

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

LE PROCÈS DE JEAN-MARIE LE PEN : *UNE ŒUVRE ENGAGÉE ET
TRANSGRESSIVE EN PROCÈS*

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
ANNE-MARIE DUQUETTE

AOÛT 2019

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

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

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 ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord, cela va de soi, à remercier ma directrice de mémoire Mathilde Barraband. Plus de vingt ans après avoir appris à lire et écrire, elle me réapprend, tous les jours, à affiner mes lectures, à préciser mes écrits, à éveiller et nourrir ma curiosité. Je me sens très privilégiée de pouvoir apprendre aux côtés d'une chercheure aussi rigoureuse, passionnée et critique. Merci d'avoir eu confiance en moi et d'avoir su, disons-le, si bien gérer mes insécurités.

Ensuite, je tiens à remercier Mélodie Laurent et Lydia Couette, partenaires de débats tempétueux. Merci d'avoir été là tout au long de ma maîtrise pour raviver et relancer mes questionnements existentiels et littéraires. Merci pour vos yeux sur chacune des étapes de mes réflexions, merci pour ces fous rires en classe, pour ces cabanes en couvertures, merci d'avoir réinventé maintes fois le monde avec moi au petit matin.

Finalement, un merci particulier à ma famille. Merci à ma mère qui s'est donné la peine d'essayer d'expliquer mon sujet de recherche aux autres alors qu'il n'était encore absolument pas clair pour moi. Merci à mon père et mon frère qui me stimulent et me relancent dans mes lectures.

Ce mémoire a bénéficié de l'aide du Fond québécois de recherche sur la société et la culture.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1. MATHIEU LINDON :	
PORTRAIT D'UN ÉCRIVAIN DE SON TEMPS.....	15
1. Parcours de l'auteur	16
1.1 Le journaliste	16
1.2 L'écrivain	18
1.3 Au croisement du journalisme et de la littérature	23
2. L'engagement littéraire au tournant du XXI ^e siècle	28
2.1 Héritier du XX ^e siècle	29
2.2 L'engagement à l'ère néolibérale	33
3. <i>Le procès</i> , un pivot dans l'œuvre de Lindon	37
3.1 Un pivot thématique	38
3.2 Un pivot générique	41
CHAPITRE 2. <i>LE PROCÈS</i> , UNE ŒUVRE TRANSGRESSIVE	47
1. La frontière entre fiction et réel	48
1.1 L'appareil titulaire	49
1.2 L'incipit	53
1.3 L'explicit	57
2. La frontière entre sphère publique et sphère privée	60
2.1 L'identification de la frontière	60
2.2 La fissuration de la frontière	65
2.3 La rupture de la frontière	70
CHAPITRE 3. LE PROCÈS DU <i>PROCÈS</i> ET SA RÉCEPTION	78
1. Jugements et opinion dissidente du <i>Procès</i>	80
1.1 Chronologie d'une décennie de procès	80
1.2 L'argument du non-respect de la nature du texte	83

1.3	Le reproche de ne pas avoir procédé à « des vérifications minimales » ..	87
1.4	L'argument de la non-considération de la qualité de la personne préjudiciée	90
1.5	L'opinion concordante	93
2.	Réception des champs littéraire et juridique autour des limites de la fiction	95
2.1	Chronologie d'une dispute	96
2.2	L'argument de l'inaptitude du tribunal à juger des cas de fiction	100
2.3	L'argument de la confusion entre réel et fiction	101
2.4	L'argument de la violence faite à l'autonomie de la fiction	106
3.	Les malentendus des procès	109
3.1	L'intention de l'auteur	110
3.2	L'analyse de l'œuvre par extraits	112
	CONCLUSION	116
	ANNEXES	126
	Annexe I : Chronologie de l'affaire Otchakovsky-Laurens, ainsi que de l'affaire July	126
	Annexe II : Extraits du roman jugés diffamatoires par les différentes instances	128
	BIBLIOGRAPHIE	129

INTRODUCTION

En 2011, l'avocate spécialiste en droit à la propriété intellectuelle Agnès Tricoire signe un *Petit traité de la liberté de création*¹ dans lequel elle tente, à l'aide d'outils juridiques, littéraires et philosophiques, de « faire vivre très concrètement les termes de la Déclaration universelle des droits de l'Homme et [de] fonder, dans la liberté d'expression, un champ particulier destiné aux œuvres, celui de la liberté de création.² » Pour justifier l'entreprise du traité, elle se tourne vers le passé : « Monarchie et Empire ne sont pas les seuls régimes qui cherchent à domestiquer la liberté de création, car la III^e République connaîtra une frénésie répressive, visant l'outrage aux bonnes mœurs.³ » C'est en effet sous ce régime politique qu'aura lieu un nombre impressionnant de procès littéraires ; Gisèle Sapiro en recense six entre 1884 et 1890 pour outrage aux bonnes mœurs — parmi ceux-ci, notons ceux contre Louis Desprez, Paul Bonnetain, René Mazeroy et Paul Adam⁴.

¹ Agnès Tricoire, *Le petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Voir Gisèle Sapiro, « La responsabilité pénale de l'écrivain au prisme des procès littéraires », *Histoire de la justice*, vol. 1, n° 23, 2013, p. 257.

Un des procès qui marquera indéniablement l'histoire littéraire est celui intenté quelques années plus tôt, en 1857, à Gustave Flaubert pour *Madame Bovary*. L'auteur adopte dans son roman une « posture objectiviste empruntée au paradigme scientifique en optant pour un narrateur impersonnel et pour une méthode de description clinique. Il rompt ainsi avec la convention classique qui subordonne la littérature à la morale¹ », explique la sociologue Gisèle Sapiro. Cette nouvelle perspective narrative a entraîné une légendaire méprise quant au statut du narrateur : on lui a reproché de ne pas juger le personnage d'Emma ; « [p]lus, induit en erreur par la technique nouvelle du discours indirect libre, il [le ministère public] lui reproch[e] de glorifier l'adultère, imputant à l'auteur des passages où le narrateur épousait le point de vue d'Emma² ». Pour sa défense, Flaubert plaide que « l'écrivain ne fait que refléter la réalité, il n'est pas responsable de cette réalité, qu'il est tenu de restituer de façon exacte ou du moins vraisemblable³ ». Le tribunal impérial finira par relaxer l'auteur, non sans avoir établi au préalable le caractère problématique de la fiction. On dira de ce procès qu'il « est fascinant et absolument intemporel parce que, au-delà de Gustave Flaubert, c'est la littérature en soi qui s'est trouvée accusée⁴. »

Si les régimes politiques et les sociétés changent et si, parallèlement, les motifs des poursuites s'adaptent, Tricoire observe que le statut de la liberté de création demeure problématique. « La répression des œuvres varie donc en fonction du seuil de tolérance des lieux et des époques, du degré de liberté communément admis dans la société [...] :

¹ Gisèle Sapiro, « Droits et devoirs de la fiction littéraire en régime démocratique, du réalisme à l'autofiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6, 2013, p. 100.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*

⁴ Fabienne Dupray, « *Madame Bovary* et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *Histoire de la justice*, vol. 1, n° 17, 2007, p. 229.

non fondée en droit, la liberté de création fluctue au gré du libéralisme ou de l'autoritarisme des gouvernants », conclut-elle, avant d'ajouter : « la réaction s'abat comme une foudre aléatoire sur des œuvres désignées comme scandaleuses ici alors qu'elles ne le sont pas là, aujourd'hui alors qu'elles ne l'étaient pas hier¹ ».

La question se pose donc : où en sommes-nous aujourd'hui ? Peut-on accuser un auteur parce que ses personnages vivent ou disent des choses indécentes ? Où se situent, par ailleurs, les limites acceptables de l'engagement et de la transgression ? Dans un contexte où l'État dit promouvoir la liberté d'expression, où la justice « affirme régulièrement que les idées ou opinions ont le droit de heurter, choquer ou inquiéter² », la question est plus que jamais pertinente. Le nombre de romans en procès connaît un essor depuis le tournant du XXI^e siècle : certains observateurs, dont Agnès Tricoire et Emmanuel Pierrat, qualifient ce tournant de « retour à l'ordre moral³ », retour qui menacerait au premier plan la liberté de création. En effet, les polémiques autour d'œuvres d'art se sont multipliées⁴, allant parfois jusqu'en cour, où les magistrats semblaient appliquer une législation et une jurisprudence parfois mal adaptées. Les sentences de Louis Skorecki, Nicolas Jones-Gorlin, Michel Houellebecq ou Christine Angot semblent être autant de preuves de la nature instable de la notion de liberté de création. Si ces cas récents sont relativement nombreux, l'un d'entre eux attire particulièrement l'attention.

¹ Agnès Tricoire, *Le petit traité de la liberté de création*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ « [Q]uelles que soient les intentions, conscientes ou inconscientes, des artistes contemporains, la logique de transgression ou, du moins, d'expérimentation des limites, ne peut que susciter des rejets, de la part des tenants non plus seulement du paradigme classique [...], mais aussi et surtout du paradigme moderne. / Toutefois le paysage de ces contestations a considérablement évolué depuis l'émergence du paradigme contemporain : aux réactions de vandalisme, ou de scepticisme exprimé en privé, se sont ajoutées des argumentations publiques et de plus en plus sophistiquées [...] », observe Heinich dans Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, « nrf », 2014, p. 329.

En 1998, Mathieu Lindon, journaliste à *Libération* et auteur aux éditions P.O.L publie son dixième roman intitulé *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*¹ dans lequel le narrateur, maître Mine, avocat juif et homosexuel, veut défendre son client, un jeune adulte fervent du Front national nommé Ronald Blistier. Ce dernier est poursuivi pour avoir, un soir où il collait des affiches du Front national dans les rues, abattu froidement un Maghrébin, Hadi Benfartouk. La stratégie de l'avocat est de faire du procès du jeune homme le procès du président du Front national, Jean-Marie Le Pen, faisant valoir que le dirigeant politique incite ses partisans à commettre ce genre d'actes violents, racistes et haineux et que c'est sous cette influence que son client a commis le crime. Blistier est présenté comme une nuisance à sa propre cause du fait des propos simplistes et agressifs qu'il tient à tout moment durant la plaidoirie : « Je n'aime pas les Arabes. Ils nous prennent nos boulots. J'ai eu une enfance malheureuse [...] Oui, je suis raciste, dit-il, mais je ne vais jamais à l'étranger, si les étrangers ne venaient pas chez nous ils n'auraient jamais à souffrir de moi. » (*PP*, p. 12-13) Il se suicide dans sa cellule avant la fin du procès. Le Jean-Marie Le Pen fictif apparaît peu dans le livre et toujours de façon très brève : lors de conférences de presse sur le procès, ou lors d'allocutions publiques à la suite des manifestations entourant le procès. Tout au long de l'histoire, l'attention du lecteur est dirigée sur les actions des militants anti-lepénistes, notamment sur l'entreprise de Maître Mine de faire du procès de Ronald Blistier celui de Jean-Marie Le Pen, ainsi que sur les manifestations du groupe de soutien qui s'est formé à la suite du

¹ Mathieu Lindon, *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, Paris, [P.O.L] Gallimard, « Folio », [1998] 2000, 115 p. Afin d'alléger le texte, le roman sera dorénavant désigné par *Le procès* dans le texte et les citations du roman seront désignées par le sigle *PP*, suivi du numéro de la page, le tout placé entre parenthèses dans le corps du texte.

meurtre, « Les Amis d'Hadi » (*PP*, p. 13), dont les actions sont dépeintes comme maladroites et inefficaces.

Quelques mois après la parution du roman, le véritable Jean-Marie Le Pen et le Front national poursuivent l'éditeur et l'auteur devant le tribunal de grande instance de Paris pour « diffamation envers particulier(s)¹ », estimant que six passages du livre sont préjudiciables². Le 11 octobre 1999, la sentence tombe : quatre des passages poursuivis sont effectivement jugés diffamatoires³ et l'éditeur et l'auteur sont condamnés à payer des frais pour dommages et intérêts, ainsi qu'une amende à l'état. Les condamnés décident d'aller en appel en invoquant l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'Homme⁴ sur la liberté d'expression, défense rejetée par la cour qui abonde dans le sens du verdict établi par le tribunal de grande instance. Otchakovsky-Laurens et Lindon choisissent de mener l'affaire devant la Cour de cassation où ils perdent également. En 2007, ils la reconduisent devant la Cour européenne des droits de l'Homme. L'éditeur et l'auteur perdent aussi devant cette dernière instance. Or le verdict n'est pas unanime :

¹ TGI Paris, *J. M. Le Pen et le Front National c. M. Lindon, P. M. Otchakovsky-Laurens*, 11 octobre 1999, p. 1.

² Voir l'annexe II « Extraits jugés diffamatoires » classant les passages poursuivis par instance, p. 128.

³ Le délit de diffamation en France consiste en « Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne [...]. La publication directe ou par voie de reproduction de cette allégation ou de cette imputation est punissable, même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommés, mais dont l'identification est rendue possible par les termes des discours, cris, menaces, écrits ou imprimés, placards ou affiches incriminés », article 29 de la *loi de 1881 sur la liberté de presse*.

⁴ L'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme dispose que : « Toute personne a droit à la liberté d'expression. Ce droit comprend la liberté d'opinion et la liberté de recevoir ou de communiquer des informations ou des idées sans qu'il puisse y avoir ingérence d'autorités publiques et sans considération de frontière. Le présent article n'empêche pas les États de soumettre les entreprises de radiodiffusion, de cinéma ou de télévision à un régime d'autorisations. L'exercice de ces libertés comportant des devoirs et des responsabilités peut être soumis à certaines formalités, conditions, restrictions ou sanctions prévues par la loi, qui constituent des mesures nécessaires, dans une société démocratique, à la sécurité nationale, à l'intégrité territoriale ou à la sûreté publique, à la défense de l'ordre et à la prévention du crime, à la protection de la santé ou de la morale, à la protection de la réputation ou des droits d'autrui, pour empêcher la divulgation d'informations confidentielles ou pour garantir l'autorité et l'impartialité du pouvoir judiciaire » dans *Convention européenne des droits de l'homme*, Conseil d'Europe, 2002, p. 11-12.

quatre des dix-sept juges siégeant à la Cour signent une opinion partiellement dissidente, jointe en fin d'arrêt, dans laquelle ils soulignent plusieurs caractères déterminants qui, selon eux, n'ont pas été considérés dans l'arrêt final.

