réflexion bien sérieux. [...] On convient du caractère plaisant d’une jurisprudence dont les arrêts, issus d’un contentieux très parisien, se feuilletent comme les échos de la presse<sup>15</sup> ». Peut-être ce jugement de valeur est-il dû aux textes eux-mêmes qui, sous le couvert d’une prétendue unité (la formule « Chacun a droit à... »), est une catégorie un peu fourre-tout où « certains droits [...] sont totalement hors sujet.<sup>16</sup> » Bruguière et Gleize soulignent les différentes incohérences, le plus souvent simplement linguistiques, qui contribuent à faire des droits de la personnalité une matière particulièrement hétérogène, insaisissable<sup>17</sup>. Ces lacunes

---

<sup>13</sup> Jean-Michel Bruguière et Bérengère Gleize, *Droits de la personnalité*, Paris, Ellipses édition marketing, 2015, p. 38.

<sup>14</sup> *Ibid*, p.10.

<sup>15</sup> Bernard Beignier, *Le droit de la personnalité*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>16</sup> Jean-Michel Bruguière, Bérengère Gleize, *Droits de la personnalité*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>17</sup> Ils donnent l’exemple de l’article 9 formulé comme un droit subjectif « chacun a droit au respect de sa vie privée », versus l’article 16 sur le droit à la dignité formulé quant à lui comme un droit objectif : « la loi assure la primauté de la personne » et « interdit toute atteinte à la dignité de celle-ci », ou encore



législatives, couplées aux scandales de révélations de la sphère intime, ont classé les droits de la personnalité dans une catégorie à part.

Parmi eux, le droit au respect de la vie privée est certainement le plus mobilisé, et spécialement en matière de procès littéraires ; par conséquent, il est également le mieux défini, grâce aux différentes décisions rendues. Or, s'il est le plus défini et étudié, il demeure imprécis et mouvant. Hauksson-Tresch souligne la brièveté de l'article 9 dans son alinéa premier : « "Chacun a droit au respect de sa vie privée." Le législateur de 1970 n'a pas jugé nécessaire de préciser ce qu'il fallait entendre par *vie privée*.<sup>18</sup> » Cette zone définitoire ombragée n'est pas sans conséquences : la protection de la vie privée a glissé, dans ses jeunes années, vers la sauvegarde d'une liberté. En 1997, Bernard Beignier soulignait que la jurisprudence européenne faisait de « la vie privée [qui] fut une *notion défensive*, à l'origine [...] un *concept revendicatif*<sup>19</sup> ». Elle n'est pas destinée, selon Hauksson-Tresch, à justifier le recours au « suicide assisté », comme ce fut le cas dans l'arrêt *Pretty contre Royaume-Uni*<sup>20</sup>, mais plutôt à contester la révélation de ce suicide par un tiers. Voilà pourquoi la chercheuse propose elle-même, dans le cadre de sa thèse, certaines balises permettant de mieux saisir le concept de vie privée tel qu'envisagé par la loi. Elle identifie six catégories qui permettent de le penser : la vie affective et sexuelle, la vie familiale, la santé et le corps, le domicile, les écrits (ex : correspondances) et le patrimoine (ex : argent et biens matériels). Elle se questionne toutefois sur le dévoilement d'une infraction : « La question qu'il faut

---

l'exemple du droit à la présomption d'innocence qui n'a de valeur que dans un contexte criminel. Voir Jean-Michel Bruguière, Bérengère Gleize, *Droits de la personnalité*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>18</sup> Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> Bernard Beignier, « Vie privée et vie publique », *Archives de Philosophie du Droit*, vol. 41, 1997, p. 163.

<sup>20</sup> Voir S. a., *Pretty c. Royaume-Uni*, Cour européenne des droits de l'homme, 29 avril 2022.

envisager est celle des actions illégales se déroulant dans la sphère privée. Est-il acceptable que leurs auteurs opposent la protection de la vie privée à leur dévoilement ?<sup>21</sup> »

L'exposition de l'intimité d'autrui, assimilée au commérage, n'a longtemps été régie que par les lois de la morale. La personne qui s'estimait diffamée ou injuriée pouvait engager une poursuite pénale pour ces chefs ; or au civil, ces affaires tombaient sous la juridiction de l'article 1240 (ancien 1382) du Code civil « Tout fait quelconque de l'homme, qui cause à autrui un dommage, oblige celui par la faute duquel il est arrivé à le réparer<sup>22</sup> ». Avec l'avènement des droits de la personnalité, certains juristes qualifient l'article 9 du Code civil de « recentrage du droit sur l'individu<sup>23</sup> », ou encore de « l'avènement de la personne au centre du droit contemporain.<sup>24</sup> »

Or qu'en est-il de la fictionnalisation de la vie privée, qui, loin du commérage, devient au XXI<sup>e</sup> siècle une forme importante d'écriture de soi et d'écriture du réel ? Valérie Varnerot rappelle, dans son article sur le sujet, que le statut, fictif ou réel, du fait intime exposé contre le gré de la personne concernée n'a pas à être considéré. Qu'il soit œuvre d'imagination ou parfaitement fidèle à la réalité, qu'il soit injurieux ou non, cette exposition est illicite : « ce que le droit protège, c'est la vie privée, sans considération pour la véracité ou la fictivité du fait intime divulgué<sup>25</sup> ». Dès lors que la personne est identifiable, le-la lecteur·trice n'est pas en mesure de distinguer les éléments qui relèvent de la fiction et ceux qui relèvent de la factualité ; cette

---

<sup>21</sup> Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire*, op. cit., p. 65.

<sup>22</sup> Voir S. a., « Article 1240 », *Légifrance*, version en vigueur depuis le 1<sup>er</sup> octobre 2016, consultée de 4 juillet 2022, URL : [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article\\_lc/LEGIARTI000032041571/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032041571/).

<sup>23</sup> Voir Yves Madiot dans Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire*, op. cit., p. 45.

<sup>24</sup> Voir Roger Nerson dans *Ibid.*

<sup>25</sup> Valérie Varnerot, « La fictionnalisation de la vie privée », art. cit., p. 199.

indistinction, précise Varnerot, « crée les conditions d’une particulière violence<sup>26</sup> », heurtant les droits de la personnalité. Or la professeure en droit, qui revient à quatre reprises sur cette violence, n’explique pas pour autant le phénomène. Qu’est-ce qui est violent dans le fait de ne pouvoir distinguer le fictif du réel ? Quels sont les effets que cette indistinction engendre ?

À partir du moment où la personne est identifiable dans l’œuvre, la question de la fiction ne se pose plus. Cette notion littéraire sert uniquement au tribunal à identifier — ou à distancier — la personne réelle du personnage. Dans son analyse de la méthode employée pour prouver qu’il y a identification ou non, Varnerot liste notamment l’usage du patronyme réel, le statut délicat d’événements préalablement publicisés de la vie de cet individu et la notion de fiction transparente. Cette dernière est la plus fréquente lors des procès littéraires : « Il y a fiction transparente lorsque, en dépit des précautions de style, telles que la modification des noms ou des prénoms, des professions ou bien encore des lieux, l’identification des personnes réelles reste accessible.<sup>27</sup> » Si l’appellation « précautions de style » nous semble peu adaptée à ce qui est davantage une question de factualité, nous retenons qu’un certain nombre de modifications permet selon les tribunaux de brouiller suffisamment les pistes pour échapper à la condamnation. La question est alors de savoir quels sont les éléments qui permettent l’identification, ce à quoi l’auteur répond, en citant la jurisprudence, que « d’autres similitudes, notamment de “détails [...] rattachant directement, sans confusion ni ambiguïté possible pour un lecteur informé de l’affaire, à ce personnage”

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 218-219.

son double réel<sup>28</sup> ». Aussi bien dire que la nature de ces « détails », si primordiale soit-elle pendant le procès, est ici évacuée. C'est à cette imprécision que nous voulons notamment pallier ; en dehors de l'emploi du nom propre, de la mention des professions et des lieux (naissance, domicile, etc.), quels sont les éléments permettant l'identification ? Ont-ils tous la même valeur aux yeux des tribunaux ?

Le droit français, appartenant au système de droit continental, est fondé sur les textes de loi élaborés par une équipe nombreuse, lors du travail parlementaire. Ces textes se veulent suffisamment généraux pour englober un grand nombre d'affaires et ainsi minimiser le nombre d'articles. Cependant, ils doivent être assez précis pour être prévisibles et applicables. L'une des stratégies récurrente employée par les législateur·rice·s dans l'histoire du droit pour surmonter cette impasse est l'inscription de textes généraux que vient préciser, au fil du temps, l'accumulation des décisions de justice. Ainsi, chaque décision rendue en cours supérieures crée un précédent qui vient spécifier à la fois la loi, son applicabilité et sa prévisibilité.

La première décision en Cour de cassation concernant l'exposition de la vie privée dans une œuvre littéraire est l'arrêt *Dewèvre c. Desgraupes*, 2<sup>e</sup> chambre civile, 12 mai 1986 au sujet du roman policier *Non-lieu*, signé par Pierre Desgraupes. L'écrivain y reprenait ouvertement un fait divers (comme il le mentionnait lui-même en liminaire), celui d'une jeune adolescente assassinée dans le nord de la France. Les parents de la défunte avaient poursuivi l'auteur et son éditeur au motif que ces derniers inventaient des tendances homosexuelles à leur fille qui « mettaient en cause leurs

---

<sup>28</sup> Civ. 1e , 7 février 2006, in JCP 06, II, 10041, note G. Loiseau, dans Valérie Varnerot, « Fictionnalisation de la vie privée », *art. cit.*, p. 219.

sentiments paternels<sup>29</sup> ». C'est sous le fondement de l'article 1382 du Code civil que la Cour a reconnu l'existence du préjudice et entériné la décision des juges de première instance de condamner l'auteur et l'éditeur. Notons, à la lecture de l'arrêt de justice, que ce n'est pas tant le fait de voir l'assassinat de leur fille romancé dans un livre qui aurait causé la « violence » à laquelle Varnerot fait allusion, mais bien le fait que les préférences sexuelles de cette dernière qui y sont racontées soient aux dires des proches non-fondées et perturbent leur deuil<sup>30</sup>. Le tribunal leur a donné raison, et l'auteur s'est trouvé condamné.

Par la suite, la protection de la vie privée a été progressivement renforcée. Initialement prévue par l'article 9 du Code civil, elle s'est vue rattachée à la Constitution par la jurisprudence, plus précisément à l'article 2 de la Déclaration des droits de l'homme, ce qui lui octroie par le fait même une légitimité particulière<sup>31</sup>. Cette protection devient même un principe reconnu par la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales, qui dispose, dès 1974 de la mention : « Toute personne a droit au respect de sa vie privée et familiale, de son domicile et de sa correspondance.<sup>32</sup> » La multiplication de ces sources du même droit donne un poids considérable aux demandeur-esse-s et témoigne d'une importance accrue accordée à l'intimité et à la protection de la personnalité de l'individu.

---

<sup>29</sup> Voir Nathalie Hauksson-Tresch, *La liberté de création littéraire*, op. cit., p. 46.

<sup>30</sup> Nathalie Hauksson-Tresch résume : « Les parents ont donc assigné l'auteur et son éditeur en justice. Ils ont soutenu que les tendances homosexuelles prêtées à Violette, l'héroïne du roman, mettaient en cause "leurs sentiments paternels", car d'après eux, l'histoire relatée ne pouvait être, dans l'esprit du public, que celle de leur propre fille. » Voir Nathalie Hauksson-Tresch, *Le dévoilement d'autrui dans les œuvres littéraires. Aspects juridiques et littéraires*, Suède, Göteborgs universitet, 2014, p. 28.

<sup>31</sup> Voir *Ibid*, p. 46.

<sup>32</sup> Voir S. a., « Droit au respect de la vie privée et familiale », *La Convention européenne des droits de l'homme*, Conseil d'Europe, consulté le 4 juillet 2022, URL : <https://www.coe.int/fr/web/human-rights-convention/private-life>.

Le droit au respect de la vie privée est le plus souvent convoqué devant les tribunaux lors de conflits l'opposant au droit à la liberté d'expression. Or, parallèlement à ce renforcement de la protection de la vie privée, la liberté d'expression s'est aussi progressivement développée. Au fondement des plus grands textes de loi européenne (Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, Constitution française de 1958, Pacte international relatif aux droits civils et politiques de 1966), elle est considérée comme la chasse gardée des autres droits. En effet, c'est grâce à la liberté d'expression que l'individu peut dénoncer une injustice, déclarer un préjudice, bref faire valoir ses droits. Plus encore, Denis Ramond rappelle, dans *La bave du crapaud*, que « la liberté d'expression n'est pas seulement une liberté fixée par le droit, mais également un principe et un ensemble de pratiques qui, souvent, précèdent le droit existant, le bousculent et contribuent à le faire évoluer.<sup>33</sup> » Selon l'article 11 de la Déclaration des droits de l'homme, la liberté d'expression peut s'exercer librement « sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi<sup>34</sup> » ; pourtant, c'est lorsque l'expression sort de la loi qu'elle permet de faire évoluer cette dernière. Que faire alors de cette liberté à la fois fondamentale et limitée ?

La loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de presse en précise les contours dans le contexte de publication (écrit, audiovisuel, internet, théâtre, cinéma, etc.), artistique comme non-artistique. Or cette inclusion n'est pas toujours allée de soi. Arnaud Latil rappelle, dans *Création et droits fondamentaux*, que « le seul critère permettant de

---

<sup>33</sup> Denis Ramond, *La bave du crapaud. Petit traité de la liberté d'expression*, Paris, L'Observatoire, 2018, p. 9.

<sup>34</sup> Conseil Constitutionnel, « Article 11 », *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, [1789] consulté le 5 juillet 2022, URL : <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>.



Cette première grande affaire littéraire française en matière de liberté d'expression crée un précédent important dans l'histoire de la littérature en procès. Elle mentionne clairement que le roman relève de l'expression « artistique », ici distinguée de celle qu'on l'on présume être informative ou d'opinion, pour reprendre les mots de Latil. Si la CEDH entérine le verdict des instances précédentes, ce n'est pas sans précautions<sup>39</sup> ; plusieurs éléments, dont le nombre de passages incriminés (qui passe de quatre devant le tribunal de grande instance à deux en CEDH, « représentant trois lignes au total, dans un roman de 138 pages<sup>40</sup> »), modulent les décisions rendues par les instances précédentes.

L'affaire *Lindon et Otchakovsky-Laurens* est fondatrice en droit français non seulement pour avoir donné lieu à la décision importante de la CEDH, mais aussi pour avoir été l'un des premiers cas arbitrés par la 17<sup>e</sup> chambre du tribunal de grande instance de Paris. Cette chambre, relevant du premier niveau de juridiction, n'a à priori qu'une autorité moindre dans la hiérarchie du système judiciaire, ses décisions pouvant être révoquées par la Cour d'appel, la Cour de cassation ou encore par la Cour européenne. Or Anna Arzoumanov montre bien que la 17<sup>e</sup> chambre a acquis une autorité certaine depuis sa réorganisation en septembre 1999, qui lui permet d'accueillir désormais à la fois des procédures pénales et civiles, deux catégories qui relèvent habituellement de compétences différentes. Afin d'homogénéiser les procédures, « sont donc réunies dans cette même 17<sup>e</sup> chambre toutes les procédures de presse, qui

---

<sup>39</sup> Comme il est d'usage dans les décisions rendues par la CEDH, un certain nombre de juges signent un avis dissident en fin d'arrêt. Dans le cas présent, quatre juges relèvent sept éléments qui n'ont pas été pleinement considérés, selon eux. Pour une étude de ces éléments, voir Anne-Marie Duquette, « Quand le traitement juridique du roman fait polémique : les limites de la liberté de création », *Postures* [en ligne], mis en ligne à l'automne 2020, URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/duquette-32>.

<sup>40</sup> CEDH, *Lindon, Otchakovsky-Laurens et July c. France*, Strasbourg, 22 octobre 2007, p. 43.



sont jugées par les mêmes magistrats. Cette spécialisation de la chambre a entraîné du même coup une spécialisation du contentieux de presse, qui est admise par tous les praticiens<sup>41</sup> », remarque Arzoumanov, qui le rapproche à un droit spécialisé faisant l'objet de ses propres revues juridiques.

Cette spécialisation acquise au cours du XXI<sup>e</sup> siècle confère par conséquent une autorité particulière à la chambre qu'on appelle aussi « le tribunal des mots », appréciée des médias et des juristes : « nulle part ailleurs, on ne jouit d'une aussi grande liberté de preuves et d'argumentation. C'est un salon de justice comme on le dirait d'un salon littéraire, un endroit où la réflexion, la remise en cause et l'examen des idées non conventionnelles sont permis et encouragés<sup>42</sup> », remarque maître Antonin Lévy. Plus encore, de par sa spécialisation et cet espace consacré à la réflexion, elle devancerait même parfois les législateurs : « la 17<sup>e</sup> chambre a une capacité à “construire vraiment le droit”, car “beaucoup de ses jugements font autorité et sont confirmés en appel et jusqu'à la Cour de cassation<sup>43</sup> ».

Décrite par la chroniqueuse judiciaire du *Monde* Pascale Robert-Diard comme « le plus grand salon de la vie parisienne » s'apparentant à un « club anglais »<sup>44</sup>, la 17<sup>e</sup> chambre a vu défiler en ses murs nombre de personnalités publiques françaises dont Marine Le Pen, Dominique Strauss-Kahn, Jean-Luc Mélenchon. Ce vedettariat, couplé au fait que les procédures y sont souvent longues, le tribunal pesant et scrutant à la loupe les mots mis à l'examen, génère une certaine image de « justice de luxe au service

---

<sup>41</sup> Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 62.

<sup>42</sup> Voir les propos de l'avocat Antonin Lévy dans *ibid*, p. 63.

<sup>43</sup> Voir les propos de Basile Ader dans *ibid*., p. 64.

<sup>44</sup> Pascale Robert-Diard, « La chambre des libertés », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 29 novembre 2013, consulté le 24 octobre 2023, URL : [https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2013/11/29/17e-chambre-un-tribunal-tres-mediatique\\_3521728\\_4497186.html](https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2013/11/29/17e-chambre-un-tribunal-tres-mediatique_3521728_4497186.html).

du dérisoire<sup>45</sup> ». Journalistes, patrons de presses, animateur·rice·s de télévision, écrivain·e·s et psychanalystes se succèdent sur ses bancs pour assister aux joutes verbales et aux derniers développements des histoires à potin. Sans doute cette aura de presse à scandales contribue-t-elle au rayonnement médiatique que connaissent les différentes affaires dont traite la 17<sup>e</sup> chambre ; elle n'explique pas toutefois l'attention particulière qui est accordée plus spécifiquement aux affaires littéraires.

### **3.2 Du tribunal judiciaire au tribunal médiatique**

Les affaires littéraires traitées devant la 17<sup>e</sup> chambre du tribunal de grande instance de Paris bénéficient en effet d'une couverture médiatique abondante. À titre d'exemple, l'affaire Lindon et Otchakovsky-Laurens (1998) a généré plus d'une quinzaine d'articles de presse lors de son seul passage au tribunal de grande instance de Paris (ce nombre s'est multiplié par la suite au fil des reconductions en cours supérieures) et l'affaire Besson et Grasset (2007) a été couverte à plus de vingt-cinq reprises dans vingt médias différents lors de son passage en première instance. L'on pourrait objecter que les demandeur·esse·s de ces deux affaires sont des personnalités connues du public (dans la première, Jean-Marie Le Pen, et dans la deuxième, les parents du petit garçon de cinq ans assassiné dans la Vologne) ; or d'autres procédures actionnées par des personnes qui n'appartiennent pas à la sphère publique attirent également les journalistes. L'affaire Angot et Flammarion (2011) a alimenté la presse à plus de trente-trois reprises dans seize journaux différents et l'affaire Louis et le Seuil (2016) a été couverte par les médias plus de soixante-douze fois et dans plus de trente-

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 58.

deux journaux, uniquement durant l'année où l'auteur et l'éditeur ont comparu en justice.

En acceptant d'emblée que ces chiffres ne soient pas parfaitement représentatifs (ils illustrent la couverture médiatique de chaque affaire que nous avons pu recenser plusieurs années après les faits — dans certains cas des dizaines d'années —, exclusivement via des bases de données numériques et depuis le continent américain), nous pouvons tout de même en tirer deux constats. D'une part, les couvertures médiatiques sont importantes, et ce, en dehors des journaux comme *Le Monde* ou *L'Obs* qui tiennent une chronique judiciaire. Le deuxième constat est plus précaire, mais aussi plus évocateur : alors que le nombre de comparutions devant les tribunaux par décennie se maintient, voire décline légèrement<sup>46</sup>, l'attention portée aux procès littéraires semble croître de façon exponentielle. Sans doute ces chiffres sont-ils faussés par une question méthodologique (il serait étonnant que la même proportion d'articles ait été numérisée ou publiée numériquement en 1998 qu'en 2016), mais l'écart entre la couverture du procès du *Procès de Jean-Marie Le Pen* et de celui d'*Histoire de la violence* est suffisamment prononcé pour qu'il soit difficile de ne pas y voir un effet de société.

Cela étant dit, l'attention médiatique pour les questions sur les droits de la littérature dépasse largement les cas de procès littéraires. Les journalistes soulignent de plus en plus le phénomène dans les dernières années : « [r]entrée littéraire et polémique semblent condamnées désormais à marcher de pair<sup>47</sup> ». Les scandales littéraires feraient

---

<sup>46</sup> Voir « Annexe I – œuvres poursuivies en justice en France entre 1980 et 2020 », p. 323-326.

<sup>47</sup> Véronique Richebois, « La “seconde” rentrée littéraire ouverte sous le signe de la polémique », *Les Echos* [en ligne], mis en ligne le 6 janvier 2020, URL : <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/la-seconde-rentree-litteraire-ouverte-sous-le-signe-de-la-polemique-1160646>.

désormais routine : « Quoi ! Pas l'ombre d'un scandale cette année ? Pas de règlement de comptes par autofiction interposée ?<sup>48</sup> », « À part une petite polémique familiale provoquée par Raphaël Enthoven avec *le Temps gagné*, la rentrée littéraire poursuivait placidement son cours lorsque *Vanity Fair* a jeté un pavé dans le marigot : embrouilles judiciaires autour de *Yoga*<sup>49</sup> ». D'autres, comme Patrick Boucheron, parlent déjà en 2010 de « figures imposées » :

Tout est soigneusement ritualisé [lors les rentrées littéraires] : depuis la dénonciation des fausses valeurs et des vraies manœuvres de critiques influents jusqu'à la déploration sur le thème du trop-plein [...], en passant par la distribution invariablement rythmée du répertoire déjà connu des rôles attendus : [...] la polémique de la fin de l'été et la révélation d'octobre, le grand auteur éreinté et le premier roman célébré...<sup>50</sup>

Un bon nombre de ces polémiques s'éteignent aussi rapidement qu'elles embrasent la scène publique<sup>51</sup> ; d'autres se règlent finalement dans l'intimité des bureaux d'avocats, sans être portées devant les tribunaux (ce qui attirerait inévitablement la presse)<sup>52</sup>. Mais d'autres encore génèrent un véritable débat sur les

---

<sup>48</sup> Elisabeth Philippe, « Conflit d'intérêt au Goncourt? Ouf, enfin un scandale dans cette rentrée littéraire », *L'Obs* [en ligne], mis en ligne le 21 septembre 2021, URL : <https://www.nouvelobs.com/prix-litteraires/20210921.OBS48901/conflit-d-interet-au-goncourt-ouf-enfin-un-scandale-dans-cette-rentree-litteraire.html>.

<sup>49</sup> Claire Devarrieux, « L'ex-épouse d'Emmanuel Carrère fait état de leurs conflits à propos de "Yoga" », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 30 septembre 2020, URL : [https://www.liberation.fr/livres/2020/09/30/l-ex-epouse-d-emmanuel-carrere-fait-etat-de-leurs-conflits-a-propos-de-yoga\\_1800957/](https://www.liberation.fr/livres/2020/09/30/l-ex-epouse-d-emmanuel-carrere-fait-etat-de-leurs-conflits-a-propos-de-yoga_1800957/).

<sup>50</sup> Patrick Boucheron, « Toute littérature est assaut contre la frontière », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 2, 65<sup>e</sup> année, 2010, p. 441.

<sup>51</sup> Par exemple, la polémique autour de la nomination de François Noudelmann au prix Goucourt, conjoint de la membre du jury du même concours Camille Laurens (Voir Marie-Laure Delorme, « Polémique sur le Goncourt 2021 : la romancière Camille Laurens répond pour la première fois », *Le Journal du dimanche* [en ligne], mis en ligne le 21 mai 2022, URL : <https://www.lejdd.fr/Culture/polemique-sur-le-goncourt-2021-la-romanciere-camille-laurens-repond-pour-la-premiere-fois-4112782>), ou encore le scandale entourant la parution du récit de Camille Kouchner, *La familia grande*, dans lequel l'autrice dénonce les comportements incestueux de son beau-père Olivier Duhamel sur son frère (Voir Richard Werly, « Scandale chez les Duhamel-Kouchner, la France intellectuelle accusée », *Le temps* [en ligne], mis en ligne le 5 janvier 2021, URL : <https://www.letemps.ch/monde/scandale-chez-duhamelkouchner-france-intellectuelle-accusee>).

<sup>52</sup> Nous pensons notamment à l'affaire entourant la parution de *Yoga*, récit dans lequel Emmanuel Carrère revient sur certaines périodes dépressives, incluant certaines scènes où son ex-femme est présente. Cette dernière fait valoir les clauses du contrat selon lesquelles l'écrivain doit lui soumettre ses

limites de la création littéraire. Ces dernières opposent le plus souvent des créateur·rice·s à d'autres créateur·rice·s, donnant lieu à des discussions sur le rôle de la littérature, ses devoirs et ses limites. De l'affaire entourant la sortie du roman historique *Jan Karski*<sup>53</sup> à la publication du *Consentement* de Vanessa Springora, ces polémiques ont produit différents débats d'idées sur la place publique, qui ont à leur tour entraîné toute une littérature de réponse.

Cette dernière, nous le verrons plus en détail au chapitre 9, est motivée en premier lieu par un désir de vérité, plus précisément de rétablissement de la vérité. Elle naît d'un sentiment d'inexactitude, d'inadéquation, entre une parole dite ou écrite et les faits vécus ou observés. Pour le dire autrement, elle est issue d'une volonté de faire ou de rendre justice. Si elle n'a pas le pouvoir de réguler le monde en dehors de ses textes,

---

pages la concernant, et elle demande à ce que les passages où elle apparaît soient retirés. Cette affaire fait scandale, puisque les demandes de l'ex-femme tendent à montrer qu'il s'agit bien d'un récit et non d'un roman, contribuant selon certain·e·s à l'élimination du titre de la course au Goncourt (Voir notamment Sandrine Bajos, « "Yoga" d'Emmanuel Carrère sorti du Goncourt », *Le parisien* [en ligne], mis en ligne le 6 octobre 2020, URL : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/polemique-yoga-d-emmanuel-carrere-sorti-du-goncourt-06-10-2020-8397963.php>. Nous pensons aussi à l'affaire opposant l'écrivain et cinéaste Yann Moix à son frère Alexandre Moix. Ce dernier, à la sortie du roman *Orléans*, aurait fait une sortie publique pour démentir le récit de son frère, arguant que ce dernier est le bourreau et non la victime des sévices rapportés dans *Orléans* (voir Alexandre Moix, « "Mon frère, ce bourreau" : la lettre à Yann Moix de son frère Alexandre », propos recueillis par Pierre Vavasseur, *Le parisien* [en ligne], mis en ligne le 24 août 2019, URL : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/mon-frere-ce-bourreau-la-lettre-d-alexandre-a-son-frere-yann-moix-24-08-2019-8138721.php>). La tension aurait toutefois grimpé entre les deux frères par la suite, et Alexandre Moix a intenté un procès à Yann Moix pour diffamation à la suite de paroles calomnieuses prononcées à la télévision (voir Pauline Gabinari et Dahlia Girgis, « Yann Moix relaxé après les poursuites de son frère pour diffamation », *Livres hebdo* [en ligne], mis en ligne le 26 novembre 2021, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/yann-moix-relaxe-apres-les-poursuites-de-son-frere-pour-diffamation>).

<sup>53</sup> En 2009, l'auteur Yannick Haenel signe *Jan Karski*, roman reprenant l'histoire du résistant polonais durant la Seconde Guerre mondiale. Le livre est constitué de trois parties : l'auteur met d'abord en récit l'entrevue de Claude Lanzmann avec Karski, puis il résume le témoignage du résistant (paru en 1944) et finalement, il fictionnalise une partie de l'histoire du Polonais. Cette dernière partie fictionnalisée, couplée aux deux autres parties fidèles à l'histoire, crée polémique. De nombreux·ses historien·ne·s et autres acteur·rice·s du milieu français accusent Haenel de déformer la vérité par l'ajout de fiction dans son roman. Le romancier plaide la liberté de création en soutenant que « les scènes, les phrases et les pensées que je prête à Jan Karski relèvent de l'invention ». Voir Yannick Haenel dans Patrick Boucheron, « Toute littérature est assaut contre la frontière. Notes sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, sciences sociales*, no 2, mars-avril 2010, p. 449.

la littérature de réponse opère tout de même comme une instance juridique, statuant sur l'acceptable et l'inacceptable, apportant de nouvelles preuves, offrant un nouveau regard sur l'affaire en jeu. En effet, l'on remarque que les grandes polémiques entre créateur·rice·s du XXI<sup>e</sup> siècle ont souvent généré des œuvres en réponse à la première œuvre questionnée. Ainsi, Claude Lanzmann a réalisé le documentaire *Le rapport Karski* en réponse aux scènes du roman qui lui apparaissent « si éloignées de toute vérité [...] qu'on reste stupéfait devant un tel culot idéologique, une telle désinvolture, une telle faiblesse d'intelligence<sup>54</sup> ». À partir des matériaux d'entrevues qu'il avait réalisées avec Jan Karski au moment de la conception de *Shoah*, le réalisateur souhaite « rétablir la vérité<sup>55</sup> ».

Il en va de même pour la polémique opposant Camille Laurens et Marie Darrieussecq, qui émerge à peine trois ans auparavant. À la suite de la parution de *Tom est mort* (Darrieussecq, 2007), Camille Laurens signe « Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou » dans la *Revue littéraire*, article dans lequel elle déclare avoir eu le sentiment « d'une usurpation d'identité, la nausée d'assister par moments à une sorte de plagiat psychique<sup>56</sup> ». Plusieurs auteur·rice·s prennent la parole publiquement pour soutenir l'une ou l'autre des parties, mais c'est sans doute la formule « plagiat psychique » qui agit comme accélérateur de la polémique, marqueur indélébile qui sera repris dans les querelles suivantes. Elle vaut en outre la publication, en 2010, de *Rapport de police*, essai sur le plagiat signé par Darrieussecq en réponse aux

---

<sup>54</sup> Claude Lanzmann, « Jan Karski de Yannick Haenel : un faux roman », *Les Temps modernes*, no 657, vol. 1, 2010, p. 5.

<sup>55</sup> Claude Lanzmann dans Rémy Besson, « *Le Rapport Karski*. Une voix qui résonne comme une source », *Études photographique* [en ligne], 27 mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011, URL : <https://journals-openedition-org.biblioproxy.uqtr.ca/etudesphotographiques/3178>.

<sup>56</sup> Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou le Syndrome du coucou », *Revue littéraire*, no 32, automne 2007, URL : <http://archive.is/sa9H>.

accusations que lui portait Laurens. Elle y recense toutes les fois où elle s'est vue accusée d'avoir copié ou plagié un autre texte, et soutient qu'il s'agit en fait d'un refus de la fiction : « Attaque, donc, contre l'imagination : Camille Laurens propose d'en borner l'empan et l'exercice, en posant la question de *l'inimaginable*. [...] Le roman, au fond, est perçu par les tenants de la véracité comme un plagiat de l'autobiographie. Comme si la fiction n'était jamais que la copie, ou le masque, d'un texte plus *réel* qui viendrait d'un *je* certifié d'origine.<sup>57</sup> » Pour l'autrice de *Tom est mort*, ce refus de la fiction est un contrecoup du phénomène de l'autofiction :

Ces discours de l'origine, aussi vieux que Platon, s'assoient aujourd'hui sur un nouveau discours du *je*, riche des expérimentations de l'autofiction. Mais si l'autofiction est un genre fondamentalement ambigu, une tendance actuelle est de ne plus supporter le trouble, tous les troubles. De verser dans la panique identitaire, dans tous les domaines, public et privé. La seule garantie contre cette panique est le certificat doloriste, et ce que l'on appelle désormais le droit des victimes : je souffre donc je suis, et certainement pas un(e) autre.<sup>58</sup>

Pour Darrieussecq, la question du plagiat est en fait celle de la légitimité, et cette intolérance généralisée face au « trouble » et à l'ambiguïté des formes littéraires alliant fiction et fait remettrait en question la liberté de l'écrivain·e. Elle en conclut que « ce qui est blasphématoire, c'est sortir de soi. Oser voir le monde avec d'autres yeux. Oser imaginer.<sup>59</sup> »

### 3.3 Ancrages conceptuels

Nous l'avons vu ci-haut, Valérie Varnerot envisage le conflit de droit entre la liberté de création et le respect de la vie privée en des termes de « dévoilement de

---

<sup>57</sup> Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, P.O.L, 2010, p. 17.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 236.

l'intime<sup>60</sup> » ; pour Nathalie Hauksson-Tresch, la protection de la vie privée cherche à prévenir les différents « dévoilements<sup>61</sup> » dont un individu pourrait être victime. Alors que ce terme peut être juste dans certains cas (notamment dans l'affaire opposant Iacub et DSK où ce dernier reproche à l'autrice de révéler leur vie sexuelle privée), il nous paraît limiter la compréhension du phénomène.

D'abord, la notion de « dévoilement » rend particulièrement confuse l'idée selon laquelle la vie privée exposée peut être imaginaire, et offenser tout autant que si elle était réelle. Comment lever le voile sur quelque chose d'imaginaire ? Effectivement, s'il y a eu un flottement sur la question<sup>62</sup>, il est désormais communément admis que « seule doit être prise en considération la nature des faits révélés au public et non l'exactitude de ceux-ci<sup>63</sup> ». Prouver que les faits relatés dans l'atteinte à la vie privée sont réels n'est donc d'aucune utilité, considérant que l'atteinte peut « être constituée par des publications portant sur des faits réels ou imaginaires<sup>64</sup> ». L'on peut lire, dans la décision sur l'assignation en justice de Madame Salou contre l'écrivain Jean Failler pour son roman policier *Le renard des grèves* dans lequel elle estime être reconnaissable sous les traits d'une prostituée, qu'une « œuvre de fiction, appuyée en l'occurrence sur des faits réels, si elle utilise des éléments de l'existence d'autrui, ne peut leur en adjoindre d'autres qui, fussent-ils imaginaires, portent atteinte au respect

---

<sup>60</sup> Valérie Varnerot, « La fictionnalisation de la vie privée », *art. cit.*, p. 190.

<sup>61</sup> « Dévoilement de la vie affective et sexuelle », « dévoilement de la vie familiale », « dévoilement du corps humain », etc. Voir Nathalie Hauksson-Tresh, *La liberté de création littéraire ou violation de la vie privée?*, *op. cit.*, p. 53, 57, 61.

<sup>62</sup> Voir dans Christophe Bigot, « 431. Protection de la vie privée et de l'image », *Pratique du droit de la presse*, *op. cit.*, p. 567.

<sup>63</sup> Voir la décision de la Cour de Versailles *Fleuret c. Hachette filipacchi*, dans Christophe Bigot, « 431. Protection de la vie privée et de l'image », *Pratique du droit de la presse*, *op. cit.*, p. 568.

<sup>64</sup> *Ibid.*



dû à la vie privée<sup>65</sup> ». Ce procès montre bien qu'il ne suffit pas, comme le prétend Agnès Tricoire<sup>66</sup>, de soutenir que Mme Salou n'est pas une prostituée, et ne correspond par conséquent pas au personnage de Gabrielle pour faire tomber les charges. L'enjeu est par conséquent déplacé : l'accusation comme la défense s'emploient à prouver l'identification de la personne, ou à l'inverse, la distance entre la personne et le personnage.

En outre, comme nous l'avons constaté en survolant l'affaire entourant le roman *Non-lieu* de Pierre Desgraupes, ce n'était pas en l'espèce le dévoilement de la vie de leur fille qui avait causé le préjudice, mais plutôt le fait que le portrait dressé de la jeune adolescente était erroné selon ses proches. Il en va de même pour l'affaire opposant Marie Darrieussecq à Camille Laurens : si elle n'est pas allée jusqu'au procès, force est de constater que le fondement de l'atteinte à la vie privée aurait été aussi difficile à faire valoir devant le tribunal de grande instance que l'a été celui de plagiat devant les tribunaux sociaux. Afin de distinguer ces nuances, nous emploierons deux termes : celui d'« exposition » désigne la révélation d'informations privées dans la sphère publique, et celui d'« appropriation » nous permettra d'envisager l'action de « faire sien ».

Contrairement à l'idée de « dévoilement », la notion d'exposition permet de penser l'action de montrer, d'étaler à la vue, sans supposer que l'objet (ou sujet) exposé était préalablement caché, voilé. L'intimité et la vie privée, si elles font parfois partie du secret, peuvent être maintenues dans la sphère privée sans pour autant être voilées ;

---

<sup>65</sup> Civ. 1e, 7 février 2006, in JCP 06, II, 10041, note G. Loiseau..

<sup>66</sup> Voir Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, op. cit., p. 227-228.

ainsi, l'on peut partager son intimité et/ou sa vie privée avec autrui, voire même avec un certain public ciblé, sans pour autant consentir à ce que cette partie soit révélée à tous et toutes. Exposer un fait ou une personne sous-tend également, dans une certaine mesure, de l'expliquer et par conséquent, de générer un discours à son égard, à l'inverse du « dévoilement » qui suppose de retirer un voile sur objet pour le donner à voir, tel qu'il est. La notion d'exposition permet de mieux comprendre qu'un individu puisse se sentir « exposé » alors que les faits relatés sont partiellement inexacts, imaginaires. Finalement, « être exposé à » sous-tend également une part de risques. Être exposé.e au jugement d'autrui ou à l'appareil médiatique place l'individu dans une situation de vulnérabilité qu'il n'a pas choisie, ce qui permet de mieux concevoir la part de violence.

En droit, l'*appropriation* désigne « un pouvoir de droit, une situation fondée en droit, le lien de droit par lequel une chose appartient à une personne, lui est réservée<sup>67</sup> ». Il s'agit de se rendre propriétaire de quelque chose, voire d'un bien que l'on ne possédait pas au préalable. Si la chose n'appartenait pas nécessairement à quelqu'un avant d'être appropriée (par exemple un chat sauvage), le bien, lui, appartenait forcément à autrui ; la notion inclut par le fait même une interaction, directe ou indirecte, entre des individus. Le phénomène d'appropriation relève de l'interpellation : s'approprier l'histoire ou l'énonciation d'autrui impose une situation de langage à cette personne. Face à son exposition, le sujet raconté n'a d'autre choix que de réagir : il peut cautionner (a priori ou a posteriori de la publication) le portrait que l'on peint de lui ; il peut démentir les éléments allégués (ex : *Histoire de la violence*) ; il peut refuser d'être présent dans l'énoncé de l'œuvre (ex : *Les Petits*) ou il

---

<sup>67</sup> Georges Rouhette, « Propriété », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 28 octobre 2021, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/propriete/>.

peut encore refuser la scène d'énonciation (ex : *L'enfant d'octobre*). Tout comme le démontre Butler dans *Le pouvoir des mots*, garder le silence dans une telle situation est aussi une réaction à l'exposition, une réaction qui reconduit le rapport de pouvoir instauré par l'acte de langage<sup>68</sup>.

Or cette notion permet également d'envisager les appropriations que l'on pourrait qualifier de réussies<sup>69</sup>. Valérie Varnerot rappelle que « la construction de la fiction à partir de la réalité [...] est le socle de toute œuvre littéraire<sup>70</sup> », et que ce mouvement de fictionnalisation de la réalité est constitutif d'un acte de « sur-appropriation du réel<sup>71</sup> », de capture du réel par l'auteur-riche. Le droit d'auteur « autorise l'appropriation de cette réalité remodelée par l'imaginaire de l'auteur et subjectivée dans une forme d'expression originale.<sup>72</sup> » Varnerot salue à son tour la méthode de fictionnalisation de la vie privée d'Emmanuel Carrère dans son

---

<sup>68</sup> À cet égard, à la diffusion du film *Affaire Villemin* sur France 3 en 2006, le couple Villemin accorde un entretien au journal *La Croix*. Lorsque l'intervieweur demande pourquoi le couple choisit de parler maintenant alors qu'il se tait depuis 1994, Jean-Marie Villemin répond : « nous avons décidé de réagir plutôt que de subir encore ». Voir Christine et Jean-Marie Villemin, « Les parents de Grégory parlent », propos recueillis par Jean-Claude Raspiengas, *La Croix* [en ligne], mis en ligne le 25 octobre 2006, URL : <https://www.la-croix.com/Actualite/France/Les-parents-de-Gregory-parlent-NG-2006-11-06-517243>.

<sup>69</sup> Dans son mémoire sur le sujet, Karine Pietrantonio observe les méthodes par lesquelles François Bon et Emmanuel Carrère s'approprient et représentent les faits divers dont ils s'inspirent pour leur roman *Un fait divers* (1993) et *L'adversaire* (2000). François Bon brouille les identités des personnages impliqués dans l'événement du fait divers, tout en les créant attachants et particuliers, permettant ainsi à l'histoire d'atteindre une portée universelle sans s'acharner sur ceux et celles impliqués dans la source d'inspiration. Emmanuel Carrère pour sa part expose plutôt le caractère ordinaire, banal de Jean-Claude Romand, afin de défaire l'image du monstre nourrie par les médias de l'époque, et donne à voir un homme empêtré dans ses mensonges. Surtout, les deux auteurs font montre d'une empathie envers leur sujet. Voir Karine Pietrantonio, *(Ré)inventer le réel*, *op. cit.*

<sup>70</sup> Valérie Varnerot, « La fictionnalisation de la vie privée », *art. cit.*, p. 185.

<sup>71</sup> Selon l'expression de Bernard Edelman, qui avance que le sujet de droit « doit faire “sien” le réel, [comme] le photographe doit pouvoir être propriétaire de ce “reflet du réel” (sa photographie), de même que le cinéaste [ou l'auteur-riche] doit faire sienne cette “fiction du réel” que produit sa caméra [son stylo] », dans *Ibid.*, p. 186.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 186.

œuvre *D'autres vies que la mienne*, lui qui ne cesse de se demander : « ai-je le droit de m'approprier ces deuils ?<sup>73</sup> ».

La notion d'appropriation permet également de souligner la part d'indistinction entre le récit de l'autre et le récit de soi, posée par Viart et Vercier. S'imprégner de l'histoire d'autrui et la travailler comme matière littéraire contribuerait à « l'archéologie de soi » :

Une biographie qui déplace ultimement l'intérêt et la visée de l'objet biographié vers le sujet biographe. [...] Cette lecture de soi dans la biographie [voire l'histoire] de l'autre relève apparemment de l'effet-miroir. Il y va d'un transfert ou d'une projection, ou plus exactement d'une *appropriation*, d'un usage *pro domo* de la figure de l'autre, où l'altérité devient un moyen de dire le propre du sujet<sup>74</sup>.

L'appropriation de l'histoire d'autrui serait ainsi ce « détour pour revenir à soi », tout en ne perdant pas de vue l'importance du social dans la constitution du soi. Laurence Gauvreau rappelle que la filiation littéraire et l'intertextualité sont revendiquées depuis de nombreuses années en littérature, plus spécifiquement dans les écritures de soi. L'intertextualité, qui serait « une manière de capter des reflets identitaires, [...] permet un assemblage de mots, de formules et d'idées reprises, mais sous un agencement nouveau de manière à créer un sens original, une notion du soi. Elle permet de s'approprier le discours de l'autre, ou le sien, afin de tenter de se dire à l'aide de ces mots<sup>75</sup> ».

À la lumière des constats sur les tendances littéraires au XXI<sup>e</sup> siècle des auteur·rice·s à se tourner vers l'écriture de soi comme vers l'écriture du réel

---

<sup>73</sup> Pierre Assouline, « La vie des autres et la mienne », dans *ibid*, p. 192.

<sup>74</sup> Dominique Viart, « L'archéologie de soi dans la littérature française », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographique*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 109.

<sup>75</sup> Voir Laurence Gauvreau, « L'écriture de soi, une écriture de l'Autre? », *Voix plurielles*, no 1, vol. 17, 2020, p. 179.

— notamment à travers l'évolution de l'écriture du fait divers —, de même qu'à la lumière de l'évolution du droit et de la constitution de la 17<sup>e</sup> chambre du tribunal de grande instance de Paris, ainsi que de l'abondante littérature que les décisions de cette chambre génère dans les sphères médiatique, universitaire et juridique, les trois affaires retenues pour notre corpus primaire, soit *L'enfant d'octobre* de Besson, *Les petits d'Angot* et *Histoire de la violence* de Louis sont toutes indiquées pour observer le versant problématique de l'écriture d'autrui.

## PARTIE 2 : PROCÈS DU FLOTTEMENT ENTRE FICTION ET RÉEL

« Le fait est que dans la vie humaine la distinction entre récits factuels et récits de fiction est indispensable et inévitable. D'ailleurs, dans la pratique quotidienne nous faisons tous, quelle que soit notre philosophie officielle, cette distinction. »

Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, no 175-176 : « *Vérités de la fiction* », juillet-décembre 2005, p. 30.

Nathalie Hauksson-Tresch souligne dans sa thèse que les rentrées littéraires du XXI<sup>e</sup> siècle voient se multiplier, en parallèle des critiques classiques sur les récits, les décryptages d'indices et les commérages. Le nombre important d'articles enquêtant sur les correspondances entre personnes et personnages, couplé aux discours de promotion des livres axés sur la conformité entre fiction et réalité, amènent la chercheuse à se demander si cette époque ne serait pas celle de l'érosion de la valeur de la vie privée et de « l'émergence du sentiment d'avoir le droit de regarder — et le cas échéant d'exposer — la vie des autres<sup>1</sup> ». En s'intéressant aux humains derrière les figures héroïques, aux « vies minuscules », mais aussi aux « individus fragiles, les oubliés de la grande histoire, les communautés ravagées<sup>2</sup> », la fiction contemporaine investit des terrains parfois corrosifs. En effet, l'on peut se demander : y a-t-il des limites à cette exposition d'autrui, à ce voyeurisme ? Dans une société où l'on revendique la multiplicité des paroles, comment légiférer dans des circonstances aussi troubles ?

---

<sup>1</sup> Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire ou violation de la vie privée ?*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, op. cit., p. 9.

Un retour vers la fiction et ses contours est essentiel pour comprendre de quelle façon elle est envisagée par la loi, par les tribunaux et par les différentes parties des litiges. Quel poids possède cette notion si mouvante dans une des institutions les plus rigides, celle du pouvoir judiciaire ? Quels sont les procédés qui permettent d'en tenir compte sans restreindre démesurément sur la liberté de création ?

## CHAPITRE 4 : Fiction et identification

Nous l'avons vu, sous le couvert de différentes catégories, la littérature revendique le droit de s'accoler librement au réel. Mais ce droit est-il sans limite? Plusieurs dispositions juridiques ont émergé durant les dernières décennies pour encadrer la pratique littéraire; les tribunaux ont longuement discuté du cas particulier de la fiction, en tâchant de préserver une grande liberté. Bien que les textes de loi ne prévoient pas des limites claires, tout un appareil juridique est mis en place pour en surveiller les frontières et les usages. Les auteur·rice·s sont confronté·e·s à certaines limites qui fluctuent selon les cas.

Comment prouver au tribunal qu'une œuvre romanesque dépasse les limites de la fiction et nie le droit à la vie privée de certains individus? Cette question en pose implicitement une seconde encore plus épineuse : qu'est-ce que la fiction ? Où commence-t-elle, et où finit-elle (4.1) ? Procéder à la mise en parallèle des caractéristiques du personnage et de la personne qui s'y reconnaît pour établir qu'il y a identification entre les deux permet partiellement de statuer sur l'atteinte à la vie privée (4.2). Commune à tous les procès littéraires pour atteinte à la vie privée, cette méthode n'est pourtant ni encadrée ni systématique. Quelles en sont les nuances ? Les différents éléments qui la constituent ont-ils tous la même valeur devant la loi (4.3) ?



#### 4.1 Considération de la fiction : une zone trouble

Afin de prouver que l'œuvre romanesque porte atteinte au respect de la vie privée d'un individu, il incombe d'abord à la poursuite de démontrer que l'œuvre littéraire verse, ne serait-ce que partiellement, dans le réel. Pour ce faire, elle ne peut — et nous non plus — contourner la notion de la fiction. L'intention ne sera pas ici d'en retracer l'histoire ni de revenir sur la généalogie des théories à ce sujet, d'autres les ayant déjà synthétiquement et savamment présentées<sup>1</sup>. Il s'agira plutôt de proposer une certaine définition de cette notion si problématique à l'époque contemporaine, afin de comprendre le traitement dont elle fait l'objet devant les tribunaux. Comme le remarque Françoise Lavocat dans *Fait et fiction. Pour une frontière*, la distinction entre la part d'imaginaire et la part de réel dans une œuvre littéraire devient flottante, voire impossible, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Après avoir été instrumentalisée au cours du XX<sup>e</sup> siècle à des fins intéressées, dont certaines politiques ou commerciales via le storytelling, la fiction « n'a plus de contours, plus de trait spécifique repérable, ni formel, ni logique, ni axiologique, ni ontologique.<sup>2</sup> » Elle fait désormais l'objet de méfiance et de conflits, notamment chez les créateur·rice·s qui refusent parfois de s'y identifier<sup>3</sup>.

En dehors de Lavocat, nombreux·ses sont les penseur·e·s à avoir hasardé une théorisation de la fiction<sup>4</sup>. Pour Käte Hamburger et Dorrit Cohn, les caractéristiques

---

<sup>1</sup> Voir notamment Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 15-26, ou encore Christine Baron, *La littérature à la barre*, Paris, CNRS, 2021, p. 224-234.

<sup>2</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction.*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> L'abondance d'autofictions et de récits de témoignages signerait notamment l'usure des procédés romanesques, soutient Lavocat à la suite de Viart. Voir *ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> Richard Saint-Gelais, « Fiction », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 289.

principales de la fiction prendraient la voie d'un récit imaginaire le plus souvent narré à la troisième personne, alors que chez Kendall Walton et Jean-Marie Schaeffer, elle prendrait plutôt la forme d'un faire-semblant, d'une feintise partagée. Pour Richard Saint-Gelais, elle serait une notion neutre, fondée sur « un rapport entre les signes, leurs utilisateurs et ce à quoi ils se réfèrent<sup>5</sup> », déclinable en différents degrés de probabilité selon l'emploi qui en est fait. Gérard Genette l'envisage quant à lui sous le « mode » qu'elle conditionne : elle programme une attitude particulière chez le lectorat, celle « esthétique, au sens kantien, de “désintéressement” relatif à l'égard du monde réel<sup>6</sup> ». Elle déborde par conséquent du littéraire : elle serait, selon lui et à sa suite selon Schaeffer et Lavocat, un « artefact culturel produit par l'imagination et non soumis aux conditions de vériconditionnalité fondées sur la référence au monde empirique<sup>7</sup> ».

S'il n'existe à ce jour aucune définition unanime de la fiction, celle proposée dans *Le dictionnaire du littéraire* par Saint-Gelais nous semble être une bonne assise pour penser la notion. Elle établit la fiction comme « une histoire possible, un “comme si”<sup>8</sup> », par essence fabriquée, bref le fruit de « la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate.<sup>9</sup> » Longtemps dépréciée, notamment par l'Église puisque synonyme de mensonge, la fiction gagne en légitimité par la poésie à partir de la Renaissance, où « on oppose l'historien, qui dit le vrai, l'orateur, qui dit le juste, et le poète, qui dit le possible au moyen de fictions<sup>10</sup> ». Elle doit cette légitimité à l'idée aristotélicienne selon laquelle la feintise permet de donner

---

<sup>5</sup> Richard Saint-Gelais, « Fiction », dans *ibid.*, p. 289.

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points », [1979] 2004, p. 88.

<sup>7</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>8</sup> Richard Saint-Gelais, « Fiction », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>10</sup> *Ibid.*

à penser des vérités plus générales que celles particulières de l'Histoire. Saint-Gelais statuait en 2002 que « la fiction est sans doute même devenue à la fin du XX<sup>e</sup> siècle un argument de l'unité du monde des lettres, le seul qui permette de ranger sous la même étiquette les productions aussi différentes dans leurs intentions que le best-seller et le nouveau roman, et l'autobiographie pour une part muée en auto-fiction<sup>11</sup> » ; à cet égard, il nous semblerait plus juste de soutenir, quelque vingt ans plus tard, que l'argument unificateur serait le *problème* de la fiction. Est-ce que raconter est systématiquement un acte fictionnalisant ? Si la fiction est un moyen pour rendre le réel, est-ce que ce dernier relève par conséquent de *l'inventio* ?

Soucieuse de synthétiser les divers points de vue critiques de la kyrielle de théoricien·ne·s qui ont tenté de saisir les contours de la notion de fiction, Christine Baron répertorie dans *La littérature à la barre* cinq approches qui nous semblent recouper synthétiquement la majorité des théories contemporaines sur le sujet, à la fois chez les littéraires et chez les magistrats. 1) D'abord, l'approche de la fiction comme fait linguistique s'intéresse aux marques de fictionnalité au cœur des procédés narratifs. Certaines organisations précises du récit seraient caractéristiques hors de tout doute de la fiction. Dans *Logique des genres littéraires* (1986), Käte Hamburger cible l'évocation de périodes antérieures ou ultérieures, l'indétermination temporelle et/ou géographique, les déictiques, la description d'univers mentaux ; Mikael Bakhtine nomme l'indétermination des chronotopes<sup>12</sup>, et Dorrit Cohn parle de représentation de la vie psychique<sup>13</sup>. Gérard Genette amende toutefois cette théorie en soutenant que si

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Voir Mikael Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>13</sup> Voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

certaines de ces procédés de fictionnalisation étaient vrais au moment de leur théorisation, ils se sont depuis étendus dans différentes formes de récits factuels, dont celle du reportage ou de l'enquête journalistique<sup>14</sup>. À la lumière de ces constats, Christine Baron remarque que cette rectification « plaide en faveur d'une description non binaire de la fiction et de la "non-fiction", envisageant plutôt des degrés différents de fictionnalité ou de véridicité<sup>15</sup> ». Il faudrait donc aller chercher les traces de la fiction ailleurs que dans les procédés de mise en récit.

2) L'approche ontologique pense la fiction comme un énoncé à dénotation nulle. La fiction permettrait d'ériger des mondes complets et autonomes en parallèle de la réalité. Selon cette logique, « les personnages inventés par les romans, même inspirés de la réalité, sont le fruit de l'imagination de l'auteur et relèvent de la catégorie de l'*inventio*.<sup>16</sup> » Indissociable de la notion d'intentionnalité, elle repose sur la volonté de l'auteur·rice de simuler sans tromper, d'inventer sans mentir. Cette approche est opérationnelle pour les textes dont la fiction est la finalité, c'est-à-dire ceux fictifs, selon les termes de Viart<sup>17</sup>, mais comporte un angle mort important où sont évacués les textes fictionnels, ceux où la fiction est un outil d'investigation et d'élucidation.

3) L'approche sémantique complète celle ontologique ; « la dénotation nulle [y] est compensée par la capacité de la fiction à figurer une réalité non matérielle<sup>18</sup> ». Baron rappelle que plusieurs théoricien·ne·s des années 1980, dont Nelson Goodman, insistaient sur le fait que « la dénotation nulle n'empêche pas que les textes de fiction

---

<sup>14</sup> Voir Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, Paris, *op. cit.*, p. 141-168.

<sup>15</sup> Christine Baron, *La littérature à la barre*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>17</sup> Voir Dominique Viart, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », *art. cit.*, p. 295.

<sup>18</sup> Christine Baron, *La littérature à la barre*, *op. cit.*, p. 230.

aient une référence<sup>19</sup> ». Bien que Madame Bovary soit un être imaginaire, elle demeure constituée de plusieurs types de comportements bien réels et observables chez de nombreuses femmes contemporaines à l'écriture du roman. Ainsi, un personnage est fictionnel même s'il est constitué de caractéristiques empruntées chez différentes personnes réelles.

4) L'approche pragmatique renvoie quant à elle l'entière responsabilité de la fiction à l'intention de l'énonciateur-riche : « les énoncés fictionnels sont des assertions, même lorsqu'ils ne présentent pas les garanties de factualité des énoncés dénotés<sup>20</sup> ». Partant du principe austinien selon lequel le langage agit sur le monde, le langage fictionnel constituerait « une injonction à imaginer des situations qui seraient existantes si l'énoncé avait la force illocutoire qu'il ne fait que mimer<sup>21</sup> ». La fiction se caractériserait ainsi par son « usage parasitaire du langage (Austin) ou comme suspension de la règle de véridicité (Searle)<sup>22</sup> ».

5) Finalement, l'approche anthropologique<sup>23</sup>, ou « option de lecture<sup>24</sup> », relaie l'activité fictionnalisante au processus de lecture. Au-delà de la simple « suspension volontaire d'incrédulité », le lectorat constituerait lui-même la fiction : « la fiction est une activité intentionnelle qui génère des entités fictionnelles<sup>25</sup> », affirme Christine Baron. Kendall Walton soutient que la proposition de « faire comme si » ne relève pas de l'auteur-riche,

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 231.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Richard Saint-Gelais, « Fiction », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 290.

<sup>23</sup> Voir Christine Baron, *La littérature à la barre*, op. cit., p. 233.

<sup>24</sup> Richard Saint-Gelais, « Fiction », art. cit., p. 290.

<sup>25</sup> Christine Baron, *La littérature à la barre*, op. cit., p. 233.

mais de « la projection du lecteur, [de] son jeu imaginatif.<sup>26</sup> » Ce serait donc le lectorat qui performerait la fiction en lisant le texte.

Ces cinq approches ont émergé en deux temps, soit celle des caractéristiques internes au texte (1) puis celles des caractéristiques externes (2, 3, 4, 5). Cette deuxième catégorie aurait fortement contribué, ajoute Lavocat, à l'effacement de la frontière entre fait et fiction<sup>27</sup>. En externalisant les critères de fictionnalité, l'on peut chercher ces derniers dans des énonciations de différentes natures, notamment dans la communication courante<sup>28</sup>. La théoricienne rappelle que « l'effacement de la frontière entre fait et fiction est tout à fait concomitant, et peut-être corrélatif, de celui entre texte littéraire et non littéraire.<sup>29</sup> » S'il n'est pas question ici d'adopter une approche plutôt qu'une autre, il sera intéressant de constater que ces différentes avenues sont mobilisées plus ou moins consciemment par les tribunaux et les différentes parties.

En effet, la coprésence de faits et de fiction peut être mobilisée à la défense de l'auteur et l'éditeur. Dans l'affaire Besson, l'auteur revendique, d'un côté, le droit de s'emparer de cette affaire criminelle appartenant au domaine public et affirme l'utiliser dans « le cadre d'un débat d'intérêt général<sup>30</sup> » et revendique, de l'autre côté, la nature fictionnelle des monologues prêtés à Christine Villemin. La défense soutient qu'il est clairement rappelé dans le livre que la mère de Grégory a été innocentée du meurtre de son fils et que les monologues attribués à la demanderesse, retenus comme diffamatoires, ne le sont pas, puisqu'ils « ressortent de l'œuvre de fiction. [Les

---

<sup>26</sup> Voir Kendall Walton dans Christine Baron, *La littérature à la barre*, op. cit., p. 233.

<sup>27</sup> Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 35.

<sup>28</sup> Voir John R. Searle, « Le statut logique du discours de fiction », dans *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, [1975] 1982, p. 109-110.

<sup>29</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 41.

<sup>30</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 3.

défenseurs] doivent, en tout état de cause, bénéficier de l'excuse de bonne foi<sup>31</sup> ». Le tribunal leur accorde par ailleurs ce dernier point, confirmant qu'il est permis de tout penser, pour autant qu'aucun comportement délictueux n'est imputé à la demanderesse. Il rappelle en outre que « ce qui reste dans le for intérieur ne peut être l'objet d'un débat probatoire<sup>32</sup> » et ne considère pas les monologues fictifs comme diffamatoires. Ceci étant dit, cette défense fondée sur une double appartenance (au réel et au fictionnel) est à double tranchant. Comme le remarque Mathilde Barraband dans son chapitre sur cette affaire, l'auteur « se voit en quelque sorte attribuer par les juges les devoirs du journaliste sans ses droits, et les devoirs du romancier sans ses droits. Le jugement puis l'arrêt ont pour Besson les exigences du journalisme, puisqu'ils lui imposent de prouver les faits qu'il avance, de faire preuve de scrupule dans son enquête et de prudence dans l'expression. Mais au titre que son œuvre relève de la "création littéraire", ils lui dénie les visées du journalisme, celles d'informer, de contribuer au débat d'idées et d'analyser des faits<sup>33</sup> ».

Dans les cas de flottement entre faits et fiction, la stratégie de défense peut être également inverse. L'éditeur des *Petits*, Flammarion, argumente lors du procès pour atteinte à la vie privée que cibler la distance entre la fiction et la réalité est une tâche « ardue et en tout cas aléatoire si l'on en croit le nombre d'ouvrages, thèses et essais consacrés par d'éminents spécialistes [...] à définir les contours et la définition de la fiction<sup>34</sup> ». En s'appuyant sur Alfred de Musset, il soutient que Christine Angot « tisse ses personnages imaginaires à partir des traits de caractère ou physiques d'une ou

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>33</sup> Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal », *art. cit.*, p. 129.

<sup>34</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 11.

plusieurs personnes existant réellement<sup>35</sup> », mobilisant ainsi la logique sémantique selon laquelle le personnage d'Hélène serait constitué de plusieurs traits psychologiques ou physiques réels puisés dans un large bassin d'individus, ce qui ne l'empêche pas d'être fictionnel<sup>36</sup>. L'avocat de Christine Angot renchérit en reprenant des extraits d'entrevues de l'autrice dans lesquelles cette dernière avance qu'« il y a bien sûr une confusion entre le réel et la littérature, il ne faut pas en avoir peur.<sup>37</sup> » Il s'agit pour elle non pas d'écrire le réel ou l'imaginaire, mais de poursuivre la quête d'une vérité, et elle empruntera les chemins, y compris fictionnels, qu'il faut pour l'atteindre.

Par ailleurs, le problème de la fiction ne se pose donc pas uniquement dans sa définition, mais aussi — et surtout — dans sa tendance à l'hybridité, qui ouvre de nouvelles possibilités. Déjà en 2002, Saint-Gelais remarquait que « les pratiques littéraires et leur réception enregistrent de nombreuses formes mêlant fiction et non-fiction, ce qui semble ruiner l'espoir d'une définition exhaustive [de la fiction]. Tout texte marqué par une part de fiction est-il de ce fait transféré dans la catégorie du fictionnel?<sup>38</sup> » En 2016, Françoise Lavocat précise : « nombre d'auteurs contemporains estiment que le rapport à soi dans l'acte d'écriture rend les catégories de la réalité et de la fiction indiscernables<sup>39</sup> ». Quatre ans plus tard, Anna Arzoumanov observe que le plus souvent, « le jugement de fictionnalité ou de factualité est au cœur du litige

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cet argument est mobilisé par ailleurs dans plusieurs défenses. Il est notamment invoqué dans l'affaire Poivre d'Arvor par l'éditeur, qui affirme que « ce sont les “*nombreuses conquêtes féminines*” de l'auteur qui lui auront inspiré le personnage de Violette, et non pas uniquement la demanderesse, Agathe Borne. Voir TGI de Paris, *Agathe Borne c. Patrick Poivre d'Arvor et les Éditions Grasset* [copie de travail du jugement], no RG : 10/01674, 7 septembre 2011, p. 2.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Richard Saint-Gelais, « Fiction », *art. cit.*, p. 290.

<sup>39</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 39-40.



juridique, le débat portant sur l'intrusion du réel dans la fiction et consistant à évaluer de quel côté de la frontière entre *fait* et *fiction* le roman se situe.<sup>40</sup> » L'indétermination de cette frontière nous montre qu'elle ne se résume pas à une mince ligne franchissable d'un seul pas. Il nous semble au contraire que les tensions entre fait et imaginaire peuvent se situer à n'importe quel degré d'un continuum littéraire dont les pôles inatteignables sont d'un côté la fiction, de l'autre le réel.

Conséquemment, l'affaire Besson et l'affaire Angot montrent que le flottement entre faits et de fiction peut être mobilisé — voire nourri — comme argument par les défenses lors de procès fondés sur les droits de la personnalité. À la suite de la défense de Flammarion, nous admettons qu'opérer la distinction entre fait et fiction est un processus téméraire qui soulèvera assurément les foudres des créateur·rice·s comme des critiques et des théoricien·ne·s. Dans ces conditions, comment parvenir à un procès juste et équitable ?