Cette affaire a beaucoup circulé dans la presse européenne¹. Ce premier procès devant le tribunal de grande instance fait réagir la communauté littéraire de l'époque ; non seulement plusieurs articles signés par des écrivains paraissent en soutien aux deux hommes de lettres, mais, en outre, le 16 novembre de la même année paraît dans le journal *Libération* une pétition revendiquant le droit de publier les passages incriminés. Cette déclaration est signée par 97 intellectuels et écrivains, dont Marc Angenot, Annie Ernaux, Amélie Nothomb, François Bon, Éric Chevillard et plusieurs autres grands noms de la littérature contemporaine. À la suite à la parution de cette pétition, le directeur de *Libération*, Serge July, est poursuivi à son tour pour diffamation publique envers un particulier. Le tribunal correctionnel de Paris le reconnaît coupable en 2000 et le condamne à une amende et à des dommages et intérêts. Il choisit de se joindre à Mathieu Lindon et Paul Otchakovsky-Laurens en devenant troisième requérant pour les procès suivants dans lesquels, comme ses compatriotes, il est reconnu coupable à chaque fois.

Nombreux sont les intellectuels qui appuient les démarches juridiques de Paul Otchakovsky-Laurens et Mathieu Lindon : l'avocate spécialiste en droit à la propriété intellectuelle Agnès Tricoire, l'auteure Marie Darrieussecq et l'auteur Philippe Sollers sont quelques-uns de ceux qui ont pris la plume pour soutenir les deux incriminés.

¹ Voir l'annexe I, « Chronologie de l'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon ainsi que l'affaire July », p. 126.

L'affaire demeure couramment citée dans les ouvrages et articles sociologiques¹, juridiques² ou littéraires³ abordant la question des procès littéraires. Finalement, seules deux études littéraires ont été consacrées à ce roman à ce jour : l'une observe le traitement du racisme dans l'œuvre de Lindon⁴, l'autre se penche plutôt sur la réception du discours rapporté dans la communauté des juristes et sur la façon dont ces derniers appréhendent les énoncés sortis de leur contexte que sont les objets de la poursuite⁵.

Du fait de cette réception importante, de la reconduction du procès jusqu'à devant la Cour européenne des droits de l'Homme et des questions variées qu'il a suscitées, le cas du *Procès* nous apparaît comme un terreau particulièrement fertile pour l'étude des limites de la fiction et de la liberté de création. En effet, le parcours de l'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon, traversant à la fois les tribunaux judiciaires et sociaux, a laissé de nombreuses traces écrites (jugements, opinion dissidente, articles journalistiques, etc.), ce qui nous permet de mener une étude de cas fondée sur les textes tangibles. Ces traces nous permettront de nous intéresser tout autant au roman jugé diffamatoire qu'aux jugements qui le condamnent, ainsi qu'aux réactions qu'ont suscitées

¹ Voir notamment : Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011 ; Bernard Lahire, *L'invention de l'illettrisme : rhétorique publique, éthique et stigmates*, Paris, La Découverte, 1999 ; Nathalie Heinich, « Les limites de la fiction », *L'Homme*, no 175-176, 2005, p. 57-76 ; Gisèle Sapiro, « La responsabilité pénale de l'écrivain au prisme des procès littéraires », *Histoire de la justice*, vol. I, n° 23, 2013, p. 257.

² Voir notamment : Pascal Mbongo, « La banalisation du concept de "censure" », *Pouvoirs*, n° 130, 2009, p. 17-30 ; Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, Lyon, Doctorat de droit privé, Université Jean Moulin, 2011 ; Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, Éditions La Découverte, 2011 ; Dominique de Leusse, « La censure et la loi », *Presses de Sciences Po*, 2005, p. 117-129 ; Sylvia Israel, « Droits d'auteur et vie privée », *Légipresse*, n° 219, mars 2005.

³ Voir notamment : Françoise Lavocat, *Faits et fiction, pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016 ; Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008 ; Anna Arzoumanov, « "Toute ressemblance avec..." Quand le droit se penche sur l'usage fictionnel du nom propre » [à paraître].

⁴ Voir Philippe Chavasse, « Plaidoyer antiraciste : *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 53, 2000, p. 163-175.

⁵ Anna Arzoumanov, « L'auteur peut-il être tenu responsable des propos fictifs de ses personnages ? Retour sur le feuilleton judiciaire sur l'Affaire Lindon/POL vs Jean-Marie Le Pen », dans Karine Germoni et Claire Stoltz (dir.), *Aux marges du discours rapporté*, Paris, l'Harmattan [à paraître].

le roman et le procès du roman, afin de dresser un portrait global de l'affaire. À l'aide d'ouvrages théoriques, tant issus de la sociologie que du droit et des études littéraires, nous observerons ce corpus à moitié littéraire, à moitié juridique. Ce croisement des approches appliquées à un corpus hybride nous permettra d'examiner avec les définitions qui sont données et les usages qui sont faits de la notion de fiction, ainsi que de liberté de création dans la société d'aujourd'hui.

Nous nous arrêterons plus particulièrement sur deux aspects qui participent aux usages des notions de fiction et de liberté de création : l'engagement et la transgression. Alors que l'engagement en littérature est une question qui semble appartenir au XX^e siècle, des théoriciens tels que Sonya Florey nous rappellent que la notion a évolué et est toujours présente dans la littérature contemporaine. La transgression, qui peut paraître aujourd'hui inhérente à la création pour certains¹, par sa nature, outrepasse les limites consensuelles et peut, par conséquent, se révéler problématique lorsqu'elle est considérée hors de son contexte de pratiques littéraires. Ainsi, ces notions traverseront ce mémoire, puisqu'elles sont non seulement inhérentes à l'œuvre globale de l'auteur, mais se trouvent également au cœur de la polémique dont *Le procès* a fait l'objet.

Nous nous intéresserons au procès du *Procès* dans son double sens de *processus* et de *réception*. D'un côté, par une analyse textuelle de l'œuvre, nous porterons notre regard sur la façon dont l'engagement et la transgression sont produits et actualisés par l'œuvre. D'un autre côté, à l'aide d'une analyse contextuelle, nous nous pencherons sur le

¹ Nathalie Heinich fait remarquer, à cet égard, que l'art contemporain réactive les valeurs morales occidentales (défense de l'enfance, défense des animaux, défense de la décence, défense de la dignité humaine) les transgressant. Elle conclut : « l'art contemporain continue plus que jamais de jouer avec les limites juridiques et morales, même si toutes les œuvres qui en relèvent ne sont pas réductibles à un tel jeu. » Voir Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 58-59.

procès du *Procès* au sens de *réception*, en étudiant la façon dont les champs juridique, médiatique et littéraire conçoivent ces deux notions. Pour ce faire, nous observerons la façon dont le texte interroge les frontières mises à mal par une transgression : à la fois celle entre vie privée et vie publique, mise à mal à même la fabula, et celle entre réel et fiction, mise à mal par le dispositif du texte cette fois-ci.

Dans le premier chapitre, qui a pour titre « Mathieu Lindon. Portrait d'un écrivain de son temps », nous nous intéresserons au parcours de cet homme qui s'est vu plus d'une fois confronté au contrôle étatique. Nous observerons particulièrement l'entrelacement des deux carrières de Lindon, celle du journalisme et de la littérature. Nous porterons une attention particulière à « ce temps » par l'observation du contexte social et idéologique dans lequel évolue l'œuvre de l'auteur : il sera question de l'héritage des marques de la littérature engagée du XX^e siècle et de la façon dont l'engagement peut prendre forme dans l'époque néolibérale contemporaine. Finalement, nous exposerons les grandes lignes de l'évolution littéraire de l'écrivain, de son premier roman à sa pratique actuelle, afin de voir de quelle façon *Le Procès* s'inscrit dans l'œuvre globale de l'auteur.

Le deuxième chapitre, intitulé « *Le Procès*, une œuvre transgressive. L'importance des frontières pour un texte qui ne cesse de les interroger », est quant à lui consacré à l'analyse interne du roman poursuivi. En nous appuyant sur les théories de la fiction, nous tenterons de cerner la frontière entre fiction et réel dans toute sa porosité, telle qu'elle est mise en scène par le livre. Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps les frontières du texte fictionnel, soit l'appareil titulaire, l'incipit et l'explicit, en tentant d'y dégager les divers procédés qui troublent la limite entre fiction et réel. Nous

poursuivrons dans un deuxième temps notre analyse en nous penchant sur une frontière entre public et privé, mise en scène non plus *par*, mais *dans* le texte. Illustrée par le corps même des personnages, elle ne cesse d'être physiquement traversée tout au long du roman. Nous observerons la contamination au sein de la fabula du privé par le public en analysant la façon dont le discours social participe de la perméabilité de la frontière.

Le dernier chapitre sera enfin consacré à la réception de l'œuvre. Intitulé « Les effets d'un procès littéraire. Fiction et droit », il étudiera les effets de la fiction sur le réel. À l'aide des théories de sociologie de la réception et des spécialistes en droit et études littéraires, ce chapitre s'intéressera à la réception judiciaire et juridique du roman, ainsi qu'à la réception médiatique du procès du *Procès*, qui prend la forme de nombreux articles solidaires avec l'auteur et l'éditeur poursuivis. Nous tenterons, à l'aide des réflexions exposées dans la réception, ainsi que dans diverses études juridiques, sociologiques et littéraires, de comprendre la façon dont la liberté de création est envisagée à la fois par les acteurs judiciaires, par le champ littéraire et par le champ juridique. En somme, en plus de contribuer à la connaissance d'un écrivain connu, mais peu étudié, ce mémoire cherchera à mieux cerner l'autonomie de la fiction littéraire en régime français contemporain, et ce, en avançant à la fois dans la compréhension de ce qu'est la liberté de création aujourd'hui en France, et dans les théories de la fiction, en s'arrêtant plus particulièrement sur la façon dont ces théories traitent la question des effets de la fiction.

CHAPITRE I

MATHIEU LINDON. PORTRAIT D'UN ÉCRIVAIN DE SON TEMPS

Si *Le procès* et sa réception sont au cœur de cette recherche, il nous semble essentiel de commencer par observer la démarche professionnelle de l'auteur afin de comprendre le roman dans l'ensemble de l'œuvre et, ultimement, dans son contexte social. En effet, ce sont les rapports entre l'œuvre et le réel qui nous permettront d'étudier les manifestations d'engagement et de transgression qui sont au cœur du projet d'écriture de Lindon. Dans un premier temps, nous présenterons en parallèle, puis conjointement, la carrière de journaliste et celle d'écrivain de l'auteur, en nous arrêtant aux figures marquantes qui ont influencé son cheminement. En effet, Mathieu Lindon a grandi dans l'environnement d'une des maisons littéraires les plus connues et les plus avant-gardistes de France, ce qui n'est pas sans laisser de traces dans son parcours professionnel. Il s'agira, dans un deuxième temps, de contextualiser l'œuvre dans le travail global de Lindon, en observant la façon dont sa pratique d'écriture évolue, à travers une recherche à la fois thématique et générique. Ces observations nous permettront d'envisager l'œuvre poursuivie dans son contexte de création et de réception.

1. Parcours de l'auteur

1.1. Le journaliste

Fils de Jérôme Lindon, célèbre directeur des éditions de Minuit, Mathieu Lindon fait son entrée dans le monde de la culture en 1980, par le biais d'un stage en journalisme, obtenu par relation familiale, à l'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur* (aujourd'hui appelé « *L'Obs* »)¹. Il assure qu'à cette époque, « ce métier de journaliste auquel [il s']essaie [...], [il n'a] a priori aucun respect pour². » *L'Obs*, deuxième magazine de nouvelles en France, est reconnu pour être de gauche. Le magazine milite dès 1954 pour l'indépendance de l'Algérie et soutient les mouvements de décolonisation en général³. À la suite de l'élection du socialiste François Mitterrand, le journal hésite quant à la position à adopter, et cette hésitation entraîne une crise majeure en 1984, à laquelle n'échappe pas Mathieu Lindon. Il choisit de quitter l'hebdomadaire cette année-là pour entrer à *Libération*.

Ce grand quotidien d'information français, héritier de *L'Agence de Presse Libération* est étroitement liée aux mouvements gauchistes de Mai 68. Fondé en 1973 par Jean-Paul Sartre, Serge July, Jean-René Huleu et Jean-Claude Vernier, *Libération* est financé en totalité de façon indépendante de l'État, par des mouvements militants et des fonds privés. Il est placé sous la houlette de Jean-Paul Sartre durant la première année et puis celle de Serge July à partir de 1974. Malgré une certaine incertitude financière, le

¹ Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, P.O.L, 2011, p. 43.

² *Ibid.*, p. 60.

³ Voir Christine Leteinturier, « *Nouvel Observateur Le*, hebdomadaire », dans *Encyclopedie Universalis* [en ligne], consulté le 21 juillet 2017, URL : <http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/le-nouvel-observateur-hebdomadaire/>.

journal maintient son organisation interne peu commune à l'époque : égalité de salaire pour tous et valorisation de la participation de tous les employés. En 1981, Serge July propose de modifier la mission du journal en délaissant le côté militant au profit d'une vision plus moderne axée sur la grande information. La proposition est acceptée. La publicité étant désormais introduite au journal, le capital croît considérablement et les tirages augmentent de 35 000 exemplaires en 1980 à 160 000 en 1983. C'est dans ce contexte de croissance et de changement que Mathieu Lindon, âgé alors de vingt-neuf ans, arrive au quotidien. D'abord critique littéraire, puis chroniqueur, il y travaille encore à ce jour, trente-trois ans plus tard.