#### **4.2 Identification, procédé commun à tous les procès littéraires**

Devant l'exercice périlleux de la distinction entre faits réels et fiction dans une œuvre littéraire, les magistrat·e·s impliqu·e·s dans le procès optent pour le procédé de l'identification. Que ce soit sur le chef de diffamation, de l'atteinte aux droits de la personnalité ou de l'injure, la question préalable aux débats est invariablement : la personne demanderesse est-elle reconnaissable par « un récepteur raisonnable<sup>41</sup> » dans

---

<sup>40</sup> Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>41</sup> Le terme est de Thomas Hochmann, « L'interprétation juridictionnelle d'un texte fictionnel », voir Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, *op. cit.*, p. 189. Dans l'affaire Angot par exemple, sont soumises au tribunal six attestations de lecture dans lesquelles voisins, sœur et amis d'Élise Bidoit soutiennent avoir reconnue cette dernière avant même que n'éclate cette affaire. Or ce procédé n'est pas irrévocable ; les avocats de la défense répondent à ces témoignages en arguant que « La question n'est pas de savoir si Madame Bidoit a pu se reconnaître dans cet ouvrage. La question est

l'œuvre littéraire ? Lorsque le tribunal estime qu'elle n'est pas identifiable, comme c'est le cas dans l'affaire Louis, les procédures prennent fin aussitôt. Dans l'éventualité où l'identification est reconnue par la cour, la poursuite doit ensuite démontrer que sa présence dans l'œuvre lui cause un dommage. En effet, le principe de la liberté de création littéraire sous-tend que la seule constatation de l'atteinte à la vie privée n'ouvre pas automatiquement droit à réparation : il faut également montrer que cette identification engendre un préjudice. Si ce dernier est reconnu par le tribunal, la sentence sera proportionnelle à la gravité du dommage.

Une nouvelle question prend donc le haut du pavé : comment procéder à l'identification ? Pour y répondre, nous nous fonderons sur les travaux d'Anna Arzoumanov, qui a abondamment traité le sujet dans divers articles<sup>42</sup>, et encore plus précisément dans son ouvrage *La Création artistique et littéraire en procès, 1999-2019* (Garnier, 2022). La chercheuse rappelle que pour reconnaître qu'il y a identification dans une œuvre, il faut considérer plusieurs paramètres : l'univers référentiel de l'énonciateur·rice, « les moyens qu'il·elle utilise pour communiquer cette référence », « la référence sémantique », « les effets produits sur l'auditoire »<sup>43</sup> ainsi que le contexte

---

de savoir si d'autres lecteurs qu'elle, ses proches, ses familiers et plus généralement tous ceux qui ont lu le livre ont pu spontanément la reconnaître sous les traits d'Hélène Lucas » (Voir les conclusions pour Christine Angot, dans Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès, op. cit.*, p. 221). Le tribunal estimera cependant que « contrairement à ce qui est soutenu en défense, [ces attestations] sont suffisamment probantes ». Voir TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion, op. cit.*, p. 9.

<sup>42</sup> Voir notamment Anna Arzoumanov, « Débattre d'une fiction au tribunal. Pour une étude de la jurisprudence en droit de la presse depuis les années 2000 », *LhT Fabula* [en ligne], no 25 « Faire débat : questions de méthode », janvier 2021 ; « Les catégories de l'identification et de la distanciation dans les procès de fictions », dans Anna Arzoumanov, Arnaud Latil et Judith Sarfati-Lanter (dir.), *Le démon de la catégorie. Retour sur la qualification en droit et en littérature*, Mare et Martin, 2017, p. 197-210 ; « "Toute ressemblance avec..." ». Quand le droit se penche sur l'usage fictionnel du nom propre », dans Nicolas Laurent et Christelle Regianni (dir.), *Seuils du nom propre*, Limoges, Lambert Lucas, 2017, p. 143-154.

<sup>43</sup> Voir Michel Charolle, *La référence et les expressions référentielles en français*, dans Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès, op. cit.*, p. 187-188.

de réception de l'énoncé<sup>44</sup>. Les éléments identificatoires peuvent donc relever de plusieurs facettes de l'œuvre, qui ne sont pas sans liens avec les catégories de fictionnalisation avancées par Christine Baron.

L'élément identificatoire le plus évident est l'usage du nom de la personne réelle, et l'un des cas les plus probants est celui de *L'enfant d'octobre*. Philippe Besson désigne les personnages de son roman par les noms propres des personnes impliquées dans le fait divers auquel il s'intéresse, tant en ce qui a trait à la famille Villemin, incluant le petit Grégory, qu'aux acteur·rice·s de la saga policière et judiciaire (nom propre des juges, journalistes, etc.). Les magistrat·e·s considèrent que l'identification est « incontestable, au cas présent [...] [puisque] l'auteur a choisi de désigner les demandeurs par leur nom<sup>45</sup> ». La défense ne tente pas non plus de la nier, optant au contraire pour jouer sur le caractère connu des faits et des personnes concernées. Elle soutient que « l'utilisation du nom des demandeurs pour évoquer [...] l'affaire dite "*affaire Grégory*" est du domaine de la liberté d'expression de l'auteur<sup>46</sup> », puisque préalablement rendue publique par la presse et par Christine et Jean-Marie Villemin eux-mêmes (notamment à travers les différentes autobiographies publiées<sup>47</sup>). Or ces derniers estiment que l'emploi des noms propres dans le cadre d'un roman usurpe leur identité et poursuivent l'auteur et l'éditeur, entre autres, pour atteinte au nom et à la dignité. À défaut de réclamer le changement de nom, il et elle demandent un

---

<sup>44</sup> Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>45</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>47</sup> Voir Christine Villemin, *Laissez-moi vous dire*, Paris, Michel Lafon, 1986, et Jean-Marie et Christine Villemin, *Le seize octobre*, Paris, Plon, 1994.

dédommagement de 50 000 euros pour Christine Villemin et 20 000 euros pour Jean-Marie Villemin. Le tribunal juge incontestable que

l’auteur a choisi de désigner les demandeurs par leur nom. Il n’est pas davantage contesté que la trame factuelle de son œuvre est celle du fait divers sur lequel elle se base et que les époux Villemin ne sont pas des personnages de fiction désignés par le nom de personnes réelles, mais ces personnes elles-mêmes, telles que vues par l’auteur<sup>48</sup>.

Or nonobstant les constats identificatoires, la poursuite ne réussit pas à montrer que cet emploi du nom réel engendrait une usurpation d’identité dommageable<sup>49</sup>, et le chef d’atteinte au nom est rejeté.

Lors de la reconduction du procès en Cour d’appel, le tribunal revient sur l’atteinte au nom et à la dignité. On rappelle qu’en première instance, les époux Villemin font valoir que

Philippe Besson n’a pas hésité [...] à prêter à Christine Villemin des pensées et des propos qu’elle n’a jamais eus ni tenus ou à donner du couple Villemin une image dénaturée à force de caricature ; que ce procédé qui consiste à utiliser la personnalité d’un être humain désigné sous ses noms et prénoms comme sujet d’un exercice littéraire où il fait figure de marionnette est contraire au principe à valeur constitutionnelle de dignité humaine, car il tend à ravalier l’être humain au rang de simple “produit” susceptible de toutes les manipulations<sup>50</sup>.

La Cour d’appel confirme la décision du tribunal de grande instance selon laquelle le demandeur et la demanderesse sont débouté·e·s de ce chef. Ceci dit, à l’inverse du tribunal de première instance, elle reproduit dans son arrêt les arguments des demandeur·esse·s selon lesquels l’emploi du patronyme les réduirait à une « image dénaturée à force de caricature », au statut de « marionnette », les rabaissant « au rang de simple produit », témoignant d’une sensibilité particulière à leur égard. D’ailleurs,

---

<sup>48</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 11.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>50</sup> CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, 11<sup>e</sup> ch., no RG 07/17917, 18 décembre 2008, p. 4.

elle conclut que le chef d’atteinte au nom et à la dignité ne peut s’apprécier ici « qu’au détriment d’une éventuelle violation de l’article 9 du Code civil et des dispositions de la loi sur la presse<sup>51</sup> » ; bref, ce n’est que partie remise. Effectivement, au second chef d’accusation, celui d’atteinte à la vie privée, la Cour d’appel haussera les dommages-intérêts de 10 000 à 15 000 euros pour Christine Villemin et de 5 000 à 15 000 euros pour Jean-Marie Villemin.

Bien que le chef d’atteinte au nom et à la dignité ne soit pas retenu ici, l’emploi frontal du patronyme des poursuivant·e·s permet de considérer directement et d’apprécier différemment les autres chefs d’accusation, soit celui d’atteinte à la vie privée et celui de diffamation. En choisissant de conserver les noms réels et d’avancer que certains passages du livre relèvent de la fiction, Philippe Besson et les éditions Grasset font un pari risqué. Non seulement le nom est-il intimement associé à la loi (« celle de la langue et celles de la filiation, de l’état civil ou même du droit pénal<sup>52</sup> »), mais il agit comme catégorie linguistique particulièrement individualisante, rappelle Arzoumanov : il « fonctionne comme un puissant critère d’appréciation du “coefficient référentiel des récits”<sup>53</sup> ». L’histoire récente des procès littéraires montre par ailleurs que dans les cas où il y a emploi du nom réel, les poursuites privilégient le chef d’atteinte à la vie privée ou de diffamation à celui d’atteinte au nom et à la dignité — et l’on comprend désormais pourquoi. Lorsque l’œuvre comporte un ou des noms propres, il devient extrêmement difficile de prouver devant les tribunaux qu’elle relève entièrement de la fiction ; c’est d’ailleurs le premier élément que révisent les avocat·e·s

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>52</sup> Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Avant-propos », Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2011, p. 8.

<sup>53</sup> Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, *op. cit.*, p. 192.

et conseiller·ère·s embauché·e·s par les maisons d'édition. Déjà en 1999, Christine Angot révélait dans *L'inceste* que l'avocate de Stock lui avait demandé de retirer les noms propres de l'œuvre : « (Je n'ai pas le droit de mettre les vrais noms, l'avocate me l'a interdit, ni les vraies initiales.)<sup>54</sup> » Lorsque l'identification n'est pas débattue, comme ce fut le cas par exemple dans le procès de Mathieu Lindon pour son roman *Le procès de Jean-Marie Le Pen* (1997) (qui se voit condamné), ou encore dans le procès de Grégoire Delacourt pour avoir intégré l'actrice Scarlett Johansson à son roman *La première chose qu'on regarde* (2013) (également condamné), la poursuite peut consacrer ses énergies à prouver que cette identification non seulement expose la personne et sa vie privée au public, mais qu'elle engendre également un préjudice.

Dans le cas de *L'enfant d'octobre*, l'emploi du nom propre est un élément identificatoire évident et délibéré. Or ce n'est pas toujours si simple, comme le montre bien Arzoumanov ; par exemple, le nom choisi par hasard peut être celui d'une personne réelle qui se reconnaît dans l'œuvre<sup>55</sup>. La chercheuse rappelle que si les noms propres sont effectivement une catégorie linguistique individualisante, le même couple prénom/nom peut être porté par plusieurs personnes à la fois. Elle soulève l'impossibilité pour les auteur·rice·s de s'assurer systématiquement que les noms de leurs personnages n'aient aucun référent réel. De plus, dans les œuvres réalistes, le

---

<sup>54</sup> Christine Angot, *L'inceste*, Stock, 1998, « J'ai lu », 2017, p. 37.

<sup>55</sup> Anna Arzoumanov analyse à cet effet l'affaire de *Le Petit Corps* (2006) de Corinne Sollicec, ayant pour protagoniste Estelle Maréchal, une jeune fille au prise avec l'anorexie. Alors que l'autrice affirme s'être inspirée de son vécu pour imaginer son personnage, une personne réelle se nommant Estelle Maréchal et partageant de nombreuses ressemblances avec le personnage homonyme la poursuit pour atteinte à la vie privée. En produisant différents éléments de preuve comme des échanges courriels entre l'autrice et l'éditeur, la défense parvient à prouver que l'homonymie relève du hasard. L'avocat d'Estelle Maréchal révisé alors son argumentaire en plaçant l'utilisation du nom de sa cliente sans son consentement et « la confusion avec sa propre vie privée que ces coïncidences ont entraînée ». Le tribunal lui donne raison, estimant « qu'Estelle M. a pu être reconnue par certains lecteurs au travers de ce personnage de fiction ». Voir Anna Arzoumanov, *la création littéraire et artistique en procès*, op. cit., p. 200-203.

choix du prénom et du nom doit puiser dans le réel pour être crédible. Finalement, les noms des personnages participent activement au système de signification du texte : « ils concilient un sens [...] avec les exigences de la vraisemblance, qui commande d'en voiler les procédés de manière à donner au nom l'apparence de l'arbitraire et de l'aléatoire qui le caractérisent dans le hors-texte<sup>56</sup> ». Ce choix de signifiant peut être un indicateur de génération, de nationalité ou même de caractère.

Dans certains cas, on peut également consentir à prêter son patronyme à un·e auteur·rice. Dans *Paradis B.* (1998), Lucio Mad reprend le nom de l'un de ses proches, Joël Bravinsky, pour désigner son personnage déviant. L'auteur soutient que son ami avait accepté d'être l'homonyme d'un personnage et s'était montré d'un « enthousiasme sans réserve<sup>57</sup> » à la lecture du manuscrit. Aussi, lorsque six mois plus tard il se voit assigné en justice par ce dernier pour atteinte à la vie privée, malgré les similitudes entre la personne et le personnage, il se trouve acquitté sous motif que le poursuivant avait consenti à l'utilisation de son nom<sup>58</sup>.

Encore ici cependant, la notion de consentement, qui peut paraître univoque, comporte son lot d'ambiguïtés. Par exemple, dans le procès qu'il intente à son ex-femme Camille Laurens pour *L'amour, roman* (2003), Yves Mézières, qui « a longtemps *consenti* aux publications précitées de son épouse [...], souhaite, à présent, mettre un terme à cette tolérance<sup>59</sup> ». On stipule dans les attendus que l'autrice publie

---

<sup>56</sup> Yves Baudelle et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Avant-propos », *art. cit.*, p. 8-9.

<sup>57</sup> Catherine Argand, « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers ? », *L'Espresso* [en ligne], mis en ligne le 30 avril 2000, consulté le 14 mars 2023, URL : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers\\_805644.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers_805644.html).

<sup>58</sup> Le fait que le poursuivant ait fanfaronné auprès de leurs amis « je vais faire cracher Gallimard, je vais ramasser un paquet » a par ailleurs lourdement participé au rejet de la demande. Voir *ibid.*

<sup>59</sup> TGI de Paris, *Mezières c. Ruel et P.O.L. éditeur*, 17<sup>e</sup> ch., no RG : 03/53477, 4 avril 2003, p. 3. Nous soulignons.

depuis plusieurs années divers ouvrages « qui s’inspirent incontestablement de sa vie personnelle et dont les personnages jouent souvent — sous leur véritable prénom — le rôle qui est le leur, dans la réalité<sup>60</sup> ». Il est aussi attendu que la « mythologie personnelle<sup>61</sup> » de l’auteur, dans laquelle le demandeur apparaît sous le nom d’Yves (*Philippe*, 1995) et sous le terme de « mari » de la narratrice (*Dans ces bras-là*, 2000), « s’est élaborée avec le concours permanent de l’époux [...], parfaitement informé de la production de sa compagne dont il était, parfois le dedicataire, et non seulement le premier lecteur, mais encore, l’ambassadeur à l’étranger jusqu’à une date très récente<sup>62</sup> ». Ainsi, le tribunal décide que

le seul motif en définitive, que les prénoms réels de sa famille aient été conservés par la défenderesse, dans son dernier récit, ne suffit pas à ôter à cette œuvre, le caractère fictif que confère à toute œuvre d’art, sa dimension esthétique, certes, nécessairement emprunté[e] au vécu de l’auteur, mais également passée au prisme déformant de la mémoire et, en matière littéraire de l’écriture.<sup>63</sup>

Il se montre en l’occurrence très protecteur de la création littéraire, et plus encore de l’autofiction. L’identification est tellement évidente qu’elle n’est même pas discutée (on peut lire, dès le début du roman : « Mais Yves, toutes ces années, tu as aimé le nommer, l’appeler, Yves, Yves, il y a vingt ans que tu as ce nom dans ta vie [...]. Le nom, le pari, la vie, on n’en change pas d’un claquement de doigts ni d’un trait de plume<sup>64</sup> »), mais le préjudice n’est pas pour autant reconnu. Le consentement antérieur du poursuivant à figurer dans les livres de l’auteur fait office de dédouanement pour le cas présent, même s’il mentionne spécifiquement qu’il ne souhaite plus être nommé : « force est de constater que les circonstances de fait incontestées [...] ayant présidées

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Camille Laurens, *L’amour, roman*, Paris, P.O.L, 2003, p. 29.



jusqu'à ce jour et, jusqu'à la parution de l'ouvrage litigieux [...] interdisent à M. MEZIERES de pouvoir sérieusement soutenir que ce nouveau livre lui causerait une telle atteinte [à la vie privée]<sup>65</sup> ». Ne sont pas discutés les faits que les époux étaient mariés lors des publications antérieures, alors qu'ils ne l'étaient plus au moment de la parution de *L'amour, roman* ; que dès les premières pages du livre, l'autrice discourt sur l'importance des noms (« tu as fait ce que tu as pu, tu as usé des subterfuges habituels : écrire avec les vrais noms en te disant que tu les remplacerais par d'autres à la fin [...]. Mais la chose est impossible [...]. Avant, oui, tu pouvais, [...], mais maintenant tu ne peux plus jouer avec les noms<sup>66</sup> ») ; ni que le personnage d'Yves est dépeint ici comme un mari violent<sup>67</sup>, alors qu'il ne l'est pas dans les titres précédents. Depuis cette affaire, la notion de consentement a radicalement évolué<sup>68</sup>. En 2014, Nathalie Hauksson-Tresch rappelle que le consentement ne peut être général ; il doit « être spécial quant au contenu et quant au moment du dévoilement. Même si une personne consent à certaines révélations ou les fait elle-même, cela ne signifie pas que cela vaut consentement à la révélation d'autres faits.<sup>69</sup> » Fort est à parier que si le procès de *L'amour, roman* avait lieu aujourd'hui, l'accord antérieur du mari de l'autrice à figurer dans les romans de celle-ci n'aurait pas la même incidence dans la décision de justice.

À l'instar de Christine Angot, les éditeurs et éditrices ont l'habitude de changer les noms des personnes qui les ont inspiré·e·s pour leurs personnages ; ce camouflage

---

<sup>65</sup> TGI de Paris, *Mezières c. Ruel et P.O.L. éditeur*, op. cit., p. 3.

<sup>66</sup> Camille Laurens, *L'amour, roman*, op. cit., p. 27-28.

<sup>67</sup> Voir entre autres *Ibid*, p.117 : « Tire-toi de là, ou bien je t'éclate la gueule. »

<sup>68</sup> Déjà en 2007, Geneviève Fraisse traite la question avec une immense acuité dans *Du consentement*, Paris, Seuil, [2007] 2017, et l'intérêt autour de cette notion s'intensifie considérablement en 2020 avec le livre éponyme de Vanessa Springora et le mouvement #MeToo.

<sup>69</sup> Nathalie Hauksson-Tresch, *Le dévoilement d'autrui dans les œuvres littéraires*, op. cit., p. 58.

ne garantit cependant pas l'acquittement, pas même lorsqu'il s'agit de surnoms. Dans l'affaire entourant le livre de François Bon *Prison* (1998), un ex-détenu poursuit l'auteur entre autres pour atteinte à la vie privée, s'étant reconnu sous les traits de l'assassin nommé « Tignasse ». Bon avait dispensé des ateliers d'écriture deux ans avant la publication du livre dans le centre de détention où était incarcéré le sujet de son livre, connu sous le nom de « Carcasse ». Le tribunal de grande instance de Carcassonne, et à sa suite la Cour d'appel de Montpellier retiennent dans les éléments incriminants « le rapprochement des appellations *Tignasse* de *Carcasse*, son surnom au “*squat*” et “*BRULIN*” pour “*HURLIN*”<sup>70</sup> », la victime du meurtre. Les analogies instaurées par l'auteur, plurielles et phonétiquement très proches, ne suffisent donc pas à l'acquitter ; le tribunal de grande instance estime que « la personne dont il est question dans le livre litigieux est parfaitement identifiée.<sup>71</sup> »

Finalement, le cas de figure d'*Histoire de la violence* met en lumière plusieurs éléments problématiques de l'identification par emploi du seul prénom. L'auteur Édouard Louis est poursuivi par celui connu de la justice française sous le nom de Riadh Belferroum<sup>72</sup> (mais également connu sous le nom du personnage du livre, Reda), qui soutient s'être reconnu dans le personnage du violeur. Parmi les éléments identificatoires, la poursuite cite « l'utilisation du prénom “R\*\*\*\* ” dans l'ouvrage », lui-même “étant connu sous ce diminutif”<sup>73</sup> ». Grâce aux échanges d'Arzoumanov avec l'avocat de la défense, l'on sait que ce dernier a réfuté toute identification en arguant

---

<sup>70</sup> CA de Montpellier, *Miremont c. Bon*, *Sarl éditions Verdier*, R.G : 99/02887, 26 juin 2001, p. 4.

<sup>71</sup> TGI de Carcassonne, *Miremont c. Bon et Verdier*, no 98/1729, 20 mai 1999, p. 3.

<sup>72</sup> Certains articles de presse l'écrivent « Riahd B. », d'autres « Rihad B. » ou encore « Riadh Belfaroum ». Par souci de clarté et de cohérence, nous emploierons ici l'orthographe « Riadh Belferroum ».

<sup>73</sup> TGI de Paris, *Belferroum c. S.A. Éditions du Seuil et Louis*, 17<sup>e</sup> ch., no RG : 16/53508, 15 avril 2016, p. 4.

que le demandeur lui-même entretient une confusion sur sa réelle identité, étant « connu par son entourage au moins sous cinq noms différents et en a[yant] utilisé deux au cours de la procédure<sup>74</sup> ». Il soutient également que le prénom « Reda » est trop commun pour agir en tant qu'élément identificatoire : « *Reda* est un prénom porté sur le territoire national depuis la moitié du 20<sup>e</sup> siècle. L'INSEE recense 2 633 naissances sous ce prénom sans être en mesure de communiquer le nombre de personnes étrangères le portant également de nos jours en France, ni d'ailleurs le nombre d'hommes l'utilisant à titre de diminutif <sup>75</sup> ». On peut s'étonner que l'entrevue accordée par Édouard Louis à *Livres Hebdo*, avant même la parution du livre, n'ait pas été retenue par la poursuite. De son propre aveu, il confirme : « la structure est fictionnelle, mais tout est vrai. Y compris le prénom du garçon, ses origines. Au début, j'ai songé à les changer, puis non.<sup>76</sup> » On peut se surprendre également qu'il n'y ait mention nulle part du texte signé par Louis dans *Libération* en 2014, et présenté comme « récit », où l'auteur écrit :

De ce garçon rencontré cette nuit de Noël je ne connais presque rien, sinon quelques éléments, dont son prénom : Reda. Peut-être même m'a-t-il menti. Je n'en sais rien. Je m'acharne à ne pas le penser, comme si je voulais que, dans tout ce qu'il m'a pris cette nuit-là, il m'ait donné au moins ça, me poussant, de moi-même, à me convaincre que la connaissance de ces quatre lettres pourrait, à tort ou à raison, s'apparenter à une revanche, ou, si le mot est trop fort, un pouvoir sur lui directement tiré de ce savoir (son prénom). Je ne veux pas avoir perdu sur tous les plans.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 197.

<sup>75</sup> L'avocat de la défense, dans *Ibid*.

<sup>76</sup> Voir Édouard Louis, « Édouard Louis : C'est terrifiant de faire un livre qui ne dérange personne », propos recueillis par Jean-Claude Perrier, *Livres Hebdo* [en ligne], mis en ligne le 4 décembre 2015, consulté le 9 novembre 2020, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/edouard-louis-cest-terrifiant-de-faire-un-livre-qui-ne-derange-personne>.

<sup>77</sup> Édouard Louis, « Récit – Édouard Louis : “Le plus étonnant pour moi...” », *Libération* [en ligne], 7 mars 2014, URL : [https://www.liberation.fr/culture/2014/03/07/edouard-louis-le-plus-etonnant-pour-moi\\_977723/](https://www.liberation.fr/culture/2014/03/07/edouard-louis-le-plus-etonnant-pour-moi_977723/),

Édouard Louis prouve ici qu'il est conscient du pouvoir associé à la connaissance du prénom réel, qui comporte en lui-même le potentiel de « la revanche » et qui, malgré le vol et le viol, peut l'empêcher d'avoir « perdu sur tous les plans ». Ce n'est donc pas en toute innocence que le romancier choisit de désigner le personnage violeur de son livre sous ces quatre lettres.

Les différentes affaires évoquées ci-haut montrent bien que la question de l'emploi du nom propre ou d'un dérivé dans une œuvre littéraire, malgré son apparente simplicité (emploi du nom propre = identification) ne va pas de soi, et n'est garantie ni d'identification, ni de présence de réel dans un texte de fiction. Si c'était le cas au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors que la concordance entre le nom d'une personne réelle et celui d'un personnage romanesque suffisait à inculper l'auteur-rice<sup>78</sup>, la procédure n'est plus la même au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. En plus de la preuve de préjudice, doivent s'adjoindre à l'homonymie, remarque Agnès Lucas-Schloetter, « des similitudes quant à l'âge, la profession, le milieu social, ou tout autre élément permettant l'identification<sup>79</sup> ».

#### 4.3 Nature et valeur des éléments identificatoires

Ainsi, si l'emploi du nom propre, repris partiellement ou en totalité, ou ayant subi les artifices d'une analogie, n'est pas indispensable et ne suffit plus à confirmer l'identification, sur quelles bases textuelles, stylistiques ou linguistiques, la poursuite

---

<sup>78</sup> Anna Arzoumov cible à ce sujet trois procès littéraires et cinématographiques du début du XX<sup>e</sup> siècle : T. civ. Seine, 1<sup>er</sup> déc. 1926, *duc de Brissac c. Sté des films Paramount* : DH 1927 ; t. civ. Seine, 24 oct. 1936, *de Waresquiel c. Maurice Rostand* : Gaz. Pal. 1936, 2 ; T. civ. Seine, 28 mars 1944, *de Vaugelas c. Sté Continental Films, Decoin et Duran* : Gaz. Pal. 1936. Voir Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 195.

<sup>79</sup> Agnès Lucas-Schloetter, « Droit d'auteur et droits de la personnalité », *JurisClasseur Civil Propriété Littéraire et Artistique*, Fasc. 1118, 2009.

doit-elle se fonder ? La réussite de cette entreprise repose alors sur le cumul d'éléments augmentant le « coefficients référentiels ». Valérie Varnerot rappelle que l'identité de noms « n'est pas une condition de l'existence de l'atteinte à la vie privée de la personne dépeinte dans une altfiction. Il suffit que la personne soit identifiable.<sup>80</sup> » Parmi les conditions établies par la jurisprudence permettant une « identification aisée », Varnerot demeure toutefois allusive, se contentant de citer les notes de G. Loiseau selon lesquelles il doit y avoir de nombreuses similitudes, des « détails [...] rattachant directement, sans confusion ni ambiguïtés possibles pour un lecteur informé de l'affaire, à ce personnage<sup>81</sup> » son double réel. Quels sont ces « détails » ayant un poids judiciaire ? Se valent-ils tous ?

#### **4.3.1 Description physique, identité civile, « identités de faits »**

En tout, sur les 25 procès fondés sur le chef d'atteinte à la vie privée répertoriés ici, la moitié (13) comporte l'emploi du nom (prénom ou prénom et nom) des demandeur·resse·s. Pour les douze autres cas, les personnes se sont reconnues grâce à d'autres éléments identificatoires ; et dans la moitié d'entre eux (6), les auteur·rice·s sont condamné·e·s par les tribunaux. Quels sont ces éléments ? Sont-ils de même nature d'un procès à l'autre ?

Lorsque le texte litigieux ne mentionne pas le nom de la personne demanderesse, il revient au tribunal d'établir si l'individu est identifiable ou non dans le texte à travers d'autres indices. Les juges procèdent à ce qu'Anna Arzoumanov nomme une « lecture à clef<sup>82</sup> », se prêtant à l'exercice d'enquêter sur les coefficients

---

<sup>80</sup> Valérie Varnerot, « La fictionnalisation de la vie privée », *art. cit.*, p. 218.

<sup>81</sup> G. Loiseau dans *ibid.*, p. 219.

<sup>82</sup> Voir Anna Arzoumanov, *La Création artistique en procès*, *op. cit.*, p. 209.

référentiels du texte. Or, dans le cas de procès littéraires, la coopération textuelle doit être balisée pour tendre vers une certaine objectivité. Il s'agit d'abord d'opérer une lecture comparative entre les traits du personnage et ceux de la personne qui poursuit, de vérifier si les ressemblances sont suffisantes pour créer l'identification selon la personne réceptrice raisonnable, puis de hiérarchiser ces éléments afin d'éventuellement quantifier le préjudice — et par le fait même, la réparation. Ces étapes essentielles supposent toutefois, comme le remarque Arzoumanov, « que le tribunal fixe intuitivement ce seuil de référence au réel pour chaque espèce, ce qui laisse une grande place à l'interprétation.<sup>83</sup> »

L'affaire Angot offre un cas de figure en la matière. Bien que les noms des personnages aient peu en commun avec les noms des personnes réelles (Hélène Lucas pour Élise Bidoit, Billy Ferrier pour Charly Clovis), l'identification est tout de même rapidement confirmée par la 17<sup>e</sup> chambre. La poursuite a soumis une longue liste de composantes jugées identificatoires :

- Ainsi, alors que Madame Élise Bidoit :
- a habité à Tartane
  - a accouché à l'hôpital de la Trinité
  - sa mère est née en Tunisie
  - habite le 12<sup>e</sup> arrondissement de Paris
  - n'est pas encore divorcée de son premier mari
  - a deux sœurs aînées dont une a épousé un homme italien
- [...]
- De façon extrêmement étonnante, Hélène Lucas :
- a habité à Tartane
  - a accouché à l'hôpital de la Trinité
  - sa mère a vécu dans les pays arabes
  - habite le 12<sup>e</sup> arrondissement de Paris<sup>84</sup>
  - n'est pas encore divorcée de son premier mari

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>84</sup> En fait, Hélène Lucas vit dans le XV<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Il ne s'agit donc pas d'une donnée identique, mais d'une donnée camouflée (« Ils obtiennent un contact à l'OPAC par la mairie du quinzième », Angot, *Les Petits*, *op. cit.*, p. 22).

— a deux sœurs dont une a épousé un homme anglais [...].<sup>85</sup>

Ces éléments relèvent principalement de l'identité civile : lieu de résidence, lieu de naissance, état matrimonial, situation familiale, origines, etc. Ils sont reconnus par des instances gouvernementales, et donc démontrables par des preuves matérielles. Couplés entre autres à la description physique de la demanderesse dont l'apparence « correspond à celle d'Hélène Lucas, “*brune, grande, mince, souriante. (...) Des yeux dorés*”<sup>86</sup> » ainsi qu'aux faits judiciaires et médicaux (« Billy Ferrier, comme Charly Clovis, a fait l'objet d'une procédure pénale pour des violences commises sur sa compagne et a reçu de l'autorité judiciaire l'injonction de quitter le domicile commun<sup>87</sup> » ; Hélène doit se faire opérer pour une boule au sein, quand Élise Bidoit a des nodules suspects dans la gorge), ils permettent l'identification rapide et sans équivoque de la demanderesse.

La défense soutient pour sa part que le lien entre l'autrice et la demanderesse est trop privé pour que le public fasse le rapprochement entre le personnage d'Hélène Lucas et la personne d'Élise Bidoit. Un avocat de la défense conclut :

Ainsi, le fait d'écrire qu'Hélène Lucas :

- Ne conduit pas,
- A deux sœurs
- A eu quatre enfants,
- Lit *Elle*,
- Aime la chanson française,
- Est végétalienne,
- A allaité ses enfants,
- A mal au dos,
- Ou encore qu'elle n'a pas encore divorcé,

sont des éléments si anodins que nul ne songerait à s'interroger sur l'identité de celle ou de ceux auxquels ils pourraient réellement se rapporter.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Voir les conclusions notées par l'un des avocats de la défense qui a accepté de transmettre ces dernières à Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 220.

<sup>86</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 8. Les auteur·rice·s soulignent.

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>88</sup> Nous citons ici les conclusions rendues par l'un des avocats de la défense de cette affaire qui a eu la générosité de nous les partager.

Ces éléments relèvent de l'anecdotique, selon lui, et il serait vain de les rattacher à une personne en particulier. Il argumente qu'au contraire, c'est l'entretien qu'Élise Bidoit a accordé au *Nouvel Observateur* « afin de dénoncer l'emprunt qui avait été fait de l'histoire de sa vie par Christine Angot<sup>89</sup> » qui serait le seul geste public permettant l'identification, prolongeant le raisonnement d'Angot lorsqu'elle affirme que « [si l'identité ne nous était pas dévoilée par le journal, personne ne serait susceptible de la] reconnaître. L'article dénonce comme la faute morale du livre la sienne<sup>90</sup> ». Le tribunal écarte cet argument, rappelant qu'un tel raisonnement « dénie à la demanderesse une quelconque vie sociale, voire l'existence même d'un environnement humain<sup>91</sup> », et soutient que « les liens des personnages du livre *Les Petits* avec la réalité de la vie d'Élise Bidoit sont particulièrement forts, étroits et insistants<sup>92</sup> ». L'identification est finalement consolidée par le phénomène de contagion : la référence à la fin du roman au précédent livre de la narratrice intitulé *L'inceste* « lève dans l'esprit du lecteur, tout doute, à supposer qu'il ait pu exister, sur l'enracinement dans la réalité du récit qu'il vient de lire<sup>93</sup> ».

Cette affaire montre de façon particulièrement explicite l'importance des éléments identificatoires démontrables par des preuves matérielles au sein du processus judiciaire. Le tribunal estime que les personnages sont loin « d'être des “*êtres de papier*”, pour reprendre la formule de Paul Valéry ; qu'en effet, dans ce livre, la réalité de la vie de la demanderesse est reproduite tant dans des détails banals que dans des

---

<sup>89</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 10.

<sup>90</sup> Angot dans *ibid.*, p. 10.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>93</sup> *Ibid.*



aspects les plus intimes<sup>94</sup> ». Ainsi, sont le plus souvent cités les traits physiques de l'individu, son identité civile (prénom et nom, genre, lieu et date de naissance et de résidence, situation maritale), sa profession. Sont également cités les événements particularisants connus publiquement, que nous nommerons à la suite de la Cour d'appel de Montpellier « identité de faits<sup>95</sup> » (au sens de « faits identiques » et identifiables).

Il en va de même dans l'affaire Bon, où la Cour d'appel liste comme éléments identificatoires incriminants pour l'auteur et l'éditeur, en plus de l'analogie évidente entre les surnoms « Tignasse » et « Carcasse », l'identité des faits, soit que le meurtre ait eu lieu par coups de couteau, que les lieux du drame du livre correspondent aux lieux réels du meurtre et que le chapitre s'intitule mot pour mot comme l'article du *Sud Ouest* relatant l'événement, « Pour un motif futile<sup>96</sup> ». L'on constate, à la lumière de ces différents cas, que la description physique et l'état civil permettent une identification légale, mais que l'identité des faits est tout aussi particularisante.

Dans une autre affaire encore, concernant celle-là *Le renard des grèves* (2003), l'auteur Jean Failler est reconnu coupable d'atteinte à la vie privée et voit quatre passages de son roman retirés. Le personnage de Gabrielle ne porte pas le même nom que la demanderesse et ne pratique pas la même profession, or le tribunal de Brest estime que l'addition des similitudes physiques et factuelles est suffisante pour que « les personnes du village [aient] pu reconnaître Elisabeth sous les traits de Gabrielle Brendaouez<sup>97</sup> » : « une femme blonde nettement plus jeune que son mari », victime

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>95</sup> CA de Montpellier, *Miremont c. Bon, Sarl éditions Verdier*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>96</sup> Voir *ibid.*

<sup>97</sup> Nathalie Hauksson-Tresch, *Le dévoilement d'autrui dans les œuvres littéraires*, *op. cit.*, p. 55.

d'une agression le jour de ses noces (du goudron a été jeté sur sa robe blanche), et dont le mari a perdu tous ses bateaux. Dans ce cas-ci, l'identité de fait prime : il est de toute évidence plus particularisant de recevoir du goudron sur sa robe de noces que d'être une blonde mariée à un homme plus vieux. De la même façon, Agathe Borne, s'étant reconnue dans les traits de Violette, obtient gain de cause à son procès contre Patrick Poivre d'Arvor pour *Fragments d'une femme perdue* (2009). Dans la liste d'éléments concordants entre son histoire personnelle et celle du personnage, elle a répertorié entre autres une tentative de suicide (attestée par son hospitalisation à l'établissement de COCHIN), une hospitalisation pour une infection tropicale, la publication de photographies du couple Borne et Poivre d'Arvor captées à la gare du Nord dans un magazine populaire, la mort d'une sœur cadette et cinq voyages du personnage de Violette qui concordent avec les dates et les destinations de ses propres escapades<sup>98</sup>. Ces concordances de faits sont appuyées par des preuves matérielles : l'avocate de la poursuite soumet à la cour cartes d'embarquement, couvertures des magazines à potin, captation de la montée des marches à Cannes<sup>99</sup>. Le tribunal conclut que « la demanderesse [est] parfaitement identifiable auprès des personnes qui la connaissent, mais également d'un lectorat plus large <sup>100</sup> ». L'auteur et l'éditeur reçoivent la condamnation la plus sévère du siècle en matière de procès littéraires : en plus d'un dommages-intérêts de 30 000 euros à verser à la demanderesse et de devoir publier un communiqué dans deux organes de presse à leurs frais, ils voient « toute réimpression,

---

<sup>98</sup> Voir TGI de Paris, *Agathe Borne c. Patrick Poivre d'Arvor et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 3-4.

<sup>99</sup> Voir Doan Bui, « Procès PPDA : sexe, roman... et tribunal (compte-rendu d'audience) », *L'Obs* [en ligne], mis en ligne le 6 juin 2011, consulté le 14 mars 2023, URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20110608.OBS4789/proces-ppda-sexe-roman-et-tribunal-compte-rendu-d-audience.html>.

<sup>100</sup> TGI de Paris, *Agathe Borne c. Patrick Poivre d'Arvor et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 4.

réédition et exploitation dérivée de l'ouvrage, notamment en format "Poche"<sup>101</sup> », strictement interdites.

En revanche, certaines affaires, comme celle d'Édouard Louis, montrent que les éléments identificatoires observables et démontrables ne sont parfois pas suffisants pour inculper l'auteur et l'éditeur. Le poursuivant soutient être reconnaissable par l'utilisation du prénom « R\*\*\* » (identité civile), mais également par la description physique du personnage, ses origines kabyles, son emploi de « plombier qui faisait du travail au black<sup>102</sup> », son orientation sexuelle et les circonstances de la rencontre des deux personnages qui correspondent aux leurs (identité de fait). À l'image du traitement des noms dans les œuvres, les éléments identificatoires cumulés dans l'affaire Bon sont effectivement considérés comme litigieux, alors que ceux avancés dans l'affaire Louis sont estimés par le tribunal « insuffisamment caractéristiques, tant séparément que pris dans leur ensemble, et peuvent s'appliquer à un très grand nombre d'individus<sup>103</sup> ». Ce dernier se range derrière les conclusions de l'avocat de la défense statuant que

l'identification d'un homme demeure à l'évidence impossible par le seul fait d'avoir : "les yeux marron" ; les "sourcils noirs" ; un "visage lisse" ; des "traits doux et marqués, masculins" ; d'avoir des fossettes qui creusent un visage ; ou encore d'être de "type magrébin" ; / Ces descriptions physiques peuvent correspondre à un nombre considérable d'individus au sein de la capitale française<sup>104</sup> .

Cette liste de caractéristiques qui peuvent paraître individualisantes pour une personne, n'est pas suffisante aux yeux de la justice française. S'agit-il ici d'un déséquilibre entre l'expérience des deux avocats qui s'affrontent ? Si ce cas n'est pas suffisant pour mettre

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>102</sup> TGI de Paris, *Belferroum c. S.A. Éditions du Seuil et Louis*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>104</sup> L'avocat de la défense, dans Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, *op. cit.*, p. 198.

en lumière une tendance, l'on peut se demander si ce serait peut-être le manque de biographèmes qui ferait du portrait de Reda une image trop générale pour que l'identification soit reconnue.

#### 4.3.2 Biographèmes

L'identité, constituée juridiquement par un ensemble de faits observables que l'on peut étayer à l'aide de preuves tangibles (identité civile, identité physique et identité de faits), est vérifiable et quantifiable par la coopération textuelle. Or si importants soient ces éléments aux yeux des juges, ils ne sont pas les seuls à être mobilisés par les avocat·e·s. Une autre catégorie, moins évidente, les côtoie : celle que nous nommerons des biographèmes. Ces détails, plus centrés sur les goûts ou encore sur une anecdote biographique que sur les actions d'un individu, contribuent à révéler la singularité d'une personne. Plus difficiles à prouver devant les tribunaux que les éléments physiques, civils et factuels, ces éléments sont pourtant tout autant — si ce n'est davantage — individualisants et particularisants.

En effet, les catégories institutionnelles de l'identité sont à priori difficilement réfutables. Toutefois, l'affaire Louis l'a bien montré, elles comportent tout de même une limite. Ce qui peut paraître individualisant pour certains — yeux marron, traits à la fois doux et marqués, fossettes, type maghrébin, un peu plus de trente ans, homosexuel, plombier — peut sembler très général pour le tribunal. Voilà où l'adjonction de biographèmes vient marquer l'individualisation. L'exemple le plus probant est sans doute celui des *Petits*. Les juges considèrent en la matière ceci :

[b]ien que les personnages du livre ne portent pas les noms et prénom de la demanderesse, de ses enfants et du père de quatre d'entre eux et que certains détails s'éloignent de la réalité d'Elise Bidoit, tels que l'arrondissement dans lequel elle

demeure à Paris ou le nom de la rue — la rue de Charenton étant devenue la rue de la Convention —, le pays de résidence de son mari — l'Australie étant substituée aux États-Unis — ou la nationalité du mari de sa sœur — britannique devenue italienne —, ces circonstances ne sauraient suffire, compte tenu de l'ensemble des éléments ci-dessus rappelés, à éviter qu'Élise Bidoit soit identifiable<sup>105</sup>.

Les différents fils entre la fiction et la réalité que l'autrice a pris soin de couper ne suffisent pas à détacher le personnage de la personne réelle. Parmi les éléments « ci-dessus rappelés », on trouve certes la description physique et la situation civile, mais également une liste de marqueurs de goûts et de particularités relevant des choix, de la personnalité — de l'anecdote, dirait la défense :

elle est végétalienne, “ ne conduit pas ”, “ a des problèmes de dos ”, “ lit *ELLE. Elle l'achète tous les lundis* ”, aime la “ *chanson française. Brel. Salvador. Gainsbourg. Jusqu'à Vanessa Paradis.* ”, la mode, et plus spécialement, “ *Elle aime les vêtements japonais* ”, étant fréquemment vêtue de kimonos<sup>106</sup>.

À l'instar de l'avocat d'Édouard Louis, les avocats d'Angot et de Flammarion répondent que ces détails sont tellement banals que « nul ne songerait à s'interroger sur l'identité de celles et ceux auxquels ils pourraient réellement se rapporter<sup>107</sup> » ; or ils ne cherchent pas quant à eux à en prouver la généralité, probablement parce que les rapprochements sont incontestables<sup>108</sup>. Le tribunal ne liste pas précisément les éléments qu'il considère offensants, mais remarque avec attention qu'une grande partie de la vie d'Élise Bidoit est exposée avec beaucoup de détails, « des plus quotidiens aux plus intimes, concernant sa conjugalité — sexualité, maternité, disputes, mode de vie — conformément à l'objectif reconnu en quatrième de couverture de répondre à la question “*Mais que se passe-t-il à l'intérieur de ces quatre murs?*”<sup>109</sup> ». Il sous-entend

---

<sup>105</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 9.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>107</sup> Voir les conclusions pour Christine Angot, dans Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 220.

<sup>108</sup> Voir *ibid.*, p. 221.

<sup>109</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 13

par le fait même que l'invasion du quotidien et de l'intimité est particulièrement préjudiciable pour la demanderesse.

De son côté, le couple Villemin considère comme offensants les passages où est prêtée de l'animosité à Christine Villemin, notamment celui mentionnant : « *“on ne les aime pas beaucoup, les étrangers”* », qui ne constitue pas, contrairement à ce qui est soutenu en demande, un sentiment prêté à Christine BLAISE.<sup>110</sup> » Le tribunal de grande instance de Carcassonne retient un long paragraphe où François Bon prête des propos à Miremont révélant des « éléments sur son mode de vie, ses états d'âme et les mobiles intimes de l'infraction. Ceci [...] fait bel et bien partie de la vie protégée<sup>111</sup>. » Parmi ces éléments figurent les peurs, les objets de méfiance et les objets d'amour et d'appartenance du personnage (« mon camion [...] mon carré de sol et mon chien mon duvet et mon sac<sup>112</sup> »), ainsi que plusieurs traits caractéristiques de la personnalité du demandeur : « je ne demand[e] rien à personne [...] j'étais libre : le droit qu'on a d'être seul<sup>113</sup> », « je ne tiens pas en place<sup>114</sup> ». Agathe Borne relève comme composantes identificatoires dans *Fragments d'une jeune fille perdue* l'intérêt du personnage de Violette pour Henry Miller et Virginia Woolf et, plus précisément, pour le livre *Vers le phare*, alors qu'elle-même a « présenté des chroniques sur ces thèmes dans une émission de Patrick Poivre d'Arvor<sup>115</sup> ».

À la lumière de ces différentes affaires, l'on remarque, en observant les conclusions des avocat·e·s comme les prises de parole des demandeur·esse·s dans les

---

<sup>110</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 12.

<sup>111</sup> TGI de Carcassonne, *Miremont c. Bon et Verdier*, op. cit., p. 3.

<sup>112</sup> François Bon, *Prison*, op. cit., p. 20.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>115</sup> Voir TGI de Paris, *Agathe Borne c. Patrick Poivre d'Arvor et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 3.

médias, que si les descriptions physique, civile et socio-économique semblent être les arguments phares des différentes parties devant les tribunaux, les biographèmes constitueraient une corde particulièrement sensible pour les poursuivant·e·s et seraient eux aussi reconnus par le tribunal. Ce serait ces derniers qui provoqueraient le plus crument l'effet de mise à nu, d'exposition d'éléments au grand public.

## CHAPITRE 5 : Sur la présentation de l'œuvre

« [T]ous les genres littéraires doivent pouvoir s'exprimer librement, mais [...] si l'auteur entend écrire une œuvre de fiction, ce caractère doit apparaître clairement aux yeux des lecteurs ; s'il prétend décrire des faits réels, il doit disposer d'une base factuelle suffisante pour prouver sa bonne foi ».

Anne-Marie Sauteraud, « Bonne foi et littérature : les limites de la liberté de création », *Legicom*, no 50, vol. 2, 2013, p. 50.

Il va de soi que le contenu des textes litigieux est examiné de près ; or il ne constitue pas l'entièreté de l'objet d'enquête. La façon dont l'œuvre se présente au monde est déterminante dans la réception qu'en fait le public. Hans Robert Jauss nomme « horizon d'attente<sup>1</sup> » l'effet engendré par une série de dispositifs objectivement mesurables qui annoncent le contenu. Ils peuvent prendre la forme du paratexte (nom de l'auteur·rice, éditeur·rice, collection, couverture, quatrième de couverture, etc.), celle de « l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève<sup>2</sup> » et celle des différents discours d'accompagnements énoncés autour de la parution du livre.

Malgré que le concept d'horizon d'attente ne soit pas employé en droit, les éléments qui le composent sont considérés dans le cadre des procès et font l'objet d'une attention accrue de la part des avocats-conseils chez les différentes maisons d'édition.

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, « Histoire de la littérature » dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 54.



Dans le cadre de la table ronde « Les procès littéraires du point de vue des avocats », M<sup>e</sup> Christophe Bigot, appelé par certain·e·s éditeur·rice·s à relire les manuscrits avant publication, partage que dans les cas de textes entremêlant fiction et réel, il est important de soutenir qu’il s’agit sans équivoque d’une œuvre fictionnelle — en opposition à réelle. Il opère ce qu’il appelle une « analyse externe<sup>3</sup> », c’est-à-dire scruter tous les éléments de présentation de l’œuvre : « la collection tout d’abord joue un rôle fondamental [...]. La catégorie qui est mentionnée sur le livre est aussi importante, si c’est “roman” ou si c’est “témoignage”. [...] La 4<sup>e</sup> de couverture est aussi fondamentale parce que c’est un critère important pour le lecteur<sup>4</sup> ». Il ajoute que « s’il y a une seule phrase selon laquelle l’auteur raconte sa propre vie [sur la quatrième de couverture], on commence à voir le sol se dérober<sup>5</sup> ».

Ceci dit, quelle importance accordent les demandeur·esse·s à cet horizon d’attente? Et quelle place prennent ces éléments d’accompagnement dans les procès pour atteinte à la vie privée ? Il sera question dans un premier temps de l’importance de la mention générique, du paratexte et des œuvres antérieures de l’auteur·rice (5.1). Puis, nous nous tournerons vers les discours d’accompagnement émis par les auteurs et les autrices, mais pas uniquement, et leur influence sur la réception de l’œuvre (5.2).

---

<sup>3</sup> Christophe Bigot, dans « Table-ronde : Les procès littéraires du point de vue des avocats », dans Anna Arzoumanov, Arnaud Latil et Judith Sarfati Lanter (dir.), *Le démon de la catégorie*, mare & martin, 2017, p. 221.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 222.

## 5.1 Genre, paratexte et précédents : les éléments aggravants

« Quand les vrais noms apparaissent dans le texte, et bien que la liberté de création inclut le droit aux noms, il ne suffit pas, pour éviter les déboires judiciaires, d'imprimer le mot "roman" sur la couverture<sup>6</sup> », résume Yves Baudelle dans son article « Du critère onomastique dans la taxinomie des genres ». En effet, le libellé générique n'est pas une protection infaillible pour l'auteur·rice ni pour l'éditeur·rice. Cela ne signifie pourtant pas que le choix du genre n'a pas de conséquence sur la réception de l'œuvre ni sur le procès qui peut être intenté à ses créateur·rice·s, au contraire.

À l'instar des livres d'Angot et de Louis, *L'enfant d'octobre* se présente comme un roman, notamment dans l'avertissement en page de garde : « Ce roman est à l'évidence inspiré de faits réels connus de chacun depuis plus de vingt ans. Toutefois la reconstitution romanesque effectuée par l'auteur l'a amené à prêter à certains protagonistes des propos fruits de son imagination. » (*EO*, p. 6). Les tribunaux reprennent systématiquement cette note en présentation de l'affaire dans leur décision de justice<sup>7</sup>, mais elle ne suffit pas à verser le texte du côté de la fiction : « Au cas présent, quoiqu'aux termes de l'avertissement liminaire ci-dessus reproduit les propos prêtés à Christine VILLEMIN dans les chapitres figurant en caractères italiques soient censés être fictifs, il n'en reste pas moins qu'ils sont inséparables du reste de l'œuvre [...]. [I]ls contribuent à caractériser la vérité des personnages, tels que l'envisage l'auteur<sup>8</sup> ». Le TGI reconnaît la présence de la fiction, mais estime au cas présent

---

<sup>6</sup> Yves Baudelle, « Du critère onomastique dans la taxinomie des genres », *Nom propre et écritures de soi*, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 65.

<sup>7</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 4 ; CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. P. Besson, O. Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 2.

<sup>8</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 12.

qu'elle ne vient qu'étayer et préciser le couple Villemin. Elle ne tirerait pas le texte du côté de la fiction, mais ce serait au contraire la reproduction des faits réels qui aspirerait la fiction dans le réel.

C'est plutôt le terme de « non-fiction<sup>9</sup> », endossé comme une armure par la défense, qui est vivement discuté devant les tribunaux. Besson et Grasset soutiennent en entrevues comme en audience que le roman appartient au genre étatsunien du *non-fiction novel*, ou à ce que Marie-Ève Thérienty nomme un « nouveau journalisme à la française<sup>10</sup> ». S'ils n'offrent pas de définition de ce sous-genre, ils réfèrent aux grands auteurs qui s'y rattachent : Truman Capote, Norman Mailer, Emmanuel Carrère. Or, comme le remarque Mathilde Barraband, si Besson partage beaucoup de traits communs avec ce nouveau journalisme, il s'en distingue pourtant sur un aspect crucial : « il opte pour un narrateur en retrait, effacé, quand les écrivains réunis par Thérienty font le choix d'un narrateur très présent [...] qui met longuement en scène le travail de reconstruction auquel il se livre<sup>11</sup> ». L'auteur de *L'enfant d'octobre* entremêle ainsi les codes, revendiquant le droit de s'intéresser à une affaire réelle et connue de tous·te·s et revendiquant aussi le droit de la « réécrire à sa manière, sinon ce ne serait pas un roman<sup>12</sup> ».

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>10</sup> Marie-Ève Thérienty, « Le “new journalism” à la française. Actualité et littérature (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) », *ELFe XX-XXI*, no 3, 2013, p. 145-158, ou encore Émilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *art. cit.*

<sup>11</sup> Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal. Peut-on faire parler et penser des personnages réels ? », *art. cit.*, p. 121. À ce sujet, Capote inscrit également une note liminaire à son roman sous le titre « remerciements » dans laquelle la stratégie est inverse à celle de Besson. Plutôt que de tenter de se distancier des faits, il en revendique la véridicité : « Tous les éléments de ce livre qui ne sont pas le fruit de ma propre observation ont été tirés de documents officiels ou bien résultent d'entretiens avec les personnes directement concernées – entretiens qui, pour la plupart, s'étendirent sur une période considérable. Ces “collaborateurs” étant identifiés dans le texte, il serait superflu de les nommer ici ». Truman Capote, « remerciements », *De sang-froid*, [*In cold blood*, 1965], Gallimard, « nrf », 1966, p. 9.

<sup>12</sup> Philippe Besson, « C'est la rencontre de l'homme et du monstre », propos recueillis par Paul-François Paoli, *Le Figaro*, 2 février 2006, p. 3.

Tout en soutenant que les monologues attribués à Christine Villemin « ressortent de l'œuvre de fiction, et qu[e l'auteur et l'éditeur] doivent, en tout état de cause, bénéficier de l'excuse de bonne foi », la défense avance que « l'affaire dite "*affaire Grégory*" est du domaine de la liberté d'expression de l'auteur et que les fondements invoqués à ce titre sont dénués de pertinence, que tous les éléments appartenant à la vie privée des demandeurs ont déjà été révélés, spécialement par eux-mêmes<sup>13</sup> ». Pour la personne réceptrice raisonnable qui ne maîtrise pas les notions théoriques du roman de non-fiction, cette revendication apparaît paradoxale et vient brouiller le genre. Le tribunal détaille ce trouble en rappelant que les propos prêtés à Christine Villemin dans les chapitres écrits en italiques sont « inséparables du reste de l'œuvre, qu'ils viennent ponctuer et commenter<sup>14</sup> »... et par conséquent, orienter.

La décision de justice de la Cour d'appel relève la mention générique de l'œuvre en toute première phrase du résumé de l'affaire, confirmant qu'il s'agit d'une information primordiale pour saisir pleinement l'enjeu débattu. Tout comme la première instance, elle reste également prudente dans l'expression dans sa décision, n'employant jamais le terme « roman », mais bien ceux de « livre<sup>15</sup> », d'« ouvrage<sup>16</sup> », de « publication<sup>17</sup> ». Les tribunaux n'adoptent pas non plus la mention de « roman » pour désigner l'œuvre, mais ils utilisent tout de même celle de « romancier<sup>18</sup> » pour désigner la catégorie à laquelle appartient l'auteur, ce qui n'est pas sans participer au trouble. La poursuite, de son côté, qualifie l'objet en Cour d'appel d'« œuvre de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>16</sup> CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>17</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 11.

l'esprit », reprenant tantôt la nomenclature de la défense « roman de non-fiction » et « exercice littéraire »<sup>19</sup>. Christine Villemin, dans l'entretien qu'elle accorde des années plus tard, emploie le terme « récit romanesque<sup>20</sup> » pour spécifier qu'il « occulte le non-lieu<sup>21</sup> », l'entrelaçant du même élan au réel.

Dans l'affaire Angot cependant, on ne cherche pas à évacuer le terme « roman », employé ici et là dans la décision de justice<sup>22</sup> pour désigner l'œuvre litigieuse. Présenté comme un « roman réaliste, quasi-naturaliste<sup>23</sup> », l'ouvrage ne conteste pas les liens étroits qu'il entretient avec le réel. Au contraire, Angot revendique une étiquette institutionnalisée, celle du naturalisme, pour justifier et qualifier son entreprise. Ce courant, qui « désigne l'imitation de la nature dans les arts<sup>24</sup> », est aussi celui qui veut plonger sous la surface, soucieux d'éclairer les tensions, les fêlures, les maux qui agitent l'esprit et le corps. L'un des moyens privilégiés des auteur·rice·s du courant est le recours au document. Plusieurs critiques contesteront cette apparente objectivité qui leur est associée en rappelant à quel point les documents — et l'utilisation qu'on en fait en littérature — peuvent être porteurs de préjugés et d'erreurs<sup>25</sup>. Peut-être est-ce en réponse à ceux·celles-ci qu'Angot propose de démystifier la puissance féminine, et plus encore de débusquer ce qui se cache derrière le rapport d'enquête familial.

Une chose est certaine, l'autrice revendique le droit de puiser dans le réel pour écrire : « il y a bien sûr une confusion entre le réel et la littérature, [...] il ne faut pas

---

<sup>19</sup> CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>20</sup> Christine Villemin et Jean-Marie Villemin, « Les parents de Gregory parlent », *art. cit.*.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Voir TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 3, 8, 11, etc.

<sup>23</sup> Christine Angot, *Les Petits*, *op. cit.*, 4<sup>e</sup> de couv.

<sup>24</sup> Paul Aron, « Naturalisme », *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 515.

<sup>25</sup> Voir, entre autres, Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.

en avoir peur ni l'évacuer<sup>26</sup> ». Son éditeur, Flammarion, suggère à la cour de fonder ses observations sur « deux indices principaux : l'indication expresse de la nature de l'œuvre sur son support : roman, autobiographie ou témoignage, et le recours à un nom inventé pour les personnages<sup>27</sup> », ajoutant « qu'une condamnation de l'ouvrage en cause ferait courir le risque que tout roman puisse faire l'objet d'une action judiciaire de la part d'une personne partiellement dépeinte et, partant, remettrait en cause la liberté de création<sup>28</sup> ». Les tribunaux s'empressent de réfuter cet argument en affirmant qu'ils « ne sauraient être liés par la conception que l'auteur a pu exprimer du rapport entre réalité et imaginaire dans son œuvre, non plus que par la qualification donnée à l'ouvrage en cause par son support roman, témoignage, autobiographie<sup>29</sup> ». Il est en l'occurrence communément admis que l'ouvrage discuté appartient à la catégorie du roman — ce qui ne l'exempte en rien.

La discussion s'articule ainsi non pas autour de la curieuse notion de « roman réaliste, quasi-naturaliste » annoncée en quatrième de couverture, qui lie de façon ambiguë le roman au réel<sup>30</sup>, mais bien de celle d'autofiction. Angot fait valoir parfois « que le genre littéraire auquel se rattache son œuvre est celui de l'autofiction [et] “*que ce courant littéraire pose comme postulat que tout peut être matière à fiction dès lors que l'écriture opère une transfiguration de la réalité*”<sup>31</sup> » et d'autres fois elle « refuse le terme d'autofiction qui “*ressemble trop à autobiographie*”, le “*je*”, selon elle, s'élaborant dans l'imaginaire, et distinguant clairement le roman du récit et du

---

<sup>26</sup> TGI de Paris, *Elise Bidoit c. Christine Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>30</sup> Le naturalisme, par définition, prône la description objective de la réalité en se tournant particulièrement vers l'objet humain.

<sup>31</sup> TGI de Paris, *Elise Bidoit c. Christine Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 10. Le tribunal souligne.

témoignage<sup>32</sup> ». Devant ce double discours contradictoire, le tribunal mène sa propre enquête. Dans ses attendus, se joint à l’aveu de l’auteur que les difficultés entre Charly Clovis et son ex-conjointe au sujet de la garde des enfants ont servi de point de départ au livre, ainsi que l’irruption au milieu du roman de la narratrice ayant précédemment publié un livre intitulé *L’inceste*. On ne cherche pas à requalifier le livre, comme ce fût le cas en 1988 de *Graine d’angoisse* de Madelaine Perbet, présenté comme roman et requalifié par la cour « d’autobiographie mal déguisée<sup>33</sup> », ou à rejeter en bloc le qualificatif de fiction, comme l’ont fait les magistrats dans le procès de *J’étais derrière toi* lorsqu’ils déclarent que la lecture comparée entre l’œuvre et la relation réelle des ex-époux « ne peut laisser subsister aucun doute sur le fait “J’étais derrière toi” [...] n’est pas une œuvre de fiction<sup>34</sup> » (le tribunal statue d’ailleurs dans cette affaire que si le caractère autobiographique du livre est formellement contesté par les défenseurs, il « apparaît pourtant évident<sup>35</sup> »). Il s’agit plutôt de peser « l’enracinement dans la réalité » du « récit » et d’en évaluer les proportions acceptables. Les magistrats concluent leur enquête en soulevant :

Attendu en toute hypothèse, et abstraction faite de la qualification du genre littéraire auquel appartient le livre *Les Petits*, qu’un pan entier de la vie d’Élise Bidoit, clairement identifiable, est évoqué dans ses moindres détails [...] ;  
Que l’auteur ne peut utilement prétendre avoir transformé cette personne réelle en un personnage [...], cette représentation, certes imaginaire, et dans laquelle la demanderesse ne se reconnaît pas, étant greffée sur les multiples éléments de la réalité de la vie privée d’Élise Bidoit qui sont livrés au public ;<sup>36</sup>

Ils jugent de ce fait l’enracinement dans la réalité inacceptable. Le roman serait donc une fiction transparente, selon les termes de Valérie Varnerot. L’identification et le

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11. Le tribunal souligne.

<sup>33</sup> Cass. 1<sup>re</sup> civ., 25 février 1997, Bull. no 73, dans Latil, Arnaud, *Création et droits fondamentaux*, *op. cit.*, § 349.

<sup>34</sup> TGI de Paris, *Tudieshe c. Fargues et éditions P.O.L.*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 11/03128, 16 mai 2012, p. 11.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 13.

préjudice dans cette affaire sont aux yeux de la justice présents hors de tout doute, et un élément important aggrave le préjudice : le précédent créé par *Le marché des amants*.

En 2009, Angot publiait *Le marché des amants*, ouvrage présenté comme un roman dans la collection « Fiction & Cie » du Seuil. Ce dernier met en scène une histoire d'amour improbable entre une femme blanche et un homme métis dans un décor parisien contemporain. Élise Bidoit se reconnaît dans les traits d'un personnage, et reconnaît également ses deux enfants — présentés sous leurs véritables prénoms éthiopiens « suffisamment rares pour ne laisser aucun doute sur leur identité », spécifie l'article du *Nouvel Obs*<sup>37</sup>. Elle avait assigné l'autrice en justice pour atteinte à la vie privée, et le litige s'était résolu par un protocole d'accord fixant à 10 000 euros la réparation forfaitaire et définitive du préjudice subi, et la promesse de ne pas récidiver. Le tribunal conclut, dans l'affaire entourant *Les Petits*,

qu'il doit être également observé que le préjudice subi par Élise Bidoit est incontestablement aggravé du fait de cette précédente procédure engagée par elle en raison d'un autre roman de Christine Angot, par laquelle elle avait manifesté son opposition à toute utilisation, par cet auteur, d'éléments de sa vie privée, le présent ouvrage faisant naître chez elle un sentiment d'impuissance, voire de persécution.<sup>38</sup>

En effet, ce qu'Élise Bidoit considère être de l'« acharnement », et un règlement de comptes (« Angot et mon ex[...] veulent me finir d'une façon ou d'une autre<sup>39</sup> »), contribue à prouver la mauvaise foi de l'autrice et à augmenter la somme de réparation du préjudice moral à 40 000 euros — montant élevé pour un tel litige<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.* Nous ne reproduirons pas les prénoms ici par égard pour la famille.

<sup>38</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>39</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

<sup>40</sup> Par exemple, le TGI de Paris avait octroyé 10 000 euros à Christine Villemin à titre de dommages et intérêts pour l'atteinte à la vie privée (TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 17). Dans une autre affaire semblable, celle du roman *Colères* (2011), Raphaël Duroy se reconnaît dans les traits du fils et poursuit son père pour atteinte à la vie privée ; il perçoit aussi 10 000 euros à titre de dommages et intérêts (Voir TGI de Paris, *Johansson c. Delacourt et SNC Éditions Jean-*



## 5.2 Influence du discours d'accompagnement du livre

Le discours d'accompagnement de l'œuvre est un espace où l'auteur·rice peut expliquer son projet et, par le fait même, contribuer à orienter sa réception. Cette parole agit, pour ceux et celles qui la reçoivent, sur la fiction, mais n'est plus protégée par celle-ci ; elle s'avère être un couteau à double tranchant. Michel Houellebecq avait été assigné en justice pour incitation à la haine à la suite de la publication de *Plateforme*, et les propos litigieux n'étaient pas ceux du roman, mais ceux qu'il avait tenus en entrevue lors de sa tournée promotionnelle, notamment dans *Le Figaro* et la revue *Lire*<sup>41</sup>. Les explications qu'il fournissait à l'égard de ses personnages, bien que dégradantes, n'avaient pas été retenues par la cour comme délictueuses.

Alors que les propos des personnages envahissent parfois ceux de l'auteur, comme c'est le cas de Houellebecq avec le protagoniste de *Plateforme*<sup>42</sup>, le métadiscours auctorial engendre plus souvent l'effet inverse. Il n'est pas rare en entrevue que les auteur·rice·s anéantissent la distance entre l'œuvre et le réel. Emmanuel Pierrat, avocat-conseil chez plusieurs maisons d'édition, soutient se méfier

---

Claude Lattès, 17<sup>e</sup> ch., no RG 13/07651, 2 juillet 2014). Le même tribunal demande à Grégoire Delacourt et à son éditeur de verser 2 500 euros de dommages et intérêts à Scarlett Johansson pour *La première chose que l'on regarde* (Voir TGI de Paris, , *Johansson c. Delacourt et SNC Éditions Jean-Claude Lattès, op. cit.*). Or d'autres affaires se closent également sur des montants aussi élevés ; dans l'affaire Iacub, l'autrice et son éditeur sont dans l'obligation de verser 50 000 euros à DSK à titre de dommages et intérêts pour atteinte à la vie privée (Voir TGI de Paris, *Iacub c. DSK*, 26 mai 2013, p. 12).

<sup>41</sup> Voir TGI de Paris, *Société des Habous et des lieux saints de l'Islam c. Houellebecq et Feuillée*, no RG : 0132602861, 22 octobre 2002, p. 5.

<sup>42</sup> Dominique Rabaté écrit, à ce sujet : « En 2001, après la publication de *Plateforme*, c'est l'intervention de l'auteur lui-même et ses déclarations sur l'Islam qui lui valent une assignation en justice, un procès. Cette fois, c'est bien la confusion entre les discours du personnage et ceux tenus par l'auteur en personne qui dissipe l'ambiguïté en l'identifiant clairement à la même instance d'énonciation. » Dans « Extension ou liquidation de la lutte ? Remarques sur le roman selon Houellebecq », *Le Discours "néo-réactionnaire" : Transgressions conservatrices*, 2015, p. 277.

« des auteurs et de leurs interviews<sup>43</sup>. » Il revient sur le cas de Marcela Iacub, qui s'inspire fortement de sa liaison avec l'économiste Dominique Strauss-Kahn pour son roman *Belle et Bête*. L'ex-directeur du FMI n'est pas particulièrement identifiable dans le texte sous les traits du « cochon » ; or une semaine avant la sortie du livre, l'autrice accorde un entretien au *Nouvel Observateur* dans lequel elle établit clairement l'identité de la « bête » du roman : « l'idée du cochon, c'est la partouze : personne n'est exclu de la fête, ni les vieux, ni les moches, ni les petits. [...] Alors que DSK m'a toujours semblé être franchement à droite, ce communisme sexuel auquel il aspire en tant que cochon me réjouit.<sup>44</sup> » Le journal reproduit en couverture de son numéro une photo de Strauss-Kahn sous l'annonce de l'entretien « Mon histoire Iacub ». La romancière et journaliste ajoute dans l'entretien, au sujet de la part fictionnelle dans le texte que « les étapes de la liaison, les lieux, les propos rapportés, tout est vrai. Pour les scènes sexuelles, j'ai été obligée de faire appel au merveilleux. Mais si elles sont fausses sur un plan factuel, elles sont vraies sur un plan psychique, émotif, intellectuel.<sup>45</sup> » Ces extraits seront retenus dans la décision de justice<sup>46</sup> et contribueront à inculper l'autrice, l'éditeur et le *Nouvel Observateur*, présent aussi sur le banc des accusé·e·s. Cette interview fait « sortir sans ambiguïté le livre du cadre de la fiction, et ce à l'encontre des tentatives de l'éditeur et son avocat pour que le livre reste dans le

---

<sup>43</sup> Emmanuelle Pierrat, dans « Table-ronde : Les procès littéraires du point de vue des avocats », *art. cit.*, p. 223.

<sup>44</sup> Marcela Iacub, « EXCLUSIF. DSK par Marcela Iacub : “un être double, mi-homme mi-cochon” », *Le Nouvel Observateur* [en ligne], 20 février 2013, URL : <https://www.nouvelobs.com/justice/l-affaire-dsk/20130220.OBS9474/exclusif-dsk-par-marcela-iacub-un-etre-double-mi-homme-mi-cochon.html>.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Voir TGI Paris, 17<sup>e</sup> ch., *affaire Dominique S c. Marcella I*, *Nouvel Obs.*, *Hachette et Stock*, ordonnance du 26 février 2013, p. 4.

cadre de la fiction<sup>47</sup> », commente Emmanuel Pierrat, quatre ans plus tard. Dans cette affaire comme dans plusieurs autres<sup>48</sup>, le métadiscours de l’auteur-riche est retenu à charge ou à défense dans le procès.

Nous l’avons vu, la défense d’Angot prend soin de troubler la frontière entre fiction et réel par le choix du genre, et ce, lors des entretiens accordés aux médias, l’autrice se revendiquant tantôt de l’autofiction, tantôt s’en distanciant. Les avocats versent aux débats deux entretiens en particulier, l’un qu’elle a accordé dans le contexte de la parution du *Marché des amants*, l’autre dans le cadre de la sortie de *Les Petits*. La filiation à la quête de vérité (« dire le réel dans sa vérité<sup>49</sup> ») menée au XIX<sup>e</sup> par le courant réaliste est rendue explicite dans le qualificatif, en quatrième de couverture, de « roman réaliste, quasi-naturaliste ». L’éditeur publierait un roman tellement proche de la vérité qu’il imiterait la nature, saisissant « le côté sombre de la puissance féminine » (*LP*, quatrième de couverture). Et cette quête est confirmée par les propos publics tenus par l’autrice : « quand j’ai trouvé quelque chose, je revendique la liberté de ne pas devoir le travestir. Je sais que j’ai trouvé une vérité. Et c’est plus important que la susceptibilité : celles de la personne réelle et de la collectivité. Ce sont les mêmes.<sup>50</sup> » Elle fait d’ailleurs de cette recherche de vérité la vocation de la littérature :

C’est ce respect pour la vérité qu’on trouve en littérature — science beaucoup plus fiable que toute autre — qui vous fait écrire. Évidemment, ce respect-là est à l’opposé de celui qu’on a dans la vie sociale, en tant qu’être social, pour la politesse, le bon huilage des mécanismes sociaux ou de voisinage : ne pas blesser, dire bonjour, que tout se passe bien. Je n’ai envie de blesser personne, jamais, mais si la vérité que je trouve blesse, ce n’est pas mon affaire. Pardon pour la comparaison, mais quand

---

<sup>47</sup> Emmanuelle Pierrat, dans « Table-ronde : Les procès littéraires du point de vue des avocats », *art. cit.*, p. 223.

<sup>48</sup> L’affaire *Lindon et P.O.L c. Le Pen*, l’affaire *Louis et Seuil c. Riadh B.*, l’affaire *Angot c. Bidoit* pour ne nommer que celles-là.

<sup>49</sup> Constance Baethge, « Réalisme », *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 637.

<sup>50</sup> Raphaëlle Rérolle, « Christine Angot : “Le seul lieu de vérité” », *Le Monde* [en ligne], 13 janvier 2011, URL : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/christine-angot-le-seul-lieu-de-verite\\_1464998\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/christine-angot-le-seul-lieu-de-verite_1464998_3260.html).

Galilée dit que la Terre tourne, ça blesse beaucoup de gens. Ce n'est pas moi qui ai créé la vérité, je l'ai juste vue et soulignée.<sup>51</sup>

Elle perçoit la vérité en tiers objet indépendant à observer, à saisir et à éclairer par la littérature. C'est comme tel qu'elle présente son projet en cours aux enfants de son conjoint, l'ex-mari d'Élise Bidoit. Selon cette dernière, « Christine racontait à mes enfants [qu'elle reçoit chez elle un week-end sur deux, ndlr] qu'elle était en train d'écrire un livre qui dira la vérité sur leur histoire. Ce livre m'a détruite. Je suis dénigrée et sa version n'est pas la bonne. Tout est déformé<sup>52</sup> ». L'enchaînement des idées dans la parole d'Élise Bidoit illustre nettement l'aggravation du préjudice dans la violence de voir son histoire « déformée » dans un contexte où l'énonciatrice prétend dire « la vérité ».

Dans ses conclusions, l'avocat de Flammarion porte à l'attention de la cour, en introduction, que

[c]ette parution a fait l'objet d'une importante et élogieuse campagne promotionnelle qui souligne le procédé littéraire propre à Christine ANGOT : « *je ne raconte pas MON histoire. Je ne débrouille pas MON affaire. Je ne lave pas MON linge sale. Mais le drap social* » tout en relevant que dans cet ouvrage précis, l'auteur s'est particulièrement effacé derrière ses personnages.<sup>53</sup>

Ici encore, l'autrice et son éditeur jouent sur un double tableau : d'un côté, le livre emprunte des procédés à l'autofiction (présence du « je » narrateur/auteur, observations de l'autrice), et de l'autre il et elle se défendent de mettre l'autrice au centre du texte, celle-ci s'effaçant plutôt derrière ses personnages. Par ce double discours, la défense met involontairement en lumière le constat suivant : si l'autofiction

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

<sup>53</sup> Nous citons ici les conclusions rendues par l'un des avocats de cette affaire qui a eu la générosité de nous les partager. Il souligne.

n'a pas pour objet le « je » narrateur, elle devient tendancieuse et possiblement litigieuse.

Finalement, les commentaires émis par Besson à la sortie de *L'enfant d'octobre* étayaient un autre enjeu du métadiscours. L'écrivain, reconnu pour « reprendre coup sur coup des genres en vogue, ceux du roman historique et de l'autobiographie fictive<sup>54</sup> », écrit *L'enfant d'octobre* à la suite d'une commande de Grasset pour sa toute nouvelle collection « Ceci n'est pas un fait divers », dirigée par le journaliste Jérôme Béglé, dans laquelle ce dernier invite les romancier·ère·s à « s'approprie[r] une affaire célèbre<sup>55</sup> ». Des mois avant l'assignation en justice de Besson par le couple Villemin, les médias interrogent l'auteur sur les limites de la création. À la question « N'est-il pas indécent de la [Christine Villemin] faire parler dans un roman ? », il répond : « la littérature n'a-t-elle pas le droit de s'emparer du réel ? Alors il fallait interdire à Stendhal d'écrire *Le Rouge et le Noir*, à Truman Capote d'écrire *De sang-froid*, à Emmanuel Carrère d'écrire *l'Adversaire* ! Ces illustres prédécesseurs nous ont montré le chemin.<sup>56</sup> » Il cite également Eugène Sue, Georges Simenon et Norman Mailer comme romanciers du genre<sup>57</sup>. Non seulement Besson s'inscrit-il de lui-même dans une lignée de grands chefs-d'œuvre littéraires, mais il rapproche en outre son livre des deux références canoniques du roman de non-fiction, Capote et Mailer. Il avance également proposer le parti inverse de Marguerite Duras, « qui voyait la mère de Grégory coupable en arrivant dans la Vologne<sup>58</sup> », dans sa célèbre chronique « Christine V. sublime,

---

<sup>54</sup> Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal. Peut-on faire parler et penser des personnages réels ? », *art. cit.*, p. 118.

<sup>55</sup> Philippe Besson, « Fait divers – Grégory : la polémique », propos recueillis par Sabine Audrerie, dans *Le Figaro magazine*, no 19185, 8 avril 2006, p. 93.

<sup>56</sup> Philippe Besson, « Fait divers – Grégory : la polémique », *art. cit.*, p. 93.

<sup>57</sup> Voir Philippe Besson, « C'est la rencontre du l'homme et du monstre », *art. cit.*, p. 3.

<sup>58</sup> *Ibid.*

forcément sublime ». En se déclarant au carrefour des œuvres de Stendhal, Capote, Mailer, Carrère et Duras, Philippe Besson opacifie le pacte de lecture, référant à des œuvres romanesques (*Le rouge et le noir*), comme à des articles de presse (« Christine V. sublime, forcément sublime ») et à ce qui se situe au milieu (*De sang-froid*, *L'adversaire*, etc.).

Malgré ce flottement générique présent dans les différents entretiens accordés par Philippe Besson, ceux-ci ne sont pas retenus contre lui dans la décision de justice. La défense sollicite pour sa part l'unique entrevue accordée par le couple Villemin dans les douze dernières années comme élément de preuve selon lequel le couple médiatisait de lui-même le drame familial. Le tribunal rejette cependant cette prétention, considérant qu'ayant fait l'objet d'un cirque médiatique particulièrement intense depuis le décès de Grégory, Christine et Jean-Marie Villemin « ont pu, sans qu'il leur en soit fait grief, vouloir faire entendre leur propre voix.<sup>59</sup> » Par ailleurs, cet entretien ne portait pas sur les éléments de la vie privée du couple, mais bien sur leur sentiment face à l'acharnement médiatique dont ils ont fait l'objet. Plus encore, Christine Villemin y témoigne de la violence qu'elle a ressentie en assistant à une entrevue télévisée de Philippe Besson pour la promotion de *L'enfant d'octobre* :

Un soir, je l'ai vu dans une émission de Thierry Ardisson. On lui demandait : « Et si Christine Villemin n'était pas innocente ? » Et je l'ai entendu répondre : « Si elle est coupable, alors elle est géniale ! » Rires, blagues, sous-entendus. Et moi, j'étais là, assise sur mon canapé, choquée. Je n'en ai pas dormi de la nuit. J'avais le sentiment de revenir vingt ans en arrière, de retrouver le même cauchemar<sup>60</sup>.

L'intrusion dans la vie privée peut se produire à la fois dans les pages du livre, mais aussi au-delà, par le discours d'accompagnement. Elle peut se faire dans un contexte

---

<sup>59</sup> TGI de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 13.

<sup>60</sup> Christine Villemin, « Les parents de Gregory parlent », art. cit..

non plus d'œuvre littéraire, mais de discussion, de rigolade, de camaraderie — contexte doublement violent, selon la demanderesse qui revit à chaque itération publique de son histoire « le même cauchemar ».

L'influence du discours d'accompagnement sur la réception et sur la nature même du livre prend encore d'autres proportions avec l'affaire Louis. À sa parution en janvier 2016, *Histoire de la violence* est rapidement qualifié d'« écriture de soi<sup>61</sup> », de « roman [...] biographique<sup>62</sup> » ; Philippe Lançon nuance : « plus qu'un roman, *Histoire de la violence* est une procédure romanesque<sup>63</sup> ». Et l'auteur ne dément pas ces commentateurs. Un peu plus d'un mois avant la sortie du livre, il déclare en entrevue à *Livres Hebdo* : « mon obsession, c'était d'écrire la vérité. Dans ce livre [*Pour en finir avec Eddy Bellegueule*], comme dans le suivant [*Histoire de la violence*], il n'y a pas une ligne de fiction<sup>64</sup> ». Cet extrait est abondamment repris dans la presse<sup>65</sup>, dans les articles abordant la parution du livre puis dans ceux relatant les différents procès (celui de Louis pour atteinte à la vie privée, ainsi que ceux de Riadh Belferroum pour agression sexuelle et pour vol). Il fait de toute évidence partie de la vie publique du livre. Or cette affirmation discordante, celle d'écrire un roman et d'écrire la vérité, est délicate. Pour l'avocat de Louis, il s'agissait d'une position intenable : « c'était très compliqué pour moi parce que je faisais face à un écrivain qui passait son temps à dire

---

<sup>61</sup> Jean-Marie Planes, « L'auteur, sa sœur et l'agresseur », *Sud Ouest* [en ligne], 10 janvier 2016, URL : <https://www.sudouest.fr/2016/01/10/l-auteur-sa-soeur-et-l-agresseur-2238484-2998.php>.

<sup>62</sup> Daniel Martin, « Héritage de la violence », *La Montagne* [en ligne], 17 janvier 2016, URL : [https://www.lamontagne.fr/paris-75000/loisirs/edouard-louis-heritage-de-la-violence\\_11741576/](https://www.lamontagne.fr/paris-75000/loisirs/edouard-louis-heritage-de-la-violence_11741576/).

<sup>63</sup> Philippe Lançon, « Édouard Louis, passion brute et petit blanc sec », *Libération* [en ligne], 21 janvier 2016, URL : [https://next.liberation.fr/livres/2016/01/20/edouard-louis-passion-brute-et-petit-blanc-sec\\_1427770](https://next.liberation.fr/livres/2016/01/20/edouard-louis-passion-brute-et-petit-blanc-sec_1427770).

<sup>64</sup> Voir Édouard Louis, « Édouard Louis : C'est terrifiant de faire un livre qui ne dérange personne », *art. cit.*

<sup>65</sup> Nous avons noté 14 occurrences dans 10 médias différents sur les 84 articles de presse recensés entre 2016 et 2023.

à la fois qu'il avait tout inventé et qu'il n'avait rien inventé et jouait sur les deux registres.<sup>66</sup> »

En février 2020, se tient sur les ondes de France Culture la table ronde d'expertes « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », animée par Marc Weitzmann. Elle est organisée à l'occasion de la mise en scène d'*Histoire de la violence* par Thomas Ostermeier au théâtre des Abbesses. Édouard Louis cosigne la version dramaturgique au moment même où, après quatre ans d'instruction, on annonce la date du procès de Riadh Belferroum pour agression sexuelle et viol sur la personne d'Édouard Louis. Françoise Lavocat, invitée à la table à titre de spécialiste des questions de la fiction, soutient que le livre en lui-même ne pose à priori pas problème. Nombreuses sont les œuvres d'autofiction qui affichent la mention « roman » en couverture ; la production littéraire contemporaine a habitué le lectorat à ces genres hybrides. Ce qui poserait éthiquement problème, ce serait plutôt la revendication de la vérité qu'Édouard Louis assume dans la promotion du livre qui brouillerait le contrat de lecture.

Par conséquent, la teneur transgressive n'est ici pas dans l'idée exposée par l'auteur dans les médias, mais bien dans la façon dont, en se superposant au texte de création, elle en modifie le sens. Le roman qu'on croyait lire se dérobe, n'en est plus tout à fait un ; on apprend soudain que l'unique but de l'auteur est celui de « reconstituer la vérité<sup>67</sup> » et qu'il faut pour cela écarter toute fiction. Il ajoute même en entrevue : « J'ai toujours eu le projet un peu fou d'écrire une autobiographie énoncée

---

<sup>66</sup> Emmanuelle Pierrat, dans « Table-ronde : Les procès littéraires du point de vue des avocats », *art. cit.*, p. 224.

<sup>67</sup> Marie Chaudey, « Tous les langages de la violence », entretien avec Édouard Louis, *La Vie*, 7 janvier 2016, p. 73.



par quelqu'un d'autre. J'ai mis en place ce dispositif dans le livre<sup>68</sup> ». Wolfgang Iser souligne, dans *L'acte de lecture* : « l'objectivité esquissée par le texte de fiction n'a pas les contours nets qu'ont les objets réels ; le texte détient aussi une composante d'indétermination<sup>69</sup> », essentielle à l'activité de la personne lectrice. Par son discours de promotion, l'auteur vient non seulement affaiblir et déplacer la dimension fictionnelle du contenu à l'énonciation, mais il réduit du même coup cette part d'indétermination qui permet « une interaction au cours de laquelle le texte peut être vécu<sup>70</sup> ». Cette revendication de non-fiction rend plusieurs aspects du texte problématiques, selon les panélistes. Françoise Lavocat estime que le pacte de lecture est compliqué, voire confus, puisque le livre comporte plusieurs « passages qui font l'éloge du mensonge et qui suggèrent que la vérité n'est pas en adéquation aux faits, qu'elle est subjective. C'est la vérité de la souffrance<sup>71</sup> ». Elle sous-entend que la vérité pourrait être plurielle : il y aurait celle subjective, et celle des faits, mais elles seraient toutes deux malmenées par la difficulté de se souvenir, de rapporter les paroles d'autrui, de dire juste.

Laure Murat, historienne et écrivaine française également présente à la table, adhère à l'opinion de Lavocat. Elle commente la définition qu'Édouard Louis établit du roman : « si vous dites à la fois que ce qui est roman ce n'est pas de la fiction, mais une construction littéraire qui est chargée de dire la vérité où tout fait est réel et avéré, [...] vous faites un dossier à charge<sup>72</sup> ». Ceci pose, selon elle, non seulement un réel

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Wolfgang Iser, « Chapitre II : Réflexions préliminaire à une théorie de l'effet esthétique », *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 55.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Marc Weitzmann, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *loc. cit.*, 26 :00.

<sup>72</sup> Laure Murat dans *ibid*, 5 :27.

danger pour la littérature, mais également un geste violent envers la personne derrière le personnage de Reda : « quand la littérature n’a jamais à être une pièce à conviction dans un cadre juridique, il y a une sorte de rencontre malencontreuse puisque le Reda a été arrêté, et donc le livre devient un instrument de violence.<sup>73</sup> » L’avocate du jeune homme dans le procès à venir pour agression sexuelle et vol, Marie Dosé, est présente à la discussion radiophonique et confirme la thèse de Murat. Selon elle, en soutenant que le roman ne contient que la vérité, Louis le transforme automatiquement en matériel d’enquête. Son discours devant les magistrats ne concorde pas avec celui du roman, selon l’avocate de Reda<sup>74</sup>, et la stratégie de cette dernière est d’inclure le livre au dossier afin de confronter ces deux prétendues « vérités » et de démontrer leur inadéquation.

L’on peut observer, dans les années suivant la sortie d’*Histoire de la violence*, une évolution dans la réception de l’œuvre, modulée par les différents discours qui s’annexent au livre, de la tournée promotionnelle de l’auteur à l’hiver 2016 lors de la mise en scène du roman, en contribuant chaque fois à déplacer — et à troubler — l’horizon d’attente. Alors que l’histoire est portée sur les planches du théâtre des Abbesses, Édouard Louis refuse toujours de confronter Riadh Belferroum par une discussion de vive voix, à la demande répétée de celui-ci ; le conseil de l’auteur soutient que ce dernier est « moralement dans l’incapacité totale d’être confronté au mis en

---

<sup>73</sup> *Ibid*, 6 :30.

<sup>74</sup> « Les déclarations d’Édouard Louis dans le cadre de la procédure judiciaire n’ont pas grand-chose à voir avec ce qu’il y a dans ce livre. » Voir Marie Dosé, dans *ibid.*, 11 :00. Elle soulève également l’ambiguïté entre les souvenirs très précis des événements relatés dans le livre, et les déclarations de l’auteur lors de la procédure judiciaire où il affirme n’avoir aucun souvenir. Voir *ibid.*, 18 :37.

examen<sup>75</sup> ». Marie Dosé s'étonne, en 2020, que celui qui refuse la confrontation, malgré les recommandations de l'expert psychologue dans le dossier au motif d'en être « incapable » et qui soutient « être passé à autre chose<sup>76</sup> », se dévoue pourtant de nombreux mois à mettre en scène cette histoire de viol et de tentative de meurtre. Bref, la relation qu'entretient Édouard Louis à son texte et à sa propre histoire intervient dans la réception sociale, judiciaire et littéraire de cette affaire. Lavocat et Weitzmann considèrent que l'ambiguïté générique du livre pose un « problème éthique<sup>77</sup> » majeur qui acculerait l'œuvre dans une « impasse de la tendance littéraire française contemporaine<sup>78</sup> », celle de l'autofiction accolée plus que jamais au réel.

Dans les trois grandes affaires qui nous occupent, le paratexte et le discours d'accompagnement émis par l'auteur ou l'autrice contribuent au trouble du genre de l'œuvre, et sont considérés durant les procédures judiciaires. Ils opacifient la distinction entre fiction et réel, revendiquant tantôt la recherche d'une vérité universelle, tantôt une vérité subjective. Ces dispositifs influencent fortement la réception du grand public, mais également celle de la personne s'étant reconnue dans le livre. En brouillant ainsi la frontière entre fait et réel, la personne énonciatrice génère une violence supplémentaire, soutient Varnerot : « L'amalgame entre les éléments fictifs et réels crée, d'ailleurs, les conditions d'une particulière violence : l'alterfiction est un "roman [qui] mêle l'imaginaire au réel", ce qui signifie que le lecteur ne peut pas faire la part

---

<sup>75</sup> Cécile Bouanchaud, « Quand la vérité judiciaire s'impose à la littérature : Riadh B. relaxé dans l'affaire Édouard Louis », *Le Monde* [en ligne], 10 décembre 2020 [l'article n'est plus disponible en ligne].

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Françoise Lavocat dans Marc Weitzmann, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *loc. cit.*, 6 :45.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 40 :42.

des choses entre la fiction et la réalité, ce qui peut violemment heurter les droits de la personnalité<sup>79</sup> ».

Ces différentes affaires mettent en lumière plusieurs éléments distincts. D'abord, le processus commun à tous les procès littéraires pour atteinte à la vie privée, celui de l'identification, est moins aisé qu'il n'y paraît — même lorsque l'œuvre comporte le nom propre de la personne réelle. Les cas de figure abordés montrent bien qu'il s'agit de situations de cas par cas et de sensibilité des juges comme de la société selon un moment donné. Lorsqu'il n'y a pas reprise des noms, le tribunal doit se faire enquêteur et comparer les indices qui permettront de déterminer si l'œuvre verse trop dans le réel ou non. Ces indices peuvent être classés en deux catégories, celle des éléments reconnus par les institutions (description physique, identité civile, identité de faits), et celle, plus subtile, des biographèmes. La première est aisée à corroborer à l'aide de preuves tangibles (soit par des documents émis par les institutions : certificat de naissance, certificat de mariage, adresse civique), mais est également moins précise, puisqu'elle est découpée en caractéristiques génériques pour être intelligible et fonctionnelle pour l'État. À l'inverse, la deuxième est plus difficile à défendre devant les tribunaux, puisqu'elle relève de la sphère intime et anecdotique, composée de marqueurs de goût, de préférences, d'habitudes. Or les brèves paroles publiques accordées par les demandeur·esse·s tendent à montrer que c'est précisément cette catégorie qui les exposerait le plus clairement et qui engendrerait la plus grande violence à leur égard. S'il est en effet plus facile de démontrer que cette personne, comme le personnage du roman, est grande, brune, mince et pas encore divorcée, il

---

<sup>79</sup> Valérie Varnerot, « La fictionnalisation de la vie privée », *art. cit.*, p. 220.

serait plus sensible de soutenir qu'elle pratique la méditation, qu'elle affectionne les vêtements japonais et qu'elle a allaité ses enfants. Les deux catégories n'auraient ainsi pas tout à fait la même valeur, la première étant plus importante aux yeux des juges, la seconde plus offensante pour les demandeur·esse·s.

Ces éléments textuels et narratifs, couplés au genre de l'œuvre rendu flottant par le paratexte (roman de non-fiction, roman réaliste, quasi-naturaliste), voire par le discours de promotion du livre (roman ne comportant pas une ligne de fiction), troublent volontairement la frontière entre fiction et réel, orientant ainsi l'horizon d'attente du public et, par le fait même, sa réception. Les références explicites au réel et l'appareil de présentation sont fondamentaux dans l'appréciation de l'œuvre, tant par les lecteurs et lectrices que par les différents juges. Il est important de rappeler que notre réflexion concerne un conflit de droits : celui de s'exprimer et de créer librement se confronte à celui de préserver sa vie privée. Aussi, les éléments susmentionnés relèvent du raisonnement des différents juges et ne sont pas prévus par la loi. Ce sont eux qui permettent de valider ou d'invalider l'identification entre la ou les personnes réelles et les personnages du roman. Une fois l'identité reconnue, comment le juge procède-t-il à l'évaluation du préjudice et à partir de quels indices textuels ?

### PARTIE 3 : PROCÈS DE LA MISE EN RÉCIT D'AUTRUI

Quand [mon père] a su que je préparais un roman sur lui, il m'a demandé de reporter ce projet après sa mort [...]. / J'étais terrorisé à l'idée que mon père se suicide après avoir lu *Barbe rose*. Pourtant, ce livre était pour moi une déclaration d'amour.

Mathieu Simonet, « Un avocat hors la loi », *Lextenso. Revue Droit & Littérature*, 2018, p. 133.

Lorsque l'identification de la personne demanderesse est confirmée par les tribunaux, l'étape suivante est de valider s'il y a préjudice ou non. Dans le cas de procès pour atteinte à la vie privée, la poursuite comme la défense s'attachent à quantifier l'exposition et les détails intimes divulgués. Tout se joue sur cette quantification : la condamnation, la gravité de l'atteinte et la réparation. Or ces éléments, particulièrement les biographèmes, couvrent un phénomène difficilement appréhendable par le droit : celui de l'appropriation. Ce rapport de droit par lequel un élément est la possession d'une personne illustre la transaction (à la fois matérielle, légale, psychique et éthique) par laquelle un·e artiste peut reprendre une œuvre (par exemple, une chanson) ou une idée pour l'interpréter et la faire sienne, c'est-à-dire en devenir l'auteur·rice. Ainsi, le phénomène d'appropriation désigne à la fois l'action de faire sien, et la nature d'un objet (ceci est une appropriation).

L'appropriation de l'histoire d'autrui se fait par sa mise en récit. Nous verrons les différentes stratégies narratives employées à cet effet, et grâce aux prises de parole publiques des demandeur·esse·s et parfois même de leur propre mise en récit, il sera possible d'en saisir le caractère offensant. Le dispositif narratif et l'insertion de

documents, éléments peu discutés dans les décisions de justice, sont pourtant au cœur de ce sentiment d'usurpation.

## CHAPITRE 6 : Sur les stratégies narratives

« Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut *distinguer* qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. Les nécessités de l'exposition nous contraignent à cette violence inévitable du seul fait que le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois. »

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 227.

Le mode de narration employé pour investir le personnage romanesque, que ce soit à travers une écriture incarnée à la première personne du singulier ou une écriture plus omnisciente à la troisième personne du singulier, n'est pas qu'un artifice narratif. Il établit un pacte dans lequel toute une vision du monde est activée ; ainsi, les différentes mesures narratives par lesquelles la personne est présente dans le texte contribuent activement à l'expérience de lecture — et en l'occurrence, d'offense — de cette dernière. Ces choix auctoriaux, s'ils ne sont pas prévus de façon systématique par le droit, sont tout de même convoqués ici et là dans les décisions de justice, notamment lorsque l'identification de la personne est reconnue par contagion, c'est-à-dire par relation à la personne narratrice et que l'on admet communément que cette identification est facilitée en présence d'une narration à la première personne<sup>1</sup>. C'est notamment le cas dans l'affaire opposant Lionel Duroy à son fils ; si le nom du narrateur ne correspond pas à celui de l'auteur, le fait qu'il soit aussi écrivain et que le

---

<sup>1</sup> Voir Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire*, *op. cit.*, p. 216.



texte soit écrit à la première personne contribue à les identifier l'un à l'autre et, par ricochet, contribue à l'identification de Raphaël Duroy.

Les affaires Besson (6.1), Angot (6.2) et Louis (6.3) permettent de jeter des éclairages très différents et complémentaires à la fois sur le traitement des tribunaux à l'égard des questions de modes narratifs, mais surtout sur la lecture que font les demandeur·esse·s de ces dispositifs.

### **6.1 Affaire Besson, quand il devient « je »**

Le romancier Philippe Besson s'inspire régulièrement de faits vécus, notamment de faits divers pour ses livres. Ils représentent pour lui « la magnifique défaite du romancier, parce que tout d'un coup, la réalité devient plus forte que la fiction, l'imagination du romancier est dépassée<sup>2</sup> », dévoilant d'un même mouvement « la noirceur de l'homme, la nôtre au passage<sup>3</sup> ». Dans *Les jours fragiles* (2004), il emprunte la voix de la sœur d'Arthur Rimbaud pour écrire, sous forme de journal intime, les voyages et les péripéties du poète. L'année suivante, il écrit à la première personne l'histoire de Thomas Sheppard, père accusé d'infanticide, dans *Un instant d'abandon* (2005). Si cette histoire n'est pas à priori tirée d'un fait divers, elle le rappelle pourtant : « l'intrigue se résume en peu de mots, elle pourrait n'être qu'un fait divers à la une d'un journal. [...] Un journal aurait certainement titré : Le destin brisé de Thomas Sheppard, mais sous la plume de Philippe Besson, c'est exactement le

---

<sup>2</sup> Sébastien Barangé, « Entrevue – Philippe Besson, pudique et émouvant », *Le Devoir* [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2005, consulté le 2 mars 2024, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/91721/entrevue-philippe-besson-pudique-et-émouvant>.

<sup>3</sup> Philippe Besson, « C'est la rencontre de l'homme et du monstre », *art. cit.*, p. 3.

contraire qui apparaît.<sup>4</sup> » À la manière des brèves sensationnelles relatant des événements souvent sordides, l'écriture de Philippe Besson y est sèche et tend vers l'impersonnel. Le garçon qui décède en mer n'a ni prénom ni histoire, et sa noyade n'est que prétexte pour explorer le personnage du père.

À l'image des titres précédents, *L'enfant d'octobre* comporte un dispositif narratif particulier. L'on pourrait croire au premier abord qu'il s'agit d'un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique, puisque 73% du livre tente de faire le récit des événements en mobilisant un « narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent<sup>5</sup> ». Dans des passages en caractères romains, ce dernier cherche majoritairement à s'effacer, se rapprochant de la posture du narrateur caché<sup>6</sup>, pour faire le récit des événements avec fidélité. Or il relâche fréquemment cette posture discrète pour en endosser une ouvertement partielle, notamment en émettant des doutes (« Auront-ils le regret des amours qu'ils n'auront pas connues ? Ils ne s'en ouvriront jamais à personne » *EO*, p. 18 ; « À cause de lui (d'elle ? D'eux ?), les calomnies vont aller bon train », *EO*, p. 38), en rapportant en discours indirect libre les commérages des habitant·e·s du village (« D'ailleurs, c'est quoi cette façon de partir en vacances en Italie ? A-t-on idée ? » *EO*, p. 24 ; « Les gens aiment à croire qu'ils ont vu quelque chose même quand ils n'ont rien vu. Ils n'hésitent pas à réinventer leurs souvenirs » *EO*, p. 76), ou encore en commentant (« Étonnante, cette façon d'insister sur l'argent des Villemin », *EO* p. 69 ; « Une mère qui perd son enfant, c'est la cruauté inégalable », *EO*, p. 83), ainsi que pour installer l'enquête (« Désormais, il faut en arriver là, à cette

---

<sup>4</sup> Philippe Besson, « Entrevue – Philippe Besson, pudique et émouvant », *art. cit.*

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>6</sup> Voir Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 198.

journée-là, celle du 16 octobre 1984. [...] Il faut dire les heures, les minutes, exposer les événements [...], remplir les blancs, les absences, mettre des mots. Chercher à comprendre. » *EO*, p. 53). Bien que le récit se déroule au présent de l'indicatif, le narrateur s'autorise des sauts temporels pour accroître la tension, ou encore pour annoncer l'avenir : « C'est un mardi, à quelques encablures des vacances de la Toussaint. [...] Un garçonnet de quatre ans ne pressent pas qu'il va mourir. » (*EO*, p. 53)

Les 27% restant du roman sont consacrés à des chapitres en italiques où le personnage de Christine Villemin prend la parole. Elle raconte à la première personne du singulier sa version du drame, dans ce qu'on comprend être un dialogue avec autrui, sans que cet·te interlocuteur·rice ne soit identifié·e (ce pourrait être Besson lui-même qui simule la participation de Christine Villemin à son projet romanesque). Effectivement, elle s'exprime en réaction à des questions qui semblent lui être posées : « *Évidemment que je me rappelle qu'il y a eu une autopsie. Moi je n'en voulais pas de cette boucherie. Je refusais qu'on ouvre mon petit, on lui avait déjà fait assez de mal, mais on m'a dit que c'était la règle, la procédure* » (*EO*, p. 78-79) ; « *Si je me souviens de ce jour-là? Comment l'oublier?* » (*EO*, p. 173) Elle contredit aussi parfois les faits et observations avancées dans les chapitres en caractères romains : « Elle le laisse venir à elle, donc, ce Jean-Marie. [...] Elle sourit et l'autre comprend que c'est une invite. Il se présente devant elle, il sait son prénom, c'est le début de l'histoire. » (*EO*, p. 15) Puis, au chapitre suivant : « *C'est vrai que c'est lui qui est venu vers moi. Mais il n'avait pas l'assurance qu'on croit. Au contraire, il était timide* » (*EO*, p. 16). L'auteur explique ce choix narratif en affirmant sa volonté de proposer une relecture sensible de

cette affaire, et y procède par ce dispositif : « sans m'identifier à la mère du petit Grégory, je fais intervenir une voix qui ressemble à la sienne. Ce qui m'intéresse, ici, en particulier, c'est le rapport entre cette mère et son enfant mort, mais aussi le rapport de cette femme à la meute qui la pourchasse et veut qu'elle soit coupable.<sup>7</sup> » Il tente ainsi « de comprendre de l'intérieur comment Christine Villemin est passée du statut de mère suppliciée à celui de mère présumée infanticide devant le tribunal de l'opinion.<sup>8</sup> » S'il ne revendique pas explicitement la quête de vérité, celle de « comprendre » en est très proche et se situe au cœur de ses préoccupations. Pour y parvenir, il faut être empathique, explique-t-il : « Je me suis mis dans la tête de cette mère avec la volonté absolue de défendre son innocence. Cette empathie annule la distance et convainc le lecteur. Bien qu'elle ait été acquittée, le doute subsiste pour beaucoup...<sup>9</sup> » Il ajoute, un an après le procès au TGI : « Je voulais raconter la mère, après la mort de son enfant. C'est ce que j'ai fait.<sup>10</sup> »

Le récit principal emprunte une focalisation zéro, investissant tantôt celle d'individus (« Les gendarmes sentent bien que leur château de cartes peut facilement s'écrouler » *EO*, p. 99 ; « Les enquêteurs nourrissent un secret espoir » *EO*, p. 101 ; « Jean-Michel Lambert ne se résout pas à livrer la mère de vingt-cinq ans à la vindicte populaire. Surtout, il ne se résout pas à admettre qu'il n'a peut-être pas conduit son instruction comme il aurait fallu. » *EO*, p. 132), tantôt celle de la foule (« on les a écoutés raconter quand ils sont rentrés, sans faire de commentaires déplacés, on sait se

---

<sup>7</sup> Philippe Besson, « C'est la rencontre de l'homme et du monstre », *art. cit.*, p. 3.

<sup>8</sup> Philippe Besson, « Fait divers. Grégory : la polémique », *art. cit.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Philippe Besson, « Entrevue – Philippe Besson, écrivain caméléon », propos recueillis par Danielle Laurin, *Le Devoir* [en ligne], 17 février 2007, consulté le 21 janvier 2022, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/131467/entrevue-philippe-besson-ecrivain-cameleon>.

tenir, [...], on leur a dit que ça faisait envie, que ça avait l'air bien et puis dès qu'ils ont eu remballé leur bonheur et tourné les talons, on s'est demandé où ils avaient trouvé l'argent » *EO*, p. 25 ; « On voudrait partager [le] deuil [de Christine Villemin], mais c'est illusoire : là où elle se trouve, elle est hors d'atteinte. On voudrait soulager sa peine » *EO*, p. 83). Couplé à la narration autodiégétique du personnage de Christine Villemin, ce récit comporte de nombreuses perspectives sur l'histoire, permettant à l'auteur d'examiner simultanément plusieurs avenues : celle qu'il s' imagine être celle des Villemin (« *La chose la pire, ce n'est pas tout ce temps pour rien, ce gâchis [...]. Non, le pire, c'est de ne pas savoir comment mon enfant est mort, de rien savoir de ce moment-là* », *EO*, p. 186), celle documentée par la justice (« Au terme de trois années d'investigation, [le juge Simon doit] se rendre à l'évidence : il n'est pas en mesure de bâtir une accusation qui tienne la route [...] L'homme a-t-il pour autant une conviction? Le 10 septembre 1989, en tout cas, dans une interview, il écarte l'hypothèse de la culpabilité de Christine », *EO*, p. 171), celle de la presse (« Les journalistes [...] s'échangent des convictions ou des tuyaux, sentent qu'ils ont découvert un filon », *EO*, p. 87) et celle du village (« *J'ai vu les regards dans les rues. [...] Il n'y avait plus de compassion. Plutôt de la méfiance, comme si j'étais devenue dangereuse ou infréquentable* », *EO*, p. 114). Par sa quête de compréhension à travers ce tissu de perspectives sur le drame, l'auteur exemplifie l'hypothèse de Viart selon laquelle « le réel n'existe pas en dehors de la perception, de la pensée, des affects, etc., qui le constituent pour chacun.<sup>11</sup> » Or c'est précisément là que le bât blesse : peut-on,

---

<sup>11</sup> Dominique Viart, « Fiction et faits divers », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature au présent*, op. cit., p. 238.

éthiquement, investir ainsi la perception, la pensée et les affects d'autrui dans une œuvre romanesque ? Et si c'est le cas, à quel degré ?

Six mois après la parution du roman, le couple Villemin, qui s'est tu pendant douze ans malgré les différentes versions de leur histoire qui ont pris tour à tour l'affiche, les tablettes de librairies et les plateaux télé, décide de sortir de son silence et d'accorder un entretien spécial au journal catholique *La Croix*. À la question de l'intervieweur Jean-Claude Raspiengeas « pourquoi avoir poursuivi Philippe Besson en justice? », Christine Villemin répond : « Je n'arrive pas à comprendre qu'une personne décrète : je vais faire un livre sur cette affaire et je vais faire parler la mère de l'enfant.<sup>12</sup> » Le choix du sujet du livre, celui d'un événement réel, précis, ciblé dès la note de l'éditeur en liminaire, lui apparaît déplacé. Elle s'indigne : « Je sais bien qu'il y a déjà eu des livres et qu'il y en aura d'autres sur Grégory. On ne pourra pas les empêcher. Mais Philippe Besson reprend, sans vergogne, les âneries débitées en 1984-1985, sans tenir compte de la procédure. Au gré de sa fantaisie<sup>13</sup> ». De toute évidence, Christine Villemin ne cautionne pas la multiplication des publications sur cette affaire ; mais ce qu'elle reproche à Besson, c'est de se cantonner à la version des faits contemporaine au procès pour meurtre en ramenant l'histoire au moment le plus douloureux, celui où la justice n'avait pas encore écarté l'hypothèse de l'infanticide. Et, surtout, sans offrir une relecture à la lumière de la procédure judiciaire. En effet, l'histoire est racontée sans l'ajout des nouveaux éléments (si ce ne sont les éléments hypothétiques), et sans l'éclairage du dénouement judiciaire. On ne pressent pas à la lecture le non-lieu pour absence de charges qui conclut le procès. Ce retour en arrière

---

<sup>12</sup> Christine Villemin, « Les parents de Grégory parlent », *art. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

dépasse le cadre romanesque pour la femme qui a vécu le drame ; il agit sur son présent : « J'avais le sentiment de revenir vingt ans en arrière, de retrouver le même cauchemar<sup>14</sup> ».

Christine Villemin s'étonne également du choix de voix narrative : « Il ne m'a jamais rencontrée et il décrit les moments les plus intimes de ma vie, comme la naissance de Julien, ou plus grave, ce qu'il imagine des circonstances de la mort de Grégory. Il se met à ma place, utilise le "je".<sup>15</sup> » Pourquoi décider de faire parler la mère de l'enfant ? Considérant que la voix est cet « "aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet" — ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte<sup>16</sup> », la question du choix de l'instance narrative en l'espèce est particulièrement délicate. Christine Villemin assiste ici à la mise en mots de son drame dans sa propre voix, mais orchestrée, manipulée par autrui, ce qui engendre le sentiment d'être le « sujet d'un exercice littéraire », se voyant réduite au « rang de simple "produit" »<sup>17</sup>. Elle soutient d'ailleurs que les passages tels que « Les Villemin n'échappent pas à la fatalité de la région, où on arrange des fiançailles, où on organise des alliances, où on se marie entre soi, où on se reproduit sans compter » (*EO*, p. 13-14) sont caricaturaux et attentent à sa vie privée<sup>18</sup>.

C'est précisément ici que le phénomène d'exposition opère un glissement, et en devient un d'appropriation. En organisant narrativement les différents événements et

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>17</sup> Propos de la poursuite rapportés dans CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>18</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 5.

sentiments du couple Villemin, mais surtout, en s'emparant du « je » de la mère pour le faire parler, Philippe Besson fait de cette histoire la sienne. Il s'approprie les pensées et les paroles d'une personne réelle pour y glisser ses impressions, ses intuitions, sa perception de l'affaire. C'est d'ailleurs, à en croire Christine Villemin, ce qui distingue *L'enfant d'octobre* des autres reprises de leur histoire. En plus de répéter les événements maintes fois repris, l'auteur organise le récit à sa convenance, créant des réseaux de sens qui lui sont propres. Or Christine Villemin a déjà organisé ces éléments entre eux, il y a une vingtaine d'années, pour se les rendre intelligibles et en tirer du sens, lors des nombreux entretiens accordés aux médias, et plus en profondeur dans les ouvrages autobiographiques *Laissez-moi vous dire* (1986) et *Le seize octobre* (1994). Comme l'exprime Christine Villemin, voir son récit réactualisé par une réitération des faits et leur mise en narration la ramène dans une période houleuse de son passé. La personne « n'est pas une entité distincte de ses "expériences" [...] : elle partage le régime d'identité dynamique propre à l'histoire racontée<sup>19</sup> », soutient Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*. Les événements qui ont marqué la vie du couple ne sont pas distincts des personnes : ils contribuent à leur identité respective. Ainsi, par la manipulation du récit, l'auteur intervient dans l'identité même de Christine et de Jean-Marie Villemin.

Accordé environ six mois après l'assignation en justice de l'auteur et de l'éditeur, mais environ un an avant le procès, cet entretien permet de saisir le sentiment d'offense du couple en des mots qui sont les leurs. À aucun moment durant leurs échanges avec Jean-Claude Raspiengeas, lui comme elle ne réclament leur droit à la

---

<sup>19</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 175. L'auteur souligne.



vie privée, à ne pas être diffamé ou ne revendiquent celui du respect au nom et à la dignité. L'un comme l'autre ne reprend pas le vocabulaire juridique pour parler de l'offense subie. Fait plus étonnant encore, ils n'abordent pas non plus les passages retenus par la poursuite comme étant litigieux. Il et elle ne ciblent qu'un seul extrait précis, celui de la naissance du deuxième enfant, et n'abordent pas le long chapitre « Imaginons », dans lequel l'auteur se met dans la peau de ceux et celles qui imaginent la mère coupable et met en scène les mobiles possibles d'un infanticide.

Pourtant, ce dernier retient particulièrement l'attention des tribunaux. Il est le seul chapitre reproduit dans son intégralité dans les décisions de justice. Il invite le lectorat à imaginer « ce que s'imaginent ceux pour qui la mère est coupable » (*EO*, p. 116). Malgré les marqueurs fictionnels relevés par les juges, soit une « considérable distance narrative<sup>20</sup> », plusieurs descriptions effectuées « en des termes particulièrement réalistes<sup>21</sup> » et l'emploi du présent de l'indicatif, il est entendu que ces pages contiennent « l'insinuation que les faits qu'elles relatent peuvent avoir eu lieu, dès lors la diffamation peut être commise par la simple expression d'une hypothèse<sup>22</sup>. » Et si l'auteur a la prudence de faire précéder le chapitre d'un marqueur de fiction, c'est-à-dire « Imaginons. / Imaginons ce que s'imaginent... » (*EO*, p. 116), la cour souligne tout de même qu'il « n'exclut jamais expressément la possibilité à laquelle il a pourtant donné corps en six denses pages qui allient la description réaliste à une analyse psychologique qui explore les mobiles potentiels des faits ainsi décrits<sup>23</sup> ». Ici encore, la Cour d'appel se montre plus sévère que le tribunal de première instance, estimant

---

<sup>20</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 15.

que, par ce passage, l'auteur tend notamment « à susciter sinon à perpétuer le doute qui peut s'insinuer dans l'esprit du lecteur s'agissant d'un crime qui n'est toujours pas élucidé<sup>24</sup> ». Cette injonction à la spéculation, même ouvertement affichée comme telle, est donc jugée diffamatoire par les deux instances.

Un second procédé, celui de la narration homodiégétique par Christine Villemin, est mobilisé par la poursuite et attire l'attention des cours. Des 14 passages du roman retenus par la poursuite comme étant soit attentatoires à la vie privée, soit diffamatoires (nous ne les distinguerons pas ici, puisque plusieurs passages sont retenus pour les deux chefs), plus du tiers (5) sont tirés de chapitres monologiques. De ces passages, seulement deux sont considérés comme portant atteinte à la vie privée. Le premier, sur la relation entre Jean-Marie Villemin et son épouse, au lendemain de la naissance de Grégory : « *Je me souviens des mots de Jean-Marie à ce moment-là : "Comme ça, tu ne partiras plus"* » (EO, p. 29), fait offense, puisqu'il attribue au père des intentions malveillantes et contribue à la diffamation causée par le chapitre « Imaginons ». Le deuxième, soit celui où Christine Villemin raconte la venue au monde du deuxième enfant et de la façon dont elle lui annonce l'existence de Grégory : « *On se doutait que ce serait difficile de lui [Julien] apprendre qu'il y en avait eu un autre avant lui, qu'il était mort [...]. Je peux le dire, maintenant qu'il est grand : les aveux se sont faits dans la douceur. Julien a pleuré, bien sûr.* » (EO, p. 160-61), est également reconnu comme relevant de la vie privée et est retenu contre les défendeurs.

Sur le procédé des monologues intérieurs prêtés à Christine Villemin, le tribunal précise :

---

<sup>24</sup> CA de Paris, C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset, op. cit., p. 11.

C'est ainsi que les propos poursuivis en pages 106-107 et 135, qui sont extraits des monologues intérieurs prêtés à Christine Villemin, ne sauraient avoir un caractère diffamatoire, à la fois parce qu'il n'est nullement prétendu que les pensées ainsi formalisées auraient été exprimées publiquement par l'intéressée, et qu'il est loisible de penser ce que l'on veut, de sorte qu'aucun "*comportement délictueux*", contrairement à ce que soutient à tort l'assignation, n'est imputé à celle-ci, mais aussi parce que ce qui reste dans le for intérieur ne peut être l'objet d'un débat probatoire.<sup>25</sup>

Or, il est évident que les propos tenus dans les pages 106-107, tout comme à la page 135, ne « restent pas dans le for intérieur » de Christine Villemin. Il ne s'agit donc pas de monologues intérieurs, mais bien de paroles prononcées à voix haute, et incriminantes de surcroît, insinuant que la femme aurait tenu des propos haineux à l'égard de Laroche : « Ce que ça m'a fait quand j'ai su pour Laroche ? Sur le moment, j'ai été soulagée. » (*EO*, p. 106). Elle ajoute : « Je sais que je ne devrais pas dire ça, [...], mais c'est plus fort que moi. Quand on vous dit : cet homme a tué votre fils, vous avez envie de le tuer à votre tour, point. » (*EO*, p. 106) La Cour d'appel corrigera d'ailleurs cette erreur d'interprétation du tribunal de grande instance :

Considérant, toutefois, que l'emploi du procédé littéraire qui consiste à faire *exprimer* à Christine Villemin les sentiments qu'elle a ressentis face à des événements qu'elle a vécus conduit à *lui faire tenir des propos injurieux et haineux* à l'égard de Bernard Laroche et de sa famille qui, *sortant du domaine du for intérieur*, sont ainsi livrés au lecteur et donc publiquement exprimés ; que ces paroles qui manifestent des sentiments de dégoût, de haine et de regret – notamment celui que Bernard Laroche ne soit pas mort après une longue agonie – présentées comme ayant été suscitées par des événements réels et qui peuvent donc être perçues par le lecteur comme *reflétant la réalité de la psychologie de l'intéressée sont attentatoires à l'honneur et à la considération de Christine Villemin* qui se trouve ainsi décrite comme une personne pouvant proférer des paroles grossières, vindicatives et haineuses, imputations qui peuvent être contredites dans le cadre d'un débat probatoire [...], le jugement sera donc infirmé en ce sens<sup>26</sup>.

La Cour d'appel reconnaît que les propos prêtés à Christine Villemin ne sont pas tenus dans le for intérieur du personnage, mais bien émis à voix haute, et, s'agissant de propos injurieux et haineux, elle reconnaît également que les présenter sous la forme du

---

<sup>25</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 14. Le tribunal souligne.

<sup>26</sup> CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 8. Nous soulignons.

monologue — qu’il serait plus juste de considérer comme un dialogue caviardé, puisque la narratrice répond à des questions qui lui sont adressées — est attentatoire à l’honneur de Christine Villemin. La deuxième instance judiciaire se montre ainsi beaucoup plus sévère envers le procédé ; elle infirme la décision du tribunal de grande instance de Paris concernant les pages 106-107 et 135, où le personnage souhaite même « une agonie plus longue, oui, que ça dure plus longtemps » (EO, p. 135-136), les jugeant diffamatoires. Le bénéfice de bonne foi ne sera pas non plus accordé aux défendeurs sur ces éléments, puisqu’ils n’ont pas réussi à produire des preuves que Christine Villemin avait pu tenir des propos violents et haineux à l’égard de Bernard Laroche.

L’on constate, à la lecture des décisions des deux instances, un malaise à évaluer ces chapitres en italiques en particulier. Les cours rappellent qu’il est « loisible de penser ce que l’on veut », mais reconnaissent que si le sujet pensant est une personne réelle, il faut prouver que cette dernière a bel et bien eu de telles paroles. Le tribunal de grande instance de Paris le relève dans les dernières pages de sa décision :

l’auteur met dans la bouche de Christine VILLEMIN des mots ambigus, en page 166 : “*C’est affreux à dire de cette manière, mais j’étais soulagée de deviner qu[e le juge] n’arriverait jamais à prouver que j’avais assassiné mon fils. J’en étais là, vous imaginez, moi l’innocente, à attendre qu’on ne soit pas fichu de démontrer que j’étais coupable*”, et surtout, en page 153 : “[...] *je ne méritais pas un traitement pareil. Ou alors j’ai commis le crime parfait*”.<sup>27</sup>

Le tribunal sort ici des passages retenus par le demandeur et la demanderesse pour pointer lui-même les indices d’ambiguïté. Les doutes sur la culpabilité de la mère peuvent être présents dans les parties en caractères romains, mais deviennent délicats lorsqu’ils sont glissés dans le discours au « je » de la protagoniste.

---

<sup>27</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 15. Le tribunal souligne.

En observant le point de vue des personnes qui poursuivent tout comme celui du tribunal, force est de constater que faire parler autrui comporte un statut particulier. Alors que le TGI retient 2 des 5 passages du monologue de Christine Villemin présentés par la poursuite, la Cour d'appel en retient plutôt 4, faisant montre d'une sensibilité certaine envers la mise en application de ce procédé singulier.

## **6.2 Affaire Angot : « sans passer par les autres, c'est impossible »**

Pour sa part, Christine Angot ne laisse aucune place à l'ambiguïté dans *Les Petits*. Le caractère catégorique de ses observations participe d'ailleurs à susciter un sentiment d'offense, selon Élise Bidoit. Le lien entre la prétention à la vérité et la violence perpétrée est explicite dans la parole de Bidoit : « Christine racontait à mes enfants [...] qu'elle était en train d'écrire un livre qui dira la vérité sur leur histoire. Ce livre m'a détruite.<sup>28</sup> » L'autrice affirme en effet mettre au jour une vérité à la manière d'une scientifique qui parvient à établir un fait nouveau (la littérature, cette « science beaucoup plus fiable que toute autre<sup>29</sup> »).

Cette approche scientifique suppose l'étude d'un objet d'analyse, en l'occurrence autrui. Déjà en 2000, à la parution de *Quitter la ville*, Angot répondait à ceux et celles qui lui reprochait d'être elle-même constamment le sujet de ses écrits :

Ça me rend malade quand j'entends, et c'est tellement faux, "Vous Christine Angot, vous parlez de vous, vous êtes au centre." Tout ce que je fais, tout mon travail ne vise qu'à une chose : faire entrer les autres, que je puisse parler en leur nom [...]. Alors évidemment bien sûr ce récit serait le mien, en fait plutôt le récit de moi. Mais sans passer par les autres, c'est impossible.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

<sup>29</sup> Raphaëlle Rérolle, « Christine Angot : "Le seul lieu de vérité" », *art. cit.*

<sup>30</sup> Christine Angot, dans Laurent Goumarre, « Dire tout », paru initialement dans *Artpress*, no 263, décembre 2000, p. 20.

Cette attention portée aux autres est caractéristique de sa pratique, et elle est dans leur intérêt, selon l'autrice qui répond à la question « Vos livres partent de personnes réelles. Peut-on dire qu'ils s'en nourrissent ? » : « Je ne me nourris pas d'elles ! C'est moi qui les nourris.<sup>31</sup> » Elle cherche la vérité derrière les rapports produits par « ceux qui sont payés pour savoir<sup>32</sup> » (elle réfère ici aux enquêteur·rice·s et autres agent·e·s institutionnel·le·s chargé·e·s de produire des évaluations et des rapports) et veut illustrer « la façon dont on nie la complexité, dont on réduit tout à des situations<sup>33</sup> ».

Le livre est présenté en quatrième de couverture comme « un roman réaliste, quasi naturaliste » (*LP*, quatrième de couverture) dans lequel « Christine Angot met en scène le côté sombre de la puissance féminine » (*LP*, quatrième de couverture) afin de comprendre la façon dont une relation amoureuse peut se transformer en relation de haine<sup>34</sup>. L'équipe éditoriale mobilise le courant réaliste pour donner autorité à la méthode « scientifique » de l'autrice. Or à la différence de l'entreprise réaliste qui veut « dire le réel dans sa vérité<sup>35</sup> » et qui, pour le faire, étudie à la fois son côté humain et son état social<sup>36</sup>, Angot n'enquête pas sur son sujet. Elle s'en empare, le scrute, le tord, le remanie : « quand je commence à travailler sur [*Les Petits*], [...] j'ai un rapport d'enquête social [entre les mains].[...] Je le lis pendant quatre mois. Je le recopie sur mon ordinateur ; j'essaie de mettre le début à la fin, la fin au début [...], j'essaie de voir s'il n'y a pas une vérité qui en sort, à la force.<sup>37</sup> » En outre, le livre verserait presque

---

<sup>31</sup> Raphaëlle Rérolle, « Christine Angot : "Le seul lieu de vérité" », *art. cit.*

<sup>32</sup> Christine Angot, « Christine Angot – Les Petits », interviewée par Jean-Michel Devésa, *Librairie Mollat*, 24 janvier 2012, URL : <https://vimeo.com/35561589>, 10 :03.

<sup>33</sup> Raphaëlle Rérolle, « Christine Angot : "Le seul lieu de vérité" », *art. cit.*

<sup>34</sup> Voir Christine Angot, « Christine Angot – Les Petits », *loc. cit.*, 8 :29.

<sup>35</sup> Constance Baethge, « Réalisme », *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 637.

<sup>36</sup> Voir Louis Duranty dans *Ibid.*

<sup>37</sup> Christine Angot, « Christine Angot – Les Petits », *loc. cit.*, 6 :54.

dans le naturalisme de par son objet plutôt sordide, l'idée d'explorer l'envers de la puissance féminine.

L'auteur et spécialiste du « je » romanesque Philippe Forest<sup>38</sup> reprend partiellement ce rapprochement entre le roman d'Angot et les grandes écoles romanesques en soutenant, dans son attestation produite devant la Cour dans le cadre de la défense, que « *“le roman prétend à l'expression d'une vérité universelle touchant à la condition humaine”*<sup>39</sup> », rejoignant derechef l'entreprise réaliste, quasi naturaliste. Il ajoute : « mais [le roman] ne *“revendique aucunement de constituer la traduction véridique d'une réalité dont, au contraire, il reconnaît s'émanciper en réinventant cette réalité selon le point de vue propre qu'il choisit”*<sup>40</sup> ». *Les Petits* traduirait donc une vérité universelle, tout en faisant valoir la liberté de réinventer « cette réalité » selon un point de vue, donc une perspective située. Or est-ce vraiment ce à quoi se limite la présence d'Angot dans *Les Petits* ? Peut-on vraiment soutenir que le roman « ne revendique aucunement le fait de constituer une traduction véridique de la réalité » en endossant un point de vue, et soutenir tout à la fois qu'il cherche une vérité sans la manipuler<sup>41</sup> ?

Les différentes références au réalisme et au naturalisme — au dos du livre, mais aussi devant les tribunaux<sup>42</sup> — ne sont pas désintéressées. D'abord, le rapprochement

---

<sup>38</sup> Il signe notamment *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001 ; *Le Roman, le réel*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 1999.

<sup>39</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 12. Le tribunal souligne.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> À la question « Et si c'était vous, enfin vous la narratrice, qui la manipulez cette Hélène ? », Christine Angot répond : « Mais moi je ne suis pas une manipulatrice, je ne suis pas un écrivain manipulateur. Je suis un écrivain qui recherche la vérité, ce n'est pas pour m'amuser à la manipuler, je ne suis pas un écrivain pervers moi. » Voir Christine Angot dans Pascale Clark, « Christine Angot », *loc. cit.*, 15 :09.

<sup>42</sup> Christine Angot récupère notamment la célèbre phrase faussement attribuée à Gustave Flaubert lors de son procès pour *Madame Bovary* « Madame Bovary, c'est moi ». Voir TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 10.

entre ces écoles littéraires et l'entreprise de l'autrice confère une certaine autorité au roman en l'inscrivant dans une filiation où figurent plusieurs grands noms de la littérature française (Émile Zola, les frères Goncourt, Gustave Flaubert). En outre, ce qu'Émile Zola nomme « la méthode naturaliste » permettait parfois au XIX<sup>e</sup> siècle d'être acquitté.e. L'on pense à Flaubert, qui a échappé à la condamnation d'atteinte aux bonnes mœurs pour *Madame Bovary* (1857) en arguant qu'il ne faisait que dépeindre le réel, ou encore au romancier Paul Bonnetain, poursuivi pour offense aux mœurs dans *Charlot s'amuse* (1883), et qui s'était défendu en soutenant qu'il s'agissait d'une « thèse scientifique » respectant un souci d'exactitude, ce qui lui a valu un acquittement<sup>43</sup>. Or cette conception n'a plus la même portée aujourd'hui, alors que les théories du sujet tendent à montrer depuis les années 1970 que la réalité est toujours plurielle et subjective. Les événements, les faits sont invariablement perçus par un sujet, une subjectivité qui les interprète et leur donne sens depuis sa perspective. On considère désormais que « le réel n'existe pas en dehors de la perception, de la pensée, des affects, etc., qui le constituent pour chacun. Il n'y a pas *d'en soi* de l'événement<sup>44</sup> », synthétise Viart.

Le double discours de Forest et d'Angot est par conséquent doublement intenable : d'un côté, l'un comme l'autre revendique la liberté de dépeindre « une vérité universelle touchant à la condition humaine », mais de l'autre côté prétendent le faire depuis un point de vue situé, une subjectivité, celle d'une personne engagée, qui assiste

---

<sup>43</sup> Voir Gisèle Sapiro, « Littérature et vérité », *Analyse Opinion Critique* [en ligne], mis en ligne le 2 mars 2021, consulté le 28 octobre 2024, URL : <https://aoc.media/critique/2021/03/01/litterature-et-verite/>.