Lorsque, en 2015, le journal se retrouve dans une situation financière précaire et établit une clause de cession encourageant la démission des employés en leur offrant une indemnité importante, Mathieu Lindon, tiraillé entre partir et rester, écrit dans son journal, qui deviendra *Jour de Libération*¹ : « Tant que je suis libre au journal, de quoi me libérer² ? » Il donne à penser que ce quotidien lui octroie la liberté de travail dont il a besoin, tant au niveau du choix des sujets que de la hiérarchie à l'interne. Si la tendance gauchiste de *Libération* a considérablement dévié à la suite du changement de ligne directrice instaurée par July, le journal demeure politiquement engagé. Lindon relate, dans son livre, que le journal où il travaille est celui qui accueille au sein de ses bureaux toute l'équipe de *Charlie Hebdo* à la suite de l'attentat de janvier 2015³. Ce soutien

¹ Mathieu Lindon, *Jour de Libération*, Paris, P.O.L, 2015.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Le 7 janvier 2015, un attentat est commis à Paris dans les bureaux de *Charlie Hebdo*, journal satirique français fondé en 1970. Si la cible première de l'attentat a été Stéphane Charbonnier (directeur du journal et auteur de plusieurs textes et caricatures dirigées contre les terroristes islamiques), onze autres journalistes et caricaturistes sont aussi assassinés. L'attentat sera revendiqué quelques jours plus tard par l'organisation terroriste islamique Al-Quaida en représaille des représentations de Mahomet par le journal satirique. Voir

moral, physique et économique montre non seulement une forte solidarité entre le quotidien de grande information et l’hebdomadaire satirique, mais aussi un choix social de soutenir ouvertement les caricaturistes et journalistes devenus emblématiques de la liberté d’expression.

1.2. L’écrivain

En parallèle de cette carrière journalistique, Mathieu Lindon s’introduit progressivement sur la scène littéraire française. Dès 1983, il publie son premier roman, *Nos Plaisirs*¹, aux éditions de Minuit. Le roman narre l’histoire d’un père de famille qui force ses fils à se prostituer, fils dont la méchanceté est le grand moteur de ce roman érotique et cynique. Pour Lindon, l’écriture de ce livre est naturelle :

Avec une joie de chaque instant, des fous rires fréquents devant ce que j’estime mes trouvailles, j’écris un roman, espèce d’épopée villageoise de la bassesse. Souvent, les écrivains emploient l’imparfait du subjonctif en évoquant crûment la sexualité, donnant à leur œuvre un aspect grand genre – ça m’amuse de traiter d’une pornographie petit genre, perversions sans envergure rendues dans un langage non pas tant parlé que pensé².

Cette première œuvre de création témoigne déjà du plaisir de la transgression. À contre-courant de ses contemporains, Mathieu Lindon se joue des conventions en mettant en scène, avec une vulgarité assumée, une sexualité infantile médiocre. C’est précisément de la transgression langagière que le roman tire son caractère grossier et comique qui désamorce l’obscénité insoutenable de l’œuvre. Il lui paraît également naturel de soumettre ce livre à son père, qui le rejette d’abord, refusant que cette vulgarité soit

Yves Frémion, « Charlie Hebdo », dans *Encyclopeadia Universalis* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017, URL : http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/charlie-hebdo/#titre-i_37879.

¹ Pierre-Sébastien Heudaux, *Nos plaisir*, Paris, Minuit, 1983.

² Mathieu Lindon, *Ce qu’aimer veut dire*, op. cit., p. 124.

associée au nom de la famille¹. Puis, à la suite des conseils d'Alain Robbe-Grillet, Lindon père accepte le manuscrit sous condition de modifications et d'une publication sous pseudonyme².

Trois ans après la parution de ce premier roman, l'auteur juge important de s'affranchir de la sphère d'influence de son père. Il envoie son manuscrit à la maison P.O.L, qui accepte de le publier. Paul Otchakovsky-Laurens, l'homme qui donne ses initiales au nom de la maison d'édition, est un pilier important de la carrière littéraire de l'auteur. Lui-même homme de conviction, il commence sa carrière d'éditeur en dirigeant sa propre collection, « Textes », chez Flammarion. Lorsqu'il voit un roman érotique et les journaux de Charles Juliet refusés de publication par ses supérieurs, il décide de quitter la grande maison pour entrer chez Hachette, où il fonde la collection P.O.L. Hachette est toutefois achetée par Matra en 1981 et Paul Otchakovsky-Laurens perd toute latitude dans le travail. Par conséquent, il quitte la maison pour créer finalement ses propres éditions, les Éditions P.O.L. Pratiquement tous ses auteurs le suivent. Plusieurs observateurs rapprochent les éditions P.O.L des éditions de Minuit, « parce que ce sont deux petites maisons artisanales et qui font attention à la recherche formelle³ », pour la ressemblance dans « la sobriété des couvertures⁴ » et pour leur ligne éditoriale hétérodoxe. Or nombreux sont les aspects qui séparent les deux maisons : P.O.L publie

¹ Voir Louis-Daniel Godin, « La violence de l'infantile dans *Nos plaisirs* de Mathieu Lindon », *Postures*, dossier « L'enfance à l'œuvre », n° 21, 2015, [en ligne], consulté le 14 janvier 2018, <http://revuepostures.com/fr/articles/Godin-21>.

² De prime abord, Mathieu Lindon s'est formellement imposé à l'idée du pseudonyme. C'est Michel Foucault, proche de l'auteur et arbitre dans cette querelle père-fils, qui a amené l'idée du surnom de Pierre-Sébastien Heudeaux (Pseudo) qui fait l'unanimité. En date d'aujourd'hui, c'est le seul livre qu'il a publié sous pseudonyme.

³ Bloch-Lainé, Virginie (inter.), Otchakovsky-Laurens, Paul, « Paul Otchakovsky-Laurens », *À voix nue*, France culture, 2014, 17 :28.

⁴ *Ibid.*

de la poésie, Minuit la refuse au profit d'autres genres tel que le théâtre, l'une est dépendante financièrement d'un groupe éditorial, l'autre se défend de l'être, etc.

Cela dit, elles ont en commun leurs façons très particulières d'être des éditions engagées. Si les éditions de Minuit s'engagent par la diversité de leur catalogue et par leur indépendance financière, les Éditions P.O.L s'engagent, quant à elles, par leur résistance par la lenteur et leur solidarité envers ses auteurs. Otchakovsky-Laurens ne croyant pas à l'efficacité des comités de lecture et souhaitant lire lui-même chacun des quelque 300 manuscrits qui lui étaient acheminés chaque année. Qu'il n'y ait qu'un seul éditeur à la maison d'édition instaure nécessairement une certaine lenteur dans le processus éditorial. De plus, l'éditeur affichait un désintérêt total envers l'aspect commercial de son métier. Il a raconté, à ce sujet qu'"une semaine avant qu'[il] mette en fabrication [s]es premiers livres, [Bernard Fixot lui] a dit : "est-ce que tu sais calculer le prix d'un livre ? " [Otchakovsky-Laurens] imaginai[t] qu'on regardait le prix des autres livres dans les librairies et puis on disait "tiens, celui-là fait 200 pages, on va le mettre à douze francs"¹ ». En outre, l'identité visuelle de la maison positionne la question de la temporalité au premier plan. La disposition des pastilles blanches et bleues qui composent le logo représente une figure du jeu de « Go », figure de l'éternité directement empruntée à la page 566 de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec. La présence de cette figure est un hommage à Perec, une évocation de la fidélité de l'éditeur envers les écrivains et, surtout, une illustration de la volonté d'inscrire les œuvres publiées dans la pérennité. Ainsi, si l'éditeur n'est pas reconnu pour sa stratégie commerciale, il est cependant apprécié pour sa fidélité envers les écrivains de son écurie.

¹ Paul Otchakovsky-Laurens, Olivier, Le Naire (interview), *Paul Otchakovsky-Laurens, Président Directeur des éditions P.O.L*, L'Express [vidéo en ligne], 2015, 2 :03 minutes.

Force est donc de constater que le choix que fait Lindon en approchant cette maison d'édition en est un de conviction, d'indépendance d'esprit et d'anticonformisme, puisque la rapidité et la rentabilité ne figurent pas au premier plan des priorités de la maison. L'auteur et journaliste y publie d'abord *Le livre de Jim Courage*¹ en 1986, une histoire d'amour difficile entre deux garçons, la première parue sous son vrai nom. L'année suivante, il y signe *Prince et Léonardours*², roman narrant les affres de deux adolescents amoureux. Ce roman se voit menacé d'interdiction de publication par Charles Pasqua, ministre de l'Intérieur à l'époque. Selon Lindon, l'œuvre aurait choqué par les pratiques homosexuelles de deux jeunes garçons, pratiques décrites de façon à rendre le sujet accessible à tous (notamment par les illustrations fréquentes rappelant celles des romans d'apprentissage de la comtesse de Ségur)³. Il échappe toutefois au procès grâce à la réaction d'intellectuels⁴ qui prennent position et protestent contre cette censure étatique.

Une vingtaine d'ouvrages suivent celui-ci chez P.O.L. Deux tendances principales, sur lesquelles nous reviendrons, se dégagent dans les thématiques de l'œuvre de Lindon : la première s'intéresse ouvertement à des enjeux sociaux et cherche à les mettre en scène⁵ — dans un esprit non pas moralisateur, mais ironique —, la seconde cherche plutôt à entrer dans l'intime et le quotidien et à mettre à jour les rouages à la fois

¹ Mathieu Lindon, *Le livre de Jim Courage*, Paris, P.O.L, 1986.

² Mathieu Lindon, *Princes et Léonardours*, Paris, P.O.L, 1987.

³ Anne-Marie Duquette (inter.), « Mathieu Lindon », entrevue écrite, 17 juillet 2017.

⁴ Thierry Crépin, Anne Crétois, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », *Le Temps des médias*, no 1, 2003, p. 64.

⁵ Voir *Lâcheté d'Air France* (2002), *Jour de Libération* (2015), *Chez qui habitons-nous ?* (2000), *Le procès de Jean-Marie Le Pen* (1998), *Je vous écris* (2004).

de l’aliénation et de la banalité¹. Le côtoiemment de ces deux tendances marque l’intérêt de l’auteur pour les deux volets d’une même frontière, celle entre le public (incarné par les préoccupations sociales) et le privé, voire l’intime (incarné par l’analyse de la pensée des personnages), intérêt qui se confirmera tout au long de sa carrière d’écrivain et de journaliste.

Certains de ses ouvrages sont reconnus par la communauté littéraire. Lindon reçoit, en 2011, pour *Ce qu’aimer veut dire*, le prix Médicis dont la « mission est de couronner un roman, un récit, un recueil de nouvelles dont l’auteur débute ou n’a pas encore une notoriété correspondant à son talent² ». L’auteur cherche, par ce livre, à rendre hommage à la figure marquante qu’a été pour lui Michel Foucault, notamment en soulignant la frontière, particulièrement poreuse à cette époque de sa vie, entre amour, admiration, amitié et affection familiale. Deux ans plus tard, l’auteur se voit à nouveau couronné d’un prix littéraire. Son roman *Une vie pornographique³* reçoit le prix du Zorba, surnommé « l’anti-Goncourt », qui est remis à « l’œuvre la plus hypnotique de l’année⁴ ». L’écart entre les deux prix, tant dans leur vocation que leur légitimité, vient souligner la différence entre les deux tendances de l’œuvre de Lindon : d’un côté, l’illustration réaliste d’enjeux sociaux tels que la difficulté des relations homosexuelles, le fléau du VIH qui faisait alors rage, la présence de la drogue au quotidien dans *Ce qu’aimer veut dire*, et de l’autre côté, l’aliénation d’un quotidien somme toute banal tel

¹ Voir *Les Apeurés* (1998), *Le livre de Jim Courage* (1987), *Une vie pornographique* (2013), *Je ne me souviens pas* (2016), *La littérature* (2001), *Mon cœur tout seul ne suffit pas* (2008).

² (s. a.), « L’histoire », *Prix Médicis, Site officiel* [en ligne], consulté le 28 juillet 2017, URL : <https://prixmedicis.wordpress.com/lhistoire/>

³ Mathieu Lindon, *Une vie pornographique*, Paris, P.O.L, 2013.

⁴ Marie Turcan, « Le prix Zorba, “l’anti-Goncourt” qui honore le livre le plus hypnotique de l’année, remis à Mathieu Lindon », *Les Inrocks* [en ligne], 13 novembre 2013, consulté le 25 janvier 2017, URL : <http://www.lesinrocks.com/2013/11/13/livres/prix-zorba-lanti-goncourt-honore-livre-hypnotique-lannee-11444164/>.

que perceptible dans la mise en scène de l'histoire d'amour désastreuse entre Perrin et l'héroïne dans *Une vie pornographique*.

1.3. Au croisement du journalisme et de la littérature

Si les marques d'une préoccupation pour les enjeux sociaux actuels sont indéniables dans l'œuvre littéraire de Lindon, inversement, les marques littéraires affluent dans ses articles journalistiques. Cette relation entre les sphères journalistique et littéraire de la production de l'auteur peut sembler étonnante aujourd'hui, mais elle rappelle néanmoins le brouillage des pratiques entre littérature et journalisme tel qu'il prévalait dans la France du premier XIX^e siècle. En effet, comme le rappelle Marie-Ève Thérenty, si « à quelques exceptions près, au XX^e et encore plus au XXI^e, les écritures journalistiques s'uniformisent en visant un formatage efficace et pragmatique¹ », cette uniformisation n'apparaît qu'avec les premières écoles de journalisme (1928-1930) et avec le vote du statut professionnel des journalistes en 1935. Elle se confirme au tournant du XXI^e siècle par le développement des médias (radio, télévision et chaînes d'information), créant une fracture irrévocable entre l'écriture médiatique et la littérature².