<sup>44</sup> Dominique Viart, « Fiction et faits divers », dans Dominique Viart et Bruno Vercier (dir.), *La littérature française au présent*, op. cit., p. 238.



de loin à la relation houleuse du couple. Le procédé que l'autrice emprunte pour mener cette quête de vérité est celui de l'autofiction, mais une autofiction décalée. Le texte n'a en effet pas pour objet principal le « je », ni même les enfants (comme pourrait le laisser croire le titre), mais plutôt le couple tendu des parents. La narratrice homodiégétique apparaît tardivement dans le récit, soit aux deux tiers (à la page 115). Elle entre dans la trame narrative comme on entre dans la vie des gens, explique l'autrice : « lorsque vous rencontrez quelqu'un, c'est toujours par des choses concrètes. [...] Vous rencontrez quelqu'un, il vous emprunte votre téléphone, etc. Et ensuite, il arrive avec son identité. Dans le livre, c'est exactement pareil.<sup>45</sup> »

Or elle soutient paradoxalement en entrevue, et c'est ici que la confusion croît, que ce personnage narrant est présent depuis le début du livre : « Le “je” a pris en charge [ce qu'on devine être l'histoire], depuis le début. [...] Être aux côtés d'une histoire... comment dire... votre engagement est planqué. Mon engagement était là depuis le début, mais il était invisible. Penser quelque chose tout en étant invisible, [...] c'est douloureux.<sup>46</sup> » Si l'on passe outre le glissement plus ou moins assumé du « je » de la narratrice à celui de l'autrice (« *mon* engagement »), demeure un second glissement hypothétique important : l'écrivaine pose l'éventualité que le texte soit narré depuis le début par cette narratrice homodiégétique planquée (même si elle ne prend corps et voix que dans le dernier tiers). Ce que le lecteur et la lectrice croyaient jusqu'alors être une narration hétérodiégétique (« Elle l'appelle en Martinique pour s'excuser : il y a eu un malentendu. Il revient, mais il travaille toute la journée et dort au studio. De temps en temps elle l'appelle, il répond. » *LP*, p. 13) pourrait

---

<sup>45</sup> Christine Angot, « Christine Angot », *loc. cit.*, 8 :30.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 9 :27.

soudainement être homodiégétique — mais sans présence de pronoms personnels —, resignifiant ainsi les 115 premières pages du livre.

En effet, cette juxtaposition narrative tardive et impossible donne un nouveau sens à l'ensemble du livre. Déjà, les réflexions évoquées à la page 22 (« le regard d'Hélène se modifie. Il y a quelque chose dans sa façon de parler qui change. Comme si elle dévoilait un pan de sa personnalité, qu'un nouvel aspect apparaissait. On dirait qu'elle le tient. Le voile tombe, au point qu'il se demande s'il ne s'est pas trompé » *LP*, p. 22) passent alors de faits à opinions de la narratrice, ou à discours rapportés<sup>47</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, ce « on dirait » n'est plus impersonnel : il englobe désormais le « je » narrateur. Ce personnage s'exprimant à la première personne se révèle ainsi voyeur depuis les premières pages et, on le comprend à la relecture, commentateur de la relation amoureuse entre Hélène et Billy.

Deux instances narratives — ou alors une seule instance non fiable — se côtoient dès lors dans le récit premier, voire dans la même ligne. L'une, hétérodiégétique, est plutôt omnisciente : « Quand il arrive, elle dort. Il se glisse sous la couette à côté d'elle. » (*LP*, p. 116), l'autre, homodiégétique, et donc partielle : « Deux jours plus tard, il m'appelle » (*LP*, p. 116). Pour la journaliste Nelly Kaprièlan, cette rupture dans le pacte de lecture instaure un malaise : « c'est là où le bât blesse, lorsqu'on s'aperçoit que le récit de la vie du couple servi pendant plus de cent pages n'est autre que la version de l'homme, écrite par sa nouvelle compagne, l'auteur.<sup>48</sup> »

---

<sup>47</sup> Ce passage est par ailleurs retenu par la poursuite et reproduit dans la décision de justice. Voir TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>48</sup> Nelly Kaprièlan, « Avec “Les Petits”, Christine Angot ne dépasse pas la thèse sociologique », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 19 janvier 2011, consulté le 8 février 2024, URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/avec-les-petits-christine-angot-ne-depasse-pas-la-these-sociologique-41400-19-01-2011/>.

La confiance est ainsi rompue : « Dès lors, qui croire ? [...] Qui ment ? Billy ou Hélène, au fond on s'en fiche. Mais Christine Angot : nous aurait-elle manipulés ?<sup>49</sup> » Ainsi, Christine Angot, qui revendique le genre de l'autofiction pour *Les Petits*<sup>50</sup>, installe un pacte de lecture trouble. Bien que controversé, le genre, aussi appelé « roman du je », comporte une caractéristique généralement admise de tou·te·s : *protagoniste=narrateur=auteur*, tout en se réclamant de la fiction. Or ce n'est pas le cas des *Petits* : la narratrice est bel et bien rattachée à l'autrice, mais elle n'est pas la protagoniste du récit. La nature atypique de ce dispositif narratif ouvre la porte à d'autres décalages narratifs.

Si, d'après les documents que nous avons en notre possession, ni la poursuite ni Élise Bidoit n'incluent précisément ces procédés narratifs dans les motifs offensants, l'on constate qu'ils participent activement au pacte de véridicité établi par l'autrice. Il tente d'allier deux positions impossibles à tenir : celle de l'impartialité et celle du point de vue singulier incarné par une narration homodiégétique au « je ».

Le tribunal se montre pour sa part attentif à ce dispositif narratif impossible. Il relève les différents « je » (celui de Billy, celui de la nouvelle conjointe) utilisés tour à tour qui, adjoints à la narration homodiégétique, peuvent porter à confusion. Il met en évidence, dans ses attendus, l'enchaînement des focalisations dans les dix dernières pages du livre :

[attendu] que le livre se termine après des interrogations de Billy sur les raisons de l'échec de cette relation : à la première personne où il compare Hélène à «une putain d'esclavagiste» (p. 180), puis à la troisième personne : « Il pense qu'elle fabriquait, qu'elle jouait un personnage (...) ». [...] ; [que le dernier paragraphe du roman]

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> « Christine Angot faisant valoir dans ses écritures que le genre littéraire auquel se rattache son œuvre est celui de l'autofiction, « que ce courant littéraire pose comme postulat que tout peut être matière à fiction dès lors que l'écriture opère une transfiguration de la réalité ». Voir TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 10. Le tribunal souligne.

rapporte une visite des « *Petits* » chez la narratrice : “*quand ils sont arrivés à la maison, Maurice pleurait. Sa mère est malade, elle doit se faire opérer. Elle a une boule dans le sein qui est peut-être cancéreuse. J’ai pensé que c’était de ma faute. Que c’était à cause du livre, que je l’avais tuée.*”<sup>51</sup>

Succède en effet au passage au « je » de Billy (p. 179-182) un paragraphe en focalisation interne en discours parfois indirect (« Parfois, il se demande encore si c’est pas lui qui a gâché ce regard » *LP*, p. 182), parfois indirect libre (« Il ne voit pas d’autre explication. Cette souplesse était fabriquée, ce regard aussi sans doute. » *LP*, p. 182). Dans ce mélange des types de discours, s’immisce toutefois à la page 182 un pronom personnel : « Pour *m’*encourager à supporter les fois où on *m’a* blessée ou humiliée, il *me* dit : on est des Schwartz, on pleure pas » (*LP*, p. 182, nous soulignons). Ce double accès à la pensée des personnages — à celle de la narratrice homodiégétique et à celle du personnage de Billy — en simultané engendre un effet schizophrénique, où le lecteur et la lectrice ne savent plus très bien qui est le pivot de l’histoire et, surtout, ce qui relève de la perception et ce qui relève du fait narratif.

Ce dernier passage établit une autre association cruciale : ceux et celles qui connaissent minimalement l’écrivaine savent que non seulement les « je » de ses romans sont généralement autofictionnels, mais également que Schwartz est le nom de famille de sa mère qu’elle a porté jusqu’à ses quatorze ans. À partir de ce dévoilement, l’identité du « je » se révèle officiellement : *N=A*. Le roman se termine finalement sur un passage très personnel où la narratrice-autrice évoque une rare fois sa vie d’avant sa liaison avec Billy et, plus particulièrement, où elle nomme l’un de ses ouvrages précédents : « *Comme après la sortie de L’Inceste quand mon père est mort. [L’enfant]*

---

<sup>51</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 6.

*Maurice ne voulait pas me dire bonjour, ne voulait pas m'embrasser.*<sup>52</sup> » Ce détail, qui apparaît à la toute dernière page du livre, « lève dans l'esprit du lecteur, tout doute, à supposer qu'il ait pu exister, sur l'enracinement dans la réalité du récit qu'il vient de lire<sup>53</sup> », remarque le TGI.

Le problème narratif est ici triple. Si l'autofiction n'a pas à être fidèle au réel, Angot explique son projet littéraire en des termes de recherche de la vérité universelle, mais à travers une seule famille. Elle use ensuite de ce genre controversé non pas pour trouver une vérité sur soi, mais sur autrui. Finalement, le « je » autofictionnel n'est pas le protagoniste du récit, mais cette entité paradoxale, à la fois personnage parmi d'autres et instance narrative depuis les toutes premières pages du livre. En cherchant à rendre la complexité des liens qui unissent les individus, mais à partir d'une perspective subjective et incarnée d'un personnage narrant, et surtout, d'un personnage intéressé (le « je » étant la nouvelle conjointe du père des petits), le parti pris de l'autrice devient intenable et est ressenti comme de la violence par la personne concernée : « Angot et mon ex sont deux pervers narcissiques. Ils veulent me finir d'une façon ou d'une autre<sup>54</sup> ». Selon la demanderesse, non seulement *Les Petits* expose sa vie et son intimité, mais l'entrelacement du réel à la fiction contamine également son propre réel, intervient directement sur sa vie. En discours rapporté, la journaliste qui mène l'entretien pour le *Nouvel Obs* reformule : « Élise souffre du mal que le roman a fait à son entourage, à ses parents par exemple, décrits comme des affreux. Elle en

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>54</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

veut à Christine Angot parce qu'ils croient que les descriptions viennent de leur fille.<sup>55</sup> »

### 6.3 Affaire Louis : écrire à partir de soi, c'est-à-dire des autres

À l'instar de Christine Angot, Édouard Louis cherche, par l'écriture, l'atteinte de la vérité : « Mon obsession, c'était d'écrire la vérité<sup>56</sup> ». Il et elle tentent de débusquer une « vérité universelle » derrière un fait singulier, et, selon lui et elle, seule l'écriture offre une voie pour y arriver. La littérature « permet de dire des réalités que je n'aurais pas pu dire autrement, par un simple récit, linéaire<sup>57</sup> ». Louis précise que la littérature permet d'explorer les options narratives pour toucher à l'intime, au vécu, au plus près :

J'écris l'intime, mais pas seulement à partir de moi. Je ne fais pas de l'autofiction, car j'utilise une multitude de langages qui viennent s'entrechoquer pour raconter mon histoire. J'admire la Nobel Svetlana Alexievitch, qui, pour dire la fin de l'URSS ou l'expérience de Tchernobyl, mêle une kyrielle de voix dans un unique but : reconstituer la vérité. J'ai toujours eu le projet un peu fou d'écrire une autobiographie énoncée par quelqu'un d'autre. J'ai mis en place ce dispositif dans le livre, qui est l'histoire d'une rencontre entre un garçon nommé Reda et moi. À un moment, tout bascule - il essaie de m'étrangler, de me tuer, de me violer. Les faits sont vrais, mais le mode de narration est construit. L'expérience que j'ai vécue, j'ai fait en sorte qu'une autre voix la raconte<sup>58</sup>.

Les événements sont donc réels, mais le dispositif narratif est le fruit d'une construction, mobilisant des paroles fictives mises dans les bouches de personnes réelles. Le romancier sociologue prend effectivement soin de distinguer la construction de la fiction, qui appartiennent toutes deux au genre du roman, selon lui : « C'est pour cela qu'il est important pour moi de mettre le mot "roman" sur mes livres, parce que

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Édouard Louis, « Édouard Louis : "c'est terrifiant de faire un livre qui ne dérange personne" », *art. cit.*

<sup>57</sup> Édouard Louis, « Édouard Louis : "La littérature est un grand art de la cause », *art. cit.*

<sup>58</sup> Édouard Louis, dans Marie Chaudey, « Tous les langages de la violence », *art. cit.*

ce mot rappelle une construction, pas une fiction, mais une construction qui peut être vecteur de vérité<sup>59</sup>. »

À l'image du travail d'Alexievitch, la construction romanesque est en l'espèce la réunion d'une diversité de voix, nécessaire pour illustrer une vérité difficile à saisir. Louis spécifie, en entrevue, que

[n]os vies sont toujours racontées par les autres, elles sont dites par les autres, et souvent on ne se reconnaît pas dans les mots des autres, dans le langage des autres, dans ce que les autres disent de nous. Il y a une sorte de polyphonie, comme ça, dans le livre, parce qu'après cette expérience, des voix arrivent de partout autour de moi pour raconter mon histoire à ma place, et moi je me reconnais dans aucune. À ce moment-là, *Histoire de la violence* c'est une manière pour moi de le faire, de porter cette voix que je n'ai pas réussi à porter, de porter cette plainte que je n'ai pas réussi à porter. Une sorte de vengeance par la littérature.<sup>60</sup>

Il se montre sensible à ce sentiment d'étrangeté ressenti en écoutant le récit qu'autrui fait des événements de sa vie, et c'est précisément ce phénomène dont il rend compte dans *Histoire de la violence*. Il cherche à se venger de toutes les instances énonciatrices qui s'emparent de son histoire à des fins particulières (médicales, policières, familiales). La littérature permettrait de choisir les mots pour raconter, sans s'en faire imposer, comme c'est le cas au poste de police ou dans la salle d'examen médico-judiciaire.

Le décalage narratif est central au roman. Si l'auteur=narrateur=protagoniste, le récit n'est pourtant pas complètement autodiégétique. La présence du personnage de la sœur, qui raconte une grande partie de l'histoire en narration intradiégétique, relègue le narrateur extra-homodiégétique quelque part entre le rang de héros et de témoin. La

---

<sup>59</sup> S. a., « Édouard Louis : “Mon apprentissage de la politique a été un apprentissage du corps », propos recueillis par Jean Birnbaum, *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 22 septembre 2016, consulté le 17 octobre 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/09/22/edouard-louis-mon-apprentissage-de-la-politique-a-ete-un-apprentissage-du-corps\\_5001673\\_4415198.html](https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/09/22/edouard-louis-mon-apprentissage-de-la-politique-a-ete-un-apprentissage-du-corps_5001673_4415198.html).

<sup>60</sup> Édouard Louis, dans « Édouard Louis “histoire de la violence” », propos recueillis par Claire Chazal, *Entrée libre* [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> avril 2016, consulté le 23 février 2024, URL : [https://www.youtube.com/watch?v=HV22\\_j03TWs&ab\\_channel=Entr%C3%A9elibre](https://www.youtube.com/watch?v=HV22_j03TWs&ab_channel=Entr%C3%A9elibre), 2 : 37.

narration est en effet partagée en deux instances, la voix de Clara, qui raconte l'histoire à son mari (« Là, Reda, il propose de prendre un verre dans l'appartement d'Édouard pour faire connaissance, il se doutait bien qu'Édouard il habitait dans le quartier [...]. T'en fais pas que des garçons comme ça ils savent y faire » *HV*, p. 58-59) et celle du protagoniste, qui de derrière la porte commente, rectifie et complète ce récit : « Je l'ai raconté hier à ma mère, lui [le protagoniste] ce qu'il dit c'est qu'il ne veut plus la voir [...], mais n'importe, c'est pas mes histoires [...]. Qu'ils se démerdent tous les deux (*c'est pas vrai elle lui ment, elle ment, elle a tout essayé pour vous réconcilier [...]*) » (*HV*, p. 14). Ces voix se répètent l'une l'autre, se contredisent et se répondent en alternance au fil du récit, toutes deux prétendant détenir la vérité.

L'auteur cherche à tâtons la vérité par une multiplication des voix, mais il veut aussi explicitement reprendre le pouvoir sur son histoire personnelle, sur sa vie : « Ce livre est pour moi une tentative de récupérer mon histoire, de retrouver ma voix à l'intérieur de cette expérience, de ce que j'ai vécu.<sup>61</sup> » Son histoire lui a été volée non pas par le personnage violeur, mais par les instances qui en ont repris l'énoncé : « la police recouvre ce que j'ai vécu d'un langage violemment raciste, qui me révulse. Et de manière générale, après la nuit avec Reda, tout le monde parle de ce que j'ai vécu, ma sœur, les médecins, et je ne reconnais jamais ce qui s'est passé dans ce qu'ils disent<sup>62</sup> ». Les différentes reprises instaurent une distance entre le récit rapporté et les événements vécus, engendrant un sentiment d'étrangeté. C'est pourquoi l'auteur choisit de faire ce livre :

[choisir mes mots], c'est un moyen de reprendre le pouvoir. De reprendre ce pouvoir sur mon histoire, de l'écrire pour me venger des institutions qui ont voulu l'écrire à

---

<sup>61</sup> Édouard Louis, « Si je n'écris pas sur la violence, j'ai l'impression de tricher », *art. cit.*, p. 62.

<sup>62</sup> *Ibid.*



ma place. De dire sa complexité. Dans la rencontre avec Reda, ce soir de Noël, la violence est très complexe, il y a la violence qu'il exerce sur moi en essayant de me tuer, mais il y a aussi, par exemple, celle que j'exerce parce qu'à cette époque-là, en 2012, cela ne fait pas longtemps que je suis à Paris [...], je joue au bourgeois pour enfouir, cacher mes origines. Je traversais une période de folie sociale. Et il est évident que ça devait être quelque chose de violent pour Reda, ces airs de supériorité sociale que je me donnais<sup>63</sup>.

Par cette considération pour Reda, Louis cherche à mettre en lumière les différentes relations de pouvoir et de violence qui se jouent autour de cette nuit de Noël. Le procédé est toutefois paradoxal, puisque le jeune auteur fait exactement ce qu'il reproche aux différentes instances sociales : il met dans la bouche du personnage des sentiments et des faits dont ce dernier ne lui a pas fait part (« il est évident », « ça devait être quelque chose »), et parle ainsi en son nom, mais toujours sans sa voix<sup>64</sup>. Cette attention à la subjectivité de Reda est problématique, mais également nécessaire à l'entreprise du récit de soi, puisqu'il faut investir les différents sujets de l'événement afin de pouvoir en tisser la trame.

Le projet de Louis est cohérent pour retrouver l'agentivité et la parole, mais il ne va pas pour autant de soi. Étant donné qu'on ne se raconte jamais seul·e, faire le récit de soi, c'est nécessairement faire un peu celui d'autrui. La spécialiste en autobiographie et autofiction contemporaines, Annie Jouan-Westlund, nuance :

[Édouard Louis] correspond aux personnes qui utilisent l'autofiction pour [...] construire une vérité à travers le travail de l'écriture, du langage, car il faut quand même ajouter que l'autofiction et les écrits de nature autobiographique sont souvent utilisés pour exposer des expériences douloureuses [...], et que c'est à travers cette forme d'écriture, la fiction, que l'écrivain tente de trouver un sens à ce qui lui arrive. Mais évidemment, la quête de cette vérité, qui est une vérité intime, je dirais, plus que factuelle [...], peut blesser l'autre. C'est le cas de ce livre<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Cet aspect sera d'ailleurs modifié dans la version dramaturgique du texte. Peut-être est-ce simplement pour des considérations théâtrales ? N'en demeure pas moins que les auteurs donnent la parole à Reda au chapitre 5, où il narre dans un long monologue de huit pages l'histoire de l'immigration de son père. Voir Édouard Louis et Thomas Ostermeier, *Au cœur de la violence*, *op. cit.*, p. 69-76.

<sup>65</sup> Annie Jouan-Westlund, dans Marc Weitzmann, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *loc. cit.*, 27 : 17.

Elle est la première lors de la table ronde « Le récit de la violence chez Édouard Louis » à aborder la question des vérités plurielles et de l'acte d'écriture comme façon de donner sens à un traumatisme, de reprendre la plume du récit de soi. Elle est surtout la première à aborder les effets d'une quête de la vérité sur autrui. Et si le demandeur ne se dit pas blessé par le livre de Louis, son sentiment changera au cours de la saga judiciaire qui s'en suivra. *Histoire de la violence*, porté plusieurs fois aux preuves malgré son inadmissibilité déclarée par la juge, intervient dans la conception du tribunal juridique comme social du procès.

Écrire pour trouver/donner un sens aux événements contingents qui surviennent encourrait donc toujours le potentiel d'intervenir sur autrui. Loin d'imputer aveuglément la responsabilité de la violence de cette nuit-là à Reda, l'auteur cherche plutôt à en faire la généalogie. Et pour y parvenir, il doit restituer les événements dans leur contexte social. Il prend le chemin du cas particulier qu'il a vécu pour comprendre le phénomène de société :

Cette histoire de la violence est composée à la fois du passé de Reda, de celui de son père, et de mon passé à moi. Mais au sens foucaldien, c'est aussi un basculement, une genèse de la violence : pourquoi surgit-elle à un certain moment? J'essaie de restituer la manière dont le huis clos dégénère, comme si à l'analyse des déterminismes sociaux, il fallait ajouter une radiographie de ce qui les active. Pourquoi prend-on une direction et pas une autre? Qu'est-ce qu'une rencontre provoque et change ?<sup>66</sup>

C'est par l'addition des histoires individuelles que le basculement, produit à leur croisement, est envisageable. Louis tente de rendre l'événement intelligible par des outils sociologiques (les déterminismes sociaux), auxquels il adjoint l'outil littéraire, celui d'une « radiographie », c'est-à-dire d'une lecture de la structure sous-jacente qui lie les éléments déterminants de cette nuit-là entre eux. Pour ce faire, l'histoire de Reda

---

<sup>66</sup> Édouard Louis dans Marie Chaudey, « Tous les langages de la violence », *art. cit.*, p. 72-74.

est nécessaire, mais également celle de son père et celle de l'auteur, désormais étroitement nouées.

Comme le revendique maintes fois Louis en entrevue, le roman a pour cœur l'acte d'énonciation même et la circulation du propos à travers les différentes instances sociales (familiale par la voix de la sœur, amicale par les voix de Didier et Geoffroy, premiers récepteurs du témoignage, institutionnelle par le récit fait au corps médical de l'hôpital et aux policiers). Or pour se raconter et traverser ce traumatisme, il n'a d'autres choix que de raconter aussi Riadh Belferroum. Et raconter autrui, c'est dire à la fois « je te vois », affirmer son existence, et dans le cas présent, affirmer l'existence de la violence systémique souvent invisibilisée, et c'est à la fois présupposer paradoxalement connaître assez la personne de Reda pour en rendre compte.

Le narrateur déclare d'entrée de jeu ne connaître « presque rien de lui, sauf son prénom : Reda. » (*HV*, p. 18) Il tente tout de même de reconstituer partiellement l'histoire du jeune homme à partir des éléments que ce dernier lui a fournis. Une dizaine de pages du chapitre cinq plongent dans l'histoire de Reda de biais, par celle de son père, émigré en France au début des années soixante. S'entremêlent ici les niveaux narratifs : la parole rapportée en mode indirect (« Il m'a dit qu'il était kabyle » *HV*, p. 65) glisse rapidement vers un discours indirect libre (« Son père avait été contraint d'aller vivre dans un foyer pour les émigrés de la banlieue nord de Paris, je ne sais plus dans quelle ville » *HV*, p. 65) pour ensuite verser explicitement dans la spéculation (« J'ai dit à Clara qu[e le père de Reda] devait être un homme qui avait toujours vécu avec le fantasme de partir, de fuir. » *HV*, p. 66). Le narrateur et sa sœur imaginent ensemble la vie de ce père en employant des formules hypothétiques (« Il avait dû

penser qu'en partant il pourrait se défaire de son passé » *HV*, p. 66). Puis, ce discours de l'imagination est avalé par le récit, soudainement sans modulations : « Et [le père] partait aussi pour sauver le passé » (*HV*, p. 67). Se fond alors le discours rapporté de Reda à la narration du protagoniste : « Quand son père est arrivé il tenait dans la main le plan qui indiquait le foyer. Il l'avait admiré pendant des semaines avant d'y parvenir enfin, à croire que chaque lettre aurait pu prendre vie et se matérialiser devant lui » (*HV*, p. 67). L'adjonction de détails très personnels tels que le sentiment du père devant le plan instaure une confusion ; sont-ce réellement les impressions du père, ou des impressions que Reda a de son père ? Ou encore celle qu'a le narrateur de l'histoire racontée par Reda ?

Ces formules spéculatives laissent finalement place à une narration assurée : « [le père] hésitait à faire le chemin en sens inverse. [...] Il était à la porte du foyer et il n'osait pas, il ne se décidait pas, il ne bougeait pas, il pensait : *maintenant il faut sonner*. » (*HV*, p. 68). En rapportant en discours direct les pensées du père de Reda (en italiques, en outre, forme jusqu'alors réservée aux pensées du narrateur), le narrateur confirme la nature inventée du passage, avant de retomber dans le mode du discours rapporté : « Et puis Reda m'avait dit que son père lui avait raconté qu'après ce temps d'hésitation, il l'avait fait, il avait sonné. » (*HV*, p. 68) L'auteur emprunte ici à la fois la parole de Reda, son histoire et l'histoire de son père qu'il tisse par la suite en récit, puis qu'il tisse à *son* récit (quatre pages au milieu du chapitre sur l'histoire du père de Reda sont consacrées au rapprochement entre le directeur du foyer pour émigrés qui l'a accueilli et Ordive, une femme du village natal de protagoniste qui était détestée de tou·te·s). Ces détours sont empruntés dans le but revendiqué en quatrième de couverture

de « mieux comprendre ce qui s'est passé cette nuit-là. Et par là, esquisser une histoire de la violence » (*HV*, p. quatrième de couverture) ; or ils rendent indistincts les propos provenant de la parole de Reda et ceux issus de l'imagination du narrateur, qui s'entrelacent et se confondent.

La parole en discours direct n'est donnée au personnage du violeur que de rares fois, généralement pour répéter les mêmes phrases : « tu dis que je suis un voleur, moi je suis pas un voleur tu insultes ma mère en disant ça, tu manques de respect à ma mère » (*HV*, p. 127-128), et les mêmes menaces : « toi je vais te faire la gueule, toi je vais te faire la gueule, [...] t'insulte ma mère, je vais te faire la gueule » (*HV*, p. 135), « Tu vas le payer, je vais te buter moi sale pédé, je vais te faire la gueule pédale » (*HV*, p. 137). Ces énoncés, composés d'expressions usitées, apparaissent stéréotypés. L'auteur nous laisse entrer trois fois dans l'intimité du personnage, lorsqu'il confie au protagoniste : « Je lis jamais, l'école mes parents auraient bien aimé que ça marche, mais c'était pas mon trip, je préférais faire le con » (*HV*, p. 95), lorsqu'il lui murmure en l'embrassant : « Arrête d'avoir peur, je suis sensible, j'aime pas quand les gens ont peur ou quand les gens pleurent » (*HV*, p. 138), ou encore à la toute fin de l'agression, avant de quitter : « Tu es sûr que tu veux que je parte? Je suis désolé. Pardon » (*HV*, p. 160). Ces extraits montrent bien que le personnage est le fruit des normes qui le déterminent (jeune émigré qui n'aime pas l'école et qui répète en boucle des expressions convenues) et d'une histoire singulière entraperçue lors d'un bref moment d'intimité. Cette affaire, qui n'est pas allée en procès puisque la demande de Riadh Belfarroum de réparation pour atteinte à la vie privée et à la présomption d'innocence a été jugée irrecevable, ne permet pas de savoir quelle portée auraient eu ces paroles

narrées en discours direct sur l'issue du litige. La jurisprudence tend cependant à montrer que les tribunaux sont sensibles à cet aspect. Dans le cas de l'affaire opposant François Bon à Frédéric Miremont, le tribunal souligne : « usant de guillemets, l'auteur prête un certain nombre de propos au demandeur. Il s'agit d'éléments sur son mode de vie, ses états d'âme et les mobiles intimes de l'infraction, [qui font] bel et bien partie de la vie privée protégée<sup>67</sup> ». La précision de l'emploi des guillemets, dispositif textuel qui renvoie à un énoncé antérieur, émis hors du texte, témoigne de la sensibilité des juges envers le procédé.

Riadh Belferroum répond à l'interpellation imposée par Édouard Louis directement par une assignation en justice. Ce choix met en lumière deux éléments : le demandeur estime que le texte porte atteinte à ses droits et à son intégrité et emprunte la voie judiciaire pour revendiquer ces droits, et non pas celles de la littérature ou de la presse, accessibles uniquement à une certaine élite. Coûteuse en temps, en énergie et en ressources financières (même lorsque l'on bénéficie de l'aide juridique, les temps longs des procès exigent une période hors du marché du travail pour les personnes concernées), la voie de la justice n'est pas prise à la légère. Ce choix témoigne de la difficulté — voire de l'impossibilité — de ne pas répondre à une interpellation, d'autant plus lorsque celle-ci impute des faits criminels tels que le vol, le viol et la tentative de meurtre.

Dans ses très brèves paroles rapportées dans les médias autour du procès, Riadh Belferroum soutient qu'il y a un décalage entre le récit de Louis et sa version de l'histoire : « [à] part les faits de vol, rien n'est vrai. [...] Il n'y a que des mensonges, je

---

<sup>67</sup> TGI de Carcassonne, *Miremont c. Bon et Verdier*, *op. cit.*, p. 3.

suis épuisé<sup>68</sup> ». Il rétablit les événements en confirmant qu'il a tenté de voler la tablette de l'auteur, mais pas son téléphone : « [j]e me suis même déshabillé pour lui montrer que je ne l'avais pas sur moi. Il ne m'a pas cru<sup>69</sup> », et il jure à la justice française « qu'il n'y a jamais eu de violence, même des violences verbales<sup>70</sup> » lors de leurs échanges. Cette inadéquation des versions, Riadh Belferroum la vit comme une offense qui transforme son rapport au monde : « Je suis épuisé à cause de ce qu'il s'est passé, je suis devenu paranoïaque<sup>71</sup> ». Il s'est avéré par ailleurs que l'histoire que tisse Louis de Reda est fausse, le jeune kabyle n'était pas immigré de deuxième génération, mais bien immigré clandestin<sup>72</sup>. Le roman serait ainsi davantage l'histoire de la représentation que Louis se forge du système social que celle d'un individu.

Or, entre la parution du livre, en 2016, et la décision de la Cour d'appel concernant le procès pour agression sexuelle et vol, en 2022, Riadh Belferroum est présenté dans les médias, dans l'appareil judiciaire, dans la littérature et au théâtre, comme un voleur et un agresseur. En 2020, à la veille de son procès, Maître Marie Dosé résume ainsi l'effet du roman sur son client :

[Louis] a décidé de qui était Reda. Il a décidé de son profil psychologique, il a décidé de son histoire (qui n'est pas du tout finalement celle qu'il essaie d'esquisser dans son roman), il a même essayé d'expliquer que Reda s'est comporté comme ça parce que c'est un homosexuel d'origine kabyle, et que dans son pays, etc., etc. Il a donc fait littéralement de Reda non pas un personnage, mais un violeur, dont il détermine chacun des traits.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Riadh Belferroum, dans Vincy Thomas, « 4 ans de prison requis pour le présumé agresseur d'Édouard Louis », *Livres Hebdo* [en ligne], mis en ligne le 24 octobre 2020, consulté le 9 février 2024, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/4-ans-de-prison-requis-contre-lagresseur-presume-dedouard-louis>.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Riadh Belferroum, dans *ibid.*

<sup>72</sup> Voir Gisèle Sapiro, « Littérature et vérité », *art. cit.*

<sup>73</sup> Marie Dosé, dans Marc Weitzmann, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *loc. cit.*, 12 :00.

Le protagoniste du livre rencontre Reda d'abord par la norme sociale qui le rend intelligible, et même s'il essaie de la déconstruire au moment de la rencontre, celle-ci demeure au fil du texte et en devient même le sujet. Ce mouvement participerait au dépouillement de la parole de Riadh Belferroum : « Édouard Louis confisque la parole de Reda [...] de A à Z. [...] La présomption d'innocence de Reda est broyée, artistiquement et juridiquement.<sup>74</sup> » C'est d'ailleurs ce qui motive l'avocate à prendre publiquement la parole quelques semaines avant le procès : « Reda, lui, n'a pas la force de parole d'Édouard Louis. Depuis trois ans, je suis à chaque fois dans une représentation — pas artistique, mais d'une vérité, qui est celle d'Édouard Louis — et moi je n'ai pas la parole. Je n'ai jamais accepté de participer à une émission avant une audience. Pourquoi je le fais aujourd'hui ? Parce qu'il faut bien que Reda existe quelque part !<sup>75</sup> ».

Elle n'est pas à la seule à réagir face à l'effacement de Riadh Belferroum. L'écrivain franco-algérien également publié au Seuil, Omar Benlaala, est interpellé par le livre et entreprend d'écrire l'histoire du personnage de Reda. Il note, en préambule du roman :

Janvier 2016. Alors que les récents attentats [islamistes] occupent le débat public, paraît en France un roman intitulé *Histoire de la violence*. Son auteur, Édouard Louis, n'est plus inconnu : ce jeune homme issu d'un milieu modeste s'est émancipé grâce à l'autofiction, comme cela m'est arrivé lorsque j'ai publié (dans la même maison que lui) mon récit de vie, *La Barbe*. Son nouveau livre m'intéressait, d'autant plus qu'il prétendait retracer la trajectoire ayant mené un fils d'immigré algérien (ce que je suis également) à commettre l'irréparable [...]. Je m'attendais à trouver, sous une forme narrative, une analyse des mécanismes de la domination en situation postcoloniale. Mais à la lecture, j'ai pu constater tout ce qui séparait nos expériences de la violence. C'est la raison pour laquelle je me suis lancé dans l'écriture de *L'Effraction*. Jouant des possibilités qu'offre la littérature, j'ai inversé le dispositif choisi par Édouard Louis, rôles du bourreau et de la victime, pour donner à entendre

---

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, 37 :35.



la voix de celui que j'ai été : un jeune Français d'origine kabyle confronté à la difficulté de vivre sa sexualité dans une société déchirée par son passé colonial<sup>76</sup>.

*L'Effraction* est par conséquent une réponse à *Histoire de la violence*, un possible ouvert par le monde de Louis. Le roman naît d'une déception et d'une certaine colère : « Le sentiment que j'ai eu, quand il met en scène un Franco-Maghrébin qui est un violeur, un menteur et un assassin, j'ai eu un sentiment de ras-le-bol<sup>77</sup> », livre-t-il en entretien. Il précise que le contexte sociopolitique « était très lourd, ça fait 46 ans que je suis à Paris et j'ai jamais senti quelque chose comme ça, il fallait une réaction presque comme un cri, et voilà, un cri on attend pas pour le pousser, ou alors plus on attend et plus mal on ira<sup>78</sup>. »

L'auteur d'origine kabyle réplique ainsi par le récit de la rencontre entre Réda (ici écrit avec un « é ») et Édouard, divisé en trois chapitres. Le premier est narré au « je » du personnage de Réda, où ce dernier relate à son interlocuteur Jean-François l'amorce de la rencontre, dans un scénario où c'est Édouard qui l'accoste : « “Réda. Et toi? / — Édouard.” / C'était la première fois qu'on m'arrêtait dans la rue<sup>79</sup> », et où il invite Édouard à monter à son appartement. Dans le second et le troisième chapitre, la narration est transférée au personnage de Jean-François. On apprend qu'il est professeur de sociologie et beau-père de Réda, qu'il l'interroge sur sa vie intime dans le cadre de son projet de recherche. On assiste à une séance où le jeune homme confie avoir eu « le sentiment d'être piégé<sup>80</sup> » par le personnage d'Édouard, et l'avoir fait monter chez lui non pas pour avoir des rapports sexuels, mais pour que le jeune étudiant

---

<sup>76</sup> Omar Benlaâla, *L'effraction*, Paris, éditions de l'Aube, 2016, p. 7-8.

<sup>77</sup> Omar Benlaâla, « Verbatim de l'entretien Benlaâla », propos recueillis par Anne-Marie Duquette, inédits, 16 novembre 2020, 1 :15.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 22 :50.

<sup>79</sup> Omar Benlaâla, *L'effraction*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 28.

l'aide à comprendre l'histoire de sa famille et de la guerre en Kabylie. Omar Benlaâla conserve ainsi la narration par dialogues des événements, en l'axant toutefois sur la perspective de l'autre personnage.

L'écriture de *L'Effraction* est ainsi née d'une urgence, celle d'offrir un autre angle. Benlaâla confie avoir été extrêmement déçu de l'explication sociologique que fait Louis de l'histoire de Reda, « notamment de la part de quelqu'un qui parle depuis le prisme de la sociologie. [...]. Il y a beaucoup d'inexactitudes et il y a surtout un manque d'information et un manque de considération pour son père<sup>81</sup> ». À l'instar des différentes spécialistes présentes à la table ronde, l'écrivain estime que Louis tombe rapidement dans les clichés de l'immigration algérienne en France.

Selon Françoise Lavocat, ce raccourci impersonnalisant contribuerait à ce qu'elle identifie comme étant le principal problème éthique du livre, celui de ne pas avoir donné corps et matière aux personnages : « la sœur n'existe pas, Reda n'existe pas. [Louis] ne construit pas de personnages. Et finalement, est-ce que l'éthique, ce n'est pas de construire des personnages, qui ont une subjectivité et qui existent ?<sup>82</sup> » L'absence de subjectivité des sujets du livre contribuerait à la toute-puissance du narrateur-auteur, accentuant par le fait même les rapports de pouvoir instaurés par l'acte de langage.

Si les Villemin identifient clairement les procédés narratifs comme élément blessant, les cas d'Élise Bidoit et de Riadh Belferroum touchent à la question, mais de manière moins directe. Ce serait plutôt le projet de vérité confronté à une représentation

---

<sup>81</sup>Omar Benlaâla, « Verbatim de l'entretien Benlaâla », *loc. cit.*, 3 :30.

<sup>82</sup> Françoise Lavocat, dans Marc Weitzmann, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *loc. cit.*, 39 :20.

de leur récit qui ne concorde pas avec leur réalité qui les offusquerait. Ces trois affaires nous permettent tout de même de constater que les narrations décalées mises en place dans les trois romans participent activement au sentiment d'offense. Dans le *non-fiction novel* qui vise la rigueur journalistique (Besson), dans l'autofiction, même partielle (Angot), ou encore dans le récit réfléchissant au pouvoir du langage (Louis), les multiples niveaux narratifs et les différentes focalisations internes, couplées à l'intention des auteur·rice·s de restituer la vérité, engendrent un sentiment de dépouillement et de manipulation.

Ces éléments narratifs sont difficiles à appréhender par la justice et donc, à systématiser. Or ils retiennent parfois l'attention du tribunal. Le discours direct rapporté par François Bon a contribué à établir l'atteinte à la vie privée de Frédéric Miremont ; mais les différents jeux narratifs peuvent aussi être encombrants. Dans l'affaire Poivre d'Arvor, la décision de justice définit le livre dans son ensemble :

Il convient d'abord de constater qu'il s'agit d'une œuvre littéraire qui porte la mention "*Roman*" en couverture. Comprenant 292 pages, elle est découpée en 70 parties, brèves et numérotées, alternant divers types de procédés et de présentations ; plusieurs sont rédigées à la première personne du singulier, mais émanent de narrateurs multiples "*Lui*", "*Elle*", "*L'autre*", "*L'autre, au féminin*"... ; certaines sont rédigées sous forme de récit à la troisième personne ; d'autres, intitulées "*Alexis*" ou "*Violette*", sont présentées comme des lettres d'amour écrites par ces personnages<sup>83</sup>.

Elle ne reviendra toutefois pas sur ces différents éléments en matière de vie privée, qu'elle prend pourtant soin de détailler.

Si les poursuites et les défenses sont majoritairement fondées sur des éléments factuels (identité civile, identité de faits, etc.), les considérations narratologiques ne peuvent à l'évidence être écartées. Elles participent au sentiment d'offense, et bien qu'elles n'aient pas de valeur en matière d'identification, elles sont parfois retenues

---

<sup>83</sup> TGI de Paris, *Borne c. Poivre d'Arvor et les Éditions Grasset*, op. cit, p. 3.

comme éléments aggravants dans l'évaluation du préjudice, tout comme l'adjonction de documents réels dans une œuvre de fiction.

## CHAPITRE 7 : Le document, outil à double tranchant

« Derrière l'étoilement des significations [des factographies] se dessine néanmoins toujours une même utopie : celle d'un art capable de saisir le réel en lui faisant subir des transformations aussi minimales que possible. »

Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 10.

La quête de vérité revendiquée explicitement par Édouard Louis et Christine Angot, et plus implicitement par Philippe Besson, amène les auteur·rice·s à puiser dans le bassin du réel pour étayer leur œuvre. Marie-Jeanne Zenetti précise que si la « “soif du réel” n'est pas nouvelle, force est de constater que la période contemporaine fournit des modes d'assouvissement démultipliés de ce désir [...] qui consiste à vouloir accéder à un “réel” brut, de manière aussi immédiate, “non filtrée” que possible<sup>1</sup> ». Et l'une des voies pour toucher à cette matière brute est de reprendre, à la manière d'enquêteur·rice·s, des écrits qui se veulent issus du réel. À sa suite, nous appellerons ces écrits des « documents », en ceci qu'ils visent à prouver, à retracer, à confirmer l'attachement du livre au réel.

On définit souvent le document comme étant « ce qui soutient ou appuie un autre discours. Par conséquent, la seule permanence définitionnelle du document ne serait pas de nature, mais d'usage<sup>2</sup> ». Ainsi, tout type d'écrit comporte le potentiel de

---

<sup>1</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 257.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 69.

devenir document. Dans le cadre des procès littéraires à l'époque contemporaine, deux grands types de documents mobilisés par les auteur·rice·s pour saisir le réel se démarquent, à la fois par l'emploi qu'en font les créateur·rice·s, mais également par leur usage problématique, selon les différent·e·s demandeur·esse·s. Les romancier·ère·s réservent une place privilégiée aux documents juridiques ; or nous verrons que, s'ils sont émis par des institutions, ils n'en sont pas moins sensibles (7.1). Plus délicats encore, les écrits intimes font aussi l'objet de reprises par certain·e·s créateur·rice·s aventureux·se·s, et les tribunaux y portent une attention particulière (7.2). Ces différentes reprises posent une nouvelle question : si le roman est collé à ce point au réel, peut-il être lui-même considéré comme un document ? (7.3).

## 7.1 Documents juridiques

En 2005 déjà, Dominique Viart et Bruno Vercier soulignaient, dans *La Littérature française au présent*, que l'un des objets majeurs que se donne la littérature redevenue transitive est la saisie du réel par l'écriture. En réaction au courant réaliste, la littérature contemporaine,

soucieuse de ne plus concevoir désormais le "réel" comme un "réfèrent" inaccessible au texte, mais au contraire d'en manifester les tensions et les vicissitudes, [...] hérite de ces débats et de leurs conséquences. Son propos est donc de parvenir à trouver les moyens d'écrire le réel sans sacrifier à son tour aux illusions ni aux faux-semblants de l'esthétique réaliste. Aussi, lui faut-il désormais composer avec le soupçon et se mettre à l'épreuve des faits.<sup>3</sup>

Parmi ces moyens, figurent celui d'investir la représentation des tribunaux judiciaires, comme le fait Philippe Besson dans *L'enfant d'octobre* (mais aussi Marc Weitzmann avec *Mariage mixte*, 2000, Emmanuel Carrère avec *L'adversaire*, 2000, et *D'autres*

---

<sup>3</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *Littérature française au présent*, op. cit., p. 211-212.

vies que la mienne, 2009, et plus récemment Antoine Brea avec *Récit d'un avocat*, 2016, et *L'instruction*, 2021), ou encore celui de s'intéresser à un rapport d'enquête à la manière de Christine Angot dans *Les Petits* (ou encore de Thierry Jonquet dans *Moloch*, 1998, ou Régis Jauffret dans *La ballade de Rikers Island*, 2014). Ces entreprises ont en commun le souci d'explorer les différentes subjectivités et histoires singulières qui se déroulent derrière les cadres sociétaux, tout en prenant paradoxalement ces derniers comme porte d'entrée.

Il s'agit là d'une tension importante : d'un côté, les écrivain·e·s reprochent au système judiciaire et aux institutions leur rigidité et tentent d'y remédier en proposant le récit littéraire comme alternative ; de l'autre, le droit et les différents paliers gouvernementaux réfrènent les œuvres jouant avec les limites morales et judiciaires (voyeurisme, exhibition, etc.). À cet effet, Christine Baron remarque, dans *La littérature à la barre*, que la « judiciarisation de la société [et] la judiciarisation des arts et de la littérature, à la fois dans leurs thèmes et dans leurs conditions de production et de réception marquent le début du XXI<sup>e</sup> siècle plus que jamais placé sous le signe du droit<sup>4</sup> ». Or, ces rouages — à savoir qui rendra justice avec le plus de justesse — ne sont pas sans effets sur les sujets des procédures judiciaires, comme des œuvres littéraires.

Les romans *L'enfant d'octobre* de Philippe Besson et *Les Petits* de Christine Angot mettent en scène la réécriture d'un fait réel qui a été judiciarisé, et ces incursions du réel dans les œuvres contribuent aux motifs de poursuite des auteur·rice·s et éditeur·rice·s en justice. L'auteur et l'autrice revêtent le manteau de l'enquêteur·rice

---

<sup>4</sup> Christine Baron, *La littérature à la barre*, op. cit., p. 305.

pour s'aventurer dans le réel — voire pour chercher à le redresser — dans le sillon d'Emmanuel Carrère qui se fait auteur-enquêteur dans *L'adversaire*, donnant à lire l'enquête en train de se faire, avec ses doutes, ses trébuchements et ses dilemmes, ou encore dans la posture auto-socio-biographique d'Annie Ernaux notamment dans *La place*, *La honte* ou encore *L'événement*, lui permettant, dit-elle, « moins de dire le moi ou de le retrouver que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur<sup>5</sup> ». Laurent Demanze remarque que l'enquête « s'impose à l'époque contemporaine comme un véritable mot-mana, qui structure le champ littéraire et légitime des postures auctoriales<sup>6</sup> ». Il précise cependant que ces enquêtes, à l'inverse de celles sociales et naturalistes menées au XIX<sup>e</sup> siècle qui visaient à produire des savoirs, « n'ont pas pour ambition de *représenter* le réel, mais d'interroger les conditions de sa fabrique, d'inquiéter les institutions qui le construisent et de questionner les conditions de son exploration<sup>7</sup> ».

Est-ce qu'un·e écrivain·e peut inquiéter les institutions fabriquant du réel ? Les cas de *L'enfant d'octobre* et des *Petits* posent la question. Dans le cadre de sa tournée médiatique promotionnelle, Philippe Besson manifeste la volonté de rendre justice par l'écriture de *L'enfant d'octobre* en s'investissant d'une mission morale. Afin de « répondre à une double volonté : raconter les faits tels qu'ils se sont produits (certes par le biais d'une relecture subjective de la réalité) et tenter de comprendre de l'intérieur comment Christine Villemin est passée du statut de mère suppliciée à celui

---

<sup>5</sup> Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, « Folio », 27 octobre 2011, p. 23.

<sup>6</sup> Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, *op cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*



de mère présumée infanticide devant le tribunal de l'opinion<sup>8</sup> », l'auteur intercale son récit omniscient « des faits tels qu'ils se sont produits » aux chapitres en focalisation interne suivant la pensée de la mère afin de « comprendre de l'intérieur » les verdicts successifs du tribunal de l'opinion. Finalement, tout en restant près des faits, il veut réhumaniser par le biais de la forme romanesque le drame que les machines de la justice et des médias ont rendu plus aigu encore : « [j]'ai évidemment respecté les faits. L'histoire sera celle que les journalistes et le grand public connaissent. Mais, au-delà de l'aspect document, j'ai fait une relecture sensible de l'affaire. [...] À l'occasion d'un fait divers, la justice ou les médias peuvent se transformer en de véritables machines à broyer<sup>9</sup> ».

Or cette posture justicière n'est pas la seule que l'auteur endosse. D'un côté, certes, il soutient poursuivre un objectif moral en proposant une relecture de l'affaire entourant le meurtre du petit Grégory qui, malgré sa teneur subjective, n'en demeure pas moins fidèle au réel (il revendique le terme de « roman de non-fiction », le « respect des faits » et la mobilisation de preuves et sources avancées lors du procès pour le meurtre de l'enfant<sup>10</sup>). De l'autre côté, toutefois, il défend sa liberté d'expression créatrice. Lorsqu'on lui demande de se prononcer sur les accusations portées contre lui, il revendique sa liberté de romancier : « je ne voulais pas faire un travail d'enquêteur, ou même de journaliste. C'est bien écrit "roman" sur la couverture de mon livre, non ?

---

<sup>8</sup> Philippe Besson, « Faits divers - Grégory : la polémique », propos recueillis par Sabine Audrerie, *art. cit.*

<sup>9</sup> Philippe Besson, « Philippe Besson : c'est la rencontre de l'homme et du monstre », *art. cit.*

<sup>10</sup> Lors de l'audience devant la Cour d'appel, la défense soutient qu'il ne saurait « être fait grief à l'auteur d'avoir évoqué, très brièvement, une dispute du couple [Villemin], laquelle a fait l'objet de longs développements dans les ouvrages [signés de la main des Villemin] », pas plus qu'on peut l'accuser de diffamation pour avoir relayé une information, même inexacte, parue dans un article publié dans le *Parisien* en 1984. Voir CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 6.

Alors, j’assume<sup>11</sup> ». Il tente de s’inscrire dans la démarche enquêtrice du *non-fiction novel* par la thématique du livre et les sources desquelles il s’inspire, mais se distingue des formes les plus contemporaines du genre par un narrateur non pas présent et impliqué, mais effacé. Il revendique « tout à la fois les filiations réaliste et contemporaine sans s’y cantonner cependant<sup>12</sup> ». Il entremêle ainsi les codes dans sa relecture du drame vécu par le couple Villemin et du procès laborieux auquel ils ont été soumis (73 pages du roman sur 191 sont consacrées aux procédures judiciaires), créant un flou générique.

Dans plusieurs entrevues, l’auteur de *L’enfant d’octobre* revendique le droit d’écrire sur ce fait divers, qui appartient selon lui à « la mémoire collective [et qui] fascine<sup>13</sup> ». Il se fonde sur nombre de preuves (échanges avec « Le Corbeau », personne mystérieuse qui harcèle le couple de menaces, photographies judiciaires, etc.), de sources relevant de ce qu’on pourrait rapidement appeler le réel (c’est-à-dire ne relevant pas du domaine fictionnel). Ces dernières, couplées à la mention « roman de non-fiction », portent à croire que l’auteur est animé par une volonté de justesse et de fidélité au réel. Or cette fidélité présumée rend toute inadéquation potentiellement blessante. C’est le cas du passage où l’écrivain relate l’arrêt statuant sur l’acquittement de la mère, par « manque de charges ». Une reprise de la décision de justice qui est inexacte, et cette inexactitude plusieurs fois répétée peut devenir offensante, comme le rappelle Jean-Marie Villemin en réaction à la publication du roman de Besson : « Je ne supporte plus d’entendre toujours les mêmes horreurs et les mêmes stupidités [...] ».

---

<sup>11</sup> Philippe Besson, « Entrevue – Philippe Besson, écrivain caméléon », *art. cit.*

<sup>12</sup> Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal. Peut-on faire parler et penser des personnages réels ? », *art. cit.*, p. 119.

<sup>13</sup> Philippe Besson, « Fait Divers - Grégory : la polémique », *art. cit.*, p. 93.

Christine a obtenu un arrêt de non-lieu, inédit en France et resté unique, qui ne parle pas de “charges insuffisantes”, mais “d’absence de charges”, c’est-à-dire pas de charges du tout !<sup>14</sup> ». Le tribunal arbitrant le litige entre Besson et les Villemin confirme le caractère préjudiciable de cette reprise erronée d’une décision de justice :

les demandeurs lient ce chapitre à la page 171, où l’auteur fait état de la décision de non-lieu rendue par la Cour d’appel de Dijon, en mentionnant que cet arrêt se fonde sur un “manque de charges” contre Christine Blaise épouse Villemin d’avoir assassiné son fils Grégory Gilbert Villemin”, cette citation erronée diminuant inévitablement l’impact de la décision dont l’auteur relève seulement qu’elle “tient en quatre-vingt-treize pages” et que la “mère du petit Grégory” y est “officiellement déclarée innocente”.<sup>15</sup>

Paradoxalement, en voulant défendre la mère contre « le doute [qui] subsiste », Besson reconduit ce dernier non seulement à travers une version erronée de la décision rendue, mais également par le métadiscours qui entoure la sortie du livre. La victime s’en insurge d’ailleurs en entrevue : « Quand [Besson] apparaît à la télévision pour vanter son livre, je l’entends dire : “Moi, je crois qu’elle est innocente.” Mais on ne lui demande rien ! La justice s’est déjà prononcée à sa place<sup>16</sup> ». Si l’auteur, depuis sa position de romancier, n’est pas le seul à véhiculer cette information fautive plus de vingt ans après le procès du meurtre de l’enfant, la réponse du demandeur et de la demanderesse témoigne du malaise ressenti à voir ces documents juridiques ressassés et circulant hors contexte.

À l’instar de Besson, Christine Angot invoque elle aussi en quelque sorte un devoir de relecture des affaires judiciairisées par le biais de la forme romanesque pour défendre *Les Petits*. Elle soutient, dans un entretien accordé à Jean-Michel Devésa devant public : « c’est mon ambition, quand j’écris, quand je fais de la littérature, de

---

<sup>14</sup> Jean-Marie Villemin, « Les parents de Grégory parlent », *art. cit.*

<sup>15</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>16</sup> Christine Villemin, « Les parents de Grégory parlent », *art. cit.*

rentrer dans cette réalité. C'est d'une certaine manière d'empiéter sur elle, qui croit qu'elle est toute seule, qui croit qu'on ne la voit pas<sup>17</sup> ». Il s'agit, pour l'autrice, d'intervenir sur le réel, d'y entrer pour le sonder : « c'est ça, le travail d'un écrivain. C'est de montrer au réel, qui est là, tout puissant, tout fort, fort d'être le réel, qu'il est vu, qu'il est enregistré, entendu, senti, et qu'il y a de l'imaginaire à côté. Qu'il y a des écrivains qui le voient faire<sup>18</sup> ». En personnifiant le réel, elle pointe et questionne les institutions, ici juridiques, qui fichent et tiennent pour absolue leur interprétation d'une situation donnée.

Par ailleurs, à aucun moment, Angot ne nie s'être inspirée de ce litige entre Élise Bidoit et Charlie Clovis relatif à la garde de leurs enfants pour l'écriture du roman. Elle précise même « que le rapport d'enquête sociale, reproduit par extraits dans le livre en cause, a été utilisé comme “la première pierre d'une construction imaginaire”<sup>19</sup> ». Pour l'autofictionnaliste, le travail de l'écrivain·e est de dépeindre la vérité. Et cette vérité est « plus important[e] que la susceptibilité : celle de la personne réelle et de la collectivité. Ce sont les mêmes<sup>20</sup> ». Elle se distingue ainsi de Besson : son entreprise n'est pas de prendre la défense d'un individu, mais bien de faire mettre au jour une vérité universelle ; plutôt que de chercher à guérir, Angot affiche la volonté de redresser une lecture du réel qui lui paraît injuste. Son travail d'écrivaine serait donc d'enquêter sur ce réel « tout beau, tout puissant », cette « preuve » émise par une autorité institutionnelle, pour découvrir et dévoiler la vérité qu'elle renferme : « Je lis [le rapport], et je me dis : c'est pas possible. [...]. [C]ette langue-là, ce regard-là qui nous

---

<sup>17</sup> Christine Angot, « Christine Angot – Les Petits », *loc. cit.*, 4 : 10.

<sup>18</sup> *Ibid*, 4 : 39.

<sup>19</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> Christine Angot, « Christine Angot : “Le seul lieu de vérité” », *art. cit.*

fiche, il ne se révèle pas aussi facilement. C'est bien travaillé, il est costaud.<sup>21</sup> » La visée de l'écrivaine est de saisir le sujet derrière « cette langue-là », « ce regard-là qui nous fiche », c'est-à-dire de trouver l'humain derrière l'interprétation institutionnelle<sup>22</sup>. Pour ce faire, il faut travailler la matière, qui est solide, qui résiste, qui « ne se révèle pas aussi facilement ». Selon les observations de Demanze, l'écrivaine s'inscrirait donc davantage dans le paradigme de l'enquête du XIX<sup>e</sup> siècle que dans celui du contemporain, puisque l'écriture y est un travail d'enquête pour *représenter* la vérité derrière ce réel « tout puissant ».

Cela dit, comme pour Besson qui cherchait à « comprendre de l'intérieur » le drame de la mère suppliciée, l'écriture romanesque est aussi pour Angot un outil de compréhension : « moi, je voulais juste savoir comment on arrive aux 2/3 du livre, à la situation que je vous décrivais en deux mots (divorce, chicane pour la garde)<sup>23</sup> ». Écrire l'histoire comme elle est vécue, de façon chronologique, sans savoir ce qui s'en vient, « c'est le seul moyen d'être extrêmement anecdotique, narratif. [...] C'est le seul moyen pour contrer le jugement de ceux qui sont payés pour savoir<sup>24</sup> ». Si l'écriture des *Petits* ne retrace pas le cheminement de la pensée ou du raisonnement, le recours au récit permet de retracer la mécanique de la déchéance d'une famille.

---

<sup>21</sup> Christine Angot, « Christine Angot – Les Petits », *loc. cit.*, 6 :54.

<sup>22</sup> La question du rapport entre preuve judiciaire et vérité agite l'histoire du droit et de la philosophie depuis plusieurs décennies. Sans s'inscrire directement dans ces débats, Christine Angot s'intéresse au problème, l'observant depuis l'angle du rapport entre réel et fiction. Voir entre autres à ce sujet Mustapha Mekki, « Preuve et vérité en France », *Association Capitant, Journées Pays-Bas/Belgique – La Preuve*, Bruxelles, Bruylant, 2015, p. 815-849 ; Antoine Garapon et Ioannis Papadopoulos, « Chapitre V. La preuve : vérité ou vraisemblance ? », *Juger en Amérique et en France*, Paris, Odile Jacob, 2014 ; Denis Bonnay, Mickael Cozic, *Philosophie de la logique. Logique, preuve, vérité*, Paris, Vrin, 2009.

<sup>23</sup> Christine Angot, « Christine Angot – Les Petits », *loc. cit.*, 8 :29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 10 :03.

L'autrice des *Petits* propose ainsi une relecture subjective d'une enquête sociale diligentée par un juge aux affaires familiales. Elle confirme en entrevue que ce rapport d'enquête élaboré dans le cadre du litige opposant le personnage d'Hélène à celui de Billy est au fondement de son roman. Elle explique qu'elle a voulu se pencher sur ce « langage administratif, mais qui ne sait pas qu'il est un langage administratif. La personne qui parle, c'est un psychologue qui a fait un rapport d'enquête, qui est allé les voir les personnages, enfin qui est allé voir... pour lui ce sont des gens, et qui a tenté de les écouter, de les comprendre, de les faire parler<sup>25</sup> ». Le travail de l'écrivain est, selon Angot, de montrer au réel qu'il est vu. Et le rapport d'enquête est cette brèche par laquelle entrer dans la fabrication du réel.

Or le document juridique lui résiste. Les phrases administratives reproduites sont marquées volontairement par l'emploi d'italiques : « [l]e rapport dit : *Face à cette situation conflictuelle, décrite uniquement par Mlle Lucas, M. Ferrier décide de quitter son travail* » (*LP*, p. 156), mais elles sont peu nombreuses et sont intercalées avec la narration homodiégétique principale du roman, en caractères romains. L'autrice choisit en effet d'entrer elle-même, par le biais du « je » autofictionnel, dans la scène où l'enquêteur interroge la famille. Dès les premières lignes du chapitre, la narratrice se place au cœur de la scène : « Je lui [l'enquêteur] montre le canapé, il s'assoit. » (*LP*, p. 153). Même si elle se fait discrète, les pronoms « on » et « nous », l'incluant, rappellent constamment sa présence : « On découvrira le rapport trois mois plus tard, en même temps que la décision du juge. Pour l'instant, l'enquêteur est face à nous »

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, 3 :09.

(LP, p. 157) ; « On n'est pas inquiets de ce qu'il va écrire dans le rapport » (LP, p. 158).

Elle prend même la parole une fois, vers la fin de l'entretien :

J'agite la main pour faire signe à l'enquêteur que moi aussi j'aimerais dire quelque chose.

— Je sais pas si je peux dire quelque chose...

— Allez-y Madame.

— Moi je vois qu'il se sent nié. Il se sent gommé. Il a fait confiance à la justice, il y a eu un jugement, et il ne peut toujours pas voir ses enfants. Il se sent complètement démuné. Il ne sait plus quoi faire. Le matin parfois, il a des moments de tristesse, d'abattement. C'est dur à voir. Ça me touche, ça me fait mal. (LP, p. 165)

Sa parole n'en est pas tout à fait une. Les propos de la narratrice ne sont pas tant axés sur des faits observés que sur l'expression des sentiments du père. La narration, homodiégétique, oscille et tangué vers une focalisation interne du personnage de Billy (« il se sent complètement démuné », « il ne sait plus quoi faire »), engendrant un certain trouble. La suite de l'échange renforce cet effet. L'enquêteur demande à la narratrice : « Vous pensez que Mademoiselle Lucas exerce une influence sur les enfants pour les empêcher de voir leur père? / — C'est une évidence. Là-dessus il y a pas de doute. » (LP, p. 166) Cette immixtion dans un moment déterminant de la vie de cette famille déplait particulièrement à Élise Bidoit, qui confirme en entrevue qu'il s'agit d'une fiction, les deux femmes ne s'étant rencontrées qu'une seule fois, en 2007, alors que l'autrice n'était pas encore en couple avec le père des petits<sup>26</sup>.

La demanderesse mobilise cette reprise du document juridique dans les éléments de poursuite : « selon la demanderesse, [...] *Les Petits* utilise de façon systématique des éléments factuels très précis de sa vie privée, y compris en reproduisant, mot pour mot, l'enquête sociale diligentée par le juge aux affaires familiales dans le cadre du litige qui l'oppose à son ancien compagnon, Charly

---

<sup>26</sup> Voir Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

Clovis<sup>27</sup> ». La défense répondra que si l'autrice « “s’est assurément inspiré[e] de certains éléments biographiques dont elle a été témoin, soit directement, soit indirectement par le récit que lui en a fait Monsieur Clovis (...)” », elle soutient que “le traitement narratif qu’elle en a fait est sensiblement différent du récit qu’en donne la demanderesse”<sup>28</sup> ». Le tribunal de grande instance de Paris ne relève pas cet argument et donne raison à la demanderesse, estimant que la reproduction en caractères italiques d’extraits du rapport de l’enquêteur contribue à « ancre[r] ce récit dans la réalité singulière d’Élise Bidoit<sup>29</sup> ».

L’on peut se surprendre toutefois que la source institutionnelle du document repris par l’autrice ne semble pas être un élément aggravant, comme ce fut le cas dans l’affaire Besson. Est-ce parce que les conclusions du rapport d’enquête ont été respectées dans l’œuvre d’Angot alors qu’elles avaient été déformées dans le livre de Besson ? Dans une entrevue accordée au journal *Le Temps* à la suite de l’assignation en justice de Régis Jauffret pour son roman *Sévère*, Emmanuel Pierrat prend pour modèle *De Sang-froid* : « C’est le modèle auquel il faut se tenir, estime l’avocat. Modèle non seulement littéraire — c’est un chef-d’œuvre ! — mais aussi parce qu’il suit pas à pas la vérité judiciaire. Quand Truman Capote décrit la scène du meurtre, il le fait d’après les aveux passés par les intéressés. Il s’en tient à la stricte vérité judiciaire.<sup>30</sup> » La reprise de documents juridiques serait donc une arme à double tranchant : alors que la reproduction textuelle de certains passages de l’enquête sociale

---

<sup>27</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 6.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>30</sup> Emmanuel Pierrat, « Roman et fait divers : le cas Régis Jauffret », propos recueillis par Éléonore Sulser, *Le Temps* [en ligne], mis en ligne le 26 novembre 2010, consulté le 17 octobre 2024, URL : <https://www.letemps.ch/culture/roman-divers-cas-regis-jauffret?srsId=AfmBOoq7735LAvebNL47mHbcTDWDzOV0yfqIuU8LZisvqc0IP53JSgSx>.



concernant le couple Bidoit/Clovis joue en défaveur d'Angot dans son procès pour atteinte à la vie privée, l'avocat spécialiste de la question conseille tout de même de rester collé à « la stricte vérité judiciaire ».

Ces deux affaires montrent bien que Philippe Besson comme Christine Angot octroient à la littérature (ici romanesque) le pouvoir non seulement de montrer la fabrication du réel, mais également d'y intervenir, soit en se portant à la défense d'un parti, soit en dévoilant une vérité cachée ou occultée par le système. Or s'ils affichent la volonté de relire le réel tel que fiché par la machine juridique, ils le font à partir d'une double posture : celle de l'enquêteur·rice comme celle du·de la romancier·ère, position contradictoire et intenable<sup>31</sup>.

## 7.2 Documents intimes

Un second type de documents est fréquemment repris dans les romans pour se coller au plus près du réel. Nous les qualifierons « d'intimes », au sens où ils se présentent comme le reflet du for intérieur de leur auteur·rice<sup>32</sup> et sont le plus souvent destinés à soi-même ou à des proches. Nous considérerons que les ouvrages autobiographiques, destinés à la publication, appartiennent aussi à l'intime en ceci qu'ils mettent en scène, en plus des aspects privés de la vie des personnes concernées, l'acte même de mise en récit de soi.

---

<sup>31</sup> Comme le remarque Mathilde Barraband à la suite d'Agnès Tricoire dans l'affaire Besson (voir Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal », *art. cit.*, p. 129).