La spécialiste des relations entre presse et littérature rappelle que sous la Restauration, deux types de journaux distincts se côtoyaient dans les kiosques : d'un côté, le quotidien qui se caractérise par son sérieux et son contenu politique, et de l'autre, la presse satirique qui, par le biais de bigarrures et de l'ironie, prend à partie les discours

¹ Voir Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 12.

² *Ibid.*, p. 11.

figés et moque le système des journaux¹. À partir de 1836, les deux types de journaux fusionnent, créant une catégorie d'écrivains-journalistes qui remplissent les colonnes destinées aux feuillets, « et là s'invente une nouvelle posture, une écriture de la mise à distance du média auquel l'écrivain sait pourtant appartenir². » La profession de journaliste n'existe pas en soi à l'époque : ce sont les hommes politiques et les hommes de lettres qui fondaient et écrivaient les journaux. À ce titre, plusieurs auteurs romantiques ont créé des journaux et revues. Que ce soit Georges Sand qui contribue, dès 1844, à l'établissement de la revue *L'Éclaireur de L'Indre*, ou encore Alexandre Dumas qui crée sept journaux et revues entre 1848 et 1864, nombreux sont les écrivains qui empruntent le chemin des médias pour tâcher de valoriser la « démocratisation des masses et le progrès social³ » et pour tenter de dire le quotidien. Marie-Ève Thérenty s'avance même jusqu'à soutenir, dans *La littérature au quotidien*, qu'au XIX^e siècle, « [l]es structures génériques circulent entre le journal (notamment le quotidien) et la Littérature, les antagonismes exhibés n'étant là que pour masquer une réflexion sur la capacité du langage à dire le quotidien⁴ ».

Si cette façon d'aborder la relation entre littérature et journalisme peut paraître aujourd'hui désuète, on en reconnaît certaines marques dans le travail de Mathieu Lindon. Alors que *Libération* devient un grand journal d'information tel que la vision moderne le conçoit, soit en proposant des articles simples et clairs qui démocratisent l'accès à l'information, l'auteur, pour sa part, continue de mettre en œuvre la matrice littéraire dans ses différents articles — ce que Thérenty nomme le « recours des

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

journalistes à la littérature¹ ». L'exemple de la chronique « Le monde à l'envers » est particulièrement probant : chaque semaine, Lindon écrit l'actualité telle qu'elle aurait pu être. Par cette entreprise, l'auteur réactive la notion d'ironie telle qu'envisagée par Thérenty pour le XIX^e siècle. En effet, on ne peut s'empêcher de voir certaines adéquations entre la pratique de Lindon dans le cadre de cette chronique de ce qui « aurait pu se produire » et les pratiques de 1836. L'auteur exploite l'ironie en l'écrivant selon la conception qui prédominait au XIX^e siècle, soit comme « cette façon inquiète, caractéristique du quotidien, de se mettre localement en abyme, de s'interroger constamment sur ses procédures d'écriture [...], de s'autoriser cette réflexivité caractéristique et généralement définitoire de la littérature² ». En écrivant les nouvelles telles qu'elles auraient pu être, Lindon fictionnalise l'actualité et met en abyme, d'une certaine façon, la pratique journalistique. L'on peut constater, en observant l'évolution des pratiques journalistiques, que ce qui était considéré autrefois comme de la presse satirique — alors communément admise — devient, aujourd'hui, une forme transgressive, puisqu'elle déborde des catégories attendues. Finalement, Lindon joue également avec la crédulité du public en signant, par exemple, un article intitulé « Macron n'a jamais gagné les élections » dans lequel il affirme qu'il a déjà perdu les élections présidentielles et que « ce sont son charme, son intelligence et son assurance qui ont causé sa perte³. » Bien qu'un lecteur moyen ignorant tout de la politique puisse croire à une véritable nouvelle, la nature fictionnelle est revendiquée clairement dans le sous-titre de la rubrique : « Chaque week-end, Mathieu Lindon réécrit l'histoire telle qu'elle

¹ *Ibid.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 154.

³ Cet article paraît deux mois après l'élection d'Emmanuel Macron à la présidence de la République française. Voir Mathieu Lindon, « Macron n'a jamais gagné les élections », *Libération*, chronique « Le monde à l'envers », 14 juillet 2017.

aurait pu se dérouler¹. » Lindon use non seulement de son éthos d'auteur, couplé à celui de journaliste, afin de publier une fausse actualité, mais il joue également avec les standards du journal en publiant ce qui pourrait être qualifié de pure fiction d'opinion, transgressant par le fait même la pratique journalistique actuelle. On peut envisager que cette écriture marginale met de l'avant le caractère arbitraire des publications dans les médias, obligeant le lectorat, dans une certaine mesure, à réfléchir sur la provenance, la crédibilité et la véracité des informations diffusées dans les journaux.

Il est évident que Lindon insère de la fiction dans ses écrits journalistiques. Réciproquement, certaines œuvres fictives telles que *Chez qui habitons-nous ?* ou *Le procès* sont les exemples que l'auteur insère également des faits réels dans son travail d'écriture fictionnelle. Ce jeu est particulièrement évident dans le cas du *Procès*. Dès le titre, le réel s'y immisce par la mention du nom d'une personne réelle. Il prend ensuite toute la place dans les premières pages de l'œuvre avec la reprise d'un fait divers, celui du meurtre d'Ibrahim Ali-Abdallah, dix-sept ans, assassiné en 1995 dans les rues de Marseille par des jeunes militants du Front national qui collaient des affiches du parti sur lesquelles était inscrit « Avec Le Pen, 3 millions d'immigrés rapatriés². » Surtout, on observe l'entrecroisement des régimes par le jeu du genre : l'œuvre s'affiche comme roman tout en convoquant des faits réels et en mettant en scène des enjeux sociaux et politiques. La mise en fiction du fait divers concernant Ali-Abdallah n'est pas sans rappeler le concept de « Monde à l'envers » : comme si l'auteur passait par la fiction pour

¹ *Ibid.*

² Daniel Groussard, « Marseille : Ibrahim, tué à 17 ans par des colleurs d'affiches du FN », *Libération*, 23 février 1995.

sortir du régime de la « chose vue¹ », dans lequel sont confinés les journalistes, pour non seulement revenir à la « chose dite », soit de mettre le fait en récit, mais y cultiver aussi matière à réfléchir.

Pour Lindon, la différence entre les deux pratiques d’écriture apparaît à un autre niveau. Dans *Jour de Libération*² — livre qu’il qualifie lui-même de journal intime rassemblant des éléments autobiographiques —, il formule ainsi sa perception du croisement entre les deux pratiques d’écriture :

il y a des cas comme ça où littérature et journalisme coexistent, où à tort ou à raison, je suis fier de mon inventivité journalistique. Parce que, encore une fois, mon activité d’écrivain est solitaire, j’écris ce que je veux ou peux écrire. [...] On ne peut pas être un journaliste maudit dont les articles inédits sont retrouvés dix ans après sa mort et qu’on se dit alors qu’on aurait mieux fait de les faire paraître de son vivant. Parce que les lecteurs et les collègues font partie intégrante du journalisme, une gloire du journalisme est de ne pas pouvoir se reposer sur une postérité fantasmatique comme sur un matelas pour son amour propre, d’être contraint à des résultats immédiats³.

À la lumière de cet extrait, on comprend que la principale différence entre l’écriture journalistique et littéraire tient, pour Lindon, dans le rapport à la communauté, dans la relation entre l’auteur et son environnement. L’écriture journalistique est provoquée, attendue et évaluée par le monde extérieur qui lui est contemporain : son caractère éphémère est le principe central autour duquel s’articule la construction du texte. À l’inverse, l’écriture fictionnelle peut se permettre une plus grande liberté, sa relation au public et au temps étant plus distendue. Dans les deux cas, la pratique de Lindon est marquée par une forme de militantisme qui apparaît dans la considération du social omniprésente qui colore son œuvre et dans ses prises de position, lisibles à travers le choix des thèmes et à travers l’ironie. Plus encore, ce militantisme prend également

¹ Marie-Ève Thérénty oppose le régime de la « chose vue », qui positionne le journaliste comme témoin du fait, à celui de la « chose dite », qui le positionne plutôt comme rapporteur du fait. Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 25.

² Mathieu Lindon, *Jour de Libération*, Paris, P.O.L, 2015.

³ *Ibid.*, p. 175.

forme dans la transgression. En posant la question de l'engagement et la question du régime d'écriture, l'auteur transgresse, « passe outre¹ » les catégories attendues séparant les écrits journalistiques et les écrits de fiction.

Ainsi, on observe chez Mathieu Lindon un incontestable jeu de l'écriture dans les allers-retours de l'auteur entre la fiction et le réel, le journalisme et la littérature. Loin de se restreindre aux carcans attendus, imposés tant par les écoles du journalisme et la sphère littéraire que par les attentes du public, l'auteur joue avec les frontières génériques en s'inscrivant volontairement dans l'époque contemporaine par ses choix de sujet, instaurant dès lors sinon un climat de tension, à tout le moins une matière à polémique et, subséquemment, à réflexion.

2. L'engagement littéraire au tournant du xxI^e siècle

Plusieurs chercheurs contemporains soutiennent qu'il n'y a plus, aujourd'hui, de littérature engagée telle que Sartre la définissait. Que ce soit Benoît Denis qui conclut son ouvrage *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre* en soutenant que sous le régime de la modernité, la littérature, marquée par l'hégémonie sartrienne, cherche désormais « à reconquérir sa singularité contre l'envahissement du politique qui avait caractérisé la

¹ Le mot « transgression » vient du latin *transgressio*, de *transgredi*, « passer outre ». Voir « Transgression », *Le Grand Robert*, [consulté le 1^{er} avril 2019].

période sartrienne¹ », ou encore Bruno Blanckeman dans *Les fictions singulières* qui affirme que « l'idéal de l'engagement entendu dans une perspective sartrienne s'est effacé, en même temps que l'attitude de surplomb culturel qui la cautionnait : le prestige de l'écrivain² », nombreuses sont les assertions déclarant la mort de l'engagement. Or, des auteurs tels que Mathieu Lindon prouvent le contraire. En effet, il est possible de percevoir, dans l'œuvre globale de l'auteur, des marques nettes de l'héritage du XX^e siècle. Ainsi, Lindon donne non seulement à voir l'engagement hérité du siècle précédent, mais l'active et le couple à l'engagement à l'ère néo-libérale tel que défini par Sonya Florey.

2.1. Héritier du XX^e siècle

Au sortir de la guerre, le terme d'engagement était fréquemment employé dans les journaux de gauche pour qualifier les auteurs et leurs prises de position dans l'espace public. Cela dit, « on n'abordait que rarement, sinon dans les cercles communistes, la question d'une *littérature engagée* selon la formule sartrienne qui inscrit la politique à même les œuvres³. » Selon André Gide, l'écrivain pouvait s'engager à loisir par ses discours et ses prises de position, mais jamais dans son œuvre. Or, Sartre explore exactement cette pratique bannie par Gide, lorsqu'il pose la question : « quelle sera la responsabilité de certains spécialistes qu'on nomme les écrivains ?⁴ » Le philosophe identifie une oscillation de la notion de littérature : d'un côté, certains envisagent

¹ Benoît Denis, « La littérature engagée sous le régime de la modernité », *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 280.

² Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2002, p. 51-52.

³ Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », *Figura*, n° 35, 2014, p. 11. L'auteur souligne.

⁴ Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, [1946] 1998, p. 9.

l'écriture comme « on fait de la littérature, c'est-à-dire [...] on parle pour parler », et d'autres, dont Sartre lui-même, l'envisagent plutôt comme « quelque chose d'immédiatement issu de la condition humaine et qui, par conséquent, implique toutes les responsabilités des hommes¹ ». Cette conception est alimentée par l'idée que « le mot est un véhicule d'idées », considérant que « la prose est une attitude d'esprit et le regard, dans la prose, traverse le mot et s'en va vers la chose signifiée² ». La littérature donne à voir une image qui transforme, si modestement soit-il, l'univers du lecteur. Ainsi, selon la vision sartrienne, « nous sommes condamnés à l'engagement de la même façon que nous sommes condamnés à être libres³. » L'engagement n'est pas le résultat d'une décision : l'homme est engagé comme il est jeté dans le monde⁴, que ce soit en choisissant de prendre parole ou en choisissant de ne pas prendre parole.

Cette conception de l'engagement inévitable n'a pas manqué de marquer les débats entourant la responsabilité de l'écrivain qui prenaient place au cœur des cercles d'intellectuels à la Libération. Certains penseurs s'emploient à répondre radicalement à Sartre, comme le fait Georges Bataille par le biais de sa revue *Critique*, « principale revue susceptible de contester l'hégémonie intellectuelle des *Temps modernes*⁵. » Bataille soutient que la littérature est dépourvue de tout sens utile, et que c'est peut-être là que réside son seul engagement, puisqu'elle « conteste radicalement la logique d'un monde où domine l'utilitaire⁶ ». Ainsi, si l'hégémonie sartrienne suscite des débats depuis ses

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Patrick Wagner, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique*, Cahier 1, 2003, p. 3.

⁴ Voir *ibid.*, p. 4.

⁵ Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, op. cit., p. 277.

⁶ *Ibid.*, p. 278.

débuts et qu'elle fait encore fortement polémique aujourd'hui¹, elle est toutefois devenue ce qu'on pourrait appeler un pôle de l'engagement par rapport auquel se positionnent les auteurs et intellectuels d'aujourd'hui, que ce soit en adéquation ou en opposition. Et Mathieu Lindon n'y fait pas exception, au contraire.

Alors que nombreux sont ceux qui tentent de se distancier du modèle sartrien, Lindon affiche plusieurs traits caractéristiques de l'héritage de Sartre. Déjà, par le choix de construire un roman autour non seulement d'un fait divers — « d'un fait politique² », corrigerait Otchakovsky-Laurens —, mais d'un politicien contemporain, l'auteur ose allier à nouveau littérature et politique. Dès la quatrième de couverture³, l'œuvre se positionne comme objet utile ayant pour visée de réfléchir à la manière de « combattre Jean-Marie Le Pen » (*PP*, quatrième de couverture). La responsabilité de l'écrivain est donc activée par cette promesse de lecture. Étant donné que, dans le cas présent, la quatrième n'est pas composée d'extraits de l'œuvre mais est plutôt un texte à part, comme le titre, elle n'est pas une partie intégrante du texte de l'œuvre mais bien un texte rédigé par l'auteur visant à annoncer le livre. Par conséquent, l'on peut affirmer que Lindon engage ouvertement son roman — tant au niveau politique qu'au niveau social — et participe en outre à sortir l'action de la subjectivité pour l'intégrer dans l'esprit collectif. En effet, par son entreprise de mettre en scène l'inefficacité des actions menées

¹ Jean-François Hamel écrit notamment qu'en plus de « favoriser les interprétations anachroniques, l'emploi de la terminologie sartrienne tend à créer des amalgames et des contresens, ne serait-ce qu'en invitant à mesurer tout nouage entre littérature et politique à l'aune de *Qu'est-ce que la littérature ?* » dans Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », *art. cit.*, p. 12.

² Dans sa contribution à l'ouvrage *Quelle éthique pour la littérature ?*, Paul Otchakovsky-Laurens aborde le cas du *Procès*. Il dit à ce sujet : « Ce livre fait référence à un fait divers, ou plutôt à un fait politique ». Florence Quinche, Antonio Rodriguez (dir.) *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 236.

³ Lindon est bien l'auteur de la quatrième de couverture du roman, comme il nous l'a confirmé par courriel le 3 août 2019.

par les militants antiracistes, Lindon applique auprès du lectorat le principe sarrien voulant que « le langage ôte l'immédiateté et en même temps met la personne en face de ses responsabilités¹ ».

En outre, *Le procès* nous donne à voir une urgence de l'écriture, caractéristique de l'écriture sarrienne. Le philosophe s'est toujours présenté comme « penseur de l'urgence, plus précisément de l'urgence politique² ». Si plusieurs de ses lecteurs démentent cette affirmation³, il n'en demeure pas moins que Sartre souhaite se positionner dans la lignée d'Émile Zola⁴ en réagissant, du haut de son autorité d'intellectuel, à l'actualité. C'est précisément dans cette réactivité que Lindon le rejoint. Collé au réel immédiat par son métier de journaliste, Mathieu Lindon réagit rapidement aux événements. Il signe le livre sur le meurtre d'Hadi Benfartouk trois ans après la parution du fait divers qui l'a inspiré ; *Jour de Libération* paraît l'année suivant les bouleversements au journal ; *Lâcheté d'Air France* est publié moins d'un an après les mésaventures de Lindon avec la compagnie aérienne. Ces œuvres littéraires, sans être dénuées de style, véhiculent d'abord un message. L'exemple de *Lâcheté d'Air France* le prouve bien : le récit s'inscrit ouvertement dans la lignée de Zola dès la première phrase du texte « J'accuse Air France de lâcheté⁵ ». La fin du livre vient valider l'utilisation du

¹ Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 18.

² Bernard Sichère, « Sartre ou Bataille : subjectivité et révolution », *Lignes*, vol. 1, n° 1, 2000, p. 74.

³ Sichère s'emploie, dans la majorité de son article, à examiner les décalages entre les discours et les pratiques de Jean-Paul Sartre. Voir Bernard Sichère, « Sartre ou Bataille : subjectivité et révolution », *art. cit.*, p. 74-76.

⁴ En 1898, Émile Zola dénonce, par une lettre ouverte intitulée « J'accuse » publiée dans *L'Aurore*, l'injustice commise à l'endroit du capitaine Dreyfus. En prenant autorité dans un domaine auquel il n'appartient pas, soit celui de la politique, l'auteur sème une polémique non seulement au niveau social, mais également au sein même du domaine auquel il appartient, la littérature, générant du coup un clivage nouveau qui sépare les intellectuels entre dreyfusards et antidreyfusard. Voir Christophe Charle, « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l'Affaire Dreyfus », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32^e année, n° 2, 1977, p. 240-264.

⁵ Mathieu Lindon, *Lâcheté d'Air France*, *op. cit.*, p. 7.

texte comme véhicule : « si Air France avait pensé que je pouvais lui répondre par un livre, la compagnie ne se serait pas conduite en potentat [...]. Sur un point apparemment minuscule, mais voici de la littérature dont on pourrait concrètement constater l'efficacité¹ » (l'utilité, ajouterions-nous). Finalement, à la question « vous considérez-vous comme un auteur engagé ? », Lindon répond : « engagé, sûrement, comme on l'est toujours quand on s'engage en littérature. Mais dans une voie qui n'est pas militante et où, surtout, j'ai le sentiment que peu m'accompagnent². » Si la première moitié de la réponse révèle explicitement l'héritage sartrien, ce « mais » vient cependant nuancer le rapport qu'entretient l'auteur à la notion d'engagement, et c'est sur cette nuance que nous souhaitons porter notre attention.

2.2. Engagement à l'ère néolibérale

C'est dans un climat de tension entre la littérature engagée et la littérature « dégagée de toute autre préoccupation qu'elle-même³ » qu'évolue le parcours intellectuel de Mathieu Lindon dont l'œuvre affiche délibérément des marques de l'héritage des idées du XX^e siècle. Cela dit, l'auteur ne s'y cantonne pas : sa pratique est également marquée par une forme d'engagement propre à notre temps. Sonya Florey propose, dans son essai intitulé *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, une actualisation de la théorie de l'engagement en littérature contemporaine⁴. Elle cible cinq

¹ *Ibid.*, p. 62.

² Anne-Marie Duquette (inter.), « Mathieu Lindon », entrevue écrite, 17 juillet 2017.

³ Anne Simonin, « La littérature saisie par l'histoire [Nouveau roman et littérature de la guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit] », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, 1996, p. 60.

⁴ « Littérature contemporaine » est entendue ici comme la littérature ayant été publiée de 1980 à aujourd'hui, tel qu'en conclut Marie-Odile André : « [...] les usages du mot [contemporain] continuent de varier, on le sait, dans les universités, quand il s'agit de déterminer la profondeur chronologique de ce qui

conditions pour définir l'engagement littéraire d'aujourd'hui¹ : la posture engagée, la volonté d'interroger le réel, la représentation des enjeux de la postmodernité et du néolibéralisme, ce qu'elle appelle « l'engagement du résiduel » et, enfin, l'inscription dans la forme². La pratique de Mathieu Lindon, loin de répondre catégoriquement à ces conditions, est tout de même marquée par cette tendance qui lui est contemporaine. Nous retiendrons ici la condition de la posture engagée, celle de la représentation des enjeux de la postmodernité ainsi que celle de la volonté d'interroger le réel.

Selon la chercheure, la posture de l'écrivain engagé dans la France contemporaine se distancie d'une stature élitiste. L'écrivain engagé se montre accessible et répond aux besoins du monde en s'impliquant socialement, que ce soit en donnant des ateliers d'écriture, en thématisant les entretiens qu'il accorde, en dissertant sur la responsabilité civile, etc. Si l'implication extracurriculum de l'auteur dans la vie sociale peut paraître être un critère contestable quant à l'engagement d'un intellectuel dans son art, elle est toutefois une preuve claire de sa volonté d'intervenir sur le monde. Mathieu Lindon participe activement à la vie sociale en s'investissant dans les débats d'actualité sous son titre de journaliste, mais également en sa qualité d'écrivain. C'est en tant qu'écrivain qu'il prend entre autres publiquement position à la radio sur les attentats de

est considéré “contemporain”, même si prévaut aujourd’hui un large consensus entourant la période qui s’ouvre au tournant des années 1980. » voir Marie-Odile André, « Configuration(s) du “contemporain” », dans *Du “contemporain” à l’université : Usages, configurations, enjeux* [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, URL : <http://books.openedition.org/psn/260>.

¹ Voir Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Lille, Septentrion, 2013, p. 121-130.

² Voir *Ibid.*, p. 121-130.

*Charlie Hebdo*¹, entrevue au cours de laquelle il établit plusieurs liens entre les événements et ses textes (journalistiques et fictionnels) sont établis.

En outre, la façon qu'a Lindon d'engager son œuvre, en questionnant l'organisation sociale à travers la représentation d'enjeux de la postmodernité, rejoint la conception de l'écriture engagée en régime contemporain décrite par Bruno Blanckeman.

Dans les *Fictions singulières*, ce dernier considère l'ensemble de l'évolution des préoccupations sociales afin de replacer la tendance littéraire actuelle dans son contexte :

Quand le système économique broie de l'être social, que les techniques scientifiques modernes modifient l'être biologique, que les technologies nouvelles bouleversent l'être philosophique, les romans posent des tracés anthropologiques et pensent des médiations existentielles qui situent l'homme face au monde, témoignent de son *mal-être*, tentent le raccord. Une sociologie de l'exclusion, une phénoménologie de l'emporte-poisson, une ontologie de l'effacement constituent les figures imposées de plusieurs romans qui modèlent à vif les réalités culturelles présentes et que seuls une éthique de la forme, un salut par la lettre semblent arracher au pessimisme le plus radical².

Si cet ensemble de caractéristiques ciblées par Blanckeman peut paraître pour le moins englobant et imprécis, nous retenons les idées concrètes de la « sociologie de l'exclusion », du témoignage « du *mal-être* » et de « l'ontologie de l'effacement ». Ces trois caractéristiques sont également retenues par Florey, et sont en effet mises en œuvre dans les textes de Lindon.

Mathieu Lindon met aussi en scène les préoccupations actuelles dans plusieurs de ses œuvres en développant une représentation des enjeux de la postmodernité. Selon Florey, la postmodernité, « en se libérant des valeurs collectives partagées, contribue à l'épanouissement d'un néolibéralisme qui tend à réduire l'humain à un corps travaillant et consommant³ ». Mathieu Lindon reprend cette notion de corps « travaillant et

¹ Alain Finkielkraut (inter.), Mathieu Lindon, Daniel Sneidermann, « Le choc Charlie », *France culture* [en ligne], Répliques, 30 mai 2015, 52 :17, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/le-choc-charlie>

² Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières*, op. cit., p. 42-43.

³ *Ibid.*, p. 124.

consommant » en mettant en relief la réduction de pensée, en résumant le corps asservi à celui dénué de toute pensée critique qui se laisse aisément imbiber par le discours ambiant. Il décortique de manière particulièrement raffinée une sociologie de l'exclusion dans *Les Apeurés*, *Le procès*, *Chez qui habitons-nous ?* et *Une vie pornographique*. Les trois premiers romans, parus en deux ans, rejoignent l'ontologie de l'effacement telle qu'envisagée par Blanckeman : une ontologie de l'effacement de soi au profit du discours commun¹. Le troisième roman, paru quelque treize ans plus tard, revisite cette étude de l'effacement de soi. Désormais provoquée par la drogue et non plus par le discours social, la transformation n'est plus engendrée par un discours hégémonique, mais plutôt par un désir individuel inassouvissable. Il y a un déplacement très clair de l'effacement de soi, qui va d'abord de l'effacement de l'intimité devant autrui (notamment dans *Les Apeurés* où l'intimité du protagoniste est lentement envahie par plusieurs personnages), à l'effacement de l'homme au sein de sa propre vie (comme le personnage de Perrin le fait dans *Une vie pornographique*, dépossédé de lui-même par sa dépendance). Ces romans témoignent des réalités culturelles d'une époque donnée : tensions sociales, drogue, homosexualité, et leur dimension politique. La volonté de s'inscrire dans le réel d'une époque précise et de l'interroger grâce à la langue et à la fiction est donc manifeste. Loin de militer en défendant une thèse, Lindon illustre plutôt le *mal-être* de la société de cette époque.

Finalement, lorsque Florey affirme que l'écrivain engagé contemporain fait preuve d'une volonté « d'interroger le réel² », elle définit le réel comme l'aspect

¹ *Ibid.*, p. 43.

² Sonya Florey, « Chapitre 2 : Cinq conditions pour définir l'engagement littéraire contemporain », *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, *op. cit.*, p. 122.

« économique au sens large¹ ». Elle fait référence au monde du travail, rejoignant ce qu'elle considère être les enjeux de la postmodernité et du néolibéralisme qui, selon elle, opposent les principes traditionnels moraux ou religieux au nouveau principe du « Marché² ». Si l'œuvre de Lindon met régulièrement en scène des personnages dans leur contexte de travail et que le monde capitaliste est souvent la porte d'entrée dans l'univers de l'auteur, son œuvre se désintéresse des enjeux économiques. Si banale que puisse paraître cette précision, elle marque tout de même une rupture importante avec la théorie de Sonya Florey, qui considère que ces enjeux économiques sont au fondement même de l'engagement d'aujourd'hui. Ainsi, l'on observe que l'auteur s'inscrit dans son temps en s'engageant et en engageant son œuvre, tout en prenant ses distances par rapport au modèle sarrien. Cela dit, il se distingue également de ses contemporains, en divergeant de certaines des tendances de l'engagement contemporain décrites par Florey. En la matière, comme pour l'usage qu'il fait du mélange entre écritures littéraires et journalistiques, Lindon n'hésite pas à mêler les modèles, quitte à déjouer les attentes de ses lecteurs.

3. *Le Procès*, un pivot dans l'œuvre de Lindon

Malgré le fait que *Le procès* soit, à ce jour, le seul roman de Lindon fondé sur un fait divers mettant en scène une personnalité politique, il demeure tout de même cohérent avec le parcours intellectuel et artistique de l'auteur. S'il est le seul à afficher ouvertement le nom d'une personnalité publique et à tenter d'en faire le procès, nombreuses sont les œuvres de Lindon qui traitent de préoccupations sociales et du *mal*

¹ *Ibid.*, p. 122.