<sup>32</sup> Françoise Simonet-Tenant résume la culture de l'intime par la volonté de « donner une existence verbale et une trace écrite à son for intérieur. » Voir « À la recherche des prémices d'une culture de l'intime », *Itinéraires* [en ligne], no 4, 2009, mis en ligne le 10 octobre 2014, consulté le 3 juin 2024, URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/1466>.

L'affaire du petit Grégory a généré une importante production éditoriale dans les années suivant l'enquête sur le meurtre. En 1986, Christine Villemin signe *Laissez-moi vous dire* aux éditions Michel Lafon Carrere, alors que Jean-Marie Villemin est encore en prison pour le meurtre de celui qu'il croyait être l'assassin de son fils, Bernard Laroche. Huit ans plus tard, le couple cosigne *Le seize octobre* aux éditions Plon. La femme de Bernard Laroche emprunte aussi la voie du livre pour plaider l'innocence de son mari dans *Les larmes oubliées de la Vologne*, paru en 2009. Dans les années 2000, les journalistes se penchent massivement sur cette affaire. Christophe Hondelatte signe *L'assassinat du petit Grégory* (2004), Denis Robert publie *Au cœur de l'affaire Villemin* (2006) et *J'ai tué le fils du chef* (2018), alors que Laurence Lacour fait paraître le colossal *Bûcher des innocents* (1993 puis 2006) avec la participation du couple Villemin. Tout récemment encore paraissait *Grégory. La machination infernale* (2018) de la journaliste Patricia Tourancheau.

Du côté juridique aussi, l'encre a abondamment coulé. Le juge Jean-Michel Lambert signe sa version de l'histoire dans *Le petit juge* (1988) et revient, plusieurs années plus tard, sur l'assassinat de Bernard Laroche dans *De combien d'injustices suis-je coupable?* (2014). À sa retraite, le chef de la section « criminelle » à la police judiciaire, Jacques Corazzi, écrit *Les secrets de la Vologne* (2003). Les avocats de la famille Laroche prennent aussi la plume (Paul Prompt, *La justice a-t-elle dit son dernier mot?*, 2007 ; Gérard Welzer, *L'affaire Grégory ou la malédiction de la Vologne*, 2018), suivis du colonel Etienne Sesmat, qui signe en 2006 *Les deux affaires Grégory*. Au total, quatorze titres tentent de faire la lumière sur ce scandale qui agissait

la France entière tout au long des années 1980, et ce, sans compter les productions télévisuelles ni les articles de presse sur le sujet.

De cette masse, au moins cinq ouvrages sont parus plusieurs années avant la sortie de *L'enfant d'octobre*. Or ce sont principalement les titres signés par le couple Villemin qui retiennent l'attention du romancier. Ce choix est cohérent avec la volonté de l'auteur de chercher à « comprendre de l'intérieur » le drame familial. Et c'est également le projet de *Laissez-moi vous dire*, dans lequel Christine Villemin veut partager « le calvaire d'un père et d'une mère accablés par le chagrin et la calomnie<sup>33</sup> ». *Le seize octobre* avait pour sa part une double vocation; Jean-Marie Villemin soutient qu'« [i]l fallait que les gens comprennent ce qui nous liait ensemble et depuis si longtemps et comment ce ciment nous avait retenus de sombrer dans un désespoir définitif<sup>34</sup> » ; le livre cherchait donc à corriger une vision erronée du couple. Pour Christine Villemin, l'entreprise était également personnelle : « [i]l était temps aussi de décrier la réalité et l'abîme de notre souffrance.<sup>35</sup> » Ainsi, bien que le contenu soit porté au public, il n'en demeure pas moins sensible.

Devant les accusations d'atteinte à la vie privée pour les mentions de « tristesse secrète » qui habitait Christine Villemin ou pour les détails concernant le mariage des jeunes parents, les avocats de Besson et Grasset argumentent que

l'auteur s'est limité à émettre une opinion ou à livrer l'analyse qu'il a pu faire de la personnalité des époux Villemin à partir de la lecture de leurs propres écrits ; qu'ainsi, ils soutiennent que le livre « Laissez-moi vous dire » [...] permettrait d'évoquer sa « tristesse secrète » ; que les livres « Laissez-moi vous dire » et « Le 16 octobre », qui a été écrit avec Jean-Marie Villemin, dans lesquels Christine Villemin révèle qu'ils n'avaient pas « besoin de passer devant monsieur le maire pour se sentir responsables l'un de l'autre ni pour se jurer fidélité » ou livre sa peur du mariage permettaient, de même, à l'auteur d'évoquer leurs relations conjugales et de s'interroger sur un

---

<sup>33</sup> Christine Villemin, *Laissez-moi vous dire*, op. cit., quatrième de couverture.

<sup>34</sup> Christine et Jean-Marie Villemin, « Les parents de Grégory parlent », art. cit.

<sup>35</sup> *Ibid.*

sentiment d'asservissement lié au mariage qu'aurait ressenti Christine Villemin ; que la brève, bien que prétendument miséreuse, description de leur mariage ressort, toujours selon les défenseurs, du récit détaillé qu'en ont fait les époux Villemin dans les ouvrages précités et n'est évoqué que dans le but de décrire le contexte familial dans lequel s'est déroulé "l'affaire Villemin" et participe donc, en outre, du débat d'intérêt général<sup>36</sup>.

La défense mobilise ainsi l'idée selon laquelle l'auteur se prête à l'analyse du récit du couple, et que les faits qu'il rapporte ont déjà été exposés par les principaux intéressé·e·s. Elle compare elle-même les deux textes, jouxtant la phrase de la page 29 du roman : « je me souviens des mots de Jean-Marie à ce moment-là : "comme ça, tu ne partiras plus"<sup>37</sup> » à celle similaire de la page 177 du *Seize octobre* : « maintenant que tu as un gamin, tu ne partiras plus<sup>38</sup> ». Elle avance finalement que l'inexactitude concernant la mention selon laquelle Jean-Marie Villemin avait assisté seul à l'incinération du corps de son enfant n'était pas d'abord le fruit de l'auteur, mais celui d'un journaliste du *Parisien* qui s'était commis dans un article le 23 février 2004.

La Cour d'appel de Paris se montre sensible à la cause des Villemin. Elle considère à leur suite que

s'il apparaît, certes, que l'auteur s'est largement inspiré des écrits des époux Villemin pour relater des événements liés à leur vie privée, il n'en demeure pas moins qu'il s'est livré à une reconstruction romanesque pour en donner sa propre perception et pour prêter aux demandeurs des *sentiments* et des *émotions* qu'ils n'ont pas eux-mêmes exprimés ; que cette reconstruction a ainsi conduit l'auteur à attribuer à Christine Villemin, fictivement selon elle, une personnalité empreinte de tristesse depuis l'enfance et un sentiment d'asservissement face au mariage, donner un sens différent à des phrases qu'ils ont écrites – ainsi la phrase de la page 29 qui reproduit des mots qui ont été prononcés par Jean-Marie Villemin dans un contexte différent – à imaginer totalement certaines scènes, ainsi celle où Christine Villemin est censée annoncer à son fils Julien les circonstances de la mort de Grégory, ou à livrer, même sous couvert d'une relation apparemment neutre d'un événement intime – l'incinération à Épinal du corps du petit Grégory – une information dont l'inexactitude a été, selon les demandeurs, *cruellement ressentie* – l'absence de la mère [...].<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 6.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 6-7. Nous soulignons.

La Cour reconnaît la parenté entre les faits relatés dans le récit et ceux insérés dans le roman, mais souligne également le travail de « reconstruction romanesque » qui oriente l'histoire selon la perception de l'auteur. Ce dernier reprend des énoncés des écrits autobiographiques du couple, mais les sort de leur contexte et en donne par le fait même un sens différent. Il va même, poursuit la Cour, jusqu'à « imaginer totalement certaines scènes ». Ce qui est le plus intéressant toutefois est l'attention portée par la cour au ressenti du couple. Elle souligne à grands traits l'inadéquation entre les propos tenus par Besson et les perceptions et réactions de ses sujets, alors qu'il leur prête « des sentiments et des émotions qu'ils n'ont pas eux-mêmes exprimés ». Elle précise également que certains faits rapportés, en plus d'être inexacts, sont « cruellement ressenti[s] ». Elle ne reconnaît pas la permission que s'est octroyée l'auteur à la lecture des ouvrages, d'évoquer cette « tristesse secrète », ni d'évoquer la relation conjugale de couple en nommant lui-même le sentiment d'asservissement. Elle conclut sur ce point :

le caractère pour partie romanesque d'un écrit ne saurait permettre à l'auteur d'utiliser au gré de son inspiration, sans l'accord des protagonistes, des éléments ressortant de leur vie privée ; que ces intrusions dans l'intimité de personnes encore vivantes, qui répondent aux exigences artistiques voulues par l'auteur, ne peuvent, même si les événements vécus suscitent l'intérêt légitime du public, être justifiées par le droit à l'information ou par la contribution à un débat d'idées [...].<sup>40</sup>

Que les éléments ressortant de la vie privée aient été diffusés ou non, la Cour d'appel est catégorique : sans l'accord des personnes concernées, nul ne peut justifier l'exposition de la vie privée d'autrui, ni sous le couvert du droit à l'information ni sous celui de la contribution à un débat d'idées. La forme romanesque ne permet pas de contourner les limites prescrites au droit à la liberté d'expression.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

La défense prétend pourtant avec *L'enfant d'octobre* participer au débat d'idées. Elle soutient, en première instance, que « tous les éléments appartenant à la vie privée des demandeurs ont déjà été révélés, spécialement par eux-mêmes, et ont été utilisés par l'auteur dans le cadre d'un débat d'intérêt général<sup>41</sup> ». Elle reconnaît, dans la foulée, que cette affaire a engendré de nombreuses publications qui ont d'ailleurs servi à l'écriture du roman : « l'auteur, s'il s'est inspiré de multiples articles de presse parus à l'époque et des ouvrages portant sur cette affaire, dont certains ont été écrits par les demandeurs, pour charpenter un récit qui se présente comme une relation chronologique et précise des événements, a comme il le précise dans [la] note, eu recours à son imagination<sup>42</sup> ».

L'argument de cette intense médiatisation aurait pu en effet atténuer la portée du roman de Besson ; or à l'inverse, la Cour d'appel considère, sur le préjudice,

qu'ainsi que l'a relevé le tribunal, l'intense médiatisation à laquelle a été soumise la vie des époux Villemin, indissociable de l'intérêt qu'a suscité dans l'opinion publique le crime de leur fils et le déroulement des procédures qui s'en sont suivies, les a contraints, pour faire entendre leur voix, à révéler eux-mêmes des éléments de leur vie privée ; qu'après la publication en 1986 et 1994 des livres "Laissez-moi vous dire" et "Le 16 octobre", ils se sont limités, ainsi qu'ils le font observer, à répondre en octobre 2006 à une interview parue dans le journal La Croix concomitamment à la diffusion d'un téléfilm intitulé "La Vallée", présenté comme étant "leur histoire" ; qu'à l'occasion de cet interview ils se sont, notamment, exprimés sur le droit de regard qu'ils ont pu exercer grâce à la cession de leurs droits sur le livre "Le 16 octobre", sur ce "documentaire fiction", à la différence de la publication non autorisée du livre litigieux ; qu'il en résulte, eu égard au caractère sensible et douloureux de ceux des faits évoqués qui ne sont pas sans lien avec la mort de leur enfant comme du caractère intime d'autres, que le préjudice respectivement subi par Christine et Jean-Marie Villemin sera plus justement réparé en allouant à chacun la somme de 15.000 euros à titre de dommages-intérêts dont sera seule redevable la société éditrice [...].<sup>43</sup>

On légitime ainsi le besoin de réponse, de « faire entendre [sa] voix » dans le brouhaha médiatique de l'époque. Face aux multiples interpellations dont ils font l'objet, les

---

<sup>41</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 3.

<sup>42</sup> CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, op. cit., p. 2-3.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

parents ont été selon la Cour « contraints » de révéler eux-mêmes certains éléments privés. Plus encore, on souligne ici une démarche estimée éthique par Christine et Jean-Marie Villemin, celle de l'équipe du téléfilm *La Vallée*, qui a demandé les droits du *Seize octobre* et qui a consulté le couple pour mener le projet, « à la différence de la publication non autorisée du livre litigieux », spécifie la Cour. Finalement, le caractère particulièrement sensible et douloureux des événements relatés participe de l'aggravation de la manipulation des documents intimes et de l'histoire des Villemin.

Toutes les reprises de documents intimes ne sont pas aussi médiatisées que dans le cas de l'affaire Besson c. Villemin. Dans celle opposant Patrick Poivre d'Arvor à Agathe Borne, l'auteur est effectivement poursuivi pour atteinte à la vie privée, mais également pour contrefaçon, ayant reproduit « *des lettres ou textos dont elle [Borne] est l'auteur*<sup>44</sup> » dans plus de trente-quatre pages de *Fragments d'une femme perdue*. Or même dans la procédure sur l'atteinte à la vie privée, la demanderesse retient comme éléments participant à son exposition « les lettres qu'il a reçues d'elle ou qu'il lui a envoyées<sup>45</sup> » insérées dans le roman. L'auteur est reconnu coupable aux deux chefs ; et si la réparation concernant le premier chef est détaillée, celle sur le deuxième chef n'est pas mentionnée. Le montant des dommages-intérêts est établi d'un seul mouvement, « toutes causes de préjudices confondues<sup>46</sup> ». Il s'élève tout de même à la somme importante de 25 000 euros<sup>47</sup>, accompagné d'un interdit de réimpression, de réédition

---

<sup>44</sup> TGI de Paris, *Borne c. Poivre d'Arvor et les Éditions Grasset*, op. cit., p.1.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 2.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 7.

<sup>47</sup> Selon l'enquête menée par Anna Arzoumanov, la moyenne accordée par les tribunaux pour le chef d'atteinte à la vie privée est de 18 182 euros. Voir *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 150.

ou d'exploitation dérivée de l'ouvrage, ce qui représente la restriction la plus sévère concernant une œuvre littéraire du siècle.

Dans l'affaire opposant l'auteur Nicolas Fargues à son ex-conjointe Ngamala Anasthasie Tudieshe, la demanderesse, s'étant reconnue dans les traits du personnage d'Alexandrine, demande réparation pour l'atteinte à sa vie privée générée par *J'étais derrière toi*, mais également pour dénigrement ainsi que pour violation du droit moral par l'utilisation de ses carnets intimes. Elle demande 10 000 euros en réparation pour cette dernière accusation. Deux passages de l'ouvrage sont retenus concernant les carnets; un premier, plutôt allusif : « Un “jour de début d'août” (p. 57), [le protagoniste] découvre “en fouillant dans l'un de ses carnets intimes qu'elle s'était prise de passion charnelle” (p. 58)<sup>48</sup> », et un deuxième, plus évocateur, où le narrateur fouille une seconde fois dans les carnets de sa femme :

*“je profite de la moindre de ses absences ou de ses négligences pour aller farfouiller avec une fébrilité malade dans ses journaux intimes et dans son téléphone portable à la recherche du Mobalien [...] [sic] Je trouve au fil des pages des descriptions de fantasme d'une crudité qui me tue, j'y lis en anglais la phrase Back to Blacks” (p. 161).<sup>49</sup>*

On remarque à la lecture de ces extraits qu'une seule phrase des carnets est reproduite textuellement dans le roman (bien qu'un « s » ait été ajouté à « *Black* »). Aussi, le tribunal statue que « le narrateur a, dans ses propres termes et dans son propre style, reformulé certains propos écrits par la demanderesse dans ses carnets, cette pratique, pour choquante et blessante qu'elle puisse légitimement apparaître aux yeux d'Anasthasie TUDIESHE, n'en caractérise pas pour autant une divulgation au public d'une œuvre de l'esprit<sup>50</sup> » au sens du Code de la propriété intellectuelle. Le fait que le

---

<sup>48</sup> TGI de Paris, *Tudieshe c. Fargues et P.O.L.*, op. cit., p. 5. Les extraits du roman sont reproduits en italiques dans la décision de justice.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 17.



document intime n'ait pas été repris textuellement, mais reformulé assure l'acquittement de l'auteur de violation au droit moral ; il est toutefois intéressant de constater que le tribunal semble se montrer très sensible au sentiment de la demanderesse, qu'il prend soin de légitimer.

Or les carnets ne sont pas les seuls documents intimes mobilisés dans cette assignation en justice. Dans les différents extraits de *J'étais derrière toi* cités devant les tribunaux, il y a plusieurs mentions de lettres (« [m]algré les supplications d'Alexandrine, ses promesses de changement, les “trois lettres fleuves en deux jours” (p. 197) qu'elle lui écrit, le narrateur reste sur sa décision [de la quitter]<sup>51</sup> »), de courriels (« le lendemain, Alexandrine écrit sur l'ordinateur du narrateur et devant lui une lettre à Alice<sup>52</sup> ») et de SMS (« un soir, j'envoie depuis mon boulot un SMS destiné à Alice, mais qui atterrit par erreur sur le portable d'Alexandrine<sup>53</sup> ») échangés entre les ex-époux. Le tribunal convient rapidement que l'identification de la demanderesse « est incontestablement confirmée, par une lecture comparée de l'œuvre en cause et des pièces produites en demande — courriels à divers destinataires et pages de ses carnets intimes — dont la matérialité, le contenu et la datation ne sont pas remis en cause<sup>54</sup> ». Ainsi, à l'instar de l'affaire Poivre d'Arvor où les lettres envoyées par Borne contribuent à confirmer que le personnage de Violette est fondé sur l'ex-conjointe de l'auteur, les courriels et autres échanges écrits participent ici à l'identification incontestable de Tudieshe. Or même si le tribunal reconnaît que l'ouvrage est « à tout

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 10.

le moins [...] autofictionnel<sup>55</sup> » et que « les événements décrits dans ce livre correspondent, dans la même chronologie, à ceux [que la demanderesse] a vécus avec Nicolas FARGUES [...] et qu'ils appartiennent, incontestablement, à la sphère protégée de la vie privée<sup>56</sup> » et qu'elle est aisément identifiable par ses proches, il conclut :

[i]l convient de considérer que, sans aucunement nier la souffrance morale éprouvée par la demanderesse à la lecture d'un livre exposant sa vie de manière particulièrement réaliste et retraçant des moments très difficiles et très douloureux de son existence — souffrances dont témoignent deux courriels adressés les 19 et 20 mars 2006 à Salomon TUDIESHE — le préjudice moral subi ne présente cependant pas, en l'espèce, le caractère de toute particulière gravité qui pourrait faire prévaloir le droit au respect de la vie privée sur le droit à la liberté de création artistique et qui justifierait le prononcé de sanctions gravement attentatoires au droit de l'auteur à divulguer son œuvre au public, telles que celles sollicitées.

La demanderesse sera, en conséquence, déboutée des demandes en réparation formées sur le fondement de l'atteinte au respect de la vie privée.<sup>57</sup>

S'il se montre encore ici sensible à la souffrance de la demanderesse, le tribunal se fait également très protecteur de la liberté de création et, plus particulièrement de l'autofiction, « qui prend très directement sa source dans la vie réelle de l'auteur et par voie de conséquence, dans celle des personnes qui, de manière plus ou moins proche, partagent son existence ou y sont mêlées<sup>58</sup> ». Il va jusqu'à soutenir que le genre « doit, sous peine de disparaître, pouvoir être pratiqué dans un maximum de sécurité juridique<sup>59</sup> ». Il confirme par le fait même le mouvement de fond observé entre autres par Arnaud Latil en 2011<sup>60</sup> et plus récemment par Anna Arzoumanov d'une propension

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>60</sup> Voir Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, *op. cit.*

de la justice, au XXI<sup>e</sup> siècle, à renforcer la protection de la liberté de création ; elle est notamment devenue une liberté fondamentale<sup>61</sup>.

Le caractère intime des documents qui traversent les cadres du roman est donc lui aussi une arme à double tranchant ; alors que de la reformulation des écrits autobiographiques des Villemin par Philippe Besson dans son roman agit comme élément inculpant, faisant montre d'une infidélité au réel, le tribunal acquitte Nicolas Fargues de violation du droit moral dans son œuvre. De toute évidence, la frontière entre document et roman est ténue, voire inexistante. Sous la plume du romancier et de la romancière, le document peut devenir roman. Mais qu'en est-il lorsque le rapport s'inverse et que le roman devient document ?

### 7.3 Le roman comme document

Si le roman touche désormais au réel de si près, en devient-il un fragment ? En considérant, à la suite de Louis, que l'écriture permet de « reconstituer la vérité », est-ce qu'elle permettrait également de la constituer ? Ce sont les questions que pose son propre livre *Histoire de la violence*, alors qu'il est mobilisé à charge lors du procès de la personne qui trouve son reflet dans le personnage de Reda. Au procès pour vol simple de Riadh Belferroum en 2020, l'avocate du jeune homme, Marie Dosé, verse aux preuves le roman de Louis. Puisque ce dernier prétend qu'il n'y a là « aucune ligne de fiction », le livre serait dès lors une écriture du réel pouvant « serv[ir] de preuve ou de renseignement<sup>62</sup> » sur les faits qui y sont relatés, bref, un document. Marie-Jeanne

---

<sup>61</sup> Voir Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 263.

<sup>62</sup> S. a., « Document » *Petit robert de la langue française* [en ligne], consulté le 5 avril 2024.

Zenetti distingue le document de l'œuvre en soutenant que l'œuvre est achevée, alors que le document est dépendant de son contexte. L'œuvre serait une totalité signifiante, alors que le document serait toujours « pris entre un réel, dont il prétend rendre compte, et des discours (analyses, démonstrations, interprétations) qui s'appuient sur lui, le prolongent et l'achèvent.<sup>63</sup> » Il serait donc par nature incomplet, à la fois dans sa création — il est toujours dépendant du sujet qui le constitue — et dans son achèvement — il est toujours dans l'attente d'une interprétation.

En l'occurrence, *Histoire de la violence* serait composé tout à la fois de ces deux natures. Publié comme une œuvre signifiante et autonome, le roman verserait selon Maître Dosé dans le document dès lors que le discours d'accompagnement de Louis en changerait la nature pour en faire une écriture du réel, où tout est vrai. Elle le concevrait désormais comme un témoignage, c'est-à-dire « une déclaration de ce qu'on a vu, entendu, perçu, servant à établir la vérité<sup>64</sup> », où le pacte de véracité n'est pas suspendu<sup>65</sup>. Avec le témoignage, soutient même le romancier Primo Lévi, l'œuvre littéraire devient « un acte judiciaire<sup>66</sup> ». Ainsi, à la manière d'une déposition faite au service de police qui serait versée au procès, l'avocate inscrit le roman en élément de preuve. Grâce à ce récit des événements, elle souhaite démontrer l'inconstance des déclarations de l'auteur entre les propos écrits dans le livre et ceux qu'il tient devant la Cour. Il y aurait là un décalage important, selon elle : « ce qui est particulier, c'est l'ambiguïté d'Édouard Louis qui a des souvenirs extrêmement précis lorsqu'il écrit,

---

<sup>63</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, op. cit., p. 70.

<sup>64</sup> S. a., « Témoignage » *Petit Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 5 avril 2024.

<sup>65</sup> Voir Gisèle Sapiro, « Littérature et vérité », art. cit.

<sup>66</sup> Au sujet de *Si c'est un homme*, Primo Lévis disait : « Je voyais ce livre comme un acte judiciaire. J'avais envie de témoigner. » Voir Primo Lévis, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 992.

mais qui ne se souvient plus de rien lorsqu'il est interrogé par un instructeur. Et qui ne peut répondre : "je ne sais pas", "je ne sais plus".<sup>67</sup> » Elle rappelle que c'est aussi celui qui dit, durant les procédures, « je veux un non-lieu, je rêve qu'il n'y ait pas de procès, je n'ai pas été bien pendant deux semaines après ça et c'est tout [...]. Je redoute le procès, la publicité autour. Quinze jours après je ne pensais plus aux faits. [...] C'est ce qu'il explique à l'expert.<sup>68</sup> » L'écart entre les deux versions est en effet marqué. Le narrateur, en choc post-traumatique, illustre dans les dernières pages du livre sa difficulté de vivre : « *Je veux ressembler à mon état, je veux être aussi repoussant que mon histoire* » (HV, p. 216). Il ajoute, à la page suivante : « J'étais traumatisé deux fois : de la peur et de ma peur. / Ça a duré deux ou trois mois. » (HV, p. 217) En démontrant le décalage entre l'écrit romanesque « sans fiction » et la déclaration sous serment de l'auteur, Dosé souhaite mettre en lumière le « gouffre entre ce qu'il fait de cette histoire dans ce livre, et ce qu'il arrive à murmurer à peine dans le cadre de la procédure judiciaire<sup>69</sup>. »

Gisèle Sapiro nuance la vision restreinte qu'a l'avocate de la vérité : « si le récit autobiographique lui [Louis] permet de se réapproprier son histoire, c'est d'une vérité subjective qu'il s'agit, comme dans tout récit de soi<sup>70</sup> ». La sociologue ne dénie pas la véracité du récit ; elle la module en précisant que l'œuvre de Louis est composée de récits multiples (celui des policier·ère·s, des infirmier·ère·s et médecins, de la sœur, etc.), de contradictions (notamment entre la perception de la sœur, qui est convaincue

---

<sup>67</sup> Marie Dosé, dans Marc Weitzmann, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *loc. cit.*, 18 :29.

<sup>68</sup> Marie Dosé, dans *ibid.*, 18 :45.

<sup>69</sup> *Ibid.*, 19 :05.

<sup>70</sup> Gisèle Sapiro, « Littérature et vérité », *art. cit.*

que l'agression était préméditée, et la perception du narrateur, qui n'y croit pas) et, ajouterons-nous, d'interprétations sociologiques libres du narrateur sur les conditions de la violence vécue. Le récit est par conséquent très loin du témoignage, et ce, surtout parce que l'auteur s'autorise la forme du conditionnel, de l'hypothèse.

Après avoir opposé vérité judiciaire et vérité littéraire, le tribunal exclut le roman du débat, refusant de le considérer comme preuve d'un rapport sexuel non consenti comme le demandait l'avocat de Louis. La présidente du tribunal doit d'ailleurs ramener à l'ordre les différentes personnes appelées à la barre qui mobilisent ici et là le roman, tel que le proche de Louis, Didier Eribon. Ce dernier soutient devant les tribunaux trouver son ami traumatisé au lendemain des événements : « Le traumatisme est profond, obsédant, durable<sup>71</sup> », déclare-t-il au tribunal, avant de justifier son affirmation par des extraits du livre. L'avocat du demandeur rappelle lui aussi les propos de son client émis dans le cadre de la tournée de promotion d'*Histoire de la violence* ; ce à quoi la procureure répliquera : « on ne juge pas un livre, on juge les faits<sup>72</sup> ». Dosé est catégorique : le roman a « pollué » la procédure judiciaire. Il « prive l'accusé de sa qualité de présumé innocent et de justiciable comme un autre<sup>73</sup> ».

Bien qu'en l'occurrence *Histoire de la violence* ait été écarté de la liste des preuves, cette décision est ponctuelle et ne disqualifie pas tous les ouvrages littéraires de la liste des documents à présenter en cour. Sapiro soutient que les récits de soi (journaux intimes, autobiographies, mémoires) « reposent sur un pacte de sincérité et

---

<sup>71</sup> Didier Eribon, dans Cécile Bouanchaud, « Au procès de Riadh B., accusé d'agression sexuelle par Édouard Louis, l'œuvre littéraire omniprésente », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 24 octobre 2020, consulté le 8 avril 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/10/24/au-proces-de-riadh-b-accuse-d-agression-sexuelle-par-edouard-louis-l-uvre-litteraire-omnipresente\\_6057212\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/10/24/au-proces-de-riadh-b-accuse-d-agression-sexuelle-par-edouard-louis-l-uvre-litteraire-omnipresente_6057212_3224.html).

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Marie Dosé, dans Cécile Bouanchaud, « Au procès de Riadh B., accusé d'agression sexuelle par Édouard Louis, l'œuvre littéraire omniprésente », *art. cit.*

de véracité<sup>74</sup> » dans lesquels  $N=A$ . Selon cette logique, les carnets de Matzneff recensant ses relations intimes avec de jeunes adolescentes pourraient être incriminants pour l’auteur dans le cadre d’un procès pour pédocriminalité et apologie de la pédophilie. En outre, nous l’avons abordé dans le chapitre 6, Angot s’inspirait déjà d’Élise Bidoit et de ses enfants en 2009 dans *Le marché des amants*, et le livre a été retenu comme élément aggravant. Force est de constater que les liens entre littérature et réel peuvent prendre de nombreuses formes et servir différents desseins. Les écrits ne se terminent pas à la quatrième de couverture ; ils se prolongent au-delà de l’objet livre dans le monde social, mais aussi dans l’intimité — voire dans l’identité des individus.

---

<sup>74</sup> Voir Gisèle Sapiro, « Littérature et vérité », *art. cit.*

## PARTIE 4 : RÉPONDRE DE SOI

« [La liberté de la volonté], comprise comme pouvoir de choix, est un pouvoir sur le monde (en choisissant une option plutôt qu'une autre, j'oriente le cours des choses) et sur nous-mêmes (en nous élevant au-dessus de nos désirs et de nos intérêts, nous forgeons notre personnalité et notre caractère). C'est un pouvoir *radical*, qui nous pose en principe sans principe d'une série d'événements, et d'une série *contingente*, qui aurait pu ne pas exister ».

Cyrille Michon, *Répondre de soi*, PUF, 2023, p. 4.

Lorsqu'un·e auteur·rice choisit d'écrire à partir d'une vie réelle qui n'est pas la sienne, il ou elle exerce sa liberté de volonté dans une société donnée. Ce choix, que l'auteur·rice en ait conscience ou non, comporte un potentiel de radicalité. Car écrire autrui, c'est volontairement ou involontairement l'interpeller, c'est-à-dire lui imposer une scène d'énonciation où la personne est forcée de rendre compte d'elle-même. La loi sur la liberté de la presse prévoit spécifiquement un espace de réponse pour ceux et celles qui ressentiraient le besoin de corriger un discours à leur propos. Or, au-delà des considérations juridiques, il semble, à la lumière de la production littéraire de l'extrême contemporain, que le récit de soi devienne peu à peu la dernière instance de justice au sens large. Le système judiciaire, régi et limité par un ensemble de codes, ne peut pas à tout coup d'arbitrer le litige, ou du moins toutes les facettes du litige. À l'inverse, la littérature permet d'exposer tout en nuances, dans un contexte sur mesure, les différentes offenses vécues tout en performant l'agentivité de la personne qui s'écrit.

D'abord, il sera question d'observer le souci de soi et le souci de l'autre dans les cas d'écriture de l'histoire d'autrui. Quelles sont les tensions qui se jouent dans la



mise en récit d'autrui ? Est-ce que toutes les stratégies narratives se valent ? Pourquoi s'inspirer de l'autre pour un roman atteint dans certains cas la personne concernée au point de générer un procès? Enfin, le dernier chapitre montrera dans le détail, grâce à un corpus complémentaire, les offenses (juridiques et éthiques) que peuvent porter les mises en récit d'autrui. Il montrera également le potentiel réparateur de ces offenses, dont regorge la mise en récit de soi.

## CHAPITRE 8 : Souci de soi, souci de l'autre

« Quelle que soit la parcelle de l'histoire que nous racontons, c'est toute notre vie, avec ses déceptions, ses souhaits, ses espoirs, mais aussi ses moments de gloire, de joie et de réussite qui s'y précipite. D'où le bonheur de se raconter, mais aussi notre frayeur car raconter nous engage ».

Cécile de Ryckel, Frédéric Delvige, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, vol. 30, no 4, 2010, p. 229.

Au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, l'on observe un rapport particulièrement complexe de l'individu à son identité. L'échec du projet de la modernité entraîne la mutation des supports d'identification, qui semblent passer des grands récits collectifs à la multiplication des petits récits. Gilles Lipovetsky explique en ce sens que « livré à lui seul, désencadré, l'individu se trouve dépossédé des schèmes sociaux structurants qui le dotaient de forces intérieures lui permettant de faire face aux malheurs de l'existence<sup>1</sup> ». Ces schèmes étaient structurants, certes, mais par le fait même générateurs de relations de pouvoir. D'autres, dont la pionnière du cyberféminisme Donna Haraway, en profitent pour ouvrir les possibles. Ils et elles questionnent les doctrines normatives de l'« objectivité » et de la « science », soutenant qu'elles sont réductrices. Au contraire, les récits pluriels seraient des voies plus appropriées pour rendre le monde intelligible : « l'immortalité et la toute-puissance ne sont pas nos buts. Mais nous pourrions utiliser des récits applicables et fiables qui ne se réduisent pas à

---

<sup>1</sup> Gilles Lipovetsky, « Temps contre temps ou la société hypermoderne », dans Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles (dir.), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », 2004, p. 82.

des manœuvres de pouvoir ni aux jeux agonistiques prestigieux de la rhétorique ou à l'arrogance scientifique positiviste.<sup>2</sup> »

Ce déplacement dans les systèmes d'identification à travers le désinvestissement, entre autres, des questions nationales et religieuses, pour se recentrer autour d'autres caractéristiques d'appartenance (sexe, genre, sexualité, race...) opère non pas un repli du sujet sur lui-même, comme le supposent plusieurs théoricien·ne·s à la suite de Lipovetsky, mais bel et bien un transfert des supports de l'identité. On se constitue désormais individuellement, en donnant un sens à notre vie par sa mise en narration. Or, si la mise en récit de sa propre histoire est une technique de soi qui permet de renforcer le pouvoir de l'individu sur sa vie et de structurer son identité, elle constitue également une zone de vulnérabilité qui peut être ébranlée si une personne extérieure y intervient.

Face à une situation d'interpellation initiée par une auteur·rice qui écrit à partir de la vie d'un individu, ce dernier se voit de facto impliqué dans une relation d'interpellation (8.1). Il tente alors de rendre compte de soi en se dissociant de cette version de son histoire, notamment en montrant que le personnage qu'il a inspiré n'est pas tout à fait lui, car le récit qui en est fait n'est pas le sien (8.2). Cette mécanique nous permettra d'observer un changement de paradigme dans le régime de vérité à soi (8.3).

---

<sup>2</sup> Donna Haraway, [A *Cyborg Manifesto*] *Le manifeste cyborg et autres essais*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, trad. par Nathalie Magnan, [San Francisco, Radical Society] Paris, Exils éditeur, [1985] 2007, p. 114.

## 8.1 Écrire, interpeller

« Un jour, une copine m'appelle : "Je suis à Virgin, il y a un bouquin qui parle de toi." J'étais un peu obligée de le lire. Je l'ai lu à Virgin, je ne voulais pas l'acheter<sup>3</sup> », raconte Élise Bidoit. Lorsque quelqu'un écrit sur soi, il est pratiquement impossible de ne pas s'intéresser au texte. On ne peut plus ignorer l'existence de cette version qu'autrui a faite de soi. Elle nous concerne, nous raconte, voire nous invente ; bref, indirectement, elle s'adresse à nous. Par le fait même, elle constitue, dans une certaine mesure, une interpellation.

L'interpellation est un acte de communication opéré par une personne sur une ou plusieurs autres personnes ; elle peut prendre différentes formes (cri, coup de sifflet, appel verbal). Dans son article « Idéologie et Appareils idéologiques d'État », Louis Althusser suggère que l'idéologie du gouvernement recrute des sujets parmi les individus par

cette opération très précise que nous appelons l'interpellation, qu'on peut se représenter sur le type même de la plus banale interpellation policière (ou non) de tous les jours : « hé, vous, là-bas ! ». Si nous supposons que la scène théorique imaginée se passe dans la rue, *l'individu* interpellé se retourne. Par cette simple conversion physique de 180 degrés, il devient sujet. Pourquoi ? Parce qu'il a reconnu que l'interpellation s'adressait « bien » à lui, et que « c'était bien lui qui était interpellé » (et pas un autre).<sup>4</sup>

Volontairement ou non présent dans l'idéologie étatique, l'individu est toujours déjà sujet. Avant même sa venue au monde, l'enfant est déjà-là : il a déjà un nom, un bagage familial, il est déjà porteur d'attentes qu'il honorera ou décevra. La philosophe Judith Butler abonde en ce sens en considérant le sujet toujours « dépossédé dans une certaine

---

<sup>3</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

<sup>4</sup> Louis Althusser, « Idéologie et Appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche) » (1970), *Actuel Marx Confrontations*, Presses universitaires de France, 2011, p. 297. L'auteur souligne.

mesure par les conditions sociales de son émergence<sup>5</sup> ». Elle ajoute cependant que cette dépossession n'est pas immuable ; le « Je » peut choisir ou non de mener une enquête morale au cours de laquelle il aura à délibérer sur l'éthique des normes, mais il n'a d'autres choix que de tenir compte de ces dernières qui lui préexistent pour se constituer.

L'on pourrait objecter que, dans le cas de l'intervention policière, la réaction provoquée par l'altercation est biaisée par le contexte d'autorité. Or, selon Judith Butler, ce ne serait pas uniquement la loi qui ferait se retourner la personne interpellée, mais aussi la morale. Elle réfute l'idée de Nietzsche selon laquelle on rend compte de soi uniquement par peur du châtement et soutient plutôt que l'altercation peut très bien être animée d'un désir de savoir et de comprendre, tout comme la réponse peut être simplement mue par la volonté d'expliquer et de raconter. Peu importe qui hèle, l'individu sera porté à se retourner.

Nous envisagerons pour notre part l'interpellation dans un contexte plus intime, d'individu à individu. L'interpellation peut relever d'un autre moteur que la peur : « un désir de savoir et de comprendre peut très bien ne pas se nourrir du désir de châtier, et un désir d'expliquer et de raconter peut très bien ne pas s'animer par la terreur du châtement<sup>6</sup> ». Pourtant, même en l'absence de peur, par la simple question « était-ce toi ? », l'interpellant·e demande à la personne interpellée de rendre compte d'elle-même et par conséquent, de s'inscrire (ou de se souscrire) verbalement à une chaîne sociale causale d'événements. En somme : quelle que soit la réaction de la personne

---

<sup>5</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 8.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 11.

face à cette interpellation, qu'elle choisisse de répondre ou de ne pas répondre, elle y est désormais liée.

On exige ainsi de la personne un acte de responsabilité envers ses actions. Même lorsque l'interpellation n'implique pas un·e agent·e de l'ordre, le pouvoir est présent au cœur de l'apostrophe. Elle attribue à tort ou à raison un acte à la personne visée, et une conséquence est suspendue au-dessus de la conversation, prête à s'abattre selon l'issue des échanges. La personne interpellée doit répondre d'elle-même, se constituant comme un « je » à l'origine de certains actes.

L'interpellation est donc une mise en action de récits performatifs. L'interpellant·e hèle l'interpellé·e, par un son, une parole, un geste. Et ce son, parole, geste inaugure un échange qui devient discours, discours narratif : « [J]e ne commence à me raconter qu'en face d'un "tu" qui me demande de rendre compte de moi. Ce n'est que face à cet interrogatoire [...] que chacun de nous commence à se narrer ou découvre que, pour de pressantes raisons, nous devons devenir des êtres nous racontant<sup>7</sup> ». L'interpellation force l'interpellé·e à se mettre en récit à son tour, et par le fait même, à se faire sujet, ou autrement dit, à s'assujettir à/dans l'interpellation première.

S'assujettir, c'est se reconnaître et se constituer en sujet dans une ou des relations de pouvoir. Cette reconnaissance et cette constitution sont possibles par le retournement à 180 degrés et par le jeu subjectif que ce mouvement induit. La dépendance du sujet aux affections sociales, à la fois désirées et subies, atteste d'une « ambivalence profonde de la subjectivité qui désire s'attacher aux formes de pouvoir pour continuer à être et qui désire en même temps se retourner contre elle-même pour

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 11.

pouvoir être également sur le mode d'un rejet de l'attachement<sup>8</sup> ». La dynamique de l'assujettissement est ainsi composée d'une volonté double et ambivalente : celle d'être reconnaissable grâce et par le système social, et en même temps celle de s'en détacher pour en être indépendant et libéré. Dans *La vie psychique du pouvoir*, Butler illustre cette dualité :

Comment se fait-il que le sujet soit ce type d'être susceptible d'exploitation qui, en vertu de sa propre formation, est vulnérable à l'assujettissement ? Voué à rechercher la reconnaissance de sa propre existence selon des catégories, des termes et des noms qu'il n'a pas lui-même conçus, le sujet cherche le signe de sa propre existence en dehors de lui-même, dans un discours qui est à la fois dominant et indifférent. Les catégories sociales signifient tout à la fois subordination et existence. Autrement dit, à l'intérieur de l'assujettissement, le prix de l'existence est la subordination<sup>9</sup>.

Ce que la philosophe met en avant ici, c'est la dépendance du sujet à l'Autre pour exister, c'est-à-dire pour se reconnaître et être reconnu·e. Cette dépendance témoigne d'une grande vulnérabilité ; ne pas être vu·e est une forme d'aliénation. L'individu est ainsi dépendant de ce discours dominant et indifférent pour exister, mais emploie paradoxalement son énergie à s'en distancier, à démontrer sa singularité par comparaisons négatives aux normes sociales.

Car les normes sociales existent pour permettre la reconnaissance de l'autre, se rendre intelligible à autrui. Elles permettent aussi de se raconter, de faire émerger le « je » qu'elles prévoient par le code du langage. Celui-ci offre une voie pour illustrer nos intériorités respectives. Ainsi, quand le policier hèle le passant dans la rue, il lui dit à la fois « tu es là », « je te vois » et « comment expliques-tu ceci », c'est-à-dire : « fais-moi le récit de ceci, à partir de ton “je” ». Par cette demande (parfois injonction) de

---

<sup>8</sup> Guillaume Le Blanc, « Être assujetti : Althusser, Foucault, Butler », *Actuel Marx*, vol. 2, no 36, 2004, p. 52.

<sup>9</sup> Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir* [*The Psychic Life of Power : Theories in Subjection*], trad. par Brice Mathieussent, [New York, Routledge], Paris, Amsterdam, [1997] 2022, p. 32.

récit, il met en place les conditions d'expression pour la personne interpellée. Mais le schéma énonciatif n'est pas toujours aussi simple.

Une seconde distinction nous semble primordiale dans la lecture d'une dynamique d'interpellation : celle du degré de proximité et d'adresse du discours. Dans le cas de l'apostrophe policière, l'interpellation s'effectue à travers un échange verbal entre deux individus qui partagent un même espace-temps et prend la forme discursive de l'interrogation. L'interpellation peut toutefois avoir lieu à distance, alors que les deux parties occupent des espaces et des temps différents. Une autre variable dans le discours interpellant est déterminante : celle de la modalité de l'adresse. Cette dernière peut revêtir une forme directe par l'emploi de la forme interrogative, qui, lorsque formulée devant l'individu, ouvre la voie à l'échange et à la possibilité de réponse, mais peut aussi revêtir la forme indirecte de l'assertion. Prétendre dire un fait ou une vérité sur autrui (par exemple par le biais du commérage, du ragot, du discours journalistique, etc.), c'est interpellier la personne, puisqu'elle devient obligée de porter cette version d'elle qui existe désormais au monde. L'intervention policière correspondrait à une interpellation de proximité et directe. En dialoguant en face à face et en exigeant une réponse, la première personne laisse l'espace à la seconde de s'exprimer et s'engage à l'écouter. En extrapolant, on pourrait également concevoir une scène d'interpellation directe à distance, par exemple en sommant une personne, par le biais de voies communicationnelles publiques (radio, journaux, télévision, courrier) de répondre.

Le second degré d'interpellation, indirect, peut également s'opérer à proximité (je suis devant toi et j'affirme une vérité sur toi, ou un fait, qu'ils soient réels ou non). Il peut prendre par exemple la forme de l'injure ou de la diffamation, pour employer



des catégories légales. L'interpellation peut finalement être faite de façon indirecte et à distance : c'est le cas d'un·e auteur·rice qui écrit sur autrui s'adressant à lui ou elle, et en prétendant dire la vérité sur cette personne. Les instances énonciatives de cette scène ne partagent ni le même espace ni le même temps, et l'interpellation revêt une forme affirmative. C'est le cas par exemple dans certains livres de « vengeance<sup>10</sup> », mais ce peut être aussi une forme de démonstration d'amour<sup>11</sup>.

Or un autre cas de figure semble se poser, plus délicat et plus crucial : celui où l'auteur et l'autrice interpellent autrui, mais de façon involontaire. Lorsque Besson choisit d'écrire sur les Villemin, il ne semble pas anticiper la lecture de ces derniers, et s'adresse encore moins à eux. En soutenant s'être « mis dans la tête de cette mère avec la volonté absolue de défendre son innocence<sup>12</sup> », il écrit implicitement à tou·te·s ceux et celles qui doutent encore de la culpabilité de cette dernière. De la même manière, Louis ne semble pas envisager que celui qui a inspiré le personnage de Reda puisse lire *Histoire de la violence*. Annie Jouan-Westlund décrit le livre comme un « procès à charge contre la société et à décharge contre l'accusé, [un] récit autobiographique en forme de plaidoyer pour son bourreau<sup>13</sup> ». Or le plaidoyer ne s'adresse par définition jamais à son objet, mais bien à ceux et celles qui lui portent des charges. Louis soutient en entretien régler des comptes par la littérature : « [j]e pense [mes livres] contre des

---

<sup>10</sup> Vanessa Springora dans *Le Consentement* : « depuis tant d'années, je tourne en rond dans ma cage, mes rêves sont peuplés de meurtre et de vengeance. Jusqu'au jour où la solution se présente enfin, là, sous mes yeux, comme une évidence : prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre. » (*LC*, p. 10)

<sup>11</sup> Mathieu Simonet soutient, au sujet de *Barbe rose*, livre écrit sur son père contre le gré de ce dernier, qu'il s'agissait pour lui « d'une déclaration d'amour, une lettre d'admiration ». Voir Mathieu Simonet, « Un avocat hors la loi », *art. cit.*, p. 133.

<sup>12</sup> Philippe Besson, « Fait divers : la polémique », *art. cit.*

<sup>13</sup> Annie Jouan-Westlund, « Transposition objective du fait divers dans *histoire de la violence* d'Éduard Louis », *Recherches & Travaux* [en ligne], no 92, 2018, mis en ligne le 1<sup>er</sup> mai 2019, consulté le 7 août 2024, URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/969>.

mécanismes, contre le racisme<sup>14</sup> ». Ce n'est donc pas aux personnes racisées qu'il s'adresse en premier lieu, mais plutôt aux racistes, ou du moins à ceux et celles qui participent au système raciste.

Seule Angot peut difficilement argumenter qu'elle n'avait pas prévu que ce livre soit lu par Élise Bidoit, puisqu'elle sait pertinemment que cette dernière connaît son œuvre, ayant déjà actionné l'autrice en justice pour *Le Marché des amants*. En outre, *Les Petits* ne mentionne pas collatéralement la personne d'Élise Bidoit pour exposer un événement en particulier, mais en fait bel et bien la figure antagoniste centrale du récit, cette « donnée essentielle autour de laquelle tous les autres personnages auront à se définir » (*LP*, quatrième de couverture). Encore là cependant, s'il est prévisible qu'Élise Bidoit lise le livre et si l'on peut considérer, à la suite du tribunal de grande instance, que le sentiment de persécution perçu par cette dernière est légitime, l'on peut également concevoir que l'objectif premier du texte n'était pas la vengeance, mais la monstration : « j'ai voulu montrer qu'un appartement n'est pas un espace privé. Que toute la violence sociale et politique du monde arrive très bien à passer par les murs.<sup>15</sup> » Or, quel que soit le véritable motif d'écriture de l'auteur ou de l'autrice, la question demeure. Une interpellation peut-elle être involontaire ? Les auteur·rice·s peuvent-il·elle·s interpellé·e·s autrui sans le vouloir ?

Prétendre dire la vérité — notamment sur une personne —, comme le font les créateur·rice·s de notre corpus, c'est directement et indirectement l'assujettir. Cette personne est alors constituée en sujet du texte et se voit imposer une dynamique discursive et sociale de pouvoir. Dans une logique où l'on est responsable de soi face

---

<sup>14</sup> Édouard Louis, « Si je n'écris pas sur la violence, j'ai l'impression de tricher », *art. cit.*, p. 62.

<sup>15</sup> Christine Angot, « Christine Angot – Les Petits », *loc. cit.*, 17 :30.

à la Cité, tout individu a l'obligation de rendre compte de lui-même et par le fait même, d'asseoir sa vérité dans le discours social. Ainsi, lorsque sont colportées des faussetés, que ce soit par le biais de commérages, de fausses nouvelles ou d'écrits, la personne concernée est amenée à les corriger ; autrement, le reflet d'elle véhiculé dans la société sera déformé et entravera la dynamique de sa reconnaissance. Bref, elle doit répondre, que l'adresse première soit volontaire ou non.

Peut-être justement parce qu'elle s'ignore, l'interpellation présente dans le roman est d'autant plus contraignante qu'elle ne prévoit pas de place pour la réponse. Alors que la personne piétonne a la possibilité de se retourner, de faire face à l'énonciateur·rice et de lui répondre directement, la personne objet de discours romanesque doit trouver sa voie de réponse, en espérant rejoindre les personnes réceptrices de l'énoncé interpellateur. Ce dernier force l'interpellé·e à plonger dans sa propre subjectivité, à la mettre en récit, à l'adresser à autrui et à la diffuser par le ou les moyens qui lui seront accessibles, qui varieront selon la situation socioéconomique et culturelle (accès aux médias écrits et radiophoniques, accès à une plateforme en ligne (blogue ou autre), aisance à l'expression écrite, etc.).

Ce geste quadruple, plonger, narrer, adresser et diffuser, naît donc d'une dynamique de pouvoir que la personne assujettie n'a pas choisie. Or il lui tend aussi, de force, le chemin vers elle-même. Car le soi est une construction sociale à deux niveaux : celui sociétal via les normes qui le constituent, nous l'avons vu, et celui intime dans la mesure où le « je » ne se peut sans le « tu » : « si je perds les conditions de l'interpellation, si je n'ai aucun "je" auquel m'adresser, alors c'est "moi-même" que

je perds.<sup>16</sup> » L'identité se construit par le geste communicatif et réflexif de se raconter devant/à autrui. Pour que le « je » existe, il doit être reconnu ; or la question de la reconnaissance n'est pas de savoir ce que nous sommes, comme si nous étions constitué·e·s d'essences immuables et immanentes, mais bien qui nous sommes. Cette question pose directement celle de la permanence à soi, qui emprunte désormais le procédé de mise en récit pour se concevoir pleinement dans sa singularité.

Cette dynamique de l'interpellation permet de mieux comprendre les tensions qui animent ceux et celles qui se reconnaissent dans l'écriture des autres. Bien qu'Angot n'interpelle pas frontalement Élise Bidoit, il est fort probable que cette dernière, qui habite la même ville que l'autrice, fréquente le même milieu littéraire et partage une part de sa sphère intime avec elle, croise tôt ou tard le roman. Quand l'amie d'Élise Bidoit lui mentionne la reconnaître à Virgin dans le *Marché des amants*, il s'agit d'un point de non-retour. Maintenant que la mère sait qu'il existe un livre dans lequel elle figure, elle peut choisir de ne pas le lire, mais ne peut pas choisir de ne pas connaître son existence. Ce texte, s'il ne lui est pas directement adressé, la force pourtant à rendre compte d'elle-même.

Désormais, la personne qui se reconnaît dans un livre doit composer avec cette version publique d'elle qu'elle n'a pas autorisée et qui de surcroît a le potentiel de colporter des faussetés (qui peuvent par ailleurs engendrer des répercussions légales, comme c'est le cas pour Riadh Belferroum qui ne poursuit pas uniquement Louis pour atteinte à la vie privée, mais aussi pour atteinte à la présomption d'innocence, affirmant que le portrait qui est fait de lui dans le roman comme étant un violeur et

---

<sup>16</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 32.

potentiellement un meurtrier est faux<sup>17</sup>). Le chef d'atteinte à la vie privée permet de réparer la diffusion de paroles mensongères dites sur autrui. Or qu'en est-il de l'individu qui veut se défendre face à l'appropriation de son histoire et son récit, même si les faits rapportés ne sont pas faux à proprement parler ?

Même lorsque les événements racontés dans la mise en récit d'autrui correspondent à la vérité du personnage, il existe bel et bien un problème, non pas juridique, mais éthique. Au-delà du sentiment d'inadéquation entre les faits relatés et ceux vécus, une autre tension, plus fondamentale, est générée par toute relation d'interpellation : celle de la transformation de soi. Les théoricien·ne·s du sujet soutiennent que les rencontres auxquelles participe volontairement ou non une personne la changent à tout coup. La reconnaissance de soi par autrui devient, écrit Butler, « le processus qui me fait devenir autre que ce que j'étais et qui m'empêche de redevenir ce que j'étais<sup>18</sup>. » Il y a donc une perte constitutive dans le geste de la rencontre, avant même qu'une parole soit prononcée. « Une rencontre avec Autrui entraîne une modification du soi qui ne peut connaître de retour en arrière<sup>19</sup> » ; le soi que l'on pensait connaître se trouve projeté hors de lui-même, perméable aux normes sociales et à cet autrui qui l'influence — volontairement, consciemment ou non. Ces expériences avec les autres conduisent l'individu à se connaître, à prendre conscience de soi et action sur soi. C'est donc dire aussi que lorsque cette rencontre prend la forme d'une interpellation, en plus de modifier la personne interpellée par la situation énonciative, elle la somme à rendre compte d'elle-même, l'obligeant à se redéfinir.

---

<sup>17</sup> Voir TGI de Paris, *Belferroum c. S.A. Éditions du Seuil et Louis*, *op. cit.*

<sup>18</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>19</sup> *Ibid.*

## 8.2 Écrire, rendre compte

Dans les cas de personnes qui se reconnaissent à travers les traits d'un personnage romanesque, la circulation de cette version de soi faite par autrui oblige la personne concernée à se positionner vis-à-vis des faits allégués afin d'assumer la responsabilité de ses actes. Or comment et où rendre compte de soi ? L'on pourrait se surprendre, à première vue, que le titre original de l'ouvrage de Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, qu'on traduirait librement par « rendre compte de soi », ait été publié sous *Le récit de soi*. Rapidement à la lecture cependant, l'on comprend que rendre compte de soi ne peut se faire que par la narration, par le récit de soi. En liant temporellement, spatialement, causalement et subjectivement des événements entre eux et au « je » interpellé, on tisse le récit dans lequel on s'attribue ou non des actes perçus par les autres, comme si la version originale du titre visait l'objectif et la version française, le moyen d'y parvenir.

Cette mise en récit, en plus de montrer les relations de cause à effet par une organisation temporelle, comporte aussi une visée persuasive, à travers l'autorité narrative. Angot, en écrivant un livre qui prétend dire la vérité sur une histoire vécue par ses proches, organise narrativement les événements qui sont advenus dans la famille de son nouveau conjoint, afin de « mettre en scène le côté sombre de la puissance féminine » (*LP*, quatrième de couverture).

La violence de se voir racontée est accrue par cette autorité narrative qui a le pouvoir de véhiculer publiquement sa version de l'histoire. Pour Bidoit, les événements mis en intrigue dans *Les Petits* ne sont pas seulement à côté de la vérité, ils y sont

contraires, ce qui rend l'expérience particulièrement douloureuse : « lire l'inverse de ce qu'on a vécu, ça fait très mal<sup>20</sup> ». Elle détaille :

Mme Angot évoque ma vie réelle, mais de manière inversée : c'est moi qui ai subi huit ans de violence conjugale avec son nouveau compagnon, le père de mes quatre enfants, qui m'a menacée de mort à plusieurs reprises et contre qui j'ai porté plainte deux fois. Or le lecteur est incité à croire le contraire.<sup>21</sup>

Cette dernière précision souligne l'autorité que la demanderesse reconnaît à Angot (elle a le pouvoir d'influencer l'opinion des lecteur·rice·s). Elle met aussi l'accent sur le besoin de la personne/personnage de rendre compte d'elle-même socialement pour ne pas laisser courir ces rumeurs, qui induiraient le lecteur et la lectrice à croire à une version déformée de sa réalité. Elle veut rendre compte d'elle-même pour la société, mais aussi et d'abord pour ses proches : « J'ai décidé de me battre à visage découvert parce que j'ai pensé à ma grand-mère sicilienne. Pour Angelina, je vais rétablir la vérité. Pour mes enfants.<sup>22</sup> » Elle tente à plusieurs reprises de protéger « ses petits » de cette version de l'histoire : « Ma fille est en hypokhagne. Je lui avais interdit de lire le livre, mais elle l'a lu à mon insu<sup>23</sup>. » Elle s'investit du devoir de rétablir la vérité et de préserver sa famille des contrecoups du roman.

Pour ce faire, elle tente d'abord de corriger certaines erreurs de fait dans les différents entretiens qu'elle accorde aux médias (« J'étais déjà séparée de monsieur quand il a demandé une enquête sociale sous prétexte que je pratiquais la méditation. Il voulait faire croire que j'étais dans une secte<sup>24</sup> » ; « je ne suis absolument pas contre la contraception ni l'IVG, comme l'écrit Mme Angot<sup>25</sup> »). Mais la portée d'un roman

---

<sup>20</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

<sup>21</sup> Élise Bidoit, dans Delphine Peras, « Ma vie est son roman », *L'Express*, 1<sup>er</sup> juin 2011, p. 110.

<sup>22</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Élise Bidoit, dans Delphine Peras, « Ma vie est son roman », *art. cit.*, p. 110.

n'est pas celle d'articles médiatiques — même s'il s'agit du titre d'une romancière autant lue qu'Angot —, et Bidoit ne peut corriger l'entièreté du récit par un, deux ou trois entretiens. Ces prises de paroles sont d'ailleurs retenues contre elle par les avocats de la défense lors du procès. L'un de leurs arguments phares est l'identification d'Élise Bidoit au personnage d'Hélène par la demanderesse même, lorsqu'elle « revendiqu[e] : Hélène, c'est moi !<sup>26</sup> » dans un article du *Nouvel Obs* et dans d'autres médias. Le tribunal écarte rapidement cette prétention, qui reviendrait à « dénier à la demanderesse une quelconque vie sociale, voire l'existence même d'un environnement humain<sup>27</sup> ».

Au-delà des considérations judiciaires, ce qui s'opère par cet argument de la défense, c'est le contrôle des possibilités de réponse à l'acte d'interpellation. En tentant de corriger les faits par des prises de parole publiques, Bidoit participerait elle-même au pouvoir discriminatoire de l'acte de langage qui lui est imposé. Elle serait par conséquent acculée dans une impasse où on l'empêche de se raconter en réponse à l'interpellation. Cette tentative d'empêchement peut même prendre la forme d'un procès, comme c'est le cas dans l'affaire Johansson c. Delacourt. L'entrevue publiée par *Vanity Fair* dans laquelle l'actrice traite le romancier de « pervers louche » et de « dingue misogyne » heurte ce dernier, qui la poursuit devant la 17<sup>e</sup> chambre pour injure. Les juges se montrent toutefois particulièrement sensibles à la réaction de la défenderesse, qu'ils considèrent « certes brutale et exprimée en termes vifs<sup>28</sup> », mais

---

<sup>26</sup> Nous citons ici les conclusions rendues par l'un des avocats de cette affaire qui a eu la générosité de nous les partager. Il souligne.

<sup>27</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, op. cit., p. 10.

<sup>28</sup> AFP, « Grégoire Delacourt perd en cour contre Scarlett Johansson », *La Presse* [en ligne], mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 3 juin 2024, URL : <https://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/celebrities/201407/10/01-4782807-gregoire-delacourt-perd-en-cour-contre-scarlett-johansson.php>.



« tempérée par le contexte dans lequel elle s’exprimait<sup>29</sup> », et « pouvait être excusée par le mécontentement et l’irritation<sup>30</sup> ». Elle est acquittée et dédommagée pour cette procédure judiciaire.

La joute de pouvoir est de toute évidence serrée dans l’affaire Johansson c. Delacourt, l’interpellée possédant une notoriété plus grande que l’interpellant ; or cette configuration dans l’acte d’interpellation est plutôt rare. Dans le cas d’Angot et de Bidoit, même si la première n’a à priori pas d’autorité sur la seconde, une relation de pouvoir se constitue indéniablement par le biais des *Petits*. Voir son histoire racontée par une autrice très médiatisée est vécu comme une grande violence par la mère divorcée, jusqu’à atteindre son désir d’exister : « Ce livre m’a donné envie de mourir. J’ai d’ailleurs voulu mettre fin à mes jours après l’avoir lu<sup>31</sup> », déclare-t-elle dans plus d’un entretien. Selon les propos rapportés par les médias, elle se serait avancée à la barre de la 17<sup>e</sup> chambre, lors de son procès, et aurait déclaré d’emblée : « je voudrais que l’on comprenne ma blessure et ma souffrance. L’enjeu de ce livre, ce sont les petits. Et les petits, ce sont mes enfants<sup>32</sup> ». L’utilisation d’expression de douleurs corporelles pour imager la violence ressentie à la lecture du roman suggère par ailleurs que « le langage peut avoir des effets similaires à la douleur et à la blessure physique<sup>33</sup> », explique Butler dans son ouvrage au titre révélateur : *Le pouvoir des mots*. Elle lit, dans cette comparaison entre blessure physique et blessure verbale, l’absence de vocabulaire

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Élise Bidoit, dans Delphine Peras, « Ma vie est son roman », *art. cit.*, p. 110.

<sup>32</sup> Élise Bidoit dans Pascale Robert-Diard, « Christine Angot et la vie des autres », *Le Monde*, blog « Chroniques judiciaires » [en ligne], mis en ligne le 26 mars 2013, consulté le 20 mai 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/justice/article/2013/03/26/christine-angot-et-la-vie-des-autres\\_6002241\\_1653604.html](https://www.lemonde.fr/justice/article/2013/03/26/christine-angot-et-la-vie-des-autres_6002241_1653604.html).

<sup>33</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, *op. cit.*, p. 25.

pour désigner les violences infligées par les mots et le discours. Car ces dernières dépassent les effets psychiques ; « certains mots ou certaines façons de s'adresser à autrui peuvent menacer son bien-être physique ; mais son corps peut, au sens fort, être alternativement fortifié ou menacé par les différentes manières dont on s'adresse à lui.<sup>34</sup> » Les effets de violence engendrés par l'écriture d'autrui sont donc à envisager dans les dimensions physique, psychologique et identitaire de la personne visée.

En ne prévoyant ni de mots pour exprimer la violence (et donc, la reconnaître), ni d'espaces de réponse, l'acte discursif de l'interpellation par la voie romanesque impose une dynamique de pouvoir qui tend à constituer la personne interpellée non plus en sujet, mais en objet. Cette dernière n'a pas l'impression de pouvoir exprimer la violence dont elle est victime ni de rendre compte d'elle-même. Un discours dominant et indifférent s'impose à Bidoit, à son identité et à son récit, de sorte que momentanément (avant les prises de paroles dans les médias et avant l'assignation en justice de l'autrice), elle lui a « coupé l'envie de vivre<sup>35</sup> ».

La femme derrière le personnage d'Hélène opte finalement pour la voie qui reste, celle du pouvoir judiciaire, afin de tenter de rétablir les faits et de mettre son histoire en récit. Ses demandes sont claires : « Au départ, je ne voulais pas d'argent, de son argent. Mais finalement, en en parlant à des amis, à mon avocat, j'ai compris que c'était un moyen de recouvrir les choses<sup>36</sup> ». Surtout, et c'était là son intention première : elle veut « qu'[Angot] reconnaisse au moins que les *faits* qu'elle raconte ne sont pas fidèles à ce qui s'est *réellement* passé<sup>37</sup> ». Autrement dit, elle a besoin

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Élise Bidoit, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », *art. cit.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

qu'Angot rende compte d'elle-même, prenne la responsabilité de ses écrits. Ce que l'autrice fait étonnamment, dans une certaine mesure : elle soutient en entrevue que le respect qu'elle éprouve envers la vérité trouvée par la littérature est souvent à « l'opposé de celui qu'on a dans la vie sociale, en tant qu'être social. » Elle ajoute, lucide : « je n'ai envie de blesser personne, jamais, mais si la *vérité* que je trouve blesse ce n'est pas mon affaire »<sup>38</sup>. Ce qui se joue au cœur du dissensus, c'est de toute évidence la question du fait, du réel (Bidoit) et de la vérité (Angot).

L'histoire littéraire récente témoigne du caractère problématique de la notion de « réel », qui appelle d'autres concepts troubles tels que ceux de « fait » et de « vérité »<sup>39</sup> : « La relation entre la “crise du sujet” et la contestation de la différence entre réel et imaginaire, entre fait et fiction, parcourt l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup> », résume Françoise Lavocat. Le réel est désormais ce point de fuite inaccessible, selon la célèbre phrase du psychanalyste Jacques Lacan : « l'impossible, c'est le réel<sup>41</sup> ». Le réel, c'est-à-dire le monde tel qu'il est, est invariablement perçu par les sujets qui l'habitent, et par conséquent il serait systématiquement subjectivé. L'appareil perceptif humain, toujours biaisé par la subjectivité, ne pourrait appréhender le monde extérieur que de façon minimale, située, partielle, toujours un peu en retrait. La psychanalyse propose ainsi le terme de « réalité » pour parler de la relation entre la psyché et le réel. Notre subjectivité filtrerait les informations extérieures, de sorte que ne nous parviendraient que des morceaux choisis de réalité transformés, profondément

---

<sup>38</sup> Christine Angot, dans un entretien rapporté dans la décision de justice, TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 11. Nous soulignons.

<sup>39</sup> Pour un résumé critique concis et rigoureux de l'histoire de la notion de *réel*, voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, *op. cit.*, plus précisément le chapitre III « De l'impossibilité du réel », p. 117 à 143.

<sup>40</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>41</sup> Jacques Lacan, *Séminaire XIV, La logique du fantasme*, séance du 10 mai 1967.

subjectivés<sup>42</sup>. Pour surmonter cette inaccessibilité du réel, la littérature contemporaine renouvelle son approche, « soucieuse de ne plus concevoir désormais le “réel” comme un “réfèrent” inaccessible au texte, mais au contraire d’en manifester les tensions et les vicissitudes<sup>43</sup> ».

Ainsi, la conception de l’autrice du travail littéraire et de sa valeur sociale, celle de « donn[er] au moins la nature vraie, vue à travers [son] humanité<sup>44</sup> », est très éloignée de celle de la littérature contemporaine définie par Viart et Vercier. Selon le tribunal, Angot abuse de son autorité narrative ; il soutient que les atteintes à la vie privée de Bidoit sont particulièrement préjudiciables « dès lors qu’elles constituent le support de la peinture manichéenne faite d’un personnage manipulateur représentant le seul “côté sombre de la puissance féminine”, “la figure de la mère, de la femme puissante”<sup>45</sup> », ajoutant que l’intérêt personnel de l’autrice, liée intimement à l’ancien compagnon de la demanderesse, « écarte plus encore ce livre de “l’expression d’une vérité universelle”<sup>46</sup> ». L’argument de la mise au jour d’une vérité est réfuté par la démonstration de la mauvaise foi de l’autrice (peinture manichéenne, manipulation, récidive). Cette dernière ne tente d’ailleurs pas de cacher son intérêt personnel, affirmant qu’elle souhaite grâce à son roman « *faciliter le retour à des relations familiales apaisées entre Madame Bidoit, ses enfants et le père de ceux-ci*<sup>47</sup> ».

---

<sup>42</sup> Voir *ibid.*, p. 126-127.

<sup>43</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, « Écrire le monde », *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>44</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 1879, dans Colette Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>45</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 13. Le tribunal souligne.

<sup>46</sup> *Ibid.* Le tribunal souligne.

<sup>47</sup> *Ibid.* Le tribunal souligne.

La personne visée par l'interpellation a aussi le choix de demeurer silencieuse. La dynamique de pouvoir intrinsèque à l'interpellation fait toutefois par défaut de ce silence une réponse : « le refus de raconter reste lié au narratif et à la scène d'interpellation. En tant que retenue narrative, soit il refuse le rapport présupposé par l'interrogateur, soit il modifie ce rapport de sorte que l'enquête oppose un refus à l'enquêteur<sup>48</sup> ». Dans tous les cas, la réaction qui suivra l'interpellation constituera une réponse, qui pourra être retenue contre la personne. À la suite des années du cirque médiatique dans lequel fut pris le couple Villemin après l'assassinat de leur fils, Jean-Marie et Christine Villemin se taisent pendant huit ans, espérant que les ragots s'éteignent, faute d'oxygène. Or de toute évidence, il et elle ne constituaient pas le seul appel d'air ; dans *Le seize octobre*, il et elle écrivent, en liminaire : « Malgré huit ans de silence, il ne se passe pas un mois sans qu'un journal parle de nous ou que l'on nous salisse.<sup>49</sup> » Nonobstant le silence du couple, on ne cesse d'écrire sur son histoire, et de façon peu flatteuse.

C'est donc en réaction à ce qu'il considère être des souillures — Christine Villemin écrit même que les médias « inventaient un roman, ils salissaient tout<sup>50</sup> » — que le couple décide de s'écrire :

[n]ous aimerions pourtant être vus tels que nous sommes et pour ce que nous avons fait. C'est pourquoi nous avons décidé de mettre toutes les cartes sur la table : nos souvenirs, notre douleur, notre amour, nos lettres et même notre livre de comptes. / Voilà notre histoire. Chacun pourra juger si nous avons mérité, après l'assassinat de notre fils, d'être haïs à ce point-là.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, op. cit., p. 12.

<sup>49</sup> Christine et Jean-Marie Villemin, *Le seize octobre*, Paris, Plon, 1994, p. 9.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 9.

Christine et Jean-Marie Villemin cherchent par ce récit à rendre compte d’eux-mêmes devant ce que Butler nomme la Cité, à assumer leurs responsabilités et à rétablir les faits. Il et elle invitent le tribunal social à « juger », une fois pour toutes, leur relation causale au scandale dont il et elle ont fait l’objet pendant dix ans.

Ce récit à quatre mains a une forme particulière : il alterne le « je » de Jean-Marie, désigné « J.-M. », et celui de Christine, désignée « C. », qui s’adressent l’un à l’autre. Beaucoup plus émotif que *Laissez-moi vous dire*, le livre autobiographique relate les événements et les sentiments vécus lors de la saga judiciaire (« J.-M. : Quand tu es sortie, tu étais en pleurs, les yeux rouges et gonflés. On aurait dit qu’ils [les policiers] t’avaient torturée !<sup>52</sup> ») : « La presse et la justice ont tant manipulé leur histoire qu’il fallait s’approcher au plus près de leurs sentiments et de leur langage<sup>53</sup> », justifie en annexe Laurent Beccaria, collaborateur du projet. Structuré en trois parties (« 1. Le bonheur », « 2. Le cauchemar », « 3. L’espoir déçu »), le récit veut faire la lumière sur les horreurs familiales, médiatiques et judiciaires qu’a vécues le couple durant toutes les années du drame. Par un souci de transparence et de se coller au réel, sont ajoutés en annexe plusieurs documents, dont le bilan financier de neuf ans d’affaires, des bilans juridiques, l’arbre généalogique des Villemin et une carte de la région des Vosges où a eu lieu de meurtre.

Ainsi, dans un texte de près de 300 pages, le couple livre tous les détails de l’affaire depuis leur perspective et leur subjectivité. Il et elle y soulignent en particulier « le décalage entre la réalité et ce que [les journalistes] écrivaient<sup>54</sup> » et l’impasse

---

<sup>52</sup> Christine et Jean-Marie Villemin, *Le seize octobre*, op. cit., p. 111.

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 295.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 96.

devant laquelle il et elle se trouvaient lorsqu'il et elle étaient interpellé·e·s par cette masse médiatique. Garder le silence comportait le risque de voir les rumeurs imprimées sur papier, alors le couple a cherché à « répondre et s'expliquer, rétablir certaines vérités. Mais, en donnant des interviews, [il] a fait fructifier le commerce [des médias], [...] a entretenu la machine.<sup>55</sup> » Jean-Marie Villemin témoigne de la violence de voir la puissance des interpellations, directes (interview) et indirectes (rumeurs rapportées), transformée en véritable spirale par les médias :

Celui qui n'a pas connu la rumeur ne peut pas savoir ce que c'est. Plus on dit la vérité et plus la rumeur s'accélère. Tout devient hostile. Les regards dans la rue, les commerçants. C'est contagieux comme la peste. Tout s'est retourné contre toi, même ton silence. À force de lire des mensonges, d'entendre des bruits, même les meilleurs amis finissent par penser : "Il n'y a pas de fumée sans feu", et on est coincés de tous les côtés, impuissants.<sup>56</sup>

L'ambivalence entre le désir d'appartenir à l'idéologie et celui de s'en affranchir est nettement marquée dans les paroles du père : il essaie de rendre compte de lui-même, mais n'y parvient ni par la parole ni par le silence. La machine médiatique interprète chaque réaction, qu'elle additionne à ses autres sources pour tisser un récit, de sorte que les protagonistes se retrouvent dépossédé·e·s de leur histoire et isolé·e·s.

Répondre à l'interpellation n'est donc pas simple. Il faut avoir la possibilité de mettre en récit, à travers ses propres mots, ses propres relations causales, les événements et l'histoire. Et ce récit ne peut de toute évidence passer par une intermédiaire, au risque d'exacerber la relation de subordination. C'est précisément pour cette raison que le couple Villemin choisit d'écrire son récit ; or ce dernier ne met pas fin aux écrits sur leur histoire. Douze ans plus tard, soit l'année de parution de *L'enfant d'octobre*, les rumeurs continuent de circuler. Christine Villemin tente de se

---

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 102.

protéger en se mettant des œillères : « J'ai ma conscience : je ne veux plus m'arrêter aux polémiques qui continuent de courir sur mon compte. Pourtant, tout me fait mal<sup>57</sup> », partage-t-elle au journaliste Jean-Claude Raspiengeas. Jean-Marie Villemin ajoute : « Nous savons que nous devons toujours vivre avec. Nous avons réussi à dissocier cette histoire de notre vie actuelle. Les doutes que l'extérieur peut encore parfois nous renvoyer ne nous concernent plus<sup>58</sup>. » Lors de cet entretien, il et elle reviennent à plusieurs occasions sur l'absence d'écoute et « l'occultation » de leur douleur, par les journalistes : « Il y avait un tel tapage autour de ce drame que notre douleur était occultée », mais aussi par leurs proches : « Tout était sali. Ils [nos proches] souffraient au point d'en oublier notre propre souffrance »<sup>59</sup>.

De la même manière, quand Philippe Besson propose sa relecture subjective de l'histoire en se portant à la défense de Christine Villemin douze ans après la parution du *Seize octobre* et vingt-deux ans après le décès de l'enfant, le couple réagit « par principe<sup>60</sup> » en poursuivant l'auteur. Ce dernier prétend avoir puisé dans la masse de documents produits sur le sujet pour écrire son roman, mais il semble avoir peu considéré le récit des principaux individus touchés par l'affaire. Lorsqu'il tente de s'en inspirer, il ne les respecte pas : « si la rencontre des deux jeunes gens, leurs sentiments, leur mariage à la mairie [sont relatés dans les autobiographies précédentes], c'est cependant sous une forme et avec un contenu très différents de ceux adoptés par l'auteur<sup>61</sup> ». Cette non-considération du récit antérieur des protagonistes — et de la

---

<sup>57</sup> Christine Villemin dans « Les parents de Grégory parlent », *art. cit.*

<sup>58</sup> Jean-Marie Villemin dans *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Christine Villemin dans *Ibid.*

<sup>61</sup> TGI Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et les Éditions Grasset*, *op. cit.*, p. 13.



décision du tribunal acquittant Christine Villemin par un non-lieu pour absence de charges — dans le roman est à la fois une interpellation et une dénégation de leur parole. La poursuite mentionne d'ailleurs devant la Cour d'appel que le couple Villemin a le sentiment d'avoir fait l'objet d'un exercice littéraire où il fait figure de marionnette, ce qui est contraire à la valeur constitutionnelle de dignité humaine<sup>62</sup>.

À l'inverse, la minisérie de Raoul Peck, *L'affaire Villemin*, à laquelle les parents de Grégory ont consenti à contrecœur (« Nous avons toujours été contre tout projet de film. [...] Comme nous ne pouvions rien empêcher, nous préférions que ce soit [...] avec des personnes de confiance qui respecteraient les faits. Alors nous accepterions d'y contribuer<sup>63</sup> ») s'est beaucoup fondée sur *Le seize octobre* et sur la participation du couple. Le père raconte leur premier visionnement : « Nous ne pouvions plus parler. Nous pleurions, bouleversés. Nous revivions tout avec une intensité inimaginable. C'est un film fort et juste, important pour Grégory, pour nos enfants, pour nous<sup>64</sup>. » De toute évidence, il a le sentiment d'avoir été considéré et entendu : « Les producteurs [...] ont respecté leurs engagements. Nous ne savons pas comment les remercier<sup>65</sup>. »

L'interpellation peut ainsi être engendrée à différents degrés par différents agent·e·s et conduire à différents résultats, qui ne sont pas toujours négatifs, comme le prouve le projet de Raoul Peck. Et, nous l'avons vu avec l'affaire Villemin, le silence est parfois impossible à maintenir. La prise de parole peut alors prendre plusieurs voies : interviews, publication du récit des événements par la personne concernée, procès judiciaire ou encore collaboration. Elle peut prendre le chemin de la fiction,

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>63</sup> Jean-Marie Villemin, « Les parents de Grégory parlent », *art. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

comme l'a fait Omar Benlaâla avec son roman *L'effraction*. Elle peut également représenter un défi considérable pour qui ne manie pas parfaitement bien la langue, comme c'est le cas de Riadh Belfarroum qui témoigne au procès à l'aide d'un interprète, ou pour qui souhaite conserver l'anonymat.

Qu'on prenne la parole de l'autre dans une visée éthique, comme c'est le cas pour Besson, qu'on insère une personne de notre entourage dans une autofiction, à la façon d'Angot ou qu'on s'inspire tout simplement d'un fait vécu pour écrire un roman, écrire autrui revient à s'approprier la matière, les événements et la singularité de la vie d'autrui. Et nécessairement, faire sien veut dire dépouiller. Au-delà de la divulgation d'informations confidentielles ou intimes, du fait de prêter des intentions à quelqu'un ou même d'instaurer une certaine relation de pouvoir par la dynamique de l'interpellation, se joue à travers l'écriture d'autrui une tension ultime, peut-être la plus viscérale : celle de la constitution de l'identité. Raconter autrui, c'est interférer, empêcher, ou entraver la possibilité de cette personne de se raconter elle-même, à une époque où collectivement, on veut plus que jamais se raconter pour fortifier son identité.

Pour tracer son identité narrative, l'individu configure les différents éléments de sa vie par une mise en intrigue, tout en respectant l'exigence de concordance et en admettant la présence de discordances qui menacent continuellement cette identité en fabrique. La mise en intrigue agit comme médiatrice entre les événements contingents et l'unité temporelle exigée par le récit. Elle permet de lier le soi au monde ; et en tissant ce lien, le sujet s'octroie un pouvoir sur les événements qu'il subit. Il les résume selon sa perspective, les organise temporellement, causalement et subjectivement, en

tire du sens à l'échelle de sa vie. Et surtout, il les termine. En racontant un événement, en l'organisant narrativement, on lui confère un début, une acmé, une fin. Raconter est un geste qui permet de fermer une étape et d'en ouvrir une prochaine, tout en acceptant parfois de rester habité·e par les éléments de l'étape précédente (deuil, rupture, etc.).

Selon cette logique, le « je » surviendrait alors dans un deuxième temps.

D'abord, il y a l'événement :

[l]a différence essentielle qui distingue le modèle narratif de tout autre modèle de connexion réside dans le statut de l'*événement*, dont nous avons fait à plusieurs reprises la pierre de touche de l'analyse du soi. Alors que, dans un modèle de type causal, événement et occurrence restent indiscernables, l'événement narratif est défini par son rapport à l'opération même de configuration [...] ; il est source de discordance, en tant qu'il surgit, et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire. Le paradoxe de la mise en intrigue est qu'elle inverse l'effet de contingence, au sens de ce qui aurait pu arriver autrement ou ne pas arriver du tout, en l'incorporant de quelque façon à l'effet de nécessité ou de probabilité, exercée par l'acte configurant<sup>66</sup>.

En inscrivant des événements ponctuels, qui peuvent relever du hasard, dans la nécessité de son histoire (ceci devait arriver pour me permettre cela), la personne érige ces hasards/accidents/contingences au rang d'éléments constitutifs d'elle-même. L'on peut alors se questionner : lorsque quelqu'un d'autre que soi met en intrigue les événements contingents de sa vie, de façon à renverser le paradoxe en montrant la nécessité dans l'histoire, n'y a-t-il pas là intervention sur la personne, sur son identité, ou à tout le moins, sur sa capacité à organiser son identité-ipse en fonction de son identité-idem ? Bref, ne brime-t-elle pas l'identité, la reconnaissance et l'agentivité de l'autre ?

En inversant les rapports de pouvoir entre Élise Bidoit et Charly Clovis — et en prétendant du même coup exposer la vérité —, Angot manipule le récit intime de cette famille et l'organise selon sa compréhension, tout en l'érigeant au statut de

---

<sup>66</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 169-170.

« vérité universelle ». Elle sous-entend à plusieurs reprises que le drame familial est le fruit de manipulations du personnage d'Hélène : « Quand Hélène est en colère elle sort des trucs déplaisants » (*LP*, p. 16), « il [Billy] ne s'est pas assez méfié » (*LP*, p. 184). Elle insiste au début de la relation pour que son amoureux se fasse tatouer son nom, et lorsqu'il refuse, elle pleure (voir *LP*, p. 24).

Le phénomène est d'autant plus visible dans le cas du couple Villemin, puisque celui-ci avait signé un récit plusieurs années avant la parution du roman de Besson. En plus de corriger les différentes versions de l'histoire rapportées dans les organes de presse, l'écriture du *Seize octobre* constitue une étape importante dans la guérison des parents. « Ce livre a agi sur nous comme une thérapie. Il nous a libérés d'un trop-plein étouffant<sup>67</sup> », soutient Christine Villemin. Au-delà de sa fonction d'exutoire, il témoigne de leur version de l'histoire et des éléments occultés par les médias, c'est-à-dire l'amour que se portent mutuellement les parents. Surtout, il donne l'occasion aux protagonistes d'organiser les événements entre eux, ce qui permet de les rendre intelligibles et de clore, dans une certaine mesure, ce long chapitre houleux de leur vie.

Considérant, à la suite de Michel Foucault et de Johann Michel, que le récit de soi est une « procédure d'existence destinée à transformer le sujet, pour qu'il devienne autre que lui-même, conditions d'accès à la vérité sur le monde et sur le soi<sup>68</sup> », intervenir dans le récit d'autrui interfère dans son rapport à la vérité. La pratique du récit de soi se situe au carrefour du sujet et du pouvoir, de la subjectivité et du monde, un mouvement de projection et de reflet. Plusieurs personnes affirment avec

---

<sup>67</sup> Christine Villemin, « Les parents de Grégory parlent », *art. cit.*

<sup>68</sup> Johann Michel, *Sociologie du soi – Essai d'herméneutique appliquée*, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 42.

soulagement, à l'image de Louis, s'être réapproprié leur histoire en l'écrivant. Alix Etournaud, épouse d'un banquier connu, publie en 2011 *Mieux vaut en rire*, roman dans lequel elle raconte le moment où, en accouchant du troisième enfant de son mari, elle apprend par la presse l'identité de la maîtresse de ce dernier. Elle considère que ce « livre est une revanche, une thérapie. Je sais que je m'expose en le publiant. Mais le séisme, c'était avant. Quand j'ai été bafouée publiquement, avec cette histoire qui faisait les choux gras de "Voici" ou "Closer". Je me suis réapproprié ma vie<sup>69</sup> ». Ce qu'on entend, à travers ces réappropriations, c'est à la fois le geste de refaire sien une histoire qui a été volée, mais aussi le soulagement de rétablir une vérité qui a été, le temps d'un emprunt, déniée et transformée.

Or cette entreprise thérapeutique n'est pas sans dangers. En considérant que l'on ne s'écrit jamais seul·e, que vient toujours avec le « je » un paysage social dans lequel cette première personne du singulier évolue, se détermine et se transforme, faire le récit de soi implique inévitablement de faire celui d'autrui. Tisser et configurer les expériences de vie d'autrui serait, dans une certaine mesure, s'approprier le bien de quelqu'un d'autre et le faire sien par le truchement de la narration.

### **8.3 Écrire, se constituer**

Le désengagement des grands récits unificateurs, l'exigence de rendre compte de soi et la valorisation du récit de soi, trois phénomènes en essor au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, concourent vers un même point de fuite : la montée d'une sensibilité forte de

---

<sup>69</sup> Voir Doan Bui, « Histoires d'ex : "ce livre est une revanche" », *Nouvel Obs*, 7 octobre 2011, URL : <https://www.nouvelobs.com/le-dossier-de-l-obs/20111007.OBS1980/histoires-d-ex-ce-livre-est-une-revanche.html>.

l'individu envers son histoire et sa mise en récit comme moyen de se constituer. En effet, on considère désormais que se raconter permet à l'individu non seulement de s'inscrire dans le monde social tout en préservant sa singularité, de rendre compte de lui-même dans une situation donnée et de guérir des blessures du passé, mais également de se constituer, d'évoluer et de donner du sens à son existence. Il faut se soucier de soi pour se saisir pleinement et devenir une meilleure personne, et ce souci de soi se cultive par différentes techniques, dont la relation à autrui et l'écriture de soi. Foucault rappelle que l'*epimeleia heautou* désigne d'abord une attitude à l'égard de soi, d'autrui et du monde. Elle est également une forme d'attention, de conversion du regard de l'extérieur, des autres, vers soi-même, vers la pensée, vers la psyché, dirait Butler. Finalement, cette notion de souci de soi prend aussi la forme d'actions exercées sur soi-même, par lesquelles on se prend en charge, on se modifie, on se transforme<sup>70</sup>. Bref, on se développe comme conscience éthique.

Pourquoi a-t-on privilégié la formule *gnôthi seauton* « connais-toi toi-même », à celle de l'*epimeleia heautou* durant des siècles ? Longtemps, l'injonction au souci de soi a été considérée comme égoïste. « Prendre soin de soi », « plonger en soi », « s'occuper de soi » : autant de formules autoréférentielles qui peuvent être synonymes à l'époque moderne d'individualisme. Foucault explique que ces règles ont été transférées au fil des ans à l'intérieur du contexte d'une « éthique générale du non-égoïsme, soit la forme chrétienne d'une obligation à renoncer à soi<sup>71</sup> ». Mais le souci de soi pose le problème de la vérité et de l'histoire de la vérité. Ce que le philosophe nomme « le moment cartésien » dans *L'herméneutique du sujet* aurait activement mené

---

<sup>70</sup> Voir Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, op. cit., p. 12.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 15.

à l'oubli du précepte antique de *l'epimeleia heautou*. Il aurait à la fois requalifié la *gnôthi seauton* en l'érigant comme forme d'accès à la vérité par la connaissance (comprendre : scientifique) et aurait, par le fait même, disqualifié le principe du souci de soi. Ce dernier suppose qu'on atteint la vérité par le biais de la spiritualité, c'est-à-dire un ensemble de recherches et pratiques psychiques (purifications, ascèses, renoncements, conversion du regard, etc.). Il postule que la vérité n'est jamais entièrement donnée au sujet. Ce dernier doit opérer une modification, une transformation, il doit travailler sur lui-même pour y accéder. Alors, la vérité dépasse le simple acte de connaissance : elle « illumine le sujet<sup>72</sup> » et, dans une certaine mesure, l'accomplit<sup>73</sup>. L'écriture de soi permet deux modes d'exploration : celui de la connaissance de soi, et celui de l'expérience de soi.

Cette conception de la subjectivité et du rapport à la vérité est déterminante dans la nouvelle sensibilité à l'égard du récit de soi<sup>74</sup>. Elle donne à penser l'écriture de soi au-delà de la vocation littéraire, comme pratique d'expérience ; nous ne sommes pas si loin de l'écriture intime comme outil de développement personnel dont fait mention Alexandre Gefen dans *Réparer le monde*. Cette vision permet de considérer les strates de violence qui se superposent lorsqu'on met en récit l'histoire d'autrui. Le récit est d'abord envisagé en des termes épistémiques à deux degrés : il expose, fait connaître une vérité sur son sujet, et il constitue également, par l'organisation narrative de ce que

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>73</sup> Le philosophe révisera sa position quelques années plus tard, déplaçant le « moment cartésien » vers le christianisme. Voir Michel Foucault, *Le courage de la vérité*, Paris, EHSS, Gallimard, Seuil, 2009, p. 308.

<sup>74</sup> Isabelle Galichon, spécialiste de la question philosophique du récit de soi, soutient que « les travaux de Michel Foucault sur les techniques de soi antiques sont à l'origine de ce nouveau regard porté sur les écritures personnelles ». Isabelle Galichon, *Le récit de soi. Une pratique éthique de l'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 14.

son auteur·rice considère être une vérité ou plusieurs vérités (mais qui ne sera pas vécue comme telle par la personne). C'est cette conception qu'endosse le système de justice en rendant l'offense intelligible à travers les motifs de l'atteinte à la vie privée (exposer de façon publique des faits, faire connaître des éléments de la vie privée), de diffamation (blesser par la parole), etc. Cette institution gouvernementale a en outre plusieurs fonctions : réparatrice, restaurative, symbolique, etc. Puisqu'il est impossible de restaurer une vie privée atteinte, la fonction des tribunaux est de tenter de réparer l'offense commise.

Or le récit de soi est aussi compris en des termes éthiques. On considère désormais qu'il permet à l'individu de forger sa subjectivité et de déterminer son identité, mais également que c'est un lieu (é)laboratoire : « il n'est pas de récit éthiquement neutre. La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnation par quoi la narrativité sert de propédeutique à l'éthique<sup>75</sup> ». Elle intervient dans un double élan, rétrospectif pour le champ pratique, et prospectif pour le champ éthique, explique Ricoeur.

C'est à la lumière de ces différents aspects que l'on peut concevoir qu'intervenir dans le récit d'autrui, c'est intervenir dans sa constitution, son identité, à même son « soi ». C'est à la fois s'emparer de son histoire, de sa capacité à se raconter, ainsi que de son développement éthique. Si l'outil du droit permet d'appréhender la première offense, celle épistémique de la connaissance exposée (identification) et de la connaissance créée (évaluation du préjudice), et de la réparer à la hauteur de ses

---

<sup>75</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 139.



moyens (insertion d'encart, paiement de dommages et intérêts, etc.), il ne permet pas de concevoir pleinement celle éthique, et contribue par le fait même à l'invisibilisation d'une part importante de la violence ressentie. Nous le voyons, une personne qui ne parvient pas à montrer qu'un·e auteur·rice raconte son histoire (en y joignant ou non des éléments fictionnels) est automatiquement déboutée. Lorsqu'elle parvient cependant à établir l'identification, il faut encore qu'elle prouve les effets néfastes de cette dernière sur sa vie, dans une langue qui n'est pas la sienne, celle de la justice. Elle est forcée, par le fait même, de raconter une version de son histoire modalisée par l'appareil langagier étatique, qui laisse peu de place à l'expression des formes d'offense qu'il ne recense pas au préalable dans ses textes.

En effet, il arrive que cette langue et ce système ne permettent pas de saisir la plus grande violence vécue par la personne : celle d'être dépouillée à la fois de son récit et de sa capacité à se mettre en récit. Christine Villemin exprime clairement la double offense causée par *L'enfant d'octobre* quand elle affirme ne pas comprendre que quelqu'un choisisse d'écrire un livre sur cette affaire et d'y faire parler la mère. L'objet du roman (cette affaire) précède la manière (faire parler la mère, utiliser le « je »). Surtout, Besson utilise uniquement les informations qui lui conviennent (dans le récit du couple, nous l'avons vu, ainsi que dans la procédure judiciaire, puisqu'il mentionne un non-lieu par « manque de charges »). En choisissant d'écrire vingt ans après les faits cet épisode traumatique de la famille, il le réactualise contre le gré des parents, les empêchant de clore cette partie de leur histoire dont ils avaient pourtant tenté de faire le deuil : « nous savons que nous devons toujours vivre avec [ce drame]. Nous avons réussi à dissocier cette histoire de notre vie actuelle », explique Jean-Marie Villemin.

Toutefois, les différentes réitérations de leur histoire mettent en péril ce travail de dissociation.

L'histoire de sa vie et sa mise en récit sont désormais envisagées par les individus comme des biens immatériels. Si l'on considère depuis longtemps la création comme un bien propre immatériel au plan social et juridique (notamment grâce au droit à la propriété intellectuelle), on conçoit nouvellement, au niveau social (et non juridique) la matière personnelle, soit les différents événements et contingences qui participent de l'histoire de notre vie (pas encore organisés par l'esprit, et donc pas encore « intellectualisés », ou fruits d'une opération psychique de création), comme un bien qui a le potentiel d'être approprié. Autrement dit, le bien étant objet de droit, il est susceptible d'être approprié par différents sujets de droit. On défend ainsi le bien dont on est propriétaire, au cas présent le droit exclusif de s'arroger les événements de notre vie.

Comme tout bien propre, l'on peut consentir à partager son histoire, à en faire un projet lucratif ou simplement public. L'on peut consentir à l'écriture de soi par autrui (moyennant parfois certains paramètres, comme c'est le cas pour *Paradis B.* de Lucio Mad dont l'ami avait consenti à apparaître dans le roman), l'on peut mandater autrui pour écrire son histoire (pratique courante chez les biographes). L'on peut également consentir à voir son histoire apparaître dans certaines œuvres d'une auteur·rice, et refuser qu'elle soit utilisée pour les œuvres suivantes ; Hélène Devynck consentait, durant les années où elle a vécu avec Carrère, à ce qu'il utilise ses mots, ses idées et plus largement son intimité, mais refuse depuis leur rupture de figurer de près ou de

loin dans ses livres<sup>76</sup>. C'est le cas aussi, nous l'avons vu, d'Yves Mézière qui a longtemps accepté d'être un personnage des romans de Camille Laurens, mais qui, à partir de leur séparation, a retiré son consentement (retrait dénié par le tribunal à l'époque<sup>77</sup>).

Toutefois, l'on peut également vouloir protéger son « bien », son « histoire », en empêchant quelqu'un de s'en emparer, en tout ou en partie, et de la mettre en récit, que la personne propriétaire ait l'intention ou non de le faire elle-même. Si le tribunal n'est pas le meilleur lieu où exprimer le sentiment d'offense, rendu clair et intelligible entre autres par les explications de Michel Foucault et de Judith Buter, où répondre, où rendre compte de soi ? Quelles voies s'offrent à ceux et celles qui se retrouvent interpellé·e·s par les auteur·rice·s ? Un déplacement s'opère à l'arrière-plan : la fonction réparatrice de la littérature, moins symbolique que celle de l'appareil judiciaire, mais beaucoup plus adaptable et nuancée, serait nouvellement convoquée. En effet, la justice quitte en partie le tribunal judiciaire pour investir celui que nous nommerons, faute de mieux, le tribunal littéraire, où l'expérience de soi se donne une liberté quasi absolue.

---

<sup>76</sup> Voir Hélène Devynck, « Droit de réponse : Hélène Devynck, l'ex-compagne d'Emmanuel Carrère, répond à la polémique autour de "Yoga" », *Vanity Fair* [en ligne], mis en ligne le 29 septembre 2020, consulté le 18 octobre 2024, URL : <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>.

<sup>77</sup> Voir TGI de Paris, *Mezières c. Ruel et P.O.L. éditeur*, Pari, no RG : 03/53477, 4 avril 2003, p. 3.

## CHAPITRE 9 : Littérature de réponse

Avant même de savoir lire et écrire, [je fabriquais des livres] avec tout ce qui me tombait sous la main : des journaux, des magazines, du carton, du scotch, de la ficelle. Aussi solides que possible. D'abord l'objet. L'intérêt pour le contenu viendrait plus tard.

Aujourd'hui, c'est avec méfiance que je les observe. Une paroi de verre s'est dressée entre eux et moi. Je sais qu'ils peuvent être un poison. Je sais quelle charge toxique ils peuvent renfermer.

Vanessa Springora, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020, p. 10.

Là où la justice exige des faits, des preuves [...], la littérature fait surgir la nudité d'une parole, l'espoir d'être entendu.

Christine Baron, « Tribunaux réels, tribunaux imaginaires », *Revue critique de fiction française contemporaine*, no 26, 2023.

Observer en parallèle les affaires entourant *L'enfant d'octobre*, *Les Petits* et *Histoire de la violence* met en relief les adéquations comme les inadéquations entre les discours tenus dans les médias par les requérant-e-s et ceux tenus devant les tribunaux. Elles permettent ainsi d'apercevoir les sentiments vécus à la lecture du roman litigieux et les répercussions de ces lectures sur la vie des personnes concernées. Or ces informations sont limitées par ce qu'a bien voulu relayer la presse à travers les contraintes d'espaces propres à ces canaux. Il nous a semblé incontournable de se tourner vers des récits personnels traitant de la question de l'appropriation pour bien mettre au jour les nuances de ce type de litige que les tribunaux sont incapables de traduire.

Nous enrichirons donc notre corpus, dans cette quatrième partie, de deux affaires qui ne sont pas passées devant les tribunaux, mais qui ont pourtant fait éclats : *Le Consentement* de Vanessa Springora et *L'Arme la plus meurtrière* de Francesca Gee. Les deux anciennes compagnes de l'écrivain Gabriel Matzneff se réapproprient leur histoire personnelle usurpée par leur ancien amant en écrivant et publiant ces récits de soi. Elles y relatent, entre autres, leur choc de se lire à travers les pages du célèbre auteur. Ces deux affaires permettront de cerner ce nouveau phénomène que nous nommerons une « littérature de réponse ».

Cette dernière peut prendre différentes formes : lettre ouverte dans les médias, pages jointes à la fin du roman, ou encore publication d'un livre qui offre un autre regard sur l'histoire racontée, comme l'a fait Omar Benlaâla en 2016 avec *L'Effraction* pour manifester sa déception vis-à-vis de l'œuvre de Louis. Elle peut également prendre la forme d'un récit de soi, comme l'ont fait de nombreuses femmes dans les dernières années<sup>1</sup>. D'abord, nous verrons que la réponse est à la fois un droit prescrit par la loi sur la liberté de la presse (9.1) et une façon de rendre compte de soi, de rétablir une certaine justice à armes égales (9.2).

## 9.1 Le droit de réponse

Le concept du droit de réponse existe déjà dans la loi française depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Selon les textes de loi, cette procédure est applicable dans trois domaines : celui

---

<sup>1</sup> Plusieurs d'entre elles en font d'ailleurs des livres ; il suffit de penser à Francesca Gee avec *L'Arme la plus meurtrière* (2021), Camille Kouchner avec *La familia grande* (2021), à Neige Sinno et *Triste tigre* (2023), Hélène Devynck avec *Impunité* (2022) ou encore Blandine Rinkel avec *Les abus gris* (2023), pour ne nommer que celles-là.

de la presse écrite (par la loi du 29 juillet 1881), de la communication audiovisuelle (par la loi du 29 juillet 1982) et de l'internet (par la loi du 21 juin 2004). En 1990, la Cour de cassation a d'ailleurs « expressément décidé que le droit de réponse audiovisuel était applicable à des œuvres de fiction mettant en scène des personnages représentant des personnes réelles<sup>2</sup> ». Bien que ces trois domaines n'incluent pas celui de la littérature, cette dernière est recouverte par la loi sur la liberté de la presse, et plusieurs personnes ont déjà revendiqué ce droit en matière d'affaires littéraires. L'un des cas récents les plus médiatisés est sans doute celui opposant Emmanuel Carrère à son ex-femme, la journaliste Hélène Devynck qui, à la suite de la publication de *Yoga* (2020), fait valoir son droit de réponse sous forme d'article dans le *Vanity Fair*, où elle s'adresse au public dans le dessein de clarifier le dissensus occasionné par la parution du dernier livre de l'auteur. Elle y exprime principalement deux reproches : celui d'apparaître dans le livre en ayant pourtant clairement exprimé le refus d'y figurer, et celui de lire des éléments de fiction dans un récit présenté comme autobiographique<sup>3</sup>. Elle termine l'article en revendiquant la liberté de ne pas être présente dans un livre, « de ne pas être associée à un spectacle présenté comme sincère où [elle] ne reconnaît pas ce qu'elle a vécu<sup>4</sup> », donnant à lire sa propre vérité, qui diffère de celle de l'auteur.

L'espace de réponse dans les médias permet une immédiateté et une visibilité intéressantes pour la personne qui s'estime offensée par un texte public. Or cette voie, peu encadrée, ne garantit pas l'absence de dérapages. Trois jours après la parution du

---

<sup>2</sup> Voir Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire ou violation de la vie privée*, op. cit., p. 178.

<sup>3</sup> Voir Hélène Devynck, « Droit de réponse : Hélène Devynck, l'ex-compagne d'Emmanuel Carrère, répond à la polémique autour de "Yoga" », art. cit.

<sup>4</sup> *Ibid.*

droit de réponse de Devynck, Carrère signe un droit-de-réponse-au-droit-de-réponse peu déguisé dans *Libération*, puisqu'il y liste les passages dont son ex-femme a demandé le retrait du livre... les diffusant doublement contre le gré de cette dernière : « J'aurais voulu surtout dire ceci : pendant ma dépression, à Sainte-Anne, Hélène a constamment été présente, secourable. [...] J'ai plaidé : laisse-moi au moins te remercier pour cela<sup>5</sup>. » Il justifie cette ultime exposition en arguant que ce n'est pas lui qui a rompu l'engagement de confidentialité, mais bien Devynck par sa sortie dans les médias. Il dit cependant ne pas lui en vouloir : « je sais combien c'est compliqué pour une personne réelle d'être dans un livre, mais aussi de ne pas y être. Tout ce que je peux observer, c'est que depuis vingt ans que j'écris ce genre de livres, aucune de ces personnes ne s'est retournée contre moi<sup>6</sup> ». L'auteur omet de mentionner qu'il a mis en récit l'histoire de son grand-père maternel disparu après la Seconde Guerre mondiale dans *Roman russe*, épisode de l'histoire familiale que sa mère lui avait pourtant défendu d'écrire. Il révèle au journal *Le Devoir* : « même si elle m'avait interdit d'en parler, ça finit par passer. C'est obligé. Elle aurait préféré que le livre n'existe pas, mais il existe, de toute manière, maintenant<sup>7</sup>. »

S'ensuit un long débat médiatique autour de *Yoga*, soulevant plusieurs questions sur la légitimité d'un·e auteur·rice à exposer autrui en le mettant en récit, « mais aussi sur le problème du rapport entre fiction et vérité dans l'autobiographie<sup>8</sup> »,

---

<sup>5</sup> Emmanuel Carrère, « la réponse d'Emmanuel Carrère à son ex-femme », *Libération*, 3 octobre 2020, p. 44.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Emmanuel Carrère, « Entrevue – l'identité. La vérité, le mensonge. Et la folie. Emmanuel Carrère », propos recueillis par Danielle Laurin, *Le Devoir* [en ligne], mis en ligne le 31 mars 2007, consulté le 7 août 2024, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/137663/entrevue-l-identite-la-verite-le-mensonge-et-la-folie-emmanuel-carrere>.

<sup>8</sup> Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 181.

soulève Anna Arzoumanov. En effet, nous avons pu recenser près d'un an plus tard une quarantaine d'articles de presse publiés dans la foulée de ce jeu de réponses. Cette tempête médiatique « illustre la force du droit de réponse en matière de contentieux littéraire, la polémique ayant [...] complètement réorienté l'interprétation du roman en déstabilisant profondément son pacte autobiographique<sup>9</sup> », note la chercheuse. Malgré cet apparent effet réussi, il nous semble que cet exemple montre également une pente glissante du droit de réponse dans les médias : pourrait-il devenir une course à la popularité, à l'attention médiatique ? Pire encore, il offre l'occasion de reconduire l'offense en divulguant de nouvelles informations sensibles.

En outre, plusieurs conditions sont prévues par le droit de la presse et sont difficilement applicables dans des situations littéraires. Par exemple le droit de réponse prévoit que celle-ci soit diffusée « dans les trois jours de la réception de la réponse<sup>10</sup> », ou encore qu'elle soit insérée « à la même place et en mêmes caractères que l'article qui l'aura provoquée et sans aucune intercalation<sup>11</sup> ». Ces contraintes sont considérables pour le domaine du livre, puisqu'elles supposent que la personne concernée accède au manuscrit avant la publication. Le seul cas répertorié en la matière est non juridique : celui de *La Servante du Seigneur* (2013) de Jean-Louis Fournier, roman empruntant la forme d'une longue lettre d'un père à sa fille dans laquelle ce dernier implore sa fille perdue dans une relation malsaine avec ce qu'il considère être un chrétien fanatique de revenir vers lui : « Reviens, / avant que je m'en aille.<sup>12</sup> » Marie, la fille de l'auteur, mécontente de se reconnaître dans les pages du roman, demande à

---

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 181-182.

<sup>10</sup> Christophe Bigot, *Pratique du droit de la presse, op. cit.*, p. 74.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>12</sup> Jean-Louis Fournier, *La servante du Seigneur*, Paris, Stock, 2013, p. 149.



la maison d'édition plusieurs corrections (dont la suppression de son nom) et exige un droit de réponse. Bien qu'une première version du livre soit déjà en circulation, l'éditrice chez Stock lui offre un espace à la fin du livre pour la prochaine impression, qui sort la même année<sup>13</sup>. La réponse s'étire sur cinq pages où la jeune fille manifeste son désaccord : « Tout le monde n'a pas la chance d'avoir un père qui offre sa propre fille au monde entier après l'avoir défigurée<sup>14</sup> ». Elle choisit de ne pas l'actionner en justice, mais dénonce tout de même les effets du livre : « m[e] résigner [à la parution du livre] était le prix à payer pour garder un père, même si j'en ressors flétrie.<sup>15</sup> » Dans les trois dernières pages, elle reprend certaines phrases du livre pour en dire sa propre « vérité<sup>16</sup> » : « “Monseigneur a des oreilles pointues comme Belzébuth.” Monseigneur n'est pas Belzébuth, c'est un ancien prof de fac qui travaille à la publication de ses cours et qui est catholique.<sup>17</sup> » Finalement, cette réponse est introduite par l'auteur du roman, qui lui ouvre la porte : « je laisse à ma fille le mot de la fin<sup>18</sup> », de sorte que la parole de cette dernière n'arrive pas en appendice à l'œuvre, mais y est narrativement intégrée. Ce moyen de réparation, s'il respecte le droit de réponse tel que prévu par la loi, est cependant très exigeant pour l'éditeur, qui doit augmenter le livre et le réimprimer dans les meilleurs délais (celui de trois jours semble d'ailleurs inenvisageable). Cette possibilité n'est pas réaliste pour toutes les maisons d'édition.

Afin de pallier ces conditions d'application impossibles pour le domaine littéraire, Hauksson-Tresch propose quelques considérations pour adapter cette

---

<sup>13</sup> Voir Nathalie Hauksson-Tresch, *Liberté de création littéraire ou violation de la vie privée*, op. cit., p. 177-178.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 151.

<sup>15</sup> *Ibid*.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>17</sup> *Ibid*.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 151.

procédure au domaine qui nous occupe. D'abord, il faut reconnaître un régime juridique d'exception pour l'œuvre d'art, une « exception esthétique<sup>19</sup> ». Ce régime particulier serait accompagné de mécanismes et de règles qui lui seraient propres, dont la mise en place systématique d'un droit de réponse pour les victimes d'exposition, encadrée par dix-sept modalités. Celles-ci vont de l'aménagement d'un espace dédié à ce contenu sur le site internet au contenu même de la réponse (qui doit être toujours en lien direct avec l'ouvrage publié, ne doit pas être modifiée par un tiers parti, doit être conforme à la loi et doit toujours être formellement signée) aux sanctions de l'éditeur en cas de refus (possibilité de recours devant le Président du tribunal de grande instance)<sup>20</sup>. La modalité qui retient davantage notre attention est la toute dernière proposée par la chercheuse : « La demande de diffusion d'un droit de réponse doit précéder toute action en justice pour violation de la vie privée, engagée par le répondant et relative à l'œuvre littéraire. (On peut voir l'étape du droit de réponse comme une sorte de tentative de conciliation).<sup>21</sup> » Le droit de réponse, prévu par la loi, pourrait ainsi offrir une voie de réparation non juridique, qui tendrait vers la conciliation plutôt que l'arbitrage.

La reconnaissance par la loi du droit de réponse permet d'assurer un certain degré d'égalité de traitement entre les victimes d'exposition, souligne Hauksson-Tresch. Ce ne sont pas uniquement ceux et celles qui manient déjà la plume ou qui ont des contacts chez différents éditeurs ou dans la presse qui sont en mesure de répondre à l'auteur·rice. Elle permet aussi « à la victime de faire connaître sa vérité, sa version des faits, ce qui n'est pas possible au travers d'un jugement<sup>22</sup> ». Non seulement le droit

---

<sup>19</sup> Elle emprunte l'expression à Dan Eugen Ratiu. Voir *ibid.*, p.176.

<sup>20</sup> Voir *ibid.*, p. 179-180.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 181.

de réponse offre-t-il une voie alternative au système judiciaire qui donnerait accès aux personnes offensées à une forme de réparation sans passer par le chemin exigeant des tribunaux, mais il offrirait en outre une manière de rendre justice plus adéquate, plus adaptée aux enjeux littéraires que ne le fait l'institution judiciaire. Effectivement, permettre à la personne concernée de donner à lire sa vérité, c'est aussi prévoir l'espace où elle peut se raconter, c'est-à-dire se rendre intelligible à soi et à autrui. Même si l'action de se mettre en narration pour rétablir des faits est exercée en l'occurrence dans un contexte peu heureux, puisqu'engendrée par la volonté de corriger un discours erroné ou simplement imposé, elle permet tout de même à la personne de se constituer, narrativement — donc identitairement. Prévoir un espace de diffusion pour ces réponses fait ainsi office de bonne foi de l'éditeur et agit aussi comme reconnaissance du pouvoir de la littérature sur ses sujets.

Ceci étant dit, la solution de l'aménagement d'un espace de réponse comporte deux lacunes importantes. La première est celle de la visibilité. Le droit de la presse prévoit un espace de réponse à même l'organe qui a diffusé la publication interpellante, assurant une certaine équité de visibilité. Or comment assurer cette équité en matière littéraire, si la réponse n'est pas publiée dans le livre (déjà paru), mais plutôt sur le site de l'éditeur ? Qui prendra l'habitude, après avoir lu un livre, d'aller vérifier sur le site de la maison si une personne s'est reconnue dans les traits d'un personnage et a estimé bon répondre à l'auteur-riche ? Ces réponses feront-elles l'objet d'un certain accompagnement éditorial (structure, révision linguistique, etc.) afin, là encore, d'assurer une certaine équité des voix ? Y aura-t-il un appareil de visibilité mis en place

pour les porter à la connaissance du public, sans toutefois promouvoir une dynamique de polémique (pour ou contre) ? Comment seront-elles recensées, puis archivées ?

Surtout, et là est sans doute la limite la plus importante de ce principe, il faut envisager la possibilité que certaines personnes ne soient pas à l'aise avec l'écriture et qu'elles n'y trouvent ni réparation ni espace d'expression approprié. Comment alors assurer le respect de leur vie privée, mais aussi assurer la propriété de leur histoire et de sa mise en récit ? Faut-il être en mesure d'exprimer clairement, efficacement et sagement sa réalité pour réfuter la version écrite par autrui ? Ou peut-on simplement refuser de voir son histoire mise en récit, par autrui comme par soi-même ?

## 9.2 La littérature en dernière instance

À ceux et celles toutefois qui manient la plume avec aisance, on accorde une place importante dans la littérature contemporaine. Émerge au courant des années 2000 ce que Sapiro nomme rapidement le « *right back*<sup>23</sup> », une littérature que nous appellerons de réponse. Cette dernière entre dans la catégorie de la littérature de justice (dont la visée est de corriger une certaine vision de l'Histoire par la voie du récit personnel ou autre); toutes deux sont constituées de publications ayant une visée littéraire (s'adressant de façon générale au large public lettré français et comprenant une dimension esthétique) et une vocation de faire justice (en corrigeant certains faits préalablement exposés au public). La littérature de réponse se distingue toutefois par son point d'origine et son adresse : elle naît d'une volonté de répondre à un énoncé qui lui précède (livre, article, allocution verbale publique), et comporte par le fait même un

---

<sup>23</sup> Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, Seuil, 2020, p. 121.

destinataire précis. En plus de se destiner au grand public, elle s'adresse également à l'individu auteur de l'interpellation initiale. L'on peut penser à Yves Mézières, qui, à défaut d'avoir perdu son procès contre son ex-femme pour atteinte à la vie privée dans *L'amour, roman* (2002), détaille les sentiments vécus dans son propre récit *Mosaïque de seuil* (2009). De la même façon, s'enflamme la polémique qui oppose Camille Laurens et Marie Darrieussecq autour de la publication de *Tom est mort* (2007), roman dans lequel cette dernière raconte au « je » l'histoire d'une mère qui a perdu son enfant en bas âge. Laurens accuse l'autrice, dans une lettre ouverte, de s'inspirer très fortement de son récit *Philippe* (1995) dans lequel elle relate la perte de son propre bébé, accusant Darrieussecq d'avoir effectué « une sorte de plagiat psychique<sup>24</sup> ». Cette affaire génère toute une littérature de justice : non seulement de nombreux·ses auteur·rice·s se mobilisent dans les médias à la défense de l'une ou de l'autre, mais Darrieussecq publie en outre l'année suivante l'essai *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (2010), dans lequel elle analyse ce qu'elle appelle « la plagiomanie<sup>25</sup> ». La même année, Laurens signe *Romance nerveuse*, roman autofictionnel dans lequel apparaissent brièvement les traces de la polémique<sup>26</sup>. Elle y soutient qu'il aurait suffi que Darrieussecq lui fasse d'abord part de son projet comme marque de respect pour qu'elle se sente considérée et qu'elle ne s'y oppose pas<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Camille Laurens, « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », *La Revue littéraire*, no 32, 2007.

<sup>25</sup> Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010, p. 9.

<sup>26</sup> « Au début de l'été, une romancière qui publie chez le même éditeur que moi a fait paraître *Dolorosa*, un roman dans lequel la narratrice, sous forme de lamentation intime, pleure la perte de son fils [...]. Elle a repris presque textuellement certaines phrases de mon propre récit, *Philippe*<sup>26</sup> », écrit-elle. Voir Camille Laurens, *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, p. 19.

<sup>27</sup> Voir *ibid*, p. 20.

Nouveau tribunal social<sup>28</sup>, la littérature permet à ceux et celles qui manient la plume d'écrire et de diffuser leur version de leur histoire, c'est-à-dire de répondre et de se faire justice. Si cette voie n'est pas accessible à tous et toutes, elle porte à la lumière tout un pan de la violence comprise dans l'écriture d'autrui qui n'est pas traduisible devant la justice, comme le remarquait Hauksson-Tresch. En effet, le tribunal judiciaire, insuffisant pour embrasser tous les aspects litigieux d'un conflit fondé sur l'écriture de la vie d'autrui, se voit parfois dédoublé, voire contourné par les demandeur·esse·s qui investissent plutôt les maisons d'édition pour se faire entendre, corriger les propos colportés à leur endroit et se réapproprier leur histoire. Deux affaires nous permettront d'observer ces dynamiques de pouvoir opérées par l'écriture d'autrui. Nous nous intéresserons à la façon dont l'auteur Gabriel Matzneff a écrit durant des décennies ses différentes compagnes, qui n'avaient pour la plupart pas l'âge adulte. Nous nous pencherons plus précisément sur les récits de deux d'entre elles, soit *Le Consentement*<sup>29</sup> de Vanessa Springora et *L'Arme la plus meurtrière*<sup>30</sup> de Francesca Gee. Ces récits mettent de l'avant à la fois les différentes formes de contrôle et de violence exercées sur les jeunes filles par l'écriture et le statut d'écrivain de Matzneff, et à la fois la nécessité de mettre ces éléments en narration pour s'en émanciper.

---

<sup>28</sup> Voir Christine Baron, « Tribunaux réels, tribunaux imaginaires », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [en ligne], no 26, mis en ligne le 15 juin 2023, consulté le 7 mars 2025, URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/10700>.

<sup>29</sup> Vanessa Springora, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020. Désormais LC dans le texte.

<sup>30</sup> Francesca Gee, *L'Arme la plus meurtrière*, [s.l.], La Bocca Della Verità, 2021. Désormais AM dans le texte.

### 9.2.1 Le récit, outil de pouvoir sur autrui

Gee et Springora rencontrent Matzneff à plusieurs années d'intervalle, la première en 1974, alors qu'elle avait quinze ans, et la deuxième en 1987, alors qu'elle était à l'aube de ses quatorze ans. Le premier contact se fait par le biais de leur mère, l'une et l'autre monoparentales et attirées par l'écrivain. Springora croise l'homme lors d'un souper, où il se démarque par sa « prestance évidente [...] ». À coups de belles reparties, de citations placées toujours à propos, l'homme qui, je le comprends rapidement, est écrivain, sait charmer son auditoire et connaît sur le bout des doigts les codes du diner mondain. » (*LC*, p. 40) Il guette les réactions de la jeune fille toute la soirée, et cette dernière s'en sent privilégiée : « Comment ne pas me sentir flattée qu'un homme, qui plus est un "homme de lettres", ait daigné poser les yeux sur moi ? » (*LC*, p. 44). Gee est quant à elle mue par la curiosité : « Jamais encore je n'ai rencontré un écrivain, un vrai » (*AM*, p. 17).

À la suite de cette première rencontre, c'est naturellement par l'écriture que l'auteur charme les deux adolescentes. Arme de séduction massive, la plume de Matzneff est généreuse ; il rédige de nombreuses lettres à Springora avant même leur premier rendez-vous (« parfois deux [...] par jour » *LC*, p. 45). « De ces lettres, il y en aura beaucoup, d'une onctuosité parfaite, égrenant une kyrielle de compliments » (*LC*, p. 45). Intimidée, elle tarde à répondre, mais dès « [d]ès qu[']elle a] mordu à l'hameçon, G. ne perd pas une minute » (*LC*, p. 45) ; il la guette dans les rues, provoque des rencontres. Leur premier rendez-vous officiel est fixé par lettre. Elle conserve tout au long de leur relation ses déclarations d'amour dans une pile ceinturée d'un ruban, cachée dans une boîte en carton. Dès son premier rendez-vous avec Gee, il offre à la

jeune fille « un cadeau comme [elle n'en a] jamais reçu, immatériel et donc inappréciable. Un poème. [...] Cette feuille pliée en quatre avec des mots tapés à la machine est un don si énorme que c'est [elle] qui en devient redevable. » (*AM*, p. 40). Le cadeau de la poésie, « inappréciable », lie dès le départ les jeunes filles à l'écrivain par un sentiment de dette, et donc dans une relation foncièrement inégalitaire.

Très tôt dans ses relations, Matzneff prend les rênes du récit de ses amantes. Alors que la jeune Springora, qui se sait douée en littérature, rédige sa dissertation sous le thème « Racontez l'un de vos exploits », l'écrivain s'incruste, malgré un refus catégorique de la jeune fille (voir *LC*, p. 82). Il insiste tout de même pour qu'il et elle écrivent ensemble son propre exploit d'adolescence, un concours équestre, balayant du revers de la main les réticences de la jeune fille : « on passera tout au féminin, et on utilisera tes mots à toi, elle [la professeure] n'y verra que du feu. » (*LC*, p. 83) L'homme force son chemin et son récit en elle, lui dictant un événement de sa propre vie dans un jargon qui oblige la lycéenne à lui en demander le sens. Il la pose de ce fait doublement en subalterne : d'abord comme celle qui rédige sous la dictée de celui qui réfléchit, puis comme celle ignorante qui doit l'interroger pour comprendre ce qu'elle écrit. Pour la première fois dans *Le Consentement*, la narratrice éprouve de la honte face à leur relation : « le lendemain, je remets, honteuse, ma dissertation entre les mains de notre professeure de français. » (*LC*, p. 83) Gee, sans entrer dans les détails, souligne elle aussi la propension de l'écrivain à s'immiscer dans ses devoirs : « mieux : de les faire à [sa] place » (*AM*, p. 121).

Rapidement, Gee découvre que ce contrôle du récit dépasse le domaine des devoirs scolaires. Elle identifie la partition derrière leur histoire : « [c]omme au théâtre,



lui et moi nous donnons la réplique, mais l’auteur de la pièce, bien entendu, c’est lui » (AM, p. 46). Elle est essentielle à la pièce, mais soumise à l’autorité du dramaturge : « Qui suis-je pour le contredire ? Je me contente de réciter mon texte, celui qu’il m’a distribué » (AM, p. 46). La jeune fille est ainsi avalée par cette fiction mise en place par l’auteur, si bien que sa vie d’avant se dérobe, « pâlit de plus en plus et s’estompe, comme dans un fondu-enchaîné » (AM, p. 47). Arrive un point dans leur relation où elle endosse docilement son costume : « le drame où nous nous donnons la réplique se joue dans un univers parallèle [...], un monde fictif » (AM, p. 97). Il écrit un monde sur mesure pour eux, pour leur relation transgressive.

En parallèle de cette soumission au rôle d’actrice, la jeune fille se soumet également à la captation de son image par une photographe, lors d’une séance photo professionnelle de l’écrivain. Ce dernier lui propose de l’accompagner sur les lieux de la séance, puis dans le cadre de la photo. Elle, qui a l’expérience de la pose devant la famille ou les ami·e·s, n’a à priori aucune raison de se méfier : « aucune raison de penser qu’en me prenant en photo, le phraseur et sa portraitiste me prennent quelque chose. Qu’ils me prennent mon apparence et que, bientôt, celle-ci va m’échapper. » (AM, p. 49) Cette image accompagnera par la suite nombre d’articles, qui paraissent sur des décennies. D’autres photographies de la jeune Francesca seront prises par la suite et orneront les couvertures d’au moins deux livres de l’auteur, la version Folio d’*Ivre du vin perdu* à travers un collage et en version non modifiée sur *douze poèmes pour Francesca*<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Gabriel Matzneff, *douze poèmes pour Francesca*, Paris, Alfred Eibel éditeur, 1977.

En plus d'être son outil de séduction et de contrôle, la plume est une véritable arme de manipulation pour Matzneff. Lorsque Gee tente de rompre avec lui, il passe

à l'offensive, et l'offensive [...] se fait stylo à la main.

Ses chroniques, qu'il m'a fait promettre de lire chaque semaine, sont parsemées de messages pas même subliminaux. Et pour être sûr que je n'oublierai pas, il les découpe et me les expédie : le texte imprimé a plus d'autorité que les pattes de mouche manuscrites. J'apprends ainsi qu'avec F. l'initiale l'auteur aura connu un bonheur *fulgurant*, c'est un mot qu'il affectionne, mais aussi bref que l'étoile du matin.

Et tant qu'à m'envoyer un article, il glisse une lettre dans l'enveloppe.

Il fait appel à ma compassion et joue sur ma culpabilité innée. [...] Il fait aussi le siège de ma « meilleure amie » à grands coups de lettres sublimes. (AM, p. 81)

Chroniques dans le journal, lettres directes, lettres à la meilleure amie : tous les chemins sont bons pour parvenir à l'objet de sa convoitise. Et ces derniers sont possibles grâce au travail de l'écriture, sans lequel il n'aurait pas d'espace public ni ne parviendrait à convaincre la meilleure amie de la ferveur réciproque entre lui et Francesca.

Le contrôle et la manipulation s'exercent également par la prescription. Rapidement après leur rencontre, Gee entreprend de lire les livres de Matzneff, qui agissent en romans d'apprentissage : « j'ai lu et relu ses livres : rien n'est plus noble que la transgression, et seuls les lâches hésitent à se faire rebelles, seuls les demeurés font confiance à leurs parents » (AM, p. 57). Ils enseignent la méfiance et la bravoure, et surtout, inculquent une logique dans laquelle l'amour entre mineur·e·s et adultes est possible : « si j'essaie de protester, il a une réponse toute prête : rien n'est sale quand on s'aime, et l'amour entre lui et moi est un fait établi » (AM, p.71-72). Avec Springora toutefois, l'écrivain se montre plus prévenant ; il lui interdit d'ouvrir ses carnets, qu'elle ne comprendrait pas. L'adolescente attend qu'il parte en cure de santé pour les lire en secret. Elle y découvre, dans une langue crue, les aventures sexuelles de son amant à Manille avec de jeunes garçons de onze et douze ans. Un changement radical s'opère dans l'esprit de la jeune fille. Elle qui concevait jusqu'alors les lecteurs et

lectrices de l'écrivain comme un public captivé et féru de littérature les imagine soudain comme des « vieux messieurs ignobles [...] électrisés par ces descriptions de corps juvéniles. » (*LC*, p. 121) Immédiatement, cette nouvelle image en engendre une seconde : « en devenant une des héroïnes des romans de G., de ses carnets noirs, deviendrai-je moi aussi le support de pratiques masturbatoires pour lecteurs pédophiles ? » (*LC*, p. 122) En découvrant cette partie noire de l'homme qu'elle croit aimer, elle est prise de panique : « Si G. est bien le pervers qu'on m'a tant de fois dépeint, [...] alors cela fait-il de moi aussi un monstre ? » (*LC*, p. 122) Désormais, il n'y a plus de retour en arrière possible. Cette pensée s'est infiltrée, et altère irrémédiablement la perception qu'a la jeune fille de son « amour » — et surtout d'elle-même. Elle découvre la pathologie de l'homme qu'elle était persuadée aimer, pathologie médicale et littéraire :

G. n'était pas un homme comme les autres. Il avait fait profession de n'avoir de relations sexuelles qu'avec des filles vierges ou des garçons à peine pubères pour en retracer le récit dans ses livres. Comme il était en train de le faire en s'emparant de ma jeunesse à des fins sexuelles et littéraires. Chaque jour, grâce à moi, il assouvissait une passion réprouvée par la loi, et cette victoire, il la brandirait bientôt triomphalement dans un nouveau roman. (*LC*, p. 130)

Elle constate qu'elle est à la fois l'instrument de ses fantasmes, et de son travail. À la question « Réalisez-vous vos rêves dans vos romans ? », il répond : « [a]bsolument pas. Je nourris mes romans de la réalité de ma vie quotidienne. [...] Je suis un écrivain qui vit à fond ses passions et qui ensuite, de ces passions, de ces expériences vitales, nourrit ses livres.<sup>32</sup> » Cet entrelacement est présent dans toute son œuvre, quel que soit le genre (journaux, romans, recueils de poèmes, essais). Aux impatient·e·s qui se plaignent du nombre d'années qui sépare les publications des tomes de ses carnets, il répond :

---

<sup>32</sup> Jean-Luc Delblat, « Gabriel Matzneff », dans *Le métier d'écrire. Entretiens avec 18 écrivains*, Paris, Le cherche midi éditeur, 1994, p. 150. Entretien mené le 6 mai 1991.

« [il·elle·s peuvent] lire mes romans et mes poèmes, où je me dévoile sans doute autant que dans mon journal, et souvent plus, même si un journal, c'est la vérité brute, sans les métamorphoses d'un roman ou un poème<sup>33</sup>. »

Effectivement, Matzneff ne cherche pas à couper les liens entre roman et vie réelle, au contraire :

[L]es romanciers, c'est bien connu, puisent leur inspiration autour d'eux, mais en principe ils s'efforcent de brouiller les pistes. Matzneff, lui, [...] revendique l'exactitude biographique du moindre personnage, de la moindre réplique, ce qui est d'ailleurs faux puisqu'il fabrique des patchworks. Il veut qu'on me reconnaisse ; il faut surtout que *je* me reconnaisse. Il veut me convaincre, à toute force, que l'image qu'il a modelée, c'est moi. Et qu'il en tire les fils. En m'imposant ce double inventé qui me suivra comme une ombre, il veut que je cesse de m'appartenir. (AM, p. 170)

L'auteur s'approprie ici non seulement le récit vécu de la jeune Francesca, mais également celui en train de se vivre ; cesser de s'appartenir pour appartenir à autrui. Il l'interpelle directement par cette figure doublée, « il veut que *je* me reconnaisse », sans pour autant offrir un espace de réponse. La relation de pouvoir est par conséquent directe et volontaire : il dit (donc performe, fait sien) la jeune fille, afin que ce double n'en soit plus un, qu'il fonde l'être de papier et l'être de chair en une seule entité.

L'auteur parvient à maintenir cet ascendant sur ses interlocutrices pendant plusieurs mois. La première lettre que lui envoie Gee lui inspire un poème : « Si avec ça je ne comprends pas que je dois lui écrire..., des lettres aussi nombreuses que possible et surtout longues, explicites, détaillées. » (AM, p. 69-70) Car le contenu de ces lettres, c'est également lui qui le suggère. Si ces échanges sont une amusette pour les jeunes filles, « comme au temps des *Liaisons dangereuses* » (LC, p. 89), « c'était un jeu. Il y tenait tant ! » (AM, p. 115), ils sont aussi un outil de pouvoir : « en modulant les compliments et les marques de déception il m'en avait suggéré le ton et le contenu »

---

<sup>33</sup> Gabriel Matzneff, « Entretien avec Florent Georgesco », *La revue littéraire*, mai 2009, p. 9.

(AM, p. 115). Par les références littéraires, mais aussi les commentaires posés sur leurs écritures personnelles (« le parasite ne se donne plus la peine de cacher qu'il fouille dans mes affaires. Il s'est mis à censurer mon carnet : quand quelque chose lui déplâit, il commente entre les lignes ("tu exagères") », AM, p. 149) comme sur les lettres qui lui étaient adressées, Matzneff moule la prose, voire la pensée des jeunes filles.