² *Ibid.*, p. 124.

être d'aujourd'hui en jouant avec la perméabilité des frontières entre fiction et réel, public et privé et, nous le verrons, entre intérieur et extérieur. Comme cela a été mentionné dans la première partie de ce chapitre, deux tendances principales se dessinent dans l'œuvre de Lindon : la représentation manifeste des enjeux sociaux et l'interrogation des processus cycliques vicieux, aliénants. Tâchons d'éclairer ici de quelle façon *Le procès* ne se résume pas à une attaque ponctuelle, mais constitue bien un maillon de l'œuvre globale de Lindon.

3.1. Un pivot thématique

L'œuvre romanesque de Lindon s'amorce en 1983 avec *Nos plaisirs*, un roman mettant l'horreur au premier plan : un père de famille, le commandant Capo, vend les services sexuels de ses enfants aux habitants de son village, qui y prennent goût et en redemandent. « Les enfants meurent un par un d'être ainsi abusés de tous. Il s'agit d'un texte obscène, qui enfile de façon délirante les scènes de viols, de torture et de cannibalisme, mais qui le fait sur un mode tellement caricatural et grossier que c'est avant tout son caractère *comique* qui domine¹. » Dès son premier roman, l'auteur s'intéresse aux causes du mal-être social et les critique d'un regard cynique et satirique. Cet humour noir, comme le mélange de l'horreur et de sexualité, sont centraux dans les deux romans suivants de l'auteur : *Le livre de Jim Courage* (1986) et *Prince et Léonardour* (1987). Le premier raconte l'histoire d'amour difficile entre le narrateur et Jim Courage, son meilleur ami. Le second est œuvre violente et absurde, qui se tisse dans

¹ Louis-Daniel Godin, « La violence de l'infantile dans *Nos plaisirs* de Mathieu Lindon », *Postures*, Dossier « L'enfance à l'œuvre », n° 21, [En ligne], 2015, consulté le 30 août 2017, URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/godin-21>

ses allers-retours entre le sexe et la guerre : « On se bat autour d'eux, mais suffisamment loin pour qu'ils croient ne risquer rien. [...] Alexandre Doïx, toujours armé, pénètre d'abord Prince avec le canon de son revolver. Il y a une seule balle dans le barillet et le soldat a l'idée d'une partie de roulette russe pornographique¹. »

Ces trois premières œuvres s'articulent grossièrement autour de la notion de frontière ou de limite, tant à ce qui a trait aux limites de l'acceptable qu'à la frontière entre le sexe et l'amour, aux limites morales du lecteur qu'à la frontière des corps des personnages. Or le travail métaphorique autour de la délimitation de frontières et de leur transgression s'affine tout au long du parcours de l'auteur. Il publie en 1988 *L'homme qui vomit*, roman dans lequel le narrateur est dégoûté par la vie et encore plus par la parole, « Comme si, à chaque mot, tout l'intérieur de [s]on corps (sang, nerfs, viscères...) [était] du vomi qui déborde². » Dans les premières œuvres, la frontière entre intérieur et extérieur qu'est le corps était franchie par la pénétration, traversée par les fluides. Dans *L'homme qui vomit*, c'est désormais la bouche qui fait office de lieu de communication de l'intérieur du corps avec l'extérieur. La bouche y est à double sens : elle permet d'avaler et de vomir, d'exprimer les idées propres à l'individu comme de recracher celles préalablement absorbées. Elle est l'organe par lequel les aliments transitent avant d'être digérés ou rejetés (comme le titre l'indique explicitement). La mise à mal de la frontière entre intérieur et extérieur s'est donc déplacée, mettant en scène la décence à un nouveau niveau, celui du dicible et l'indicible, du digeste et de l'indigeste. On assiste désormais à une réponse physique à un dégoût moral. Et cette réponse intime est provoquée par le dégoût de l'environnement public.

¹ Mathieu Lindon, *Prince et Léonardours*, op. cit., p. 16-17.

² Mathieu Lindon, *L'homme qui vomit*, Paris, P.O.L, 1987, p. 7.

Puis, en 1994, Lindon signe *Champion du monde*, roman dans lequel un joueur de tennis professionnel séropositif se lie d'amitié avec un jeune garçon, Ximon, qui souhaite devenir champion du monde de tennis. Les deux hommes développent l'un envers l'autre une affection hors du commun. La frontière entre intérieur et extérieur était jusqu'alors celle d'un individu et de ses limites personnelles et corporelles. Il s'agit désormais de la frontière qui se tient entre deux individus, dans le cadre d'une relation intime, où les deux partis ont envie de s'ouvrir à l'autre. Ce déplacement de la frontière sera confirmé dans *Merci*, publié en 1996, qui raconte la suite de l'histoire de Ximon qui « en a assez du tennis. [...] Il doit affronter la sexualité, la littérature, la différence raciale, l'amour sous diverses formes. Mais, sur le court ou dans un lit, dans son cœur, se pose la même question : l'autre, en face, est-il un adversaire ou un partenaire¹ ? » Dans ce livre, la frontière devient trouble et la quête du protagoniste est de la redessiner, de déterminer sa place dans le monde par rapport à ceux qui l'entourent, de construire son jugement moral, de se forger un sens éthique.

La frontière se déplace à nouveau en 1998, d'abord avec *Les Apeurés*, puis avec *Le procès*. En effet, dans *Les Apeurés*, l'auteur joue encore avec la frontière entre intérieur et extérieur, mais double ce jeu en explorant une nouvelle frontière, celle entre intime et public. Effectivement, le livre s'ouvre sur un dialogue autour de la peur entre le protagoniste et un homme, qui est venu sonner à sa porte et lui dit : « La peur est la religion universelle, monsieur, tout le monde y croit. Peut-on compter sur vous² ? » L'inconnu tente de le recruter pour une expérience. Sans qu'il accepte, le protagoniste voit son quotidien, puis rapidement son esprit, envahis par ce personnage qui, avec

¹ Mathieu Lindon, *Merci*, Paris, P.O.L, 1996, quatrième de couverture.

² Mathieu Lindon, *Les Apeurés*, Paris, P.O.L, 1998, p. 9.

familiarité et courtoisie, revient jour après jour discourir sur la peur, jusqu'à créer une véritable aliénation, à prendre peu à peu le contrôle de sa vie. Cette présence brouille la frontière entre extérieur et intérieur au point où le protagoniste s'interroge : « Je ne résolvais pas la question centrale : étais-je à l'intérieur ou en dehors de son discours¹ ? ». En outre, ses pensées les plus privées, ses peurs, son désormais non seulement exposées aux yeux d'autrui et utilisées contre son gré à des fins expérimentales, mais sont, de surcroît, manipulées par un étranger. Le protagoniste perd ainsi rapidement le contrôle de ses propres peurs et, ultimement, de ses propres pensées, celles-ci devenant propriété publique. Bref, la mise en scène de la violation de la frontière entre intime et public et de celle entre intérieur et extérieur se déplace tout au long de l'œuvre de l'auteur et devient de plus en plus explicite.

3.2. Un pivot générique

L'inscription générique de l'œuvre de Lindon évolue asymptotiquement à ses thématiques. En effet, les thèmes des premiers romans de l'auteur gravitent majoritairement autour des relations sexuelles et amoureuses malsaines entre les hommes, puis, à partir du *Procès*, les sujets se diversifient, en même temps que s'installe un jeu sur les frontières génériques. Si, jusqu'alors, les œuvres de création étaient totalement fictives et se déroulaient majoritairement dans un environnement fictif, *Le Procès* vient bouleverser ce dispositif en maintenant la mention « roman », mais en ancrant résolument la fable dans l'époque contemporaine.

L'œuvre s'inscrit manifestement dans une époque donnée en multipliant les marqueurs culturels et politiques, que ce soit par la mention de Jean-Marie Le Pen à la

¹ *Ibid.*, p. 113.

tête du Front national, les allusions culturelles propres à cette époque — par exemple lorsque la présidente qualifie l'audience de « Helzapoppin » (*PP*, p. 43), référence à un film populaire burlesque des années 1940-1950 — ou la référence directe aux journaux de grande information de l'époque — *Libération* et *Le Monde* (*PP*, p. 81, 83), ainsi qu'à la chaîne LCI (*PP*, p. 114). Ce choix d'ancrer la trame narrative dans un espace connu à l'aide de référents qui renvoient constamment au réel inscrit résolument le roman dans la société actuelle et confère une dimension sociale très forte au roman. Dès lors, le jeu de la transgression se complexifie : en jouant avec le genre, la courbe asymptotique de l'œuvre de Lindon s'approche de l'axe horizontal, le réel, sans toutefois y toucher.

La publication suivant le *Procès* est *Chez qui habitons-nous ?*, roman narré au « on » qui désigne le quatuor Carole, Jean-Paul, Dimitri et « moi », le frère de Hugues. L'œuvre illustre la façon dont les réflexions de Hugues au sujet des itinérants, réflexions qui rappellent celles sur la peur que l'on retrouve dans *Les Apeurés*, choque le « on » du quatuor, qu'il est aisément possible d'élargir « on » à l'opinion commune. Le jeune homme argumente jusqu'à faire douter les gens qui l'entourent : « On discute, on a nos idées, et Hugues trouve immanquablement à y redire, et parfois on est à deux doigts de se laisser convaincre. Pas forcément de notre appartement, mais on a souvent envie de déménager¹ ». Non seulement ce roman est également ancré dans la France contemporaine, du fait de l'emploi d'un vocabulaire actuel et du renvoi à des éléments culturels d'époque (les « SDF² » ; la chaîne Arte, p. 7 ; etc.), mais il est également axé sur une problématique sociale importante en France, celle des sans-abris (tant les peuples nomades que les itinérants dans la ville) et surtout sur la façon dont la société les perçoit.

¹ Mathieu Lindon, *Chez qui habitons-nous ?*, Paris, P.O.L, 2000, quatrième de couverture.

² Acronyme courant en France pour désigner les Sans domicile fixe, les itinérants.

La réflexion suscitée par le point de vue peu orthodoxe du personnage de Hugues vient, une fois de plus, confirmer l'intérêt que porte l'auteur au discours du « on » général, à la fois aliénant et irrationnel, mais incontestablement convaincant. En effet, *Chez qui habitons-nous ?* rejoint *Les Apeurés* et *Le procès* par son attention appuyée au discours — qu'on pourrait qualifier de contaminant — d'un personnage charismatique usant d'une rhétorique calculée pour entrer dans l'esprit des personnages principaux qui se retrouvent, bien malgré eux, envahis par cette parole.

À compter du tournant marqué par *Les Apeurés*, *Le procès* et *Chez qui habitons-nous ?*, Mathieu Lindon approfondit le jeu sur les frontières discursives en mettant à mal les frontières génériques. Ainsi, il publie en 2001, sous la mention « roman », *La littérature*, qui constitue en quelque sorte une défense de la démocratisation – pour ne pas dire de la vulgarisation – de la littérature. L'œuvre met en scène un colloque littéraire dont l'invité d'honneur est un suédois de renommée internationale : or ce dernier tient constamment des propos désobligeants envers son métier, à un tel point qu'un participant lui demande : « Votre dégoût de la littérature croît-il paradoxalement avec votre pratique¹ ? » Le contexte du colloque universitaire ancre, une fois de plus, le roman dans une France au tournant du XXI^e siècle, et s'il est difficile de prouver qu'il s'agit d'un roman à clefs, il y a des liens évidents à tisser entre le personnage du romancier suédois et l'écrivain Thomas Berhnard (tous deux ayant d'abord été électriciens, puis écrivains revendiquant une désacralisation de la littérature par le biais de leur ethos d'auteur²),

¹ Mathieu Lindon, *La littérature*, Paris, P.O.L, 2001, p. 12.

² Sans que la référence à l'auteur autrichien soit suffisante pour établir, hors de tout doute, le lien entre le personnage de Jesper Thorn et Thomas Berhnard, plusieurs critiques font le rapprochement ; voir Bernard Quiriny, « Mathieu Lindon – La Littérature », *Chronicart* [en ligne], 28 mai 2001, URL : <https://www.chronicart.com/livres/mathieu-lindon-la-litterature/>.

d'autant que Lindon affiche ouvertement sa fascination pour le travail de Bernhard¹.

Si Mathieu Lindon continue de publier des romans — désormais régulièrement bâtis selon le modèle de la réflexion sociale à travers une mise en scène d'un quotidien qui, sous l'intervention de personnages extérieurs, devient hostile au protagoniste —, il commence, dès 2002, à explorer de nouveaux genres. C'est ainsi qu'il publie *Lâcheté d'Air France* sous la mention générique « récit ». Cette plaquette de 64 pages relate l'expérience de l'auteur avec la compagnie aérienne, celui-ci critiquant la gestion de celle-là en cas d'urgence telle qu'une alerte à la bombe. Lindon utilise ouvertement son statut d'auteur afin de donner plus d'écho à son propos, tout en politisant volontairement son œuvre littéraire. En effet, l'incipit du livre commence par « J'accuse Air France de lâcheté », renvoyant clairement à la prise de parole de Zola en 1898 dans l'affaire Dreyfus. Dès lors, la posture de Lindon est franche : non seulement il joue avec les genres, mais il use également avec sa notoriété d'écrivain pour s'engager.

Par ailleurs, suite à la parution de *Lâcheté d'Air France*, l'auteur a signé quatre œuvres qui évoquent incontestablement des pans de sa propre biographie. *En enfance* (2009), *Ce qu'aimer veut dire* (2009) et *Je ne me souviens pas* (2016) sont explicitement des œuvres tirées de sa vie. Il va plus loin encore avec *Jour de Libération* (2015), œuvre présentée comme véritable « journal intime qui raconte les quelques semaines de crise d'un Journal d'un autre type, public celui-là, *Libération*² ». Aucune de ces quatre œuvres ne comporte de mention générique, maintenant ainsi le flou sur leur nature fictionnelle ou

¹ Voir notamment Mathieu Lindon, « Les auteurs de nos 25 ans. 1988. Bernhard. La machine obsessionnelle », *Libération*, [en ligne], 1998, URL : http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/03/19/les-auteurs-de-nos-25-ans-1988-bernhard-la-machine-obsessionnelle-au-rythme-d-un-livre-par-an-1-ecri_230672.