Plus encore, elles ignorent toutes deux que ces correspondances deviendront une matière littéraire et, éventuellement, un outil de dépersonnalisation. Lorsqu'il montre à Gee sa nouvelle publication qu'il lui dédie, l'essai *Les moins de seize ans*, elle survole le texte et s'arrête rapidement : « LETTRE DE LA PETITE FILLE AU VILAIN MONSIEUR / Mes lettres ! Il a pillé mes lettres ! » (AM, p. 111). Chaque chapitre de la main de l'auteur est intercalé avec une lettre intégrale ou un extrait de lettre écrite par la jeune fille. À la première d'entre elles, une note est ajoutée, comme un sceau de vérité : « Les lettres de la petite fille m'ont été écrites par l'adolescente de quinze ans à qui ce livre est dédié. Il n'y a pas un mot qui ne soit d'elle.<sup>34</sup> » Des 102 pages du livre, treize sont issues de la plume de Gee, et qui plus est pour défendre la « pédérastie », c'est-à-dire la pédophilie. « Comment aurais-je pu imaginer qu[e mes lettres] seraient reproduites, à la virgule près, dans un puis deux puis trois de ses livres ? [...] En me passant commande il remplissait, à moindres frais, les pages de ses publications futures » (AM, p. 115). Elles étaient en outre associées, par une note de bas de page, à la « Francesca » figurant en dédicace.

L'écrivain ne se cantonne pas à reproduire les écrits d'autrui dans ses essais : il insère des extraits des lettres dans ses carnets (« G. n'hésite pas à reproduire dans ses

---

<sup>34</sup> Gabriel Matzneff, *Les moins de seize ans*, Paris, Julliard, [1974] 1994, p. 19.

livres les lettres de ses conquêtes », *LC*, p. 90), tout comme dans ses romans. Et « en bonne logique, les critiques lui en attribuent la paternité. Philippe Sollers [...] en profite pour saluer la “prouesse de langage” du ventriloque quand il fait parler sa “débutante” » (*AM*, p. 169). Gee et Springora se retrouvent ainsi à participer, contre leur gré, à l’apologie de la « pédérastie<sup>35</sup> » ainsi qu’à toute une littérature fantasmant des relations entre quadragénaire et adolescentes.

Au-delà de la contrefaçon dont elles se découvrent victimes, les deux femmes constatent, à des moments différents, qu’elles sont bien loin « d’avoir l’exclusivité épistolaire » (*LC*, p. 90). Toutefois, ce qui saisit Springora, c’est le contenu même de ces lettres :

[elles] se ressemblent étrangement. Par leur style, leur exaltation, et même par leur vocabulaire, elles semblent constituer un même corpus s’étalant sur des années, où s’entendrait la voix lointaine d’une jeune fille idéale, composée de toutes les autres. [...] On croirait lire la prose naïve et désuète d’amoureuses d’un autre siècle. Ce ne sont pas les mots de gamines de notre âge, ce sont les termes universels et atemporels de la littérature épistolaire amoureuse. G. nous les souffle en silence, les insuffle dans notre langue même. Nous dépossède de nos propres mots.

Les miennes ne s’en distinguent pas. Toutes les jeunes filles un peu « littéraires » écrivent-elles de la même manière entre quatorze et dix-huit ans? (*LC*, p. 90-91)

Ce constat est un choc pour la jeune fille qui, à défaut de se croire la première amante de l’écrivain, se rend compte désormais de l’aspect sériel de ses conquêtes dans lequel elle se fond. Avec le recul, elle a le sentiment de s’être conformée à une sorte de cahier des charges qui lui aurait été imposé. Matzneff écrit « de façon frénétique » (*LC*, p. 91) des épanchements lyriques et enflammés à ses conquêtes, et la forme de l’échange épistolaire appelle une réponse, qui doit être à la hauteur de la lettre reçue : « par cette

---

<sup>35</sup> En lisant entre les lignes, on comprend que la pédérastie consiste en cet amour pour « Les moins de seize ans. Filles ou garçons, peu importe. [...] Ce qui me captive, c’est moins un sexe déterminé que l’extrême jeunesse, celle qui s’étend de la dixième à la seizième année et qui semble être – bien plus que ce qu’on entend d’ordinaire par cette formule – le véritable troisième sexe. » Gabriel Matzneff, *Les moins de seize ans*, *op. cit.*, p. 21.

injonction muette, l'adolescente se donne alors pour mission de rassurer G. sur tout le plaisir qu'il lui donne, de sorte qu'en cas de descente de police, son consentement ne fasse aucun doute. » (*LC*, p. 92)

Si ces lettres confortent l'homme dans son rôle de séducteur et sont une matière riche pour ses livres, elles sont aussi « le gage qu'il n'est pas le monstre qu'on décrit » (*LC*, p. 91). Non seulement font-elles office de consentements écrits, mais elles peuvent aussi constituer des preuves à la décharge pour l'écrivain dans l'éventualité où un procès serait engagé contre lui (Gee les nomme d'ailleurs « mes lettres-pièces à conviction », *AM*, p. 193). Finalement, il semble que ces lettres lui permettent de se convaincre lui-même du bien-fondé de ses actions : « toutes ces déclarations d'amour sont la preuve tangible qu'il est aimé, et mieux encore, qu'il *sait*, lui aussi, aimer » (*LC*, p. 91). Des dizaines d'années plus tard, dans un des rares entretiens qu'il accorde à la suite de la sortie du *Consentement*, il soutient, au sujet de sa relation avec Springora : « On a été quand même très heureux ensemble... Et ces lettres expriment le bonheur de vivre ces relations ensemble<sup>36</sup> ». Il ajoute qu'il n'a pas envie de lire son livre, afin de préserver le souvenir qu'il conserve de cette époque : « j'ai ses lettres. Et c'est ce beau souvenir que je veux conserver<sup>37</sup> ». De la même façon, lorsqu'il revoit Gee près de quatre ans après leur rupture, la conversation est « tendue : il ne veut pas que je parle de moi. Je pourrais faire de l'ombre à la rivale, la Francesca imaginaire : celle qui l'"aimait", la seule qu'il veuille connaître. » (*AM*, p. 166) Se taire pour laisser vivre le personnage façonné, ce double fictif, encore quelques instants.

---

<sup>36</sup> Gabriel Matzneff, « Gabriel Matzneff, interview sans concession », *BFMTV* [en ligne], 29 janvier 2020, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AMDsnftY-zs>, 3 :10.

<sup>37</sup> *Ibid*, 3 :37.

En plus de figurer par leurs mots dans les écrits de Matzneff, ses amantes se retrouvent aussi sous les traits de différents personnages romanesques (au mieux) ou de prénoms pour différencier ses concubines dans ses carnets (au pire). Dans *L'Arme la plus meurtrière*, Gee revient en détail sur la réception des différents textes dans lesquels elle figure. Elle s'identifie aisément dans les traits d'Angiolina, personnage central dans *Ivre du vin perdu* et véritable « bénédiction » qui sauve le protagoniste (écrivain de profession) de son malheureux mariage. Malgré les éléments identificatoires physiques et relatifs à l'identité civile qui, cumulés, deviennent spécifiques — quinze ans et sept mois, cheveux noirs, peau mate —, elle ne s'y reconnaît pas : « Angiolina manque à tel point de consistance... Son seul rôle est d'adorer l'écrivain, celui du roman. Il lui manque l'essentiel : d'exister par elle-même. [...] Réduite à un contour, schématisée à outrance, je n'en reviens pas d'être transformée en quelque chose d'aussi plat » (AM, p. 88). L'auteur ne se donne pas la peine de mentionner les détails ni les biographèmes qui forment la singularité de la jeune fille, et il s'agit-là fort probablement d'une omission volontaire : cette adolescente pourrait les être toutes. Les écrire, c'est les aplanir, dans le livre comme au-dehors : « Angiolina [...] m'ôte toute idée claire de qui je suis. On pourrait s'imaginer que renaître entre les pages d'un livre offre un surcroît d'existence, mais la preuve du contraire est là. Et le pire, c'est que l'inconsistance d'Angiolina est contagieuse : j'ai l'impression de me dématérialiser » (AM, p. 89). De la même manière, cette dématérialisation commence pour Springora par une dépossession de soi. Celle qui aimait écrire se voit ravir le plaisir de la plume. On lui attribue de force un autre rôle dans la littérature, celui d'un « personnage en sursis, comme les filles



précédentes, qu'il ne tardera pas à gommer des pages de son maudit journal. Pour ses lecteurs, ce ne sont que des mots, de la littérature. Pour moi, c'est le début d'un effondrement. » (*LC*, p. 134-135) Se découvrir personnage dans les écrits de l'homme lui coupe toute envie d'écrire : « C'en est fini, pour moi, de toute velléité littéraire. / J'arrête de tenir mon journal. / Je me détourne des livres. / Plus jamais je n'envisage d'écrire » (*LC*, p. 171).

Ce sentiment de dépossession est d'ailleurs omniprésent dans les deux récits, notamment par un vocabulaire appuyé sous-tendant la dévoration. Les termes « vampire<sup>38</sup> », (*AM*, p. 133 ; *LC*, p. 171), « ogre » (*AM*, p. 212 ; *LC*, p. 130), « chasseur » (*AM*, p. 30 ; *LC*, p. 10) et « prédateur » (*LC*, p. 113 ; *AM*, p. 217) sont employés de nombreuses fois dans les deux textes pour désigner l'écrivain. Dès l'apparition dans les chroniques hebdomadaires de Matzneff de la jeune F. de quinze ans, Gee se questionne : « S'agit-il vraiment de moi ? Ou d'une entité chimérique, d'un avatar sans épaisseur, d'un peu d'encre sur du papier ? Déjà, je me sens abstraite » (*AM*, p. 46).

La sensation d'être vidée de sa substance se transforme, à rebours, en sentiment de vol. Springora note : « [i]l existe de nombreuses manières de ravir une personne à elle-même. Certaines semblent au départ bien innocentes. » (*LC*, p. 81) Ces vols répétés la mènent à une série d'épisodes psychotiques au cours desquelles elle aura littéralement le sentiment de disparaître : « J'ai regardé mes mains et je pouvais voir, en transparence, squelette, nerfs, tendons, chair et même cellules grouiller sous ma peau. N'importe qui aurait pu voir au travers de mon corps » (*LC*, p. 176). Au-delà du

---

<sup>38</sup> Francesca Gee écrit même plus loin : « Les écrivains, comme les mousquetaires et les toreros, ont le droit de "boire le sang" de leurs femmes. De les dévorer, d'en faire de la littérature. » (*AM*, p. 195)

vol, la dévoration non seulement dépouille la personne d'une partie d'elle-même, mais du même mouvement en nourrit autrui.

Et ce phénomène atteint la personne au plus creux, à même son identité, voire son existence. Dans un élan qui n'est pas sans rappeler celui de Christine et de Jean-Marie Villemin qui dénonçaient la dénaturation de leur image à force de caricatures, soutenant être relayé·e·s par l'écriture de Besson au rang de « produits » et donc, d'être impunément manipulables et manipulé·e·s, Gee, debout devant la vitrine de la librairie, constate les usages qu'on a faits de son visage :

[d]e part et d'autre de la devanture rouge dans le Marais, les deux Francesca se font face, l'une debout sur le trottoir, interdite, l'autre perpétuée par l'illustration, diabolisée par l'écriture. Mais s'agit-il encore de la même jeune fille ? Francesca n'est-elle pas en voie d'être supplantée par Angiolina ? Petit à petit l'écrivain m'estompe. [...] Ce sosie m'échappe, je n'arrive plus à la rattraper. (*AM*, p. 173)

Et bien qu'elle ne s'y identifie pas immédiatement, elle est gagnée d'un sentiment d'impuissance : « Il faudrait la secourir, cette fille si jeune [sur la couverture], la mettre à l'abri. Nous secourir toutes les deux, elle qui orne la couverture et moi qui la découvre, impuissante. » (*AM*, p. 9)

Car il y a, de toute évidence pour la Gee du côté rue de la vitrine, une jeune femme en péril : « l'image dédoublée sur la couverture du Folio, cette semblance vengeresse, me néantise d'autant plus que je ne suis pas sûre d'exister. [...] Le fait même que je m'interroge sur la réalité de mon être n'est-il pas la meilleure raison d'en douter ? Suis-je autre chose qu'une ébauche éphémère [...] ? » (*AM*, p. 175) Ce doute sur sa consistance perdure : « [e]st-ce pour cela que j'ai besoin des miroirs pour vérifier ma présence ? » (*AM*, p. 175) Si les écrits de Matzneff ne sont pas la seule cause de ce sentiment d'inconsistance — il lui viendrait en partie de l'enfance —, ils exacerbent cependant le phénomène : « À présent mon reflet altéré s'est échappé du miroir ; dans

les pages malveillantes qui l'enferment il me poursuit. Double persécuteur, animé d'une haine assassine. » (AM, p. 175) Pour la femme, il est clair que Matzneff a ciblé cette blessure chez elle et qu'il en joue : « il retourne l'arme dans la plaie pour l'agrandir, la faire suppurer, empêcher qu'elle ne cicatrise. » (AM, p. 176)

Le coup de grâce survient au moment où Gee comprend, à l'instar de Springora devant la reproduction des lettres nombreuses de toutes les amantes dans les carnets, que ce qui attire l'écrivain, ce n'est pas la personne, mais son âge :

[d]ans ses livres, [...] il était resté allusif. Il m'appelait bien son enfant, sa petite fille, mais je ne prenais pas ça au pied de la lettre. Je préférais penser que c'était la femme, même très jeune, même en formation, qui l'attirait en moi. Ce nouveau livre [*Les moins de seize ans*] m'oblige à voir l'évidence : ce qui lui plaît, c'est ma classe d'âge » (AM, p. 113).

En ultime confirmation de leur inconsistance, Gee comme Springora comprennent qu'elles ne sont pas particulières. Au contraire, elles ne sont ni femmes, ni individus, qu'une classe d'âge. L'unique reflet auquel elles ont accès est déformant, si bien qu'elles ne savent plus exactement qui elles sont. Comment survivre à sa propre disparition ? Inconsistantes, chacune a cherché à s'enlever la vie, Gee en avalant « une vingtaine de cachets et gélules » (AM, p. 129), Springora en « enjamb[ant] le parapet de la fenêtre, prête à sauter dans le vide. » (LC, p. 138)

Au-delà du harcèlement perpétré par l'écrivain (appels téléphoniques répétés, envois abondants de lettres, poursuite dans les rues de Paris et au-dehors), la production littéraire de ce dernier suffit à elle seule à générer un effet de « persécution [qui] se perpétue sans effort. [...] De temps à autre, une simple allusion, insultante ou haineuse, plus rarement nostalgique, permet de raviver le feu. » (AM, p. 186) Partout, un rappel du pouvoir que tente encore d'exercer l'homme sur ses anciennes « amantes », jusqu'à ce qu'elles aient le sentiment d'être des papillons épinglés « sous une plaque de verre,

conservées les ailes ouvertes pour être mieux scrutées » (AM, p. 186). Ce sentiment d’être scruté·e, à la merci des opinions, aussi verbalisé par le couple Villemin (« depuis vingt-deux ans, tout le monde a le droit d’écrire ou de faire des émissions sur le drame que nous avons vécu. Sans notre accord<sup>39</sup> »), ne serait donc pas réservé aux affaires publiques et aurait également cours dans le domaine privé.

Par-delà la dématérialisation et la dépossession de soi, l’offense qui semble demeurer la plus brûlante pour les deux femmes est celle de l’instrumentalisation de leur relation. Elles s’aperçoivent qu’elles servent l’œuvre littéraire de leur « amant », de par leurs lettres nombreuses et explicites, leurs avatars romanesques et finalement par leur simple présence. Dans sa tournée de promotion du livre, l’écrivain les arbore sur les plateaux, dont celui de l’émission *Apostrophe* : « Il va falloir que je salue des inconnus, des adultes qui prendront tous un air entendu en me voyant au bras de G., il faudra que je souris pour le mettre en valeur » (LC, p. 107). Effectivement, après l’émission, elle le rejoint en coulisse pour le verre qui y est offert, et Matzneff la « présente à tout le monde, comme à son habitude, avec une fierté évidente. Belle façon, là encore, de confirmer la véracité de ses écrits. Les adolescentes font bien partie intégrante de sa vie » (LC, p. 110). Sur le même plateau, Gee constate : « je suis sa caution. Mon “amour” pour lui est la meilleure preuve des bienfaits de la pédomanie. [...] / Le pervers me brandit comme un bouclier, bâillonnée, impuissante. » (AM, p. 113) Les deux adolescentes, sans comprendre ce qui leur arrive, deviennent la preuve que l’amour entre adultes et mineures est possible. Plus encore, leur présence au bras de l’écrivain atteste les livres, contribuant à brouiller fiction et réalité.

---

<sup>39</sup> Christine et Jean-Marie Villemin, « Les parents de Gregory parlent », *art. cit.*

S'il est impossible de savoir à quel point Matzneff est conscient de la violence qu'il inflige à ses concubines (il prétend constamment le contraire en entrevue, soutenant même qu'il en prend soin<sup>40</sup>), il sait que l'écriture est son plus grand pouvoir. À la question « Si vous étiez une arme ? » posée en entrevue en 2002, il répond : « Ah la meilleure [...], [il sort un stylo de sa veste], la seule qui fasse peur, le stylo plume<sup>41</sup> ». C'est d'ailleurs par cette arme qu'il tente une ultime fois de contrôler la petite Vanessa, qui menace de plus en plus de lui échapper. Lors de leurs chicanes, il dégaine son pouvoir d'écrivain comme un revolver : « Tu vas voir ce que tu vas voir, ma jolie, et tiens, vlan ! Voilà un sacré portrait de toi dans mon carnet noir ! » (LC, p. 134).

Finalement, Matzneff réutilise plusieurs fois ses propres écrits, qu'il instrumentalise en en changeant le contexte et la portée. En plus de créer des poèmes pour charmer les jeunes femmes, puis pour leur montrer la façon écrite de déclarer un amour passionnel, il les insère également dans ses livres. Deux ans après leur rupture, en découvrant *douze poèmes pour Francesca* dans sa boîte aux lettres, Gee est estomaquée : « Il m'avait pourtant donné ces poèmes ! [...] Il m'avait aussi donné un collier en or, avant de le reprendre ; pour les poèmes ça doit être pareil. Il donne d'une main, de l'autre il se dédit. » (AM, p. 160) Lorsqu'elle l'appelle pour le menacer de

---

<sup>40</sup> Au sujet de Vanessa Springora, Gabriel Matzneff affirme, dans un entretien accordé à Catherine Argand pour le magazine *Lire* en 1993 : « Il faut dire que si je suis l'amant de très jeunes filles, je suis aussi leur nurse, leur papa, leur maman, je leur donne leur ticket d'autobus pour venir me voir, je leur fais la lecture, je les aide à faire leurs devoirs, je les accompagne chez le médecin. Bref, je m'en occupe comme une mère-poule. » Voir l'extrait retranscrit dans Fabrice Arfi et Marine Turchi, « Pédocriminalité : des soutiens de Matzneff confrontés à leur complaisance », *Mediapart* [en ligne], 12 février 2020, URL : <https://www.mediapart.fr/journal/france/120220/pedocriminalite-des-soutiens-de-matzneff-confrontes-leur-complaisance>.

<sup>41</sup> Gabriel Matzneff, « anti portrait chinois de Gabriel Matzneff », *Tout le monde en parle* [en ligne], propos recueillis par Thierry Ardisson, mis en ligne le 16 mars 2002, 1 :29, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i08245423/anti-portrait-chinois-de-gabriel-matzneff>. Francesca Gee souligne également cette citation dans *L'Arme la plus meurtrière*, justifiant implicitement son titre.

poursuites judiciaires, il s'insurge de ne pas plutôt recevoir de gratitude pour ce bel hommage qu'il lui rend.

Dans la vie comme dans les livres, c'est donc par le récit que Matzneff exerce son emprise et son contrôle : celui qu'il rédige lui-même, celui qu'il extrait de l'autre à travers les lettres commandées et, finalement, en fouillant dans le récit privé que les jeunes filles confient à leur journal intime (alors qu'il demande à Gee de prendre un bain dès qu'elle arrive de l'école, « il a tout le temps de fouiller dans mon sac et de lire mon carnet. Tenaillé par le besoin de savoir ce que je peux bien écrire » *AM*, p. 84).

À différentes échelles, chaque demandeur-esse des affaires abordées exprime un sentiment profond d'impuissance. Alors que Christine Villemin reconnaît que l'histoire du meurtre de son fils a généré et génèrera encore une production textuelle importante, et que ni elle ni son mari ne pourront les empêcher, elle s'indigne tout de même de l'usage particulier qui en est fait dans *L'enfant d'octobre* : « Philippe Besson reprend, sans vergogne, les âneries débitées en 1984-1985 [...], au gré de sa fantaisie<sup>42</sup> ». Le TGI Paris reconnaît à Élise Bidoit le « sentiment d'impuissance, voire de persécution<sup>43</sup> » ressenti aux lectures des livres d'Angot, alors que Riadh Belferroum est épuisé de démentir l'histoire qu'on raconte sur lui<sup>44</sup>. De la même façon, Springora et Gee expriment leur impuissance face à cet homme de lettres et de pouvoir, tout particulièrement au moment où elles tombent face à face avec elles-mêmes dans les pages de l'écrivain. Gee a alors le sentiment de se dématérialiser face à ce personnage extrêmement plat (voir *AM*, p. 89), alors que Springora « li[t] ces pages d'une traite,

---

<sup>42</sup> Christine et Jean-Marie Villemin, « Les parents de Gregory parlent », *art. cit.*

<sup>43</sup> TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>44</sup> Voir Riadh Belferroum, dans Thomas Vincy, « 4 ans de prison requis contre l'agresseur présumé d'Édouard Louis », *art. cit.*

dans un état second, une transe mêlée d'impuissance et de colère » (*LC*, p. 169). Volontairement ou non, en se dotant du pouvoir de l'écriture, l'auteur et l'autrice dépouillent leurs sujets d'une forme de pouvoir sur eux-mêmes.

### 9.2.2 Le récit, outil de pouvoir sur soi

Le droit permet d'appréhender un certain nombre de ces violences perpétrées par la mise en récit d'autrui ; il offre un vocabulaire précis pour exprimer ces différentes usurpations. Springora et Gee le mobilisent d'ailleurs pour illustrer, voire valider, les injustices vécues : elles soutiennent que l'écrivain plagie leurs lettres (*LC*, p. 170 ; *AM*, p. 134), qu'il attente à leur vie privée (*LC*, p. 188 ; *AM*, p. 115) et à leur droit à l'image (*LC*, p. 185 ; *AM*, p. 162), qu'il les diffame (*AM*, p. 179) et se montre harcelant (*AM*, p. 171 ; *LC*, p. 152, 188). Finalement, toutes deux traitent en nuances la notion juridique — et éthique — de consentement (*LC*, p. 39 ; *AM*, p. 55).

Pourquoi alors Springora, tout comme Gee, préfère la justice du récit à celle des tribunaux ? S'agissant de faits datant de plus de trente ans, plusieurs problèmes techniques entravent la possibilité de procès, dont la prescription, les procédures rigides, l'énergie requise et les ressources financières<sup>45</sup>. Gee souligne : « Certes, la force n'est pas le droit. En théorie, je pourrais me battre. Trouver un avocat. Élaborer une stratégie. Résister. Persister. Je pourrais, mais je n'en ai ni l'énergie ni le courage. Je suis seule, sans travail, sans beaucoup d'argent. La suite montrera d'ailleurs que même si j'avais essayé, c'était mission impossible. » (*AM*, p. 10) En effet, dans sa

---

<sup>45</sup> Il est impossible de retracer hors de tous doutes l'auteur du site officiel de Matzneff où la photo de Springora est reproduite : « Juridiquement, le site est l'œuvre d'un fan, rien de plus » (*LC*, p. 185). Il aurait aussi fallu qu'elle garde des doubles des photos pour que la demande soit recevable.

trentaine, Gee se lie d'amitié à une avocate spécialiste en droit de la propriété intellectuelle, qui connaît Matzneff de loin. Elle souhaite que ses lettres soient retirées des *Moins de seize ans* qui continue d'être réédité, tout comme elle souhaite voir son visage retiré de la couverture du Folio qui est, lui aussi, réimprimé de nombreuses fois. Sa nouvelle amie accepte de la défendre. Or, très tôt dans les démarches, l'avocate ne se présente pas à un rendez-vous, ne répond plus au téléphone. Gee parvient à la rencontrer en se présentant sans s'annoncer au cabinet : « la conversation ne dure qu'une minute [...] : "Je ne peux pas me charger de ton dossier". Je ne demande même pas pourquoi. » (AM, p. 193) Elle comprend que la carrière de la jeune avocate aurait été compromise si elle était allée de l'avant avec son cas.

En 2006, elle se met à nouveau en quête d'une défense juridique. Elle rencontre un avocat, qui la surprend de ses recommandations :

Le droit à l'image pourrait être plaidé, il me l'accorde. Les injures et diffamations aussi, à condition de ne pas traîner. Quant à mes lettres, même si elles constituent un plagiat, leur suppression pourrait dénaturer l'œuvre, mieux vaut donc ne pas la demander. Même chose pour les propos injurieux et diffamatoires : leur retrait serait attentatoire aux droits de l'auteur.

Francesca, explique le maître, s'est transformée en personnage de fiction. Le vampire a fait de moi l'une des figures centrales de son œuvre et, au fil des livres, je suis devenue fictive. Selon ce membre du barreau, spécialiste de la propriété intellectuelle, le respect de ma vie privée ne pèse rien face aux droits de l'auteur. Liberté d'expression avant toute chose ! Quelle que soit la nature du contenu ainsi exprimé. (AM, p. 210)

Elle pourrait demander des dommages et intérêts, mais ceux-ci seraient infimes. Autrement dit, il la dissuade d'engager des procédures judiciaires. À ce stade, la femme ne sait plus si son interlocuteur est honnête et agit dans son meilleur intérêt, ou s'il est plié lui aussi par le pouvoir de l'écrivain et de son réseau. Impossible d'avoir l'heure juste. Lorsqu'elle lui demandera de lui restituer les documents prêtés en vue du dossier, l'exemplaire dédié et annoté du recueil de poésie sera étonnamment introuvable.



De son côté, Matzneff n'a pas de difficulté à trouver des avocats avec lesquels travailler. Lors de son quarantième anniversaire, Gee reçoit en primeur par la poste un exemplaire des journaux de l'écrivain, *La Passion Francesca*, publié chez Gallimard. Ce dernier est préfacé par l'avocat de l'auteur, Thierry Lévy. Pour la journaliste, la menace est explicite : « [c]omme ça les choses sont claires : si je voulais m'opposer à la publication de ce volume diffamatoire, je trouverais à qui parler » (AM, p. 197). Selon elle, l'éditeur, qui embauche des avocat·e·s pour revoir les textes à paraître, s'est assuré de retirer les passages trop sulfureux, en laissant juste assez « pour que le lecteur comprenne que, grâce à la publication des *Moins de seize ans*, l'auteur s'est fait tout un tas de nouveaux amis. » (AM, p. 197)

Ce qui mettra officiellement fin aux échanges entre Matzneff et Gee est d'ailleurs la décision de justice concernant *Fragments d'une fille perdue*. À l'annonce du jugement du tribunal condamnant Poivre d'Arvor et son éditeur pour atteinte à la vie privée et contrefaçon, Gee envoie un courriel à Matzneff, comme une menace : « Voici une décision qui fait jurisprudence. Il faudra en tenir compte. » (AM, p. 214) Il ne cherche plus jamais à l'approcher par la suite. Comme le remarque Gee à la lumière de l'affaire Poivre d'Arvor, les mœurs changent radicalement durant la cinquantaine d'années qui sépare les faits de la publication de *L'Arme la plus meurtrière* et du *Consentement*.

Ces différences font partie intégrante des récits des deux autrices. Elles accusent l'écrivain, certes, mais également la société entière de l'époque qui a permis que ces relations se produisent sur la place publique. Cette dimension sociale, intenable devant les tribunaux, prend une place structurante dans les récits des deux femmes. La veille

du premier rendez-vous avec l'homme, Gee écrit : « je n'ai pas osé refuser. On ne m'a pas appris à dire non aux grandes personnes » (*AM*, p. 33). Au moment des premiers attouchements, elle renchérit : « J'aurais aimé résister, mais c'est plus fort que moi, je laisse faire. Ne m'a-t-on pas appris à être polie, à faire plaisir ? À obéir aux adultes ? » (*AM*, p. 39) Elle reviennent d'ailleurs toutes les deux sur leur milieu familial respectif — et pourtant pratiquement identique ; pères absents, mères seules à la maison fréquentant le milieu des lettres parisien. Ces dernières affichent l'une comme l'autre une certaine jalousie lorsqu'elles apprennent la relation « amoureuse » entre l'écrivain et leur progéniture. La mère de Springora affiche « un air effaré où pointe même un brin de jalousie » (*LC*, p. 51), alors que celle de Gee l'accuse de lui avoir « volé [s]on amant » (*AM*, p. 91). La figure maternelle est dans les deux cas ambivalente : à la fois protectrice et concurrente.

Si les deux autrices dénoncent les comportements familiaux ayant permis les relations abusives, elles reconnaissent également l'influence du contexte socioculturel de l'époque. Dans les années 1970, c'est-à-dire celles où Gee entretient une relation avec Matzneff, l'air du temps est à défendre la libération des mœurs. On parle de révolution sexuelle, de libération des corps (quel que soit leur âge), de légitimation des désirs ; « empêcher la sexualité juvénile relève donc de l'oppression sociale et cloisonner la sexualité entre individus de même classe d'âge constituerait une forme de ségrégation » (*LC*, p. 64), résume Springora. On veut contrer les tabous du corps et de la sexualité, se libérer d'un contrôle clérical et étatique sur la vie sexuelle. Cette idée perdure dans la décennie suivante, au cours de laquelle Springora tombe sous les charmes de l'écrivain.

Une même attention est portée à l'univers social du côté de *L'Arme la plus meurtrière*. L'autrice spécifie : « J'ai seize ans, je suis la maîtresse d'un violeur d'enfants professionnel auquel son vice sert de raison sociale et de gagne-pain, et tout le monde trouve ça normal. En tout cas, personne ne dit rien. » (*AM*, p. 117) Du moins, personne ne parle assez fort pour empêcher la relation<sup>46</sup>. Elle donne l'exemple des voisines de l'auteur, qui lui sourient gentiment lorsqu'elles la voient dans les escaliers, mais qui jamais « ne s'étonnent de la vie pourtant agitée de l'occupant du sixième à droite, celui qui passe à la télé » (*AM*, p. 117). Du côté de la sphère privée, lorsque la mère de Springora apprend que sa fille entretient une relation avec un homme de 36 ans son aîné, elle va chercher conseil auprès de son cercle d'amie·e·s. « Il faut croire que personne ne se montre particulièrement inquiet. Peu à peu, devant ma détermination, elle finit par accepter les faits tels qu'ils se présentent » (*LC*, p. 62), se remémore Springora. Le système familial n'est pas imperméable au système sociétal, bien au contraire ; si la mère ressent un choc et une surprise à la découverte de cette relation, elle se raisonne auprès de ses pairs et finit par y consentir, car « on n'échappe pas si facilement à l'air du temps » (*LC*, p. 65).

Springora soutient à cet effet qu'« il faudrait un environnement culturel et une époque moins complaisants » (*LC*, p. 62) pour prévenir ces relations abusives. Elle revient sur le mouvement intellectuel de gauche des années soixante-dix visant à défendre les relations entre adultes et adolescent·e·s, ainsi qu'une série de pétitions, dont la première est initiée par Matzneff en 1977, et signée par de nombreux et

---

<sup>46</sup> Seul le censeur du nouveau lycée de Gee remarque l'attitude peu « parentale » (*AM*, p. 117) de l'homme qui l'attend à la sortie des cours, et fait venir cette dernière à son bureau, plus d'une fois, pour la questionner. Face au déni qu'elle affiche, il lâche prise.

nombreuses intellectuel·le·s. Elles relatent également toutes deux un épisode d'exhibitionnisme dont elles ont été victimes dans leur enfance (*AM*, p. 54-55, *LC*, p. 23).

Gee pose d'ailleurs le même constat que Springora : « Contre moi, je n'ai pas que ce rancunier haineux ; j'ai ceux qui le publient, les proxénètes de papier, et ceux qui l'ovationnent ; ceux qui le subventionnent et ceux qui lui évitent d'aller en prison. » (*AM*, p. 173) C'est un véritable système de protection que décrivent les autrices. « Loin d'être un homme isolé, Matzneff était le produit d'un système ; pourtant c'est à lui seul qu'on fait porter tous les torts. À lui et à un élément de langage, nébuleux et donc sans appel : "c'était l'époque". » (*AM*, p. 225). Cet élément de langage, qui permet de désincarner le phénomène (c'étaient pourtant bien des personnes qui portaient les gestes et les paroles désormais reprochés), se montre pratique, abri étanche pour tous les membres du réseau social de Gabriel Matzneff.

Du côté médical également, la révolution sexuelle a laissé ses marques. Alors qu'elle est hospitalisée pour une crise de rhumatisme articulaire aigu, Springora obtient une consultation gynécologique. Elle confie au spécialiste qu'elle est en relation avec un homme et prend la pilule, mais qu'elle a de la difficulté à s'offrir à lui. Sans plus de questions, le médecin l'ausculte, constate sa virginité et lui propose une petite intervention chirurgicale pour faciliter ses rapports sexuels. Par ce geste, il aide « l'homme qui se rend quotidiennement à mon chevet à jouir sans entrave de tous les orifices de mon corps. / Je ne sais pas si on peut dans ce cas parler de viol médical ou d'acte barbare. » (*LC*, p. 78) Bref, c'est tout un contexte politique, économique, social et systémique qu'illustrent Gee et Springora, à une dizaine d'années d'écart.

En plus d'établir cette contextualisation essentielle pour comprendre les enjeux légaux et éthiques qui tendent les deux affaires, la voie du récit donne accès aux sentiments derrière les termes juridiques, à leur complexité et à leurs nuances. Elle a le pouvoir de rendre compte d'un état dans une précision impossible à rendre devant les tribunaux. Les deux livres accordent une place importante à la lecture que font leurs narratrices des écrits de Matzneff les concernant. Gee résume : « Le versificateur me fait entrer en littérature et même si je n'ai rien demandé, [...] il est trop tard pour reculer. Ce premier poème, d'autres suivront, a valeur de programme : il m'engage à me couler dans le moule que phrase après phrase son auteur façonne. À répondre à ses attentes. » (AM, p. 40) Elle revient aussi en détail sur le choc de se relire elle-même ; des années après les faits, alors qu'elle souhaite poursuivre l'homme en justice, elle lui demande de lui restituer ses lettres. Il accepte, mais lui offre une liasse triée. Même devant cette version censurée de leurs échanges, la lecture agit « comme un détonateur. C'est moi qui ai écrit ces paroles chargées d'incompréhension et de souffrance, c'est ma main qui les a tracées sur le papier. Mais ce moi-là était un zombie, une coquille colonisée par un bernard-l'hermite, et dans la dépossession langagière se retrouve la gamine apeurée, incapable de se défendre » (AM, p. 191). Dans un état semblable, Springora détaille le choc vécu à la lecture du carnet consacré à leur histoire :

[la lecture] provoque en moi une crise d'angoisse phénoménale. G. instrumentalise désormais notre relation en l'étalant au grand jour à travers le prisme le plus avantageux pour lui. Son entreprise de lavage de cerveau est machiavélique. Dans ce journal, il a transformé notre histoire en fiction parfaite. Celle du libertin reconverti en saint, celle du pervers guéri, celle de l'infidèle qui s'est acheté une conduite, fiction écrite, mais jamais vécue, publiée avec le décalage qu'il se doit, c'est-à-dire le temps que la vie se soit dûment dissoute dans le roman. Moi je suis la traîtresse, [...] celle qui n'a pas voulu croire à cette fiction. (LC, p. 168-169)

Se surperposent ici la jeune Springora amoureuse de quatorze et quinze ans, puis celle de vingt-et-un ans qui lit le carnet à sa parution, et finalement celle de

quarante-huit ans qui rédige *Le Consentement*. Cette rencontre entre les trois Springora et la quatrième, celle de papier, donne à lire le décalage entre l'histoire vécue, celle lue et ses effets, le choc des différentes versions des mêmes événements. Faire le récit de soi permet cette boucle temporelle et narrative, ce retour improbable sur soi où l'on ne se reconnaît pas.

Cette superposition, comme la mise en lumière de la dissociation entre réel et fiction, est possible grâce à la mise en narration. La voie du récit permet de donner à voir l'importance des mots pour se comprendre et se défendre. Springora expose clairement la corrélation entre la capacité de nommer une violence et le fait de pouvoir se reconnaître comme une victime. À l'époque des faits, elle ne connaît pas ses droits, et ne peut donc pas les exercer. Ce n'est que plus tard, à cette même lecture du tome diariste qui lui est consacré, qu'elle « commence à se dire victime » : « Mon histoire y est biffée d'un trait de plume, consciencieusement effacée, puis révisée, réécrite noir sur blanc [...]. M'avoir transformée en personnage de fiction, [...] c'est m'empêcher de déployer mes ailes, me condamner à rester figée dans une prison de mots. » (*LC*, p. 170-171)

La mise en mots, mais aussi la mise en narration offrent une voie pour surmonter la dématérialisation opérée par un premier récit en amont et pour se réapproprier son histoire. Se remettre soi-même en mots, même si l'entreprise est laborieuse : « si je voulais étancher une bonne fois pour toutes ma colère et me réapproprier ce chapitre de mon existence, écrire était sans doute le meilleur des remèdes. [...] Parce qu'écrire, c'était redevenir le sujet de ma propre histoire. Une histoire qui m'avait été confisquée depuis trop longtemps. » (*LC*, p. 202) Pour se

réapproprié cette période ravie de leur vie, les deux femmes doivent opérer un travail d'énonciation. Redevenir le « sujet », à la fois comme instance énonciative et comme protagoniste de sa propre histoire, afin de « déployer [leurs] ailes » et déconstruire cette « prison de mots ».

Les stratégies narratives employées par Springora et Gee diffèrent à cet égard. Dans *Le Consentement*, Springora dissocie la voix de la « petite V. » de celle de la narratrice par une rupture du ton et de l'espace paginal, notable par un saut à la ligne. Cette superposition donne à voir à la fois le vécu de l'enfant qui se fait prendre dans les manigances de l'écrivain et le regard que pose la Vanessa adulte sur ces manipulations. Par exemple, à la suite de l'anecdote sur la dissertation, narrée par la voix de la petite V., Springora conclut : « La dépossession commençait comme ça, entre autres choses. / Par la suite, jamais G. ne s'intéressera à mon journal, ne m'encouragera à écrire » (*LC*, p. 84). Elle permet également d'afficher une certaine nuance en donnant à lire à la fois l'amour de la petite V. pour son amant : « [c]omment pourrait-il être mauvais, puisqu'il est celui que j'aime ? [...] Grâce à lui, j'existe enfin » (*LC*, p. 88), et à la fois l'explication psychologique du regard rétrospectif : « [l]e manque d'amour comme une soif qui boit tout, une soif de junkie qui ne regarde pas à la qualité du produit qu'on lui fournit » (*LC*, p. 88). Cette stratégie narrative permet en outre une organisation indépendante des éléments de leur chronologie. Ainsi, l'autrice peut relier entre eux des événements qui sont causaux pour elle. Par exemple, de la page 88 à 92, elle revient sur le rôle des lettres dans leur relation, des échanges amoureux (*LC*, p. 90) au constat de tromperie, en passant par le choc de trouver ses mots dans les pages de livres : « Avec du recul, je m'en rends bien compte, il s'agit

d'un jeu de dupes : reproduire de livre en livre [...] cette littérature de jeunes filles en fleurs permet à G. d'asseoir son image de séducteur » (*LC*, p. 91). Axée sur les faits, cette lecture de sa propre histoire permet à l'autrice, mais également au lectorat de tirer les fils des différentes contingences pour les lier entre eux et donner un sens aux événements.

Pour sa part, Gee ne procède pas à cette dissociation narrative. Une seule voix traverse les époques, celle de la narratrice. Même si les fragments relevant de l'enfance ou de l'adolescence sont narrés au présent, ce sont par les yeux de la Gee adulte qu'ils sont donnés à voir : « c'est le loup du Petit Chaperon rouge. Mais je ne crois plus aux contes de fées hélas, je suis trop grande pour de tels enfantillages. [...] Mais trop petite encore pour avoir lu Nabokov. Pour comprendre que je suis prise dans un bras de fer » (*AM*, p. 25-26). Cette stratégie permet aussi de dépasser la chronologie des événements pour créer du lien en reliant certains éléments entre eux (le conte du Chaperon rouge avec Nabokov), mais instaure en contrepartie une uniformité du ton, celui de la terreur et de la colère. La jeune Francesca et celle adulte investissent un même « je » : « À seize ans, je ne suis pas encore capable de ce genre d'analyse, mais je cesse d'être une lectrice naïve » (*AM*, p. 89). Cette position, invraisemblable, permet cependant une certaine franchise et une transparence.

L'autrice ne prétend pas reconstituer la voix de la Francesca de quinze ans qui ne connaît pas le futur ; elle opère plutôt des aller-retour entre ses souvenirs de jeunesse, ses impressions d'alors, et sa vision d'aujourd'hui sur ces moments de sa vie. Elle se dit contrainte par l'écrivain avant même leur premier rendez-vous : « C'est avec un mélange d'excitation, de terreur et d'absence à moi-même que je prends le métro



pour aller retrouver l'hypnotiseur » (AM, p. 38). Ce ton, c'est aussi celui de l'impuissance, face à Matzneff dans la première partie du livre (AM, p. 13 à 154), face à la sphère littéraire, sociale et juridique dans la seconde partie (AM, p. 157 à 233). Le récit n'est pas celui des faits, contrairement au *Consentement* : c'est celui de leur interprétation par Gee.

Quelle que soit la stratégie narrative adoptée, le récit, à l'inverse du procès au tribunal, offre la liberté, tant dans l'espace et que dans le temps, d'exprimer la relation qu'entretiennent les deux femmes à la fois avec leur abuseur, mais aussi avec cette adolescente qu'elles ont été :

[p]endant des années j'évite de penser à ma vie d'adolescente. Coûte que coûte, je vais de l'avant; je m'étourdis pour ne pas réfléchir. D'ailleurs, comment pourrais-je me fier à mes facultés cognitives ? Le démon chauve [...] reste tapi dans ma tête. Jusqu'au jour où les souvenirs occultés m'étouffent, où je ne supporte plus rien ni personne, où je n'arrive plus à travailler. Je cesse de voyager, je m'installe dans une petite ville calme. Le moment de tout remettre à plat arrive ; peu à peu les souvenirs remontent, le ventre à l'air, comme autant de poissons crevés. » (AM, p. 191)

Elles retracent ce mouvement de fuite, de doute, puis de retour vers soi, pour comprendre les changements qui se sont opérés dans l'identité et en tirer du sens. Revisiter ces souvenirs les confronte à ces petites filles en « détresse » auxquelles elles tentent toutes deux de « rendre justice » (AM, p. 192). Finalement, Gee confirme à la dernière page ce qui était pressenti dès le début des deux livres : « [c]e livre, pour moi la seule réparation possible » (AM, p. 233). Écrire pour réparer ce qui a été brisé, répondre pour corriger l'interpellation.

Ce que donnent à voir ces récits, ce sont deux tentatives de réappropriation d'une histoire personnelle et, par le fait même, deux quêtes d'identité. Chacune retourne sur les traces de la violence pour en comprendre le mécanisme et les causes. Surtout, elles observent avec distance cette version adolescente d'elles-mêmes.

Réorganiser en récit les événements marquants de cette période difficile, que ce soit de façon linéaire à la Gee ou par superposition de deux temporalités narratives à la Springora, permet de tirer du sens de cette expérience d'impuissance et d'en clore le chapitre. De réparer, comme le souhaite Gee, de redevenir le sujet de sa propre histoire, comme l'affirme Springora en prophétie autotélique.

Si les différentes violences que l'on pourrait qualifier de « littéraires » mises au jour par Gee et Springora ne font pas l'objet de procédures judiciaires, les deux récits ont pourtant une portée régulatrice. Le lendemain de la parution du *Consentement*, le parquet de Paris ouvre une enquête préliminaire sur Matzneff pour viols sur mineurs : « Après avoir procédé à une analyse juridique du livre [de Springora], le parquet de Paris a estimé qu'il y avait matière à enquêter.<sup>47</sup> » Quatre jours plus tard, les éditions Gallimard et La Table ronde annoncent l'arrêt de la commercialisation des livres de l'auteur. Plusieurs librairies et bibliothèques leur emboîtent le pas et retirent les journaux du pédocriminel de leurs tablettes. Le même jour, soit le 7 janvier 2020, le ministre de la Culture, Franck Riester, estime injustifié que l'écrivain, qui promeut la sexualité entre adultes et mineur·e·s, touche l'« allocation annuelle aux auteurs » versée par le Centre national du livre. Le 24 septembre 2020, ses allocations publiques lui sont officiellement retirées<sup>48</sup>. Lorsqu'il veut riposter en 2021 par un livre, « personne, mais vraiment personne [ne veut] le publier » (*AM*, p. 229)<sup>49</sup>. En outre, *Le Consentement* et

---

<sup>47</sup> Jean-Michel Décugis, « Affaire Matzneff : le parquet de Paris ouvre une enquête », *Le Parisien* [en ligne], mis en ligne le 3 janvier 2020, URL : <https://www.leparisien.fr/faits-divers/affaire-matzneff-le-parquet-de-paris-ouvre-une-enquete-03-01-2020-8228148.php>.

<sup>48</sup> Claire Domenech, « Gabriel Matzneff définitivement privé d'allocation publique », *Capital* [en ligne], mis en ligne le 25 septembre 2020, URL : <https://www.capital.fr/economie-politique/gabriel-matzneff-definitivement-prive-dallocation-publique-1381417>.

<sup>49</sup> Il trouvera toutefois éditeur à la maison italienne Liberilibri, dans une version traduite. Voir Gabriel Matzneff, *Vanessavirus*, Liberilibri, mai 2021.

*La familia grande* (Kouchner, 2021) ont activement participé à l'instauration de la Commission indépendante sur l'inceste et les violences sexuelles faites aux enfants (CIIVISE)<sup>50</sup>. De son côté, Matzneff, exilé en Italie depuis la sortie du livre de Springora, confie en entretien : « je ne suis plus rien, plus rien du tout. Ni comme citoyen, ni comme artiste, ni comme rien<sup>51</sup>. »

Il ne poursuit ni Springora ni Gee en justice, malgré les nombreuses accusations civiles et pénales portées à son endroit dans les deux récits. Nous ne sommes donc pas en mesure de confirmer ou d'infirmer par ces affaires l'observation selon laquelle le système de justice ferait montre d'une tolérance accrue pour l'atteinte aux droits d'autrui lorsque cette dernière est portée dans le cadre de l'exercice de la liberté de répondre. À l'instar de la décision de la 17<sup>e</sup> chambre du TGI Paris dans l'affaire *Johansson c. Delacourt*, la première étant déboutée de l'accusation d'injure à la suite de sa réaction publique concernant *La première chose que l'on regarde*, il semble, depuis peu, que l'on considère « le mécontentement et l'irritation » qui peuvent être générés par le fait de se voir écrit-e par autrui, et que ces réactions, certes « brutales » et « vives », peuvent être excusées et comprises<sup>52</sup>. Cette tolérance n'est pas sans rappeler celle exercée à l'endroit de la défense, qui autorise une plus grande liberté quant au respect des droits d'autrui. Par exemple, une personne peut se défendre en reproduisant devant les tribunaux des échanges textuels intimes (messages textes, courriels, etc.) dont la divulgation est non consentie, même si cette exposition

---

<sup>50</sup> Dans les différents entretiens accordés aux médias, Édouard Durand, président de la CIIVISE, nomme plusieurs livres à l'origine de la fondation de la commission, dont ceux de Christine Angot, Eva Thomas, Vanessa Springora et Camille Kouchner. Voir entre autres Édouard Durand, « La société ne banalise plus "l'extrême gravité" de l'inceste », *La Provence*, 20 septembre 2021, p. INF3.

<sup>51</sup> Gabriel Matzneff, « Gabriel Matzneff, interview sans concession », *loc. cit.*, 7 :40.

<sup>52</sup> Voir AFP, « Grégoire Delacourt perd en cour contre Scarlett Johansson », *art. cit.*

attenterait en d'autres circonstances au respect de la vie privée du ou de la correspondante<sup>53</sup>. Il serait intéressant d'envisager que cette même autorisation, qui semble déjà exister à l'égard des personnes qui se reconnaissent dans les écrits d'autrui, puisse être explicitement accordée dans l'exercice de la liberté de répondre. Elle ouvrirait aux individus la voie d'un processus réparateur, sans pour autant judiciaire le litige en jeu.

Se mettre en récit serait ainsi une façon de répondre de soi, à la fois en étant permanent à soi, mais également en faisant l'expérience de soi-même. L'être humain est libre ou non d'exercer sa volonté de se mettre en récit, d'organiser les contingences de sa vie pour en construire un sens évolutif. Chaque interpellation d'autrui redynamise cette construction, réorientant la connexion d'une vie, bouleversant les liens déjà établis pour les tisser à nouveau. Lorsque l'interpellation prend la forme d'un écrit public, la relation de pouvoir qu'elle engendre est particulièrement forte, puisqu'elle ravit à un ou des individus les contingences de leur vie, que l'on pourrait appeler « histoire ». Celle-ci est organisée narrativement, l'auteur·rice en tirant les ficelles d'un côté ou de l'autre. Et l'individu ne peut ignorer ces manipulations ; son histoire, déformée, n'a plus la même souplesse qu'auparavant. La personne peut choisir d'y intervenir en partageant publiquement son propre récit, mais celui-ci n'effacera jamais

---

<sup>53</sup> Voir Merryl Hervieu, « Revirement de jurisprudence : le droit à la preuve l'emporte sur la loyauté », *Dalloz Actu Étudiant* [en ligne], mis en ligne le 18 janvier 2024, consulté le 28 octobre 2024, URL : <https://actu.dalloz-etudiant.fr/a-la-une/article/revirement-de-jurisprudence-le-droit-a-la-preuve-lemporte-sur-la-loyaute-de-la-preuve/h/48c29116d15e4257fc2ca3116b75419e.html>.

les versions précédentes. Que la mise en récit prenne ou qu'elle donne, elle agit invariablement sur la constitution de l'individu.

## CONCLUSION

« En quoi l'expérience que nous avons de nous-mêmes se trouve-t-elle formée ou transformée par le fait qu'il y a, quelque part dans notre société, des discours qui sont considérés comme vrais, qui circulent comme vrais et qui sont imposés comme vrais, à partir de nous-mêmes en tant que sujet ? »

Michel Foucault, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil, 2014, p. 13-14.

Il s'agissait, dans le cadre de cette thèse, de mettre en lumière l'éventail de tensions engendrées par l'écriture d'autrui, afin de comprendre le phénomène d'une nouvelle sensibilité de l'individu envers son récit personnel, qui menacerait selon certain·e·s la liberté de création. Ce parcours a ainsi pour visée de mettre au jour le décalage entre la violence subie par la personne qui se reconnaît dans un roman et celle exprimée devant les tribunaux. Si elles peuvent concorder, la loi prévoyant une condamnation et une réparation pour les expositions non consenties de l'intimité d'autrui, elles peuvent aussi souvent diverger, le préjudice dépassant le phénomène d'exposition pour en être un d'appropriation.

Il est en outre essentiel de rappeler que l'objectif de cette thèse n'est pas de suggérer des solutions juridiques à des problèmes sociaux, identitaires et littéraires. Contrairement à Nathalie Hauksson-Tresch, nous n'avons pas proposé de procédures judiciaires pour mieux envisager légalement les offenses perpétrées par l'écriture d'autrui. Plus encore, nous soulevons un doute : le système judiciaire est-il le mieux

placé pour traiter de ces questions éthiques ? Comment peut-on bien dire, écrire, quelqu'un ? Et inversement, pourrait-on réellement interdire l'expression d'autrui ?

Cette thèse a d'abord cherché à cerner les contours et la substance du phénomène de l'appropriation de l'histoire et de la mise en récit d'autrui. Cette tendance contemporaine traverse une part importante de la production littéraire des années 2000 à aujourd'hui et mobilise abondamment la critique. Nous nous sommes arrêtée sur l'évolution de l'écriture de l'autre à travers ses différentes formes (plus ou moins fictionnelles) et sur la façon dont elle est intégrée à l'œuvre de l'auteur·rice, ce qui nous a permis de conclure que la propension de la littérature au XXI<sup>e</sup> siècle à se tourner vers l'écriture de soi et vers l'écriture du réel n'est pas sans conséquence sur son ou ses objets. Si la littérature cherche à retrouver une portée éthique, thérapeutique, réparatrice, il faut admettre qu'elle a aussi une portée dommageable. Parallèlement, l'aménagement de la 17<sup>e</sup> chambre du tribunal de grande instance de Paris (aujourd'hui tribunal judiciaire) et l'évolution des textes de loi témoignent d'une certaine préoccupation sociale à l'égard de la liberté de création, qui, à défaut d'être nouvelle, évolue.

Cette évolution aménage une protection accrue de la vie privée. En nous fondant sur notre corpus primaire, soit *L'enfant d'octobre* de Philippe Besson, *Les Petits* de Christine Angot et *Histoire de la violence* d'Édouard Louis, ainsi que sur les décisions de justice qui concernent ces œuvres, nous avons pu éclairer les dispositifs littéraires convoqués en cour, à la fois par la poursuite, par la défense et par le tribunal. Des éléments identificatoires, ceux constituant l'identité civile (nom, lieu de naissance, situation maritale, adresse civique) sont centraux dans l'établissement du lien entre

personnage et personne ; ce sont toutefois les biographèmes (éléments anecdotiques, de goût, de préférence) qui opèrent le plus grand sentiment d'intrusion et d'usurpation auprès des demandeur·resse·s. Chacun·e des magistrat·e·s accorde en outre une grande importance au paratexte de l'œuvre. De la mention générique en couverture au résumé au dos du livre en passant par le discours d'accompagnement énoncé dans les différentes entrevues accordées par l'auteur·rice, ces éléments participent à la classification générique de l'œuvre, et également à la démonstration de la bonne foi (ou non) de l'auteur·rice. En l'occurrence, les trois auteur·rice·s avancent l'argument de la recherche de vérité, la volonté de rétablir les faits au plus près du réel, bref, de faire œuvre juste. Ce n'est pourtant pas le message qu'ont perçu les demandeur·resse·s, pour lequel·le·s cette version est très éloignée de leur vécu.

Plusieurs éléments contribuent à cet effet de déphasage. Parmi ceux-ci, certaines stratégies narratives mobilisées dans la mise en récit d'autrui manipulent les événements en les dénaturant. Que l'auteur·rice investisse le « je » qu'il raconte pour lui prêter des pensées et des paroles sensibles comme le fait Besson avec la personne de Christine Villemin, qu'il·elle choisisse de passer par l'histoire intime d'autrui pour atteindre une « vérité » de laquelle il·elle n'est que le témoin à la manière du récit autofictif « oblique » que signe Angot, ou encore qu'il·elle écrive sur soi à partir d'un événement singulier qui implique fortement autrui à la manière du récit de Louis, force est de constater que tous les dispositifs narratifs ne s'équivalent pas et ne génèrent pas les mêmes effets sur autrui. De la même façon, la matière insérée dans le texte romanesque a le potentiel de participer au sentiment d'offense. Voir des documents issus de sa propre vie repris et manipulés, qu'ils soient juridiques ou intimes, contribue



fortement au phénomène d'appropriation et de dépouillement, même s'ils n'ont pas été rédigés par la main de leur sujet.

Finalement, bien que nous n'ayons pas réussi à obtenir d'entretien avec les différent·e·s demandeur·esse·s des affaires qui nous intéressent, cette thèse permet de mettre en lumière les liens délicats et pourtant résistants qui nouent récit, pouvoir et identité. Les théories contemporaines du sujet, tant en littérature qu'en philosophie, en droit et en sociologie, pointent toutes vers une même direction, qui correspond à ce qu'expriment les différentes personnes s'étant identifiées dans les traits d'un personnage romanesque : ce n'est pas uniquement le fait d'être exposé·e qui crée l'offense, mais aussi celui de se voir raconté·e, ce qui ravit de fait la possibilité de se raconter soi-même librement. En s'appropriant l'histoire d'autrui pour la raconter, on s'empare d'une partie de la personne, de son identité et de son agentivité. Ce dépouillement engendre un effet de vol, qui amène à penser que l'on considère progressivement et collectivement notre histoire personnelle comme un bien immatériel qui nous appartient.

On assiste aujourd'hui à un changement de paradigme de subjectivation, qui s'opère depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le formule déjà Foucault dans les années 1970, se connaître soi-même ne suffit pas, il faut se soucier de soi pour se saisir pleinement, et ce souci se cultive par différentes techniques de soi, dont la relation à autrui et l'écriture de soi, comme le font Vanessa Springora et Francesca Gee pour se réapproprier leur histoire. Autrement dit, le soi n'est plus seulement à connaître, mais il est aussi à expérimenter et à forger, et cela est possible à travers une subjectivation

consciente et volontaire. C'est ainsi que l'individu peut librement, volontairement et consciemment constituer son identité et par conséquent, être intègre à lui-même.

Fort est à parier que ce changement de perspective et de paradigme dans la subjectivation sera important dans les prochaines années. À l'époque où notre intimité, notre histoire personnelle est plus que jamais commercialisée (par la littérature, les médias sociaux ou autre), que ce soit dans une visée de gain économique en promouvant des produits, ou encore pour un gain sympathique et social, plusieurs questions éthiques se posent quant aux limites d'une telle marchandisation de l'intime, voire de soi. On reconnaît la puissance et la légitimité de ceux et celles qui choisissent de s'écrire pour se réapproprier leur histoire préalablement volée, exposée. Mais quels seront les effets de cette littérature de réponse au genre du récit de soi ? Reconnaîtra-t-on les mêmes qualités chez les écrits de soi d'une personne qui n'a pas vécu ces dépouillements au préalable, et qui s'écrit (ou commercialisera son récit) pour d'autres motifs que la réparation ?

Bien que le vocabulaire du droit et du bien de propriété ne soit peut-être pas le plus adapté pour comprendre le phénomène, il permet toutefois de poser ces questions qui deviendront prochainement centrales. Mais quelle que soit la place qui leur sera réservée dans l'appareil législatif, une dynamique aussi complexe que celle initiée par l'écriture d'autrui ne pourra jamais être pleinement embrassée par le domaine de la justice ; elle devra, par conséquent, relever plutôt du domaine moins normé, et pourtant bien réel, du juste.

## **ANNEXES**

## ANNEXE I – Auteurs et autrices poursuivies en justice en France entre 1980 et 2020<sup>1</sup>

	Auteur-ric	Titre	Années	Genre	fondement	Demandeur-esse	Décision
1	Pierre Desgraupes	<i>Non-lieu</i>	Pu. 1981 Ju. 1986	Roman policier FD	Att. à l'honneur	Parents de Brigitte Dewèvre	Conda.
2	Madeleine Perbet	<i>Graine d'angoisse</i>	Pu. 1988 Ju. XXXX Cass. 1997	Roman témoignage [autofictif]	Att. à la vie privée	Pauline Bisiol et son mari	Conda.
3	Irène Frain	<i>La guirlande de Julie</i>	Pu. 1991 Ju. 1996	Roman	Droits patrimoniaux (contrefaçon)	Denis Lopez	
4	Christophe Donner	<i>L'Esprit de vengeance</i>	Pu. 1992 Ju. XXXX	Roman	Droit au nom	Paul Ricoeur	Conda.
5	Christian Binet	<i>Les Bidochon</i>	Pu. 1980 TGI P. 1997 App. 1998	BD	Att. à la vie privée	Famille Bidochon	Acquitt.
6	Les jalons	<i>Le monde d'Anne-Sophie</i>	Pu. 1997 Ju. 1997 App. XXXX	Roman parodique	Droits patrimoniaux	Jostein Gaarder	Conda.
7	Jean-Pierre Galland	<i>Fumée clandestine</i>	Pu. 1997 Ju. 1997		Promotion de la consommation de cannabis	Essai	Conda.
8	Lydia Salvayre	<i>La compagnie des spectres</i>	Pu. 1997 Ju. XXXX	Roman	Att. au nom?	Jumeaux Juel	Conda.
9	François Bon	<i>Prison</i>	Pu. 1997 TGI C. 1998 App. 2001	Récit FD	Att. à la vie privée	Frédéric Miremont	Conda.
10	Thierry Jonquet	<i>Moloch</i>	Pu. 1998 TGI P. 1998	Roman policier	Atteinte à la mémoire	Parents de Liliane Kazkaz	Acquitt.
11	Mathieu Lindon	<i>Le procès de Jean-Marie Le Pen</i>	Pu. 1998 TGI P. 1999 Cass. 2001 CEDH 2007	Roman inspiré FD	Diffamation	Jean-Marie Le Pen	Conda.
12	Lucio Mad	<i>Paradis B.</i>	Pu. 1998 TGI P. 1999	Roman	Att. à la vie privée	Joël Bravinsky	Acquitt.
13	Pierre Vidal-Niquet	<i>Le trouble et la lumière</i>	Pu. 1999 Ju. 1999 Cass. 2001	Mémoires	Diffamation	Jean-Marie Le Pen	Acquitt.
14	Thierry Pfister	<i>Lettre ouverte aux gardiens du mensonge</i>	Pu. 1998 TGI V. 2000	Parodie	?	Un citoyen	Acquitt.
15	Bernard Pascuito	<i>La vérité et L'autre vérité</i>	Pu. 2000 Ju. 2000	Autobiographie et biographie	Droit au nom	Mouna Ayoub	Acquitt.
16	Françoise Chandernagor	<i>Le roman vrai du docteur Godard</i>	Pu. 2000 TGI C. 2000 App. 2002 Cass. 2003	Roman feuilleton dans <i>Le</i>	Att. à la vie privée	Famille de l'épouse	Conda.

<sup>1</sup> Les lignes ombragées permettent de repérer les cas de poursuites pour atteinte à la vie privée.

				<i>Figaro.</i> FD			
17	Johnny Halliday	XXXX	Pu. XXXX TGI P. 1999 App. XXXX Cass. 2000	Autobio- graphie	Att. vie privée	Johnny Halliday (c. journalistes)	Autre
18	Marc Weitzmann	<i>Mariage mixte</i>	Pu. 2000 TGI P. 2000 Cass. 2000	Roman	Att. vie privée	Jean-Louis Turpin	Acquitt.
19	Michel Houellebecq	<i>Plateforme</i>	Pu. 2001 TGI C. 2002	Roman	pornographie	Espieux Bonnet et de Belleville	Acquitt.
20	Nicolas Jones-Gorlin	<i>Rose-bonbon</i>	Pu. 2002 Ju. 2002	Roman	pornographie	L'enfant bleu	Acquitt.
21	Louis Skorecki	<i>Il entrerait dans la légende</i>	Pu. 2002 TGI C. 2002 App. 2003	Roman	Mise en péril des mineurs	Ass. Promouvoir	Acquitt.
22	Christian Dubois dit Millau	<i>Une campagne au soleil</i>	Pu. 2002 TGI P. 2003	Roman	Diffamation + injure	Jean-Michel Couve	Acquitt.
23	Camille Laurens	<i>L'amour, roman</i>	Pu. 2003 TGI P. 2003	Autofic- tion	Att. vie privée	Yves Mezières	Acquitt.
24	Bruno Perera	<i>Petits meurtres entre associés</i>	Pu. 2003 Ju. 2003	Roman	??? Il veut dédommagemen ts	Bruno Perera	Conda.
25	Jean Failler	<i>Le renard des grèves</i>	Pu. 2003 TGI R. 2003 App. XXXX Cass. 2006	Roman policier FD	Att. vie privée	Madame Salou	Conda.
26	Gérard Vincent	<i>De ton visage et de quelques autres lieux</i>	Pu. 2005 TGI P. 2005	Récit autobiogra phique	Att. à la vie privée	Marie-Claude Caron (ex- femme)	Conda.
27	Éric Bénier-Burckel	<i>Progröm</i>	Pu. 2005 TGI P. 2005	Roman	Pornographie + Provocation aux crimes et délits	Le procureur de la République.	Acquitt.
28	Philippe Besson	<i>L'enfant d'octobre</i>	Pu. 2006 TGI P. 2007 Cass. 2008	Roman	Att. à la vie privée	Christine et Jean-Marie Villemain	Conda.
29	Corinne Sollicec	<i>Le petit corps</i>	Pu. 2006 TGI P. 2008 Cass. 2010	Roman	Att. à la vie privée	Estelle Maréchal	Conda.
30	Jean-François Lamunière	<i>Pastis à l'OM</i>	Pu. 2007 TGI P. 2007	Roman policier	Diffamation	Nathalie Paoli	Conda.
31	Groupe Tarnac (Julien Coupat, Yildune Levy, Elsa Huack, Bertrand Deveaud, Christophe Becker,	<i>L'insurrec- tion qui vient</i>	Pu. 2008 TC P. 2008 App. 2016 Cass. 2017	Essai anarchiste anonyme (que la police associe au groupe terroriste)	Preuve	Société nationale des chemins de fer	Acquitt.

	Manon Glibert, Benjamin Rosoux et Mathieu Burnel)						
32	Gordon Zola	Parodies de Tintin	Pu. 2009 TGI E. 2009 App. 2011	Romans parodiques	Droits patrimoniaux	S. A. Moulinsart (éditeur de Tintin)	Acquitt.
33	Patrick Poivre d'Arvor	<i>Fragments d'une femme perdue</i>	Pu. 2009 TGI P. 2009	Roman	Att. à la vie privée + Contrefaçon	Agathe Borne	Conda. (inter. De réimpression)
34	Lalie Walker	<i>Aux malheurs des dames</i>	Pu. 2009 TGI P. 2010	Roman policier	Diffamation	Société Village d'Orsel, Salomon Elbaz, Robert Gabbay	Acquitt.
35	Régis Jauffret	<i>Sévère</i>	Pu. 2010 TGI P. 2010	Roman	Att. à la vie privée + Délit contre les pers.	Les héritiers Stern	Acquitt.
36	Zoé Shepard	<i>Absolument dé-bor-dée !</i>	Pu. 2010 TA B. 2010	Récit	Obligation de discrétion professionnelle	Aurélié Boullet (autrice) contre son employeur qui la suspend	Conda.
37	Nicolas Fargues	<i>J'étais derrière toi</i>	Pu. 2006 TGI P. 2012	Roman [autofictif]	Att. à la vie privée + Nature du droit d'auteur	Anasthasie Tudieshe (ex-femme)	Acquitt.
38	Michel Dubec	<i>Le plaisir de tuer</i>	Pu. 2007 Ju. 2011	Essai	Att. au secret professionnel	Ch. Nationale de l'ordre des médecins	Conda.
39	Sylvie Ohayon	<i>Papa was not a rolling stone</i>	Pu. 2011 TGI P. 2012	Roman autobiographique	Att. À la vie privée	Sophie Dorfner	Conda.
40	Christine Angot	<i>Les Petits</i>	Pu. 2011 TGI P. 2013	Roman [autofictif]	Att. à la vie privée	Élise Bidoit	Conda.
41	Lionel Duroy	<i>Colères</i>	Pu. 2011 TGI P. 2013	Roman autofictif	Att. à la vie privée	Raphaël Duroy	Conda.
42	Olivier Frébourg	<i>Gaston et Gustave</i>	Pu. 2011 TGI P. 2013	Roman	Att. à la vie privée	Cécile Guérard (épouse Frébourg)	Acquitt.
43	Marcela Iacub	<i>Belle et bête</i>	Pu. 2013 TGI P. 2013	Roman [autofictif]	Att. à la vie privée	Dominique Strauss-Kahn	Conda.
44	Jean-Louis Fournier	<i>La servante du seigneur</i>	Pu. 2013 Ju. 2013	Roman autofictif	Menace diff. Droit de réponse	Marie Fournier	Règle. Hors cour
45	Didier Moury	<i>J'ai de la peine, j'ai de la haine et ça se saura !</i>	Pu. 2013 TGI P. 2014	Autobiographie [autopublication]	Att. à la vie privée	Nelly N. et Laura Moury	Conda.

46	Grégoire Delacourt	<i>La première chose que l'on regarde</i>	Pu. 2014 TGI P. 2014	Roman	Att. à la vie privée	Scarlett Johansson	Conda.
47	Nathalie Koah	<i>Revenge Porn</i>	Pu. interdit TGI P. 2016 App. 2016	Autobiographie	Att. à la vie privée	Samuel Eto'o	Conda.
48	Simon Liberati	<i>Eva</i>	Pu. 2015 TGI P. 2015	Roman	Att. à la vie privée	Irène Ionesco	Acquitt.
49	Régis Jauffret	<i>La ballade de Rikers Island</i>	Pu. 2014 TGI P. 2016 Cass. 2017	Roman	Diffamation	Dominique Strauss-Kahn	Conda.
50	Édouard Louis	<i>Histoire de la violence</i>	Pu. 2016 TGI P. 2016	Roman [autobiographique]	Att. à la vie privée et à la présomption d'innocence	Riadh B.	Acquitt.

## ANNEXE II — Présentation des affaires centrales

1. Philippe Besson, *L'enfant d'octobre*, Paris, Grasset, 2006<sup>2</sup>.

288

LA CRÉATION ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE EN PROCÈS

### XVI. PHILIPPE BESSON, *L'ENFANT D'OCTOBRE*

*Œuvre : Philippe Besson, L'enfant d'octobre, Paris, Grasset, 5 avril 2006. Vingt ans après l'assassinat de Gregory Villemin, Philippe Besson aborde dans ce roman ce fait-divers familial. En alternance avec la narration des faits, il imagine le récit du point de vue de Christine Villemin et lui donne la parole, donnant à la fois accès à ses discours et à ses pensées.*

*Les époux Villemin accusent l'auteur et son éditeur d'avoir travesti leur histoire. Ils les assignent pour atteinte au nom, à la vie privée et diffamation.*

TGI Paris, ch. 17, 17 septembre 2007, RG 06/10152, Villemin c/ Besson, Nora, Éditions Grasset et Fasquelle

Assignment : 29 juin 2006

Audience civile

Audience : 25 juin 2007

Président du tribunal : Nicolas Bonnal

Demandeurs : Christine Blaise épouse Villemin, Jean-Marie Villemin

Avocat : Anne Boissard

Défendeurs : Philippe Besson, Olivier Nora, Éditions Grasset et Fasquelle

Avocat : Dominique de Leusse

Fondements : Atteinte aux noms des requérants et à leur dignité (articles 22 de la déclaration universelle des droits de l'homme et 1<sup>er</sup> de la loi du 6 fructidor an II), atteinte à la vie privée (article 9 du Code civil), diffamation à l'égard de Christine de Villemin (articles 29 alinéa 1<sup>er</sup> et 32 alinéa 1<sup>er</sup> de la loi du 29 juillet 1881), article 700 du code de procédure civile

Prétentions :

- Condamnation solidaire des défendeurs au paiement de 50 000 euros de dommages et intérêts à Christine Villemin et 20 000 euros à Jean-Marie Villemin pour réparation de l'atteinte au nom et à leur dignité humaine
- Condamnation solidaire des défendeurs à payer 20 000 euros à chacun des demandeurs en réparation de l'atteinte à la vie privée
- Condamnation solidaire des défendeurs à payer 100 000 euros à Christine Villemin pour diffamation

<sup>2</sup> Fiche extraite de l'ouvrage d'Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 288-290.



- Arrêt de la commercialisation sous astreinte et rapatriement aux fins de destruction de tous les ouvrages en librairie, interdiction de réimpression de l'ouvrage à défaut d'occultation de tous les chapitres en italiques
- À titre subsidiaire impression sous astreinte dans tous ces tirages ou éditions futures du dispositif de cette décision
- Condamnation solidaire des défendeurs au paiement de la somme de 7000 euros

Décision :

- Condamnation de la société Éditions Grasset et Fasquelle à payer 10 000 euros à Christine Blaise épouse Villemin et 5000 euros à Jean-Marie Villemin en réparation de l'atteinte à la vie privée
- Condamnation solidaire des défendeurs à payer 20 000 euros de dommages et intérêts à Christine Villemin pour diffamation
- Insertion d'un communiqué judiciaire dans tous les exemplaires existants ou à venir
- Condamnation solidaire des défendeurs au paiement de la somme de 5000 euros
- Condamnation solidaire aux dépens

CA Paris, ch. 11, 18 décembre 2008, RG 07/17917, Villemin c/ Besson, Nora, Éditions Grasset et Fasquelle

*[Sur le jugement rendu le 17 septembre 2007]*

Audience : 6 novembre 2008

Président de la Cour : Philippe Castel

Appelants : Philippe Besson, Olivier Nora, Éditions Grasset et Fasquelle

Avocat : SCP Bernabé-Chardin-Cheviller et Dominique de Leusse

Intimés : Christine Blaise épouse Villemin, Jean-Marie Villemin

Avocat : Louis-Charles Huyghe et Anne Boissard

Prétentions :

- Confirmation de la décision entreprise en ce qu'elle a débouté les époux Villemin de leurs demandes fondées sur l'atteinte au droit au nom et à la dignité
- Confirmation de la décision entreprise de ce qu'elle a débouté Christine Villemin de ses demandes visant 4 passages
- Infirmer la décision entreprise en ce qu'elle a condamné les éditions Grasset et Fasquelle pour atteinte à la vie privée et



condamnation de Jean-Marie Villemin à restituer les dommages et intérêts perçus

- Infirmer la décision entreprise en ce que les passages figurant en pages 116 à 122 de l'ouvrage ont été constitutifs d'une diffamation et condamner Christine Villemin à restituer la somme de 20 000 euros
- Condamner solidaire des intimés aux entiers dépens

Décision :

- Confirmation de la décision entreprise en ce qu'elle a débouté les époux Villemin de leurs demandes fondées sur l'atteinte au droit au nom et à la dignité
- Confirmation de la décision entreprise de ce qu'elle a débouté Christine Villemin de ses demandes visant 4 passages
- Confirmation de la décision entreprise en ce que les passages figurant en pages 116, 122 et 171 de l'ouvrage ont été constitutifs d'une diffamation et condamner Christine Villemin
- Infirmer le jugement sur les autres passages poursuivis et dire que sont également diffamatoires les autres passages poursuivis
- Infirmer le jugement sur le montant des dommages et intérêts
- Condamner la société Éditions Grasset et Fasquelle à payer 10 000 euros à Christine Villemin et 5000 euros à Jean-Marie Villemin en réparation de l'atteinte à la vie privée
- Condamner solidaire des défendeurs à payer 20 000 euros de dommages et intérêts à Christine Villemin pour diffamation
- Condamner la société Éditions Grasset et Fasquelle à payer 15 000 euros à Christine Villemin et 15 000 euros à Jean-Marie Villemin en réparation de l'atteinte à la vie privée
- Condamner solidaire des défendeurs à payer 50 000 euros de dommages et intérêts à Christine Villemin pour diffamation
- Confirmation de l'insertion d'un communiqué judiciaire dans tous les exemplaires existants ou à venir
- Suppression à l'occasion de la réimpression ou réédition de l'ouvrage des passages retenus comme attentatoires à la vie privée et diffamatoires
- Confirmation du jugement sur la condamnation prononcée en application de l'article 700 du code de procédure civile

2. Christine Angot, *Les Petits*, Paris, Flammarion, 2011<sup>3</sup>.

XXXI. CHRISTINE ANGOT, *LES PETITS*

*Œuvre : Christine Angot, Les Petits, Paris, Flammarion, 8 janvier 2011.*

*En 2008, Christine Angot publie Le Marché des amants, roman dans lequel Élise Bidoit, l'ex-compagne de l'actuel compagnon de l'auteur, Doc Gynéco, affirme se reconnaître. Elle menace de porter plainte, mais le litige se résout par le versement d'une transaction (10 000 euros). En 2011, l'autrice publie Les Petits et cette fois encore Élise Bidoit s'y reconnaît sous les traits d'Hélène Lucas. Cette dernière l'assigne pour atteinte à la vie privée.*

TGI Paris, ch. 17, 27 mai 2013, RG 11/13697, Bidoit c/ Angot et Flammarion

Audience : 25 mars 2013

Audience civile

Présidente du tribunal : Marie Mongin

Demandeur : Élise Bidoit

Avocat : William Bourdon

Défendeurs : Christine Angot et SA Flammarion

Avocats : Georges Kiejman et Christophe Bigot

Fondements : Atteinte au respect de la vie privée, articles 9, 1134 et 1382 du code civil, article 700 du Code de procédure civile.

Prétentions :

- 200 000 euros de dommages et intérêts et 12 000 euros en application des dispositions de l'article 700 du Code de procédure civile

Décision :

- 40 000 euros de dommages et intérêts in solidum pour Christine Angot et Flammarion en réparation du préjudice moral résultant des atteintes portées au droit au respect de sa vie privée et 4500 euros à Élise Bidoit sur le fondement de l'article 700 du Code de procédure civile

<sup>3</sup> Fiche extraite de l'ouvrage d'Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 312.



3. Édouard Louis, *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016<sup>4</sup>.

XL. ÉDOUARD LOUIS, *HISTOIRE DE LA VIOLENCE*

*(Œuvre : Édouard Louis, Histoire de la violence, Paris, Le Seuil, mars 2016.*

*Cette affaire est « l'histoire d'un télescopage inédit entre deux univers, d'un fait divers pris entre deux vérités. L'une, littéraire ; l'autre, judiciaire. L'histoire d'un suspect et d'une victime dont les rôles sont figés par l'écriture, alors même que la justice ne s'est pas encore prononcée sur l'innocence ou la culpabilité du premier » (Libération, 30 janvier 2019). En mars 2016, le juge des référés Alain Bourla est amené à se prononcer dans une affaire qui oppose Édouard Louis à son violeur présumé. Ce dernier l'accuse d'avoir porté atteinte à sa présomption d'innocence et au respect de sa vie privée dans son roman autobiographique Histoire de la violence. L'auteur y raconte à la première personne le viol qu'il aurait subi en 2012 et y fait une description de son violeur tout en détaillant son histoire.*

*Or deux jours après la publication du livre, son violeur présumé est arrêté de façon suspecte et est confondu par son ADN. Une enquête est alors ouverte pour viol et le violeur présumé est placé onze mois en détention puis libéré sous contrôle judiciaire. L'affaire est jugée au tribunal bien après la publication du livre, en mars 2021.*

---

<sup>4</sup> Fiche extraite de l'ouvrage d'Anna Arzoumanov, *La Création artistique et littéraire en procès*, op. cit., p. 328-329.

*La polémique est relancée en janvier 2020 quand le livre est adapté pour le théâtre par Thomas Ostermeier et mis en scène au Théâtre des Abbesses (30 janvier-15 février 2020).*

TGI Paris, ch. 17, ord. ref., 15 avril 2016, RG 16/53508, Riad Belferroum c/ Éditions du Seuil et Édouard Louis

Assignation : 11 et 12 février 2016

Audience : 18 mars 2016

Audience civile

Président du tribunal : Alain Bourla

Demandeur : Riad Belferroum

Avocats : Matthieu de Vallois et Thomas Ricard

Défendeurs : Éditions du Seuil et Édouard Louis

Avocats : Emmanuel Pierrat, Bénédicte Amblard et Christophe Bigot

Fondements : Atteinte à la présomption d'innocence et au respect de la vie privée, articles 6 et 8 de la convention européenne des droits de l'homme et des libertés fondamentales, article préliminaire du Code de procédure pénale, articles 9 et 9-1 du Code civil, article 809 du Code de procédure civile.

Prétentions :

- Ordonner sous astreinte à la société Éditions du Seuil d'insérer dans chaque exemplaire de l'ouvrage en cause actuellement en vente un encart
- Condamner *in solidum* à 25 000 euros de dommages et intérêts en réparation de l'atteinte à la présomption d'innocence, 25 000 euros de dommages et intérêts en réparation de l'atteinte à la vie privée
- Condamner la société Éditions du Seuil à modifier dans toutes les rééditions du livre le nom de *Reda*
- Condamner *in solidum* au paiement de 5000 euros sur le fondement de l'article 700 du Code de procédure civile

Décision : demande rejetée

## BIBLIOGRAPHIE

### 1) Œuvres littéraires

ANGOT, Christine, *Les Petits*, Paris, Flammarion, 2011.

—, *Le marché des amants*, Paris, Seuil, 2008.

—, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000.

—, *L'inceste*, Stock, « J'ai lu », [1998] 2017.

BÉNIER-BÜRCKEL, Éric, *Pogrom*, Paris, Flammarion, 2004.

BENLAËLA, Omar, *L'effraction*, Paris, éditions de l'Aube, 2016.

BESSION, Philippe, *L'enfant d'octobre*, Paris, Grasset, 2006.

BOBIN, Christian, *Le très-Bas*, Paris, Gallimard, 1992.

BON, François, *Prison*, Paris, Verdier Lagrasse, 1997.

CAPOTE, Truman, [*In cold blood*] *De sang-froid*, [New York, Random House] Gallimard, « Folio », [1966] 1972.

CARRÈRE, Emmanuel, *Yoga*, Paris, P.O.L, 2021.

—, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L, 2009.

—, *L'adversaire*, Paris, P.O.L, 2000.

DARRIEUSSECQ, Marie, *Rapport de police*, Paris, P.O.L, 2010

—, *Tom est mort*, Paris, P.O.L, 2007.

DELAUME, Chloé, *La règle du Je*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « travaux pratiques », 2010.

DEVYNCK, Hélène, *Impunité*, Paris, Seuil, 2022.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DUROY, Lionel, *Colères*, Paris, Robert Laffont, 2011.

ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*, entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, « Folio », 27 octobre 2011.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

FOURNIER, Jean-Louis, *La servante du Seigneur*, Paris, Stock, 2013.

GEE, Francesca, *L'Arme la plus meurtrière*, [s.l.], La Bocca Della Verità, 2021.

JONES-GORLIN, Nicolas, *Rose bonbon*, Paris, Gallimard, 2002.

JONQUET, Thierry, *Moloch*, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1998.

KOUCHNER, Camille, *La familia grande*, Paris, Seuil, 2021.

LAURENS, Camille, *Romance nerveuse*, Paris, Gallimard, 2010.

—, *L'amour, roman*, Paris, P.O.L, 2003.

—, *Philippe*, Paris, P.O.L, 1995.

LÉVIS, Primo, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2005.

LINDON, Mathieu, *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, Paris, P.O.L, 1998.

LOUIS, Édouard et OSTERMEIER, Thomas, *Au cœur de la violence*, Paris, Seuil, 2019.

LOUIS, Édouard, *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016.

MARTIN, Jean-Pierre, *L'autre vie d'Orwell*, Paris, Gallimard, 2013.

MATZNEFF, Gabriel, *Vanessavirus*, Liberilibri, 2021.

—, *douze poèmes pour Francesca*, Paris, Alfred Eibel éditeur, 1977.

—, *Les moins de seize ans*, Paris, Julliard, [1974] 1994.

—, *Ivre du vin perdu*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

MICHON, Pierre, *Les vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

RINKEL, Blandine, *Les abus gris*, Paris, Mille et une nuits, 2023.

SIMONET, Mathieu, *Barbe rose*, Paris, Seuil, 2016.

—, *Marc Beltra, roman autour d'une disparition*, Mouans-Sartous (France), éditions Omniscience, 2013.

SINNO, Neige, *Triste tigre*, Paris, P.O.L, 2023.

SOLLIEC, Corinne, *Le Petit Corps*, Paris, Gallimard, 2006.

SOULEZ, Philippe et WORMS, Frédéric, *Bergson*, Paris, Flammarion, 1997.

SPRINGORA, Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020.

VERCIER, Bruno, *La mauvaise fortune*, Paris, Gallimard, 2011.

VILLEMIN, Jean-Marie et Christine, *Le seize octobre*, Paris, Plon, 1994.

VILLEMIN, Christine, *Laissez-moi vous dire*, Paris, Michel Lafon, 1986.

WINCKLER, Martin, *Atelier d'écriture*, Paris, P.O.L, 2020.

## **2) Jurisprudence et conclusions d'avocats**

CA de Montpellier, *Miremont c. Bon, Sarl éditions Verdier*, R.G : 99/02887, 26 juin 2001.

CA de Paris, *C. et J.-M. Villemin c. Besson, Nora et éditions Grasset*, 11<sup>e</sup> ch., no RG 07/17917, 18 décembre 2008.

CEDH, *Pretty c. Royaume-Uni*, 29 avril 2022.

CEDH, *Lindon, Ochakovsky-Laurens et July c. France*, Strasbourg, 22 octobre 2007.

CEDH, *Müller c. Suisse*, 24 mai 1988, no 10737/84.

TGI de Paris, *Bidoit c. Angot et S.A. Flammarion*, 17<sup>e</sup> ch., no RG : 11/13697, 27 mai 2013.

TGI de Paris, *Johansson c. Delacourt et SNC Éditions Jean-Claude Lattès*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 13/07651, 2 juillet 2014.

TGI de Paris, *Duroy c. éditions Robert Laffont*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 11/16506, 22 mai 2013.

TGI de Paris, *Strauss-Kahn c. Iacub, S.A. Le nouvel Observateur, S.A. les éditions Stock et S.A. Hachette Livre*, ord. réf., 17<sup>e</sup> ch., no RG 13/51631, 26 février 2013.

TGI de Paris, *Société des Habous et des lieux saints de l'Islam c. Houellebecq et Feuillée*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 0132602861, 22 octobre 2002.

TGI de Paris, *Tudieshe c. Fargues et éditions P.O.L*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 11/03128, 16 mai 2012.

TGI de Paris, *Borne c. Poivre d'Arvor et éditions Grasset* [copie de travail du jugement], 17<sup>e</sup> ch., no RG : 10/01674, 7 sept. 2011.



TGI Paris, *Villemin c. Besson, Nora et éditions Grasset*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 06/101, 17 sept. 2007.

TGI de Paris, *Mezières c. Ruel et P.O.L.*, 17<sup>e</sup> ch., no RG 03/53477, 4 avril 2003.

TGI de Carcassonne, *Miremont c. Bon et Verdier*, no RG 98/1729, 20 mai 1999.

TGI de Paris, *Belferroum c. S.A. Éditions du Seuil et Louis*, 17<sup>e</sup> ch., no RG : 16/53508, 15 avril 2016.

### 3) Articles de presse

#### 3.1) Autour de *Les petits*

ANGOT, Christine, « Christine Angot : Le seul lieu de vérité », propos recueillis par Raphaëlle Rérolle, *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 13 janvier 2011, consulté le 11 octobre 2023, URL : [http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/christine-angot-le-seul-lieu-de-verite\\_1464998\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/christine-angot-le-seul-lieu-de-verite_1464998_3260.html).

—, « Christine Angot – Les Petits », propos recueillis par Jean-Michel Devésa, *Librairie Mollat*, 24 janvier 2012, URL : <https://vimeo.com/35561589>.

—, « Christine Angot », propos recueillis par Pascale Clark, *Comme on nous parle. France Inter*, 10 janvier 2011, 15 :09, URL : <https://www.dailymotion.com/video/xgi21u>.

BIDOIT, Élise, « Un personnage de Christine Angot la poursuit en justice », propos recueillis par Zineb Dryef, *Rue 89* [en ligne], mis en ligne le 28 mai 2013, URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20130313.RUE4831/un-personnage-de-christine-angot-la-poursuit-en-justice.html>.

KAPRIÉLAN, Nelly, « Avec “Les Petits”, Christine Angot ne dépasse pas la thèse sociologique », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 19 janvier 2011, consulté le 8 février 2024, URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/avec-les-petits-christine-angot-ne-depasse-pas-la-these-sociologique-41400-19-01-2011/>.

PERAS, Delphine, « Ma vie est son roman », *L'Express*, no 3126, 1<sup>er</sup> juin 2011, p. 108-111.

ROBERT-DIARD, Pascale, « Christine Angot et la vie des autres », *Le Monde*, blog « Chroniques judiciaires » [en ligne], mis en ligne le 26 mars 2013, consulté le 20 mai 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/justice/article/2013/03/26/christine-angot-et-la-vie-des-autres\\_6002241\\_1653604.html](https://www.lemonde.fr/justice/article/2013/03/26/christine-angot-et-la-vie-des-autres_6002241_1653604.html).

### 3.2) Autour de *L'enfant d'octobre*

BESSON, Philippe, « C'est la rencontre de l'homme et du monstre », propos recueillis par Paul-François Paoli, *Le Figaro*, 2 février 2006, p. 3.

—, « Entrevue – Philippe Besson, écrivain caméléon », propos recueillis par Danielle Laurin, *Le Devoir* [en ligne], 17 février 2007, consulté le 21 janvier 2022, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/131467/entrevue-philippe-besson-ecrivain-cameleon>.

—, « Entrevue – Philippe Besson, pudique et émouvant », propos recueillis par Sébastien Barangé, *Le Devoir* [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2005, consulté le 2 mars 2024, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/91721/entrevue-philippe-besson-pudique-et-emouvant>.

—, « Fait divers – Grégory : la polémique », propos recueillis par Sabine Audrerie, dans *Le Figaro magazine*, no 19185, 8 avril 2006, p. 93.

S. a., « Affaire Grégory : 30 ans de mystère et d'erreurs », *Le Point* [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2014, URL : [https://www.lepoint.fr/justice/affaire-gregory-30-ans-de-mystere-15-10-2014-1872647\\_2386.php](https://www.lepoint.fr/justice/affaire-gregory-30-ans-de-mystere-15-10-2014-1872647_2386.php).

VILLEMIN, Christine et Jean-Marie, « Les parents de Gregory parlent », propos recueillis par Jean-Claude Raspiengeas, *La Croix* [en ligne], 2006, URL : <https://www.la-croix.com/Actualite/France/Les-parents-de-Gregory-parlent- NG - 2006-11-06-517243#:~:text=Christine%20Villemin%20%3A%20On%20nous%20a,nous%20lui%20en%20sommes%20reconnaissants>.

### 3.3) Autour de *Histoire de la violence*

AFP, « Riadh B., jugé pour agression sexuelle à l'encontre d'Édouard Louis, de nouveau relaxé en appel », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 7 février 2022, consulté le 23 février 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/02/07/riadh-b-juge-pour-agression-sexuelle-d-edouard-louis-de-nouveau-relaxe-en-appel\\_6112674\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/02/07/riadh-b-juge-pour-agression-sexuelle-d-edouard-louis-de-nouveau-relaxe-en-appel_6112674_3224.html).

BOUANCHAUD, Cécile, « Quand la vérité judiciaire s'impose à la littérature : Riadh B. relaxé dans l'affaire Édouard Louis », *Le Monde* [en ligne], 10 décembre 2020 [l'article n'est plus disponible en ligne].

—, « Au procès de Riadh B., accusé d'agression sexuelle par Édouard Louis, l'œuvre littéraire omniprésente », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 24 octobre 2020, consulté le 8 avril 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/10/24/au-proces-de-riadh-b-accuse-d-agression-sexuelle-par-edouard-louis-l-uvre-litteraire-omnipresente\\_6057212\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/10/24/au-proces-de-riadh-b-accuse-d-agression-sexuelle-par-edouard-louis-l-uvre-litteraire-omnipresente_6057212_3224.html).

LANÇON, Philippe, « Édouard Louis, passion brute et petit blanc sec », *Libération* [en ligne], 21 janvier 2016, URL : [https://next.liberation.fr/livres/2016/01/20/edouard-louis-passion-brute-et-petit-blanc-sec\\_1427770](https://next.liberation.fr/livres/2016/01/20/edouard-louis-passion-brute-et-petit-blanc-sec_1427770).

LOUIS, Édouard, « La littérature est un grand art de la cause », propos recueillis par Johan Faerber, *Diacritik* [en ligne], mis en ligne le 5 janvier 2017, consulté le 13 mai 2020, URL : <https://diacritik.com/2017/01/05/edouard-louis-la-litterature-est-un-grand-art-de-la-cause-le-grand-entretien/>.

—, « Édouard Louis : C'est terrifiant de faire un livre qui ne dérange personne », propos recueillis par Jean-Claude Perrier, *Livres Hebdo* [en ligne], mis en ligne le 4 décembre 2015, consulté le 9 novembre 2020, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/edouard-louis-cest-terrifiant-de-faire-un-livre-qui-ne-derange-personne>.

—, « Édouard Louis “histoire de la violence” », propos recueillis par Claire Chazal, *Entrée libre* [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> avril 2016, consulté le 23 février 2024, URL : [https://www.youtube.com/watch?v=HV22\\_j03TWs&ab\\_channel=Entr%C3%A9elibre,2:37](https://www.youtube.com/watch?v=HV22_j03TWs&ab_channel=Entr%C3%A9elibre,2:37).

—, « Édouard Louis : “Mon apprentissage de la politique a été un apprentissage du corps », propos recueillis par Jean Birnbaum, *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 22 septembre 2016, consulté le 17 octobre 2024, URL : [https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/09/22/edouard-louis-mon-apprentissage-de-la-politique-a-ete-un-apprentissage-du-corps\\_5001673\\_4415198.html](https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/09/22/edouard-louis-mon-apprentissage-de-la-politique-a-ete-un-apprentissage-du-corps_5001673_4415198.html).

—, « Entretien avec Édouard Louis : “Dès qu’il y a violence, il y a silence” », propos recueillis par Jonathan Daudey, *Un Philosophe* [en ligne], 14 novembre 2016, URL : <https://unphilosophe.com/2016/11/14/entretien-avec-edouard-louis-des-quil-y-a-violence-il-y-a-silence/>.

—, « Récit – Édouard Louis : “Le plus étonnant pour moi...” », *Libération* [en ligne], 7 mars 2014, URL : [https://www.liberation.fr/culture/2014/03/07/edouard-louis-le-plus-etonnant-pour-moi\\_977723/](https://www.liberation.fr/culture/2014/03/07/edouard-louis-le-plus-etonnant-pour-moi_977723/).

—, « Si je n’écris pas sur la violence, j’ai l’impression de tricher », propos recueillis par Bezy, *Le Matin*, 17 janvier 2016, p. 62.

—, « Tous les langages de la violence », propos recueillis par Marie Chaudey, *La Vie*, 7 janvier 2016, p. 73.

MARTIN, Daniel, « Héritage de la violence », *La Montagne* [en ligne], 17 janvier 2016, URL : [https://www.lamontagne.fr/paris-75000/loisirs/edouard-louis-heritage-de-la-violence\\_11741576/](https://www.lamontagne.fr/paris-75000/loisirs/edouard-louis-heritage-de-la-violence_11741576/).

PLANES, Jean-Marie, « L’auteur, sa sœur et l’agresseur », *Sud Ouest* [en ligne], 10 janvier 2016, URL : <https://www.sudouest.fr/2016/01/10/l-auteur-sa-soeur-et-l-agresseur-2238484-2998.php>.

VINCY, Thomas, « 4 ans de prison requis pour le présumé agresseur d'Édouard Louis », *Livres Hebdo* [en ligne], mis en ligne le 24 octobre 2020, consulté le 9 février 2024, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/4-ans-de-prison-requis-contre-lagresseur-presume-dedouard-louis>.

—, « L'homme accusé d'agression sexuelle sur Édouard Louis relaxé, mais condamné pour vol », *Livres Hebdo*, 11 décembre 2020.

### 3.4) Autres affaires

AFP, « Grégoire Delacourt perd en cour contre Scarlett Johansson », *La Presse* [en ligne], mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 3 juin 2024, URL : <https://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/celebrities/201407/10/01-4782807-gregoire-delacourt-perd-en-cour-contre-scarlett-johansson.php>.

ARFI, Fabrice et TURCHI, Marine, « Pédocriminalité : des soutiens de Matzneff confrontés à leur complaisance », *Mediapart* [en ligne], 12 février 2020, URL : <https://www.mediapart.fr/journal/france/120220/pedocriminalite-des-soutiens-de-matzneff-confrontes-leur-complaisance>.

ARGAND, Catherine, « A-t-on encore le droit de s'inspirer des faits divers? », *L'Express* [en ligne], mis en ligne le 30 avril 2000, consulté le 14 mars 2023, URL : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers\\_805644.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/a-t-on-encore-le-droit-de-s-inspirer-des-faits-divers_805644.html).

BAJOS, Sandrine, « “Yoga” d'Emmanuel Carrère sorti du Goncourt », *Le parisien* [en ligne], mis en ligne le 6 octobre 2020, URL : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/polemique-yoga-d-emmanuel-carrere-sorti-du-goncourt-06-10-2020-8397963.php>.

BENLAËLA, Omar, « Verbatim de l'entretien Benlaâla », propos recueillis par Anne-Marie Duquette, inédits, 16 novembre 2020.

BUI, Doan, « Histoires d'ex : “ce livre est une revanche” », *Nouvel Obs*, 7 octobre 2011, URL : <https://www.nouvelobs.com/le-dossier-de-l-obs/20111007.OBS1980/histoires-d-ex-ce-livre-est-une-revanche.html>.

CARRÈRE, Emmanuel, « Entrevue – l'identité. La vérité, le mensonge. Et la folie. Emmanuel Carrère », propos recueillis par Danielle Laurin, *Le Devoir* [en ligne], mis en ligne le 31 mars 2007, consulté le 7 août 2024, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/137663/entrevue-l-identite-la-verite-le-mensonge-et-la-folie-emmanuel-carrere>.

—, « la réponse d'Emmanuel Carrère à son ex-femme », *Libération*, 3 octobre 2020, p. 44.

COOPER, Abilene, « Her family hired me as a maid for 12 sources but then she stole my life and made it a disney movie », propos recueillis par Sharon Churcher, *Daily Mail* [en ligne], mis en ligne le 4 septembre 2011, URL : <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2033369/Her-family-hired-maid-12-sources-stole-life-Disney-movie.html>.

DÉCUGIS, Jean-Michel, « Affaire Matzneff : le parquet de Paris ouvre une enquête », *Le Parisien* [en ligne], mis en ligne le 3 janvier 2020, URL : <https://www.leparisien.fr/faits-divers/affaire-matzneff-le-parquet-de-paris-ouvre-une-enquete-03-01-2020-8228148.php>.

DELORME, Marie-Laure, « Polémique sur le Goncourt 2021 : la romancière Camille Laurens répond pour la première fois », *Le Journal du dimanche* [en ligne], mis en ligne le 21 mai 2022, URL : <https://www.lejdd.fr/Culture/polemique-sur-le-goncourt-2021-la-romanciere-camille-laurens-repond-pour-la-premiere-fois-4112782>.

DEVARRIEUX, Claire, « L'ex-épouse d'Emmanuel Carrère fait état de leurs conflits à propos de "Yoga" », *Libération* [en ligne], mis en ligne le 30 septembre 2020, URL : [https://www.liberation.fr/livres/2020/09/30/l-ex-epouse-d-emmanuel-carrere-fait-etat-de-leurs-conflits-a-propos-de-yoga\\_1800957/](https://www.liberation.fr/livres/2020/09/30/l-ex-epouse-d-emmanuel-carrere-fait-etat-de-leurs-conflits-a-propos-de-yoga_1800957/).

DEVYNCK, Hélène, « Droit de réponse : Hélène Devynck, l'ex-compagne d'Emmanuel Carrère, répond à la polémique autour de "Yoga" », *Vanity Fair* [en ligne], mis en ligne le 29 septembre 2020, consulté le 18 octobre 2024, URL : <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>.

DOMENECH, Claire, « Gabriel Matzneff définitivement privé d'allocation publique », *Capital* [en ligne], mis en ligne le 25 septembre 2020, URL : <https://www.capital.fr/economie-politique/gabriel-matzneff-definitivement-prive-dallocation-publique-1381417>.

DURAND, Édouard, « La société ne banalise plus "l'extrême gravité" de l'inceste », *La Provence*, 20 septembre 2021, p. INF3.

GABINARI, Pauline et GIRGIS, Dahlia, « Yann Moix relaxé après les poursuites de son frère pour diffamation », *Livres hebdo* [en ligne], mis en ligne le 26 novembre 2021, URL : <https://www.livreshebdo.fr/article/yann-moix-relaxe-apres-les-poursuites-de-son-frere-pour-diffamation>.

IACUB, Marcela, « EXCLUSIF. DSK par Marcela Iacub : "un être double, mi-homme mi-cochon" », *Le Nouvel Observateur* [en ligne], 20 février 2013, URL : <https://www.nouvelobs.com/justice/l-affaire-dsk/20130220.OBS9474/exclusif-dsk-par-marcela-iacub-un-etre-double-mi-homme-mi-cochon.html>.

KOCH, François, « Un monstre dans le box », *L'express* [en ligne], 4 juillet 1996, URL : [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/un-monstre-dans-le-box\\_489543.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/un-monstre-dans-le-box_489543.html).

LANZMANN, Claude, « Jan Karski de Yannick Haenel : un faux roman », *Les Temps modernes*, no 657, vol. 1, 2010, p. 1-10.

LAURENS, Camille, « Marie Darrieussecq ou le Syndrome du coucou », *Revue littéraire*, no 32, automne 2007, URL : <http://archive.is/sa9H>.

MAGNÉ, Régine, « Réclusion à perpétuité requise par l'accusation », *Sud-Ouest*, 3 juillet 1996, p. 5.

MATZNEFF, Gabriel, « anti portrait chinois de Gabriel Matzneff », *Tout le monde en parle* [en ligne], propos recueillis par Thierry Ardisson, mis en ligne le 16 mars 2002, 1 :29, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i08245423/anti-portrait-chinois-de-gabriel-matzneff>.

MOIX, Alexandre, « “Mon frère, ce bourreau” : la lettre à Yann Moix de son frère Alexandre », propos recueillis par Pierre Vavasseur, *Le parisien* [en ligne], mis en ligne le 24 août 2019, URL : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/mon-frere-ce-bourreau-la-lettre-d-alexandre-a-son-frere-yann-moix-24-08-2019-8138721.php>.

PHILIPPE, Elisabeth, « Conflit d'intérêt au Goncourt? Ouf, enfin un scandale dans cette rentrée littéraire », *L'Obs* [en ligne], mis en ligne le 21 septembre 2021, URL : <https://www.nouvelobs.com/prix-litteraires/20210921.OBS48901/conflit-d-interet-au-goncourt-ouf-enfin-un-scandale-dans-cette-rentree-litteraire.html>.

PIERRAT, Emmanuel, « Emmanuel Pierrat : “Mon pavé 2018, je le lance contre la censure” », propos recueillis par Olivier de Lagarde, *Franceinfo* [en ligne], mis en ligne le 19 mars 2018, consulté le 30 septembre 2024, URL : [https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/ma-france-championne-du-monde/emmanuel-pierrat-mon-pave-2018-je-le-lance-contre-la-censure\\_2619162.html](https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/ma-france-championne-du-monde/emmanuel-pierrat-mon-pave-2018-je-le-lance-contre-la-censure_2619162.html).

—, « Roman et fait divers : le cas Régis Jauffret », propos recueillis par Éléonore Sulser, *Le Temps* [en ligne], mis en ligne le 26 novembre 2010, consulté le 17 octobre 2024, URL : <https://www.letemps.ch/culture/roman-divers-cas-regis-jauffret?srsId=AfmBOoq7735LAvebNL47mHbcTDWDzOV0yfqIuU8LZisvqc0lP53JSgSx>.

RICHEBLOIS, Véronique, « La “seconde” rentrée littéraire ouverte sous le signe de la polémique », *Les Echos* [en ligne], mise en ligne le 6 janvier 2020, consulté le 26 septembre 2024, URL : <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/la-seconde-rentree-litteraire-ouverte-sous-le-signe-de-la-polemique-1160646>.

ROBERT-DIARD, Pascale, « La chambre des libertés », *Le Monde* [en ligne], mis en ligne le 29 novembre 2013, consulté le 24 octobre 2023, URL : [https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2013/11/29/17e-chambre-un-tribunal-tres-mediatique\\_3521728\\_4497186.html](https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2013/11/29/17e-chambre-un-tribunal-tres-mediatique_3521728_4497186.html).

S. a., « Justice. La fin du Renard devant la Cour de cassation », *Le télégramme* [en ligne], mis en ligne le 11 février 2006, URL : <https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20060211&article=11538455&type=ar>.

SIMONET, Mathieu, « Nous sommes tous légitimes à écrire, par Mathieu Simonet », *L'Obs* [en ligne], 24 avril 2020, URL : <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200424.OBS27935/nous-sommes-tous-legitimes-a-ecrire-par-mathieu-simonet.html>.

WEILL, Nicolas, « Deux Nobel de littérature sur fond de controverse », *Le Devoir* [en ligne], mis en ligne le 11 octobre 2019, consulté le 26 septembre 2024, URL : <https://www.ledevoir.com/lire/564618/deux-nobel-de-litterature-sur-fond-de-controverse>.

WERLY, Richard, « Scandale chez les Duhamel-Kouchner, la France intellectuelle accusée », *Le temps* [en ligne], mis en ligne le 5 janvier 2021, URL : <https://www.letemps.ch/monde/scandale-chez-duhamelkouchner-france-intellectuelle-accusee>.

#### 4) Textes de loi et commentaires

AUVRET, Patrick, « Le roman-réalité devant la CEDH », *La Gazette du Palais*, no 192, juillet 2008.

Conseil Constitutionnel, « Article 11 », *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, [1789] consulté le 5 juillet 2022, URL : <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>.

HERVIEU, Merryll, « Revirement de jurisprudence : le droit à la preuve l'emporte sur la loyauté », *Dalloz Actu Étudiant* [en ligne], mis en ligne le 18 janvier 2024, consulté le 28 octobre 2024, URL : <https://actu.dalloz-etudiant.fr/a-la-une/article/revirement-de-jurisprudence-le-droit-a-la-preuve-lemporte-sur-la-loyaute-de-la-preuve/h/48c29116d15e4257fc2ca3116b75419e.html>.

RENAULT, Charles-Edouard, « Roman de non-fiction sanctionné par le droit de la presse », *Legipresse*, 1<sup>er</sup> décembre 2007.

S. a., « Article 1240 », *Légifrance*, version en vigueur depuis le 1<sup>er</sup> octobre 2016, consultée de 4 juillet 2022, URL : [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article\\_lc/LEGIARTI000032041571/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032041571/).

S.a., « Article 9 de la Loi no. 70-643 du 17 juillet 1970. Chacun a droit au respect de sa vie privée », *Légifrance* [en ligne], consulté le 24 octobre 2021, URL : [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article\\_lc/LEGIARTI000006419288/](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006419288/).

S. a., « Droit au respect de la vie privée et familiale », *La Convention européenne des droits de l'homme*, Conseil d'Europe, consulté le 4 juillet 2022, URL : <https://www.coe.int/fr/web/human-rights-convention/private-life>.

S. a., *Convention européenne des droits de l'homme*, Conseil d'Europe, 2002.

## 5) Bibliographie critique

ADLER, Aurélie, *Éclat des vies muette*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

ALFANDARY, Isabelle, « Pourquoi la “French Theory” n'existe pas », *Palimpsestes*, 2019, p. 220-221.

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et Appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche) » (1970), *Actuel Marx Confrontations*, Presses universitaires de France, 2011.

ANDERSON, Perry, « Captures », *Les origines de la postmodernité* [1998], trad. par Natacha Filippi et Nicolas Vieillecaze, Paris, Les prairies ordinaires, 2010, p. 78-107.

ANDRÉ, Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine et KUNTZ, Hélène (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Éditions le manuscrit, 2008.

Les Annales, « Après le tournant documentaire. Ce qui montre, ce qu'on montre », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 75, no. 3-4, 2020, p. 425-446.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, [2002] 2010.

ARON, Paul, « Naturalisme », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, [2002] 2010, p. 515.

ARZOUMANOV, Anna, BARRABAND, Mathilde, BERNARD BARBEAU, Geneviève et et LAFOREST, Marty (dir.), *Les droits et l'art. Une mésentente féconde*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Presses de l'Université de Rennes, 2024.

ARZOUMANOV, Anna, *La Création artistique et littéraire en procès 1999-2019*, Paris, Classiques Garnier, 2022.



—, « Le fait divers littéraire au tribunal : une jurisprudence stylisticienne? », dans Laetitia Gonon et Pascale Roux (dir.), *Recherches & Travaux* [en ligne], no 92, « Justice et faits divers littéraires », 2018, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/971>.

—, « Débattre d'une fiction au tribunal. Pour une étude de la jurisprudence en droit de la presse depuis les années 2000 », *LhT Fabula* [en ligne], no 25 « Faire débat : questions de méthode », janvier 2021, URL : <https://www.fabula.org/lht/25/arzoumanov.html>.

AUSTIN, John Langshaw, *How to do things with Words : The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, éditions J.O. Urmson, 1962.

—, *Quand dire, c'est faire*, trad. par Gilles de Lane, Paris, Seuil, 1970.

BAETHGE, Constance, « Réalisme », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, [2002] 2010, p. 636-639.

BAKTHINE, Mikael, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARON, Christine, *Le tribunal du récit. Désir de justice et littérature*, Paris, mare & martin, 2023.

—, « Tribunaux réels, tribunaux imaginaires », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [en ligne], no 26, mis en ligne le 15 juin 2023, consulté le 7 mars 2025, URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/10700>.

—, *La littérature à la barre*, Paris, CNRS, 2021.

BARRABAND, Mathilde, « La non-fiction au tribunal. Peut-on faire parler et penser des personnages réels? », dans Anna Arzoumanov, Arnaud Latil et Judith Sarfati Lanter (dir.), *Le démon de la catégorie*, Paris, mare & martin, 2017, p. 117-131.

BARTHES, Roland, « Structure du fait divers » dans [Médiations, 1962] *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 2002, p. 443.

—, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971.

BAUDELLE, Yves et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Éditions Universalis, vol. 15, no 104, 1995, p. 552-554.

BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.

BÉGIN, Christopher, *Faits divers, feuilletons et procès : une sociologie « en dehors de la sociologie »*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en sociologie de l'Université de Montréal, 2020.

BERTHO, Sophie, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, no 92, 1993, p. 90-97.

BEIGNIER, Bernard, « Vie privée et vie publique », *Archives de Philosophie du Droit*, vol. 41, 1997.

—, *Le droit de la personnalité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1992.

BIGOT, Christophe, *Pratique du droit de la presse*, Paris, Dalloz, 2020.

BLANCKEMAN, Bruno, dans *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

—, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000.

BOISTEL, Martin, *Cours de philosophie du droit*, A. Fontemoing, no 121, 1988.

BONNAY, Denis et COZIC, Mickael, *Philosophie de la logique. Logique, preuve, vérité*, Paris, Vrin, 2009.

BOUCHERON, Patrick, « Toute littérature est assaut contre la frontière. Notes sur les embarras historiés d'une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 2, 65<sup>e</sup> année, 2010, p. 441-467.

BOUICHE, Fayçal, *Vers une poétique du “récit de filiation” contemporain : autour de La Place d'Annie Ernaux et des Vies Minuscules de Pierre Michon*, thèse comme exigence partielle du doctorat, Université Côte d'Azur, 2019.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raison d'agir, 2004.

—, *Sur la télévision*, Paris, Liber, 1996.

—, « L'illusion biographique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, no 1, juin 1986, p. 69-72.

BUISINE, Alain et DODILLE, Norbert (dir.), « Le Biographique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 224, 1991.

BRIÈRE, Émilie, « Faits divers, faits littéraire. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, vol. 40, no 3, automne 2009, p. 157-171.

BRUGIÈRE, Jean-Michel et GLEIZE, Bérengère, *Droits de la personnalité*, Paris, Ellipses édition marketing, 2015.

BRUN, Anne, « Chapitre 11 : L'écriture », *Manuel des médiations thérapeutiques*, 2013, p. 312-334.

BUTLER, Judith, [*Giving an Account of Oneself*] *Le récit de soi*, trad. par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, [New York, Fordham University Press] Paris, Presses universitaires de France, [2005] 2007

—, [*Excitable speech. A Politics of the Performative*] *Le pouvoir des mots*, [New York, Routledge] Paris, Amsterdam, [1997] 2017.

—, [*The Psychic Life of Power :Theories in Subjection*] *La vie psychique du pouvoir*, trad. par Brice Mathieussent, [New York, Routledge], Paris, Amsterdam, [1997] 2022.

—, [*Gender Trouble*] *Trouble dans le genre*, trad. par Cynthia Kraus, [New York, Routledge] Paris, La Découverte, [1990] 2006.

CAILLET, Aline et POUILLAUDE, Frédéric, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », *Un art documentaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

CERQUIGLINI, Blanche, « Des mythes et des hommes », Jean-Tadié et Blanche Cerquiglini (dir.), *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 321-337.

CHARON, Rita, « What to do with stories – The sciences of narrative medicine », *Canadian Family Physician*, vol. 53, no 8, 2007, p. 1265-1267.

CHIDIAC, Nayla, « Écrire le silence : ateliers d'écriture thérapeutique », *Cliniques*, vol. 1, no 5, 2013, p. 106-123.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

—, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

COLONNA, Vincent, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat, E.H.E.S.S., tome 1, 1989.

CORBIN, Alain, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*, Paris, Flammarion, 1998.

DELBAT, Jean-Luc, « Gabriel Matzneff », dans *Le métier d'écrire. Entretiens avec 18 écrivains*, Paris, Le cherche midi éditeur, 1994, p. 141-152.

DEMANZE, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, 2019.

—, « Le récit de filiation aujourd'hui », *Lire au lycée professionnel*, no 67, 2012.

—, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, no 45, vol. 3, 2009, p. 11-23.

—, *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008.

DESCHANEL, Cécile, *Le droit patrimonial à l'image. Émergence d'un nouveau droit voisin du droit d'auteur*, Thèse présentée à la faculté de droit de l'Académie Aix-Marseille, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, 13 décembre 2017.

DESMARAIS, Danielle, FORTIER, Isabelle et RHÉAUME, Jacques, *Transformations de la modernité et pratiques (auto)biographiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.

DION, Robert, *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

DION, Robert, REGARD, Frédéric, *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS, 2013.

DION, Robert, FORTIER, Frances, *Portraits de l'écrivain en biographe. Entretiens*, Montréal, Nota bene, 2012.

DION-LABRIE, Marianne et DOUCET, Hubert, « Médecine narrative et éthique narrative en Amérique du Nord », *Éthique et Santé*, no 8, 2011, p. 63-68.

DOSSE, François, *Le pari biographique – écrire une vie*, Paris, La Découverte, [2005] 2011.

DUBIED, Annick, « Le fait divers, emblème du champ médiatique contemporain », *Les Cahiers Protestants*, vol. 2, 2001, p. 33-38.

—, et LITS, Marc, *Le fait divers*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1999.

DUQUETTE, Anne-Marie, « Quand le traitement juridique du roman fait polémique : les limites de la liberté de création », *Postures* [en ligne], mis en ligne à l'automne 2020, URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/duquette-32>.

EMMANUEL, François, « Guérir par l'écriture...? », *Revue belge de Psychanalyse*, no 79, vol. 2, 2021, p. 115-142.

FOREST, Philippe, *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.

—, *Le Roman, le réel*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981*, Paris, Hautes études/Seuil/Gallimard, 2014.

—, *Le courage de la vérité*, Paris, Hautes études/Seuil/Gallimard, 2009.

—, *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*, Paris, Hautes études/Seuil/Gallimard, 2001.

—, *Histoire de la sexualité, T. 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976.

—, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

—, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, « NRF », 1971.

—, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966.

FRAISSE, Geneviève, *Du consentement*, Paris, Seuil, [2007] 2017.

GALICHON, Isabelle, *Le récit de soi. Une pratique éthique de l'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2017.

GARAPON, Antoine et PAPADOPOULOS, Ioannis, « Chapitre V. La preuve : vérité ou vraisemblance? », *Juger en Amérique et en France*, Paris, Odile Jacob, 2014.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GAUVREAU, Laurence, « L'écriture de soi, une écriture de l'Autre? », *Voix plurielles*, no 1, vol. 17, 2020, p. 171-181.

GEFEN, Alexandre, « Justice et justesse », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [en ligne], no 26, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 8 octobre 2024, URL : <file:///Users/anne-marieduquette/Downloads/fixxion-10416.pdf>.

—, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

—, *Vies imaginaires, Anthologie de la biographie littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2014.

—, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Blankeman, Bruno et Dambre, Marc Mura-Brunel, Aline (dir.) *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305-319.

—, « Le chat jaune de l'abbé Seguin ou les ambiguïtés de genre autobiographique », dans *Frontières de la fiction*, Bordeaux, Nota bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 77-109.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points », [1979] 2004.

—, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GONON, Laetitia et ROUX, Pascale (dir.), *Recherches & Travaux* [en ligne], no 92 : « Le fait divers dans la fiction contemporaine », mis en ligne le 1<sup>er</sup> juin 2018, URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/955>.

GOUMARRE, Laurent et HENRIC, Jacques, *Les grands entretiens d'artpress – Christine Angot*, Paris, Imec éditeur, 2013.

GUAY, Hervé et THIBAUT, Sara (dir.), *L'interprétation du réel. Théâtres documentaires au Québec*, Montréal, Nota Bene, 2019.

HADREAS, Peter, « Searle versus Derrida? », *Philosophiques*, no 23, vol. 2, 1996, p. 317-326.

HAMEL, Olivier, « Petit manuel de rédaction 2021 (14-17 ans) », *RLJSO* [en ligne], mis en ligne en 2021, URL : [http://www.rljsso.com/doc/Petit%20manuel%202021%20\(14-17%20ans\).pdf](http://www.rljsso.com/doc/Petit%20manuel%202021%20(14-17%20ans).pdf).

HAMON, Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, no 97, « Le fait divers », 1997.

HARAWAY, Donna, [A *Cyborg Manifesto*] *Le manifeste cyborg et autres essais*, anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, trad. par Nathalie Magnan, [San Francisco, Radical Society] Paris, Exils éditeur, [1985] 2007.

HAUKSSON-TRESCH, Nathalie, *Liberté de création littéraire ou violation de la vie privée. Aspects littéraires et juridiques*, Thèse de doctorat, Université Göteborgs (Suède), 2016.

—, *Le dévoilement d'autrui dans les œuvres littéraires. Aspects juridiques et littéraires*, Mémoire de maîtrise, Göteborgs universitet (Suède), 2014.

HAVERCROFT, Barbara, « Le refus du romanesque? Hybridité générique et écriture de l'inceste chez Christine Angot », *Temps zéro* [en ligne], no 8, 2014, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1146>.

HUNT, Celia, « Effets thérapeutiques de l'écriture créative en formation d'adulte », *Cliopsy*, no 10, vol. 2, 2013, p. 125-139.

ISER, Wolfgang, « Chapitre II : Réflexions préliminaire à une théorie de l'effet esthétique », *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans Robert, « Histoire de la littérature » dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 21-80.

JOUAN-WESTLUND, Annie, « Transposition objective du fait divers dans *Histoire de la violence* d'Éduard Louis », *Recherches & Travaux* [en ligne], no 92, 2018, mis en ligne le 1<sup>er</sup> mai 2019, consulté le 7 août 2024, URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/969>.

KIBÉDI VARGA, Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, Larousse, no 77 : *Situation de la fiction*, février 1990, p. 3-22.

- LACAN, Jacques, *Séminaire XIV, La logique du fantasme*, séance du 10 mai 1967.
- LACOUR, Laurence, *Le bûcher des innocents : enquête*, Paris, [Plon] Arènes, [1996] 2016.
- LANZMANN, Claude dans BESSON, Rémy, « *Le Rapport Karski. Une voix qui résonne comme une source* », *Études photographique* [en ligne], 27 mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011, URL : <https://journals-openedition-org.biblioproxy.uqtr.ca/etudesphotographiques/3178>.
- LATIL, Arnaud, *Création et droits fondamentaux*, Lyon, thèse de doctorat de droit privé, Université Jean Moulin, 2011.
- LAURENT, Nicolas et REGIANNI, Christelle (dir.), *Seuils du nom propre*, Limoges, Lambert Lucas, 2017.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- LE BLANC, Guillaume, « Être assujetti : Althusser, Foucault, Butler », *Actuel Marx*, no 36, vol. 2, 2004, p. 45-62.
- LEBRUN, Jean-Claude et PRÉVOST, Claude, « Une nouvelle génération romancière », *Nouveaux territoires romanesque*, Paris, Messidor-Éditions sociales, 1990, p. 11-50.
- LEDIEN, Stéphane, « Le roman noir ou la fiction de genre sur le banc des accusés », dans Mathilde Barraband, Anne-Marie Duquette et Marie-Odile Richard (dir.), *(Dé)limiter la création. Usages et usinages de la liberté d'expression artistique*, Érudit, 2022, p. 19-35.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, [coll. « Poétique », 1975] « Point », 1996.
- , *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LIPOVETSKY, Gilles et CHARLES, Sébastien (dir.), *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, « Le livre de poche », 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
- LUCAS-SCHLOETTER, Agnès, « Droit d'auteur et droits de la personnalité », *JurisClasseur Civil Propriété Littéraire et Artistique*, Fasc. 1118, 2009.
- LYOTARD, Jean-François, « Du mon usage du postmoderne », propos recueillis par Jean-Loup Thébaud, *Magazine littéraire*, no 239-240, mars 1987, p. 96-97.
- MADÉLÉNAT, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- MAFFESOLI, Michel, « Une forme d'agrégation tribale », *Paris : Autrement*, 1988.

MAHY, Fanny, *Le fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)*, Thèse de doctorat présentée comme exigence partielle au doctorat en philosophie de l'université of Western Ontario, 2013.

MAINGUY, Maude, *Être auteur amérindien : l'écriture comme outil d'affirmation culturelle et de guérison chez Tomson Highway*, Québec, mémoire présenté à la faculté de lettres de l'Université Laval, 2013.

MATZNEFF, Gabriel, « Gabriel Matzneff, interview sans concession », *BFMTV* [en ligne], 29 janvier 2020, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AMDsnftY-zs>.

—, « entretien avec Florent Georgesco », *La revue littéraire*, mai 2009, p. 1-23.

MEIZOZ, Jérôme, « La fiction pour les nuls (Agnès Tricoire vs Nathalie Heinich) », *Acta fabula* [en ligne], « Droit et littérature : la fiction en pouvoir ? », mis en ligne le 21 mai 2024, consulté le 8 octobre 2024, URL : [file:///Users/anne-marietduquette/Downloads/colloques-12444%20\(3\).pdf](file:///Users/anne-marietduquette/Downloads/colloques-12444%20(3).pdf).

—, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MEKKI, Mustapha, « Preuve et vérité en France », *Association Capitant, Journées Pays-Bas/Belgique — La Preuve*, Bruxelles, Bruylant, 2015, p. 815-849.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

MICHEL, Johann, *Sociologie du soi – Essai d'herméneutique appliquée*, Presses universitaires de Rennes, 2012.

MICHON, Cyrille, *Répondre de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 2023.

MONGELLI, Marco, *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine*, Paris, Sorbonne Paris Cité, 2019.

MGAMALEU, Jovensel, « Écritures du moi et violation de la vie privée d'autrui, ou la judiciarisation de l'autofiction : *Les Petits* de Christine Angot et *Belle Bête* de Marcela Iacub », *Anales de Filologia Francesa* [en ligne], no 27, 2019, URL : <https://doi.org/10.6018/analesff.382181>.

PIERRAT, Emmanuel, *L'auteur, ses droits et ses devoirs*, Paris, Folio, « essai », 2020.

—, *Le tribunal de la terreur*, Paris, Fayard, 2019.

—, *Le grand livre de la censure*, Paris, Plon, 2018.

—, *La liberté sans expression? Jusqu'où peut-on tout dire, écrire, dessiner*, Paris, Flammarion, 2015.



—, « Table-ronde : Les procès littéraires du point de vue des avocats », dans Anna Arzoumanov, Arnaud Latil et Judith Sarfati Lanter (dir.), *Le démon de la catégorie*, Paris, mare & martin, 2017, p. 219-230.

—, *Faut-il rendre les œuvres d'art?*, Paris, CNRS, 2011.

—, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous !*, Bruxelles, André Versailles, 2010.

—, *Le livre noir de la censure*, Paris, Seuil, 2008.

PIETRANTONIO, Karine, *(Ré)inventer le réel : l'appropriation du fait divers dans la littérature française contemporaine d'après Un fait divers de François Bon et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, mémoire de maîtrise présenté au département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 2018.

QUINT, Michel, « Les conseils de Michel Quint pour transformer un fait divers en roman », *Envie d'écrire* [en ligne], mis en ligne le 3 janvier 2014, URL : <https://www.enviedecire.com/les-conseils-de-michel-quint-pour-transformer-un-fait-divers-en-roman/>.

RABATÉ, Dominique, « Extension ou liquidation de la lutte? Remarques sur le roman selon Houellebecq », *Le Discours "néo-réactionnaire" : Transgressions conservatrices*, 2015, p. 277.

—, « Espaces (auto)biographique », *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? ; 49 », 1998, p. 102-112.

RAMOND, Denis, *La bave du crapaud. Petit traité de la liberté d'expression*, Paris, L'Observatoire, 2018.

DE RYCKEL, Cécile et DELVIGE, Frédéric, « La construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, vol. 30, no 4, 2010, p. 229-240.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, « Points », 1990.

—, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1985.

ROUHETTE, Georges, « Propriété », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 28 octobre 2021, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/propriete/>.

ROUILLER, Honorine, *La fictionnalisation du réel dans les œuvres de Moi, Tituba, Sorcière... noir de Salem de Maryse Condé, L'amant de Marguerite Duras et L'adversaire d'Emmanuel Carrère*, thèse de doctorat, Université d'Arizona, 2018.

RUFFEL, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

—, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, no 2, 2012, p. 3-25.

RUHE, Cornelia, « L'«exofiction» entre non-fiction, contrainte et exemplarité », dans Alexandre Gefen (dir.), *Territoires de la non-fiction*, Paris, Brill, 2020, p. 82-106.

S. a., « Autofiction », *Le petit Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 4 mai 2020.

S. a., « Document », *Petit robert de la langue française* [en ligne], consulté le 5 avril 2024.

S. a., « Témoignage », *Petit robert de la langue française* [en ligne], consulté le 5 avril 2024.

S. a., « Observatoire de la liberté de création », *Ligue des droits de l'Homme* [en ligne], s. d., URL : <https://www.ldh-france.org/sujet/observatoire-de-la-liberte-de-creation/>.

SAPIRO, Gisèle, « Littérature et vérité », *Analyse Opinion Critique* [en ligne], mis en ligne le 2 mars 2021, consulté le 28 octobre 2024, URL : <https://aoc.media/critique/2021/03/01/litterature-et-verite/>.

—, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*, Paris, Seuil, 2020.

—, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011.

—, « Littérature – Sociologie de la littérature », *Encyclopoedia Universalis* [en ligne], s. d., consulté le 25 octobre 2021, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/>.

SAUTERAUD, Anne-Marie, « Bonne foi et littérature : les limites de la liberté de création », *Legicom*, no 50, vol. 2, 2013, p. 45-50.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme*, no 175-176 « Vérités de la fiction », juillet-décembre 2005, p. 19-36.

SEARLE, John R., « Le statut logique du discours de fiction », dans *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, [1975] 1982.

SHIELDS, David, *Besoin de réel : un manifeste littéraire* [*Reality Hunger*], trad. par Charles Recoursé, Vauvert, Au Diable Vauvert, [2010] 2016.

SIMONET, Mathieu, « Un avocat hors la loi », *Revue Droit & Littérature*, vol. 1, no 2, 2018, p. 131-145.

SIMONET-TENANT, Françoise, « À la recherche des prémices d'une culture de l'intime », *Itinéraires* [en ligne], no 4, 2009, mis en ligne le 10 octobre 2014, consulté le 3 juin 2024, URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/1466>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, [« Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice »] *Les subalternes peuvent-elles parler?*, trad. par Jérôme Vidal, [ in Cary

Nelson and Lawrence Gressberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan] Paris, Amsterdam, [ 1985, p. 271-313.], 2020.

THÉRENTY, Marie-Ève, « Le “new journalism” à la française. Actualité et littérature (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) », *ELFe XX-XXI*, no 3, 2013, p. 145-158.

—, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007.

THIBAULT, Bruno, « Limitation de Jésus-Christ. Le Royaume d’Emmanuel Carrère et les apories du roman documentaire », dans Alexandre Gefen (dir.) *Territoires de la non-fiction*, Paris, Brill, 2020, p. 207-217.

TRICOIRE, Agnès, « L’autonomie de la liberté de création ? », *Legicom*, vol. 58, no 1, 2017, p. 49-53.

—, « Liberté de création : quelles menaces ? Quelles avancées ? », *L’Observatoire*, vol. 46, no 1, 2015, p. 3-9.

—, « Fiction et vie privée », *Legicom*, no 54, vol. 1, 2015, p. 125-135.

—, « Christine Angot et Lionel Duroy versus leurs personnages », *Légipresse*, 2013.

—, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011.

—, « L’enfant d’octobre, “roman”, face à son “sujet”, les époux Villemin », *Legipresse*, 1<sup>er</sup> mai 2009.

VARNEROT, Valérie, « La fictionnalisation de la vie privée », *Revue interdisciplinaire d’études juridiques*, no 1, vol. 64, 2010, p. 183-244.

VIARDOT, Claire, TITIA RIZZI, Alice et MORO, Marie Rose, « Incarner l’écriture narrative, anorexie et adolescence », *La psychiatrie de l’enfant*, no 63, vol. 1, 2020, p. 73-92.

VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La littérature au présent*, Paris, Bordas, [2005] 2008.

—, « Défections de la parole : écrire à l’épreuve des faits », dans Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers : littérature, théâtre, cinéma*, Paris, Le manuscrit, 2008, p. 295.

—, « L’archéologie de soi dans la littérature française », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l’autobiographique*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007.

—, (dir.), « Paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, 2001.

—, « Mémoires du récit. Question à la modernité », *Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaine ; 1 », 1998, p. 3-27.

WEITZMANN, Marc, « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non fiction et de ses conséquences », *France culture* [En ligne], « Émission Signe des temps », mis en ligne le 9 février 2020, consulté le 9 novembre 2020, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/le-recit-de-la-violence-chez-edouard-louis-histoire-d-un-brouillage-entre-fiction-et-non-fiction-et-de-ses-consequences-5775403>.

ZENETTI, Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un “tournant documentaire” ? », Alexandre Gefen (dir.), colloque *Territoires de la non-fiction*, décembre 2017, p. 148-163.

—, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.