² [S. a.], Présentation du livre « *Jour de Libération* », P.O.L éditeur [En ligne], « Catalogue », Paris, [s. d.], Consulté le 15 avril 2019, URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-3715-7>.

autobiographique. Lorsque l'on demande à l'auteur s'il est possible de considérer les faits avancés dans ces œuvres comme étant des faits autobiographiques, il répond par l'affirmative, en précisément qu'il ne prétend toutefois pas voir sa vie en surplomb¹. Il se défend donc de vouloir faire rigoureusement son autobiographie, mais admet côtoyer de près la frontière du réel depuis laquelle il écrit ses réminiscences. Il joue avec son statut d'auteur en romançant des facettes de sa vie, identifiables par l'apparition de figures célèbres qui l'entourent depuis sa naissance (tels Jérôme Lindon, Alain Robbe-Grillet, Michel Foucault, etc.).

En somme, si la dizaine de livres publiés avant *Lâcheté d'Air France* portaient tous la mention générique « roman », cette plaquette marque d'un pivot dans le jeu sur les frontières entre fiction et référentialité qui se préparait dès *Le procès* et *Chez qui habitons-nous ?*. À partir de cette parution, trois des dix publications qui suivent portent la mention « roman », les autres n'ayant pour la plupart aucune mention générique, ou portant celle de « récit ». Bref, au fur et à mesure que Lindon construit son éthos d'auteur, il fait dériver le jeu de transgression : s'il portait jadis sur des thèmes sensibles, notamment sexuels, il porte désormais sur la frontière entre invention et référentialité.

Issu d'un milieu intellectuel effervescent², Mathieu Lindon a toujours été entouré d'auteurs avant-gardistes qui n'hésitaient pas à mettre à mal les carcans sociaux de la sphère littéraire propre à la période d'après-guerre. S'il est impossible de prouver que son écriture journalistique libère sa plume de romancier, il est indéniable que les deux pratiques d'écriture s'entre-influencent tout au long de sa carrière. Ainsi, dans le

¹ Anne-Marie Duquette (inter.), « Mathieu Lindon », entrevue écrite, 17 juillet 2017.

² Soit du cercle d'intellectuels constituant la maison Minuit, édition qui commence dans la clandestinité pour se forger une place peu conventionnelle, mais incontestée dans l'industrie du livre française (voir Anne Simonin, « Introduction », dans *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994, p. 7-10.)

cadre de son œuvre littéraire, l'auteur s'intéresse, particulièrement depuis la triade *Les Apeurés*, *Le procès* et *Chez qui habitons-nous ?*, aux influences et pouvoirs sociaux qu'il met graduellement au centre de son œuvre. Or, cet intérêt apparaît dans la création sous forme de transgression, puisque l'auteur joue constamment avec la frontière entre réel et fiction. Si, avant la publication du *Procès*, Lindon écrivait beaucoup de fictions sur les relations entre hommes, ce livre opère un passage entre cette période et la suivante, celle qui ouvre l'œuvre sur le monde. Ce déplacement de l'intérieur vers l'extérieur vient non seulement confirmer l'engagement de l'auteur, mais vient également complexifier le jeu transgressif sur les frontières, aussi bien sur celle entre public et privé que sur celle entre fiction et réel.

CHAPITRE II

LE PROCÈS : UNE ŒUVRE TRANSGRESSIVE

La notion juridique de « liberté », bien que devenue fétiche dans nos démocraties¹, est particulièrement difficile à appréhender par sa nature intrinsèquement insaisissable et contradictoire. Muriel Fabre Magnan note, dans les dernières années, un retournement total : « [a]lors que, traditionnellement, “la liberté est le droit de faire tout ce que les lois permettent”, certains affirment aujourd’hui que la liberté s’éprouverait le plus dans une violation même de la loi² ». Ce retournement est entre autres visible dans une demande de légitimation de la transgression, selon la professeure de droit. Elle soutient également que ce sont les romanciers qui s’emploient le plus ardemment à concrétiser cette liberté et « surtout, à vouloir trouver la preuve de cette liberté dans la demande de légitimation de la transgression³. »

Mathieu Lindon semble se situer exactement au cœur de cette quête de légitimation. En plus d’inscrire son roman dans une période aisément identifiable et de mettre en scène des moments de tension sociale propres aux enjeux contemporains,

¹ Muriel Fabre-Magnan, *L'institution de la liberté*, Paris, Presses universitaires de France, [2018] 2019, p. 7.

² *Ibid.*, p. 239.

³ *Ibid.*, p. 242.

l'auteur se joue ouvertement des conventions. Ce jeu est perceptible dans la porosité des frontières que l'œuvre trace entre fiction et réel, engendrant des effets pour le moins problématiques sur la poétique du texte ainsi que sur sa réception. En plus de transgresser la frontière entre le livre et le monde, ce qui sera à l'origine de ses déboires judiciaires, l'auteur choisit de thématiser la transgression à même la fiction. La critique a d'ailleurs été peu attentive à cette dimension de l'œuvre, pourtant complémentaire à la démarche artistique. En effet, *Le procès* met en scène la transgression de la frontière entre la vie publique et la vie privée du personnage principal dont l'intimité se voit graduellement contaminée par le discours social. Ce chapitre s'attachera d'abord à une analyse du dispositif de transgression de la frontière entre la fiction et réalité performée par le texte ; puis, il proposera une lecture du roman, afin d'observer la représentation d'un jeu sur la frontière entre sphère publique et sphère privée. On verra alors que le corps des personnages, qui est le moteur même de l'évolution narrative du roman, est souvent l'incarnation textuelle de cette frontière entre l'intimité et la collectivité, entre le soi et l'autre.

1. La frontière entre fiction et réel

La perméabilité de la frontière entre fiction et réel est le premier élément auquel se confronte tout lecteur s'intéressant au *Procès de Jean-Marie Le Pen*. À la seule lecture du titre, la question se pose : s'agit-il d'une fiction, d'un récit référentiel, d'un pamphlet ?

La mention générique « roman » inscrite sous l'intitulé vient désamorcer le questionnement. Or elle en suscite un second : celui de la légitimité d'un tel dispositif textuel. Un écrivain peut-il se saisir d'une personnalité publique et en faire le procès en roman ? L'auteur transgresse ouvertement une limite communément admise en inscrivant une référence au réel dans le titre d'une fiction, or « [s]i on gomme les frontières de la fiction, on ne comprend plus non plus sa fragilité intrinsèque au regard de la loi et de l'opinion. Le statut instable de la fiction montre bien que la définition de ses frontières a des enjeux sociaux et politiques¹. » La nature polémique — libre, dirait Fabre-Magnan —du *Procès* est donc annoncée dès le titre par ce choix de l'auteur et de l'éditeur d'y brouiller les seuils entre fiction et réalité en retenant le nom du dirigeant du plus grand parti d'extrême droite français et, comme nous le verrons, ce choix de brouillage est confirmé dans ces frontières textuelles que sont l'incipit et l'explicit.

1.1. L'appareil titulaire

Dans son légendaire ouvrage théorique sur les seuils de l'œuvre, Gérard Genette différencie deux sortes de titres : ceux thématiques et ceux rhétoriques². Les titres thématiques, comme le nom l'indique, annoncent l'œuvre en évoquant les thèmes qui y seront abordés. Or la fiction, par sa vocation de donner à voir un univers qui se veut nuancé et complexe, offre par définition un éventail de thématiques dans une même œuvre. Un titre thématique oriente donc forcément la lecture de l'œuvre puisqu'en le choisissant, l'auteur met à l'avant-plan une partie de l'œuvre qu'il considère comme

¹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 12.

² Voir Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 83.

représentative. Serge Bokobza aborde la question en comparant le titre à une lumière apposée sur le texte :

Changer l'éclairage, ce sera aussitôt changer la profondeur et la forme du relief. De ce point de vue, le titre qui accompagne un énoncé littéraire devra être analysé non seulement en fonction des relations qu'il entretient avec le contenu même de l'œuvre (auteur), mais aussi face à sa position vis-à-vis du public (lecteur)¹.

Le titre rhématique (dérivé de *rhème*, tel que conçu par Pierce), quant à lui, est plutôt articulé autour de la caractéristique générique de l'œuvre. Prenons, par exemple, *Les contes du pays incertain* (Jacques Ferron) ou encore *Ode au Saint-Laurent* (Gatien Lapointe) : les titres de ces œuvres convoquent de prime abord une attitude spécifique du lecteur, annonçant le genre du conte et celui de l'ode qui suscitent certaines attentes.

Le procès de Jean-Marie Le Pen est avant tout un titre thématique. La mention du « procès » annonce bien le thème principal du livre : 52 des 121 pages sont en effet consacrées à la relation du procès de Ronald Blistier, ceci sans compter le nombre de pages où maître Mine travaille sur le cas. Par-delà son caractère transgressif, le choix de mentionner Jean-Marie Le Pen en titre est remarquable. À proprement parler, l'histoire est plutôt celle du procès de Ronald Blistier. Et, par ailleurs, Jean-Marie Le Pen n'est pas *stricto sensu* le personnage principal du roman : il s'agit plutôt de Maître Mine. Cela dit, ce choix délivre bien une information sur le contenu du roman : le procès de Ronald Blistier va en effet se transformer en celui de Jean-Marie Le Pen. Le titre de Lindon possède toutefois aussi une dimension rhématique. Il semble annoncer un roman qui a une dimension pamphlétaire, un roman faisant le procès de Jean-Marie Le Pen, mettant « en scène la défense agressive d'une position par les moyens de la satire, de la charge,

¹ Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le Rouge et le Noir*, Genève, Librairie Droz, 1986, p. 37.

de l'ironie ou, au moins, de la violence verbale¹ ». Cette piste du pamphlet s'avèrera cependant être en partie fausse, puisque le texte se révèle être davantage un espace de réflexion qu'un texte à charge — bien plus axé sur l'homosexualité, le racisme et la psychologie des foules que sur Le Pen en particulier.

Max Roy rappelle, dans son article « Du titre et de ses effets de lecture », que « les titres sont évidemment intentionnels. Ils obéissent à des règles communes ou singulières que l'auteur a adoptées et qui composent une poétique². » Lindon se fait volontairement polémique par ce choix de titre à tendance pamphlétaire³. Outre la fonction descriptive que nous venons d'évoquer (qui annonce soit le thème, le rhème ou les deux), Gérard Genette distingue trois fonctions littéraires du titre : 1) la fonction d'identification, de désignation du livre (la seule réellement essentielle), 2) la fonction d'expression d'une valeur connotative (qui « apporte au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle »)⁴ et 3) la fonction séductive⁵. *Le procès de Jean-Marie Le Pen* répond non seulement à la fonction d'identification, mais aussi à chacune des deux autres fonctions.

Tel que mentionné plus haut, l'appareil titulaire décrit parfaitement le texte à venir, annonçant dès la couverture du livre la teneur politique et engagée de l'œuvre, ainsi que le jeu qui se donne à voir par la coprésence des éléments réels (titre) et fictionnels (mention générique). Or, si le titre, par sa fonction descriptive, annonce l'histoire, il a aussi des effets connotatifs qui « tiennent à la *manière* dont le titre,

¹ Marie-Madeleine Fragonard et Paul Aron, « Pamphlet », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 544.

² Max Roy, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, n° 3, 2008, p. 49.

³ Lindon affirme qu'il avait le titre en tête « en écrivant la première phrase du roman », comme il nous l'a expliqué dans un courriel le 3 août 2019.

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 95.

⁵ Ibid., p. 80-96.

thématique ou rhématique, exerce sa fonction¹ ». Gérard Genette exemplifie cette fonction en observant le cas de Jean Bruce et de son livre *La double méprise* qui évoque Marivaux, connotant ainsi la lecture en instaurant, volontairement et d'entrée de jeu, une filiation littéraire. Dans le cas du *Procès*, la référence que l'on pourrait entendre au bien connu *Procès de Kafka*, n'est jamais confirmée. Seule la piste du pamphlet — cette mise « en scène [de] la défense agressive d'une position par les moyens de la satire, de la charge, de l'ironie ou, au moins, de la violence verbale² » — et plus précisément l'attaque ad hominem sera confirmée. Finalement, s'il ne séduit pas à tout coup, le titre marque assurément le public par son audace engagée. Sa nature revendicatrice dirige la lecture vers ce qui se présente comme étant un règlement de compte d'opinion politique par le véhicule de la fiction romanesque.

Alors que ces catégories établies par la titrologie³ semblent rigidifier les possibilités du titre en le condamnant à sa vocation instrumentale comme outil de référence et comme argument de vente, Lindon dépasse ces fonctions attendues en complexifiant l'usage de l'intitulé. Comme le précise Max Roy, « le titre commande une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte. [...] Il est générateur de significations qui sont autant d'effets de lecture. Du reste, les lecteurs en retirent toujours plus qu'un savoir. Le titre, en ce sens, est un déclencheur du processus sémiotique⁴. » Ainsi, le titre offre non seulement un éclairage sur le texte, mais engage déjà, avant même l'entrée dans le texte, le processus sémiotique qui permet de mettre en lumière la

¹ *Ibid.*, p. 93 (Genette souligne).

² Marie-Madeleine Fragonard, Paul Aron, « Pamphlet », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 544.

³ Terme employé par Claude Duchet afin de désigner l'étude des titres. Voir Claude Duchet, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12, 1973, p. 49-73.

⁴ Max Roy, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », art. cit., p. 56.

complexité d'une œuvre, offrant, par le paratexte, une porte que le lecteur traverse à chaque fois qu'il ouvre le livre.

1.2. L'incipit

L'incipit d'un roman, porte d'entrée officielle dans l'œuvre, est toujours, selon Andrea Del Lungo, une prise de position. L'auteur, en choisissant la façon dont il formule l'exorde du texte, oriente indéniablement la lecture¹. En effet, l'incipit est le seuil par lequel le lecteur entre dans l'œuvre : il doit « nous faire croire à sa vérité et nous emporter ailleurs, ou plutôt nous attirer² ». De plus, l'incipit occupe le rôle de délimitation de l'espace fictionnel : « en indiquant ses propres frontières, l'œuvre se présente donc comme un modèle achevé, comme l'espace clos de la représentation, nettement séparé de l'infini du monde représentable³ ». Cet espace clos de la représentation, soit un espace « fini », est donc séparé du « monde infini⁴ » — du monde représentable — dans le cadre des œuvres de fiction.

Andrea Del Lungo suggère que

l'image du seuil est préférable à celle de frontière, étant donné qu'il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais plutôt d'une zone, parfois indécise, de passage et de transition entre deux espaces, le “dehors” du monde réel et le “dedans” de l'œuvre, ou, dans le cas du roman, de la fiction.⁵

Cette distinction entre seuil et frontière est fondamentale dans l'étude du cas du *Procès* : en effet, l'incipit est le lieu de rencontre entre l'auteur et le lecteur. C'est dans cet espace que se conclut le contrat de lecture : le lecteur doit donc accepter de se prêter au jeu de la fiction, de lire le texte en considérant ce « monde fini » comme une représentation du

¹ Voir Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 14.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300, cité par Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 23.

⁵ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 31.

« monde infini ». Or avec un titre référant à une personnalité publique connue et renvoyant, de surcroît, à sa mise en procès, cette coupure devient douteuse.

Le roman commence en ces termes :

Quand il s'ouvre, il y a déjà plusieurs mois qu'on appelle le procès Blistier “Le procès de Jean-Marie Le Pen”. Ce sont des groupes antiracistes qui, les premiers, l'ont nommé ainsi et, portée par l'indignation générale, la formule a été adoptée par la presse et la télévision. Le président du Front national n'est-il pas responsable du meurtre commis par un de ses militants adolescents, enflammé par ses discours ? Ne doit-il pas être convoqué au tribunal, au moins comme témoin ?

Maître Pierre Mine se trouve embrigué dans cette affaire. C'est un jeune homme de gauche à la vie personnelle très personnelle. Il défend Ronald Blistier, l'assassin, et n'a pas su expliquer pourquoi, débitant aux journalistes deux trois phrases passe-partout sur le droit de chacun à un procès loyal. (*PP*, p. 9)

Le *Procès* s'ouvre sur un passage du titre au texte : le premier paragraphe de l'œuvre est consacré à la mise en contexte du *Procès de Jean-Marie Le Pen*, relayant la formule du titre à une appellation créée puis diffusée par un « on » général. Inventée d'abord par un groupe restreint, celui des « antiracistes », puis adoptée par « la presse » et « la télévision », elle s'est fondu dans ce que nous nommerons ici le discours social. Les questions « le président du Front national n'est-il pas responsable du meurtre commis par un de ses militants adolescent, enflammé par ses discours ? » et « ne doit-il pas être convoqué au tribunal, au moins comme témoin ? » ne sont pas sans rappeler celles des nouvelles télévisées ou publiées dans les grands journaux qui alimentent cette indignation générale. Cette contextualisation implique tellement de références au monde en « dehors » du livre — le nom propre du dirigeant du Front national en premier lieu, mais aussi les renvois au discours social et à la presse et la télévision — que le lecteur se situe, dès l'ouverture du texte, dans cette « zone indécise » de passage entre le réel et la fiction.

Or, tandis ce premier paragraphe rebondit sur le titre en se collant au réel, le deuxième paragraphe de l'incipit rebondit plus résolument quant à lui sur la mention

générique. Del Lungo identifie trois « signes de la fiction¹ », soit trois éléments textuels permettant d'identifier la nature fictionnelle d'une œuvre. D'abord, il nomme le genre de l'œuvre. Puis, il mentionne les incipit stéréotypés, en s'appuyant sur l'exemple de *Snoopy* dont toutes les aventures commencent par « C'était par une nuit sombre, orageuse... ». Finalement, il identifie l'ironie comme « puissant signal de la fiction² » :

L'incipit semble ainsi devenir un véritable lieu de transgression : en tournant en ridicule les principes, les règles et les canons du genre littéraire, le discours de l'ironie annonce [...] un écart du texte par rapport à la parole narrative “classique”, ou à certains modèles connus par le lecteur et qui constituent le fondement de son horizon d'attente. Cependant, l'ironie étant elle aussi un procédé classique et identifiable, le recours à ce mode représente surtout, dans *l'incipit*, un puissant signal de la fiction³.

Si l'auteur de *L'incipit romanesque* ne s'arrête qu'à l'ironie, nous retiendrons l'idée que les procédés littéraires traditionnels identifiables fonctionnent comme signes distincts de la présence de la fiction. Il en va ici de même avec le procédé de la satire.

Le personnage de Pierre Mine est en effet présenté de façon moqueuse⁴. L'avocat, dont le travail est de défendre son client et de plaider pour sa cause en maîtrisant une rhétorique impeccable dans le dessein de convaincre le juge, est présenté ici comme un homme empêtré dans une affaire qu'il n'aurait pas choisie et qu'il défend devant les journalistes en évoquant des lieux communs. La satire est sensible dans le registre discursif employé pour décrire le personnage : elle apparaît dans l'utilisation des expressions péjoratives « embringué », « n'a pas su expliquer » et « phrases passe-partout » qui qualifient l'implication de l'avocat dans l'affaire Blistier. Le lecteur est invité à se moquer du personnage qui tente de trouver un côté noble à la cause qu'il

¹ *Ibid.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*

⁴ Si la satire est « un genre visant à dénoncer les vices et les folies des hommes dans une intention morale et didactique », elle est également, par extension, « un registre discursif dénotant une attitude critique », Claire Cazanave, « Satire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 540.

défend, mais ne parvient qu'à formuler « le droit de chacun à un procès loyal », soulignant, par l'absence de meilleurs arguments, sa vision pessimiste de l'affaire.

Par ailleurs, l'accumulation des caractéristiques imprécises définissant Pierre Mine, soit « jeune homme de gauche » « à la vie personnelle très personnelle » défendant le « droit de chacun à un procès loyal » vient dessiner les contours d'un personnage stéréotypé. Ce procédé caractéristique de la satire, confirme avec efficacité le ton critique du texte : il permet de convoquer un ensemble de propriétés typiques sans que l'auteur ait besoin de les nommer. Il est évident que Pierre Mine appartient au stéréotype du jeune intellectuel de gauche issu du milieu bourgeois, s'intéressant à l'éthique et à la philosophie. Cette évidence sera confirmée dans la description de l'avocat, « fils d'avocats juifs, maître Mine a les cheveux longs, il est élégant, il a trente ans » (*PP*, p. 9), puis elle sera progressivement démentie au cours du récit. Cela dit, le ton satirique de l'incipit campe le personnage dans un statut de « représentation », s'opposant à celui de « représentable ».

Bref, le couplage du premier paragraphe, qui multiplie les références au réel, et du deuxième, qui plonge plutôt dans la fiction, prolonge l'effet du titre et continue de perturber l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi, ce jeu d'alternance entre référentialité et procédés fictionnels dessinent des frontières poreuses censées circonscrire l'espace clos de l'œuvre.

1.3. L'explicit

Frontière clôturant le monde fini de la fiction, l'explicit est, selon De Biasi¹, un des trois points stratégiques d'une œuvre puisqu'il est le passage qui ramène le lecteur au réel. Or, si stratégique soit-il, l'explicit résiste encore à la théorie :

alors que l'incipit constitue un objet théorique fiable (au-delà de ses variations, il met toujours en œuvre des fonctions génériques), l'explicit se dérobe à la théorisation : les études, pourtant nombreuses, consacrées à la fin des récits, n'ont de cesse qu'à en souligner la diversité et la variété. Ce flottement théorique révèle bien sûr la difficulté existentielle à cerner les contours de la réalité « fin », qui se dérobe, et est bien plus redoutable que celle, sacréalisée, du commencement².

Si la fin donne l'impression de se « dérober[r] », c'est peut-être justement parce qu'elle n'en est pas tout à fait une : « l'explicit, lieu des derniers mots et de la séparation, est aussi en même temps le lieu où s'articule la continuation et la transmission³. » Ainsi, l'œuvre déborde de son espace clos. L'explicit du *Procès* n'échappe pas à ce rebond : en effet, il marque à la fois la fin du texte et sa relance.

— Et vous, avec toutes les insultes que vous avez reçues juste pour avoir accepté de faire votre métier d'avocat, avec tous les rebondissements dont vous venez d'avouer qu'ils ont bouleversé votre vie privée, Jean-Marie Le Pen vous a transformé en victime ?

— En victime privilégiée, quand même. Mais, de près ou de loin j'ai touché à Jean-Marie Le Pen et à ses idées, ce n'est pas un hasard si je suis dévasté.

— Le corps a ses raisons, dit Mahmoud Mammoudi à Pierre Mine quand il lui téléphone juste après l'émission pour confirmer la distance qui s'est établie entre eux. Je t'ai trouvé très bon. (*PP*, p. 132)

Cette explicit de l'œuvre est constitué de trois prises de parole venant de trois personnages différents. D'abord, par sa question, le journaliste résume le récit, offrant cette « rétroact[ion] » caractéristique des clôtures de texte et, en s'adressant au protagoniste, il introduit ce que Del Lungo appelle « le décrochage narratif qui permet

¹ Pierre-Marc De Biasi, « Les points stratégiques du texte », dans Gilles Quinsat (éd.), *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1990, p. 26-27.

² Emmanuelle Prak-Derrington, « Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction », *La clé des langues*, École normale supérieure de Lyon, 2012, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 7.

d'identifier "le début de la fin"¹ ». En outre, par sa dernière question, l'intervieweur nomme, avec le sensationnalisme requis par le métier, l'avocat « victime ». Cette façon qu'a le journaliste de choisir le mot précis de « victime » pour nommer — pour ne pas dire créer — le statut de l'avocat fait écho à la façon dont le discours public a nommé, dans l'autre frontière du texte, le procès Blistier « le procès de Jean-Marie Le Pen ». L'absence de spécificité (l'intervieweur simplement désigné sous la mention de « journaliste », la chaîne diffusant l'interview mentionnée comme « émission ») permet de référer aux médias en général. Cet effet de généralité marque le dépouillement de la parole de l'avocat : bien qu'une prise de parole publique puisse être une affirmation de soi et de son pouvoir de parole, ce passage à la télévision de Pierre Mine marque plutôt le contraire. C'est le journaliste qui lui met des mots dans la bouche en lui suggérant les réponses : « Le Pen vous a transformé en victime ? », idée que reprend Mine en la modulant quelque peu : « En victime privilégiée, quand même. »

La troisième prise de parole est celle de son ex-amant qui l'écoute non plus à ses côtés, mais désormais de loin, par la télévision, et qui l'appelle ensuite « pour confirmer la distance qui s'est établie entre eux ». Le texte laisse le lecteur sur cette amertume de la perte et du dépouillement. Cette dernière prise de parole est scindée en deux : dans la première moitié, Mahmoud utilise le discours commun, « le corps à ses raisons » (en référence à l'adage « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point² »), pour communiquer avec son ex-amant alors que ce dernier se tait. Dans la deuxième moitié, la perte de la parole individuelle est mise en évidence par l'espace qui s'est installé entre

¹ Andrea Del Lungo, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 8.

² Cette phrase considérée comme proverbiale est donc commune à un groupe social. Voir Charlotte Schapira, « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », *Langages*, n° 139, 2000, p. 81-97.

les deux hommes, distance à la fois rendue physique par l'emploi du téléphone, et à la fois émotionnelle par l'absence de dialogue.

Enfin, le mouvement d'effacement de tout espace d'intimité trouve son assomption dans la dernière phrase du roman, prononcée par Mahmoud en réaction à l'interview de Pierre Mine : « Je t'ai trouvé très bon » (*PP*, p. 132). Si le roman s'ouvre avec un « on » général s'emparant de la parole de Pierre Mine pour faire du procès Blistier celui de Jean-Marie Le Pen, il se termine sur un « je », et ce « je » n'est toujours pas celui du protagoniste. La narration se clôt sur la première personne d'un personnage secondaire, celui de Mammoud, un des rares éléments de la vie personnelle de Pierre Mine. Cette absence de prise de parole — et de position — de l'avocat vient consolider son caractère passif, démontrant que l'opinion publique, par la voix de l'intervieweur, a pris non seulement le contrôle de sa parole professionnelle, mais également, par la présence de l'adage dans le discours de Mahmoud, de ses échanges personnels. Ainsi, le discours social envahit progressivement, mais aussi définitivement l'existence de l'homme de loi.

Cette succession de paroles, médias (intervieweur), protagoniste (M^e Mine), personnage secondaire (Mahmoud), résume non seulement la structure narrative du roman, mais vient également relancer le texte en dehors de l'espace clos du livre : « le récit ne s'arrête pas à sa fin : “la fin d'un texte, ce n'est jamais que son horizon” [...] ; les explicit peuvent alors être étudiés en ce qu'ils disent le refus de clôture, transforment la fin en promesse et font rebondir le récit vers une histoire à venir¹ ». À partir de l'explicit, l'auteur remet le récit entre les mains du lecteur. Au moment où le roman se termine, le

¹ Emmanuelle Prak-Derrington, « Comment finir ? », *art. cit.*, p. 7-8.

procès n'a pas connu de fin, et ce sentiment d'inachèvement vient habiter le lecteur au-delà de la dernière page, opérant à la fois cette « transmission » et ce « rebond » identifiés par Emmanuelle Prak-Derrington qui relaient en quelque sorte le texte à un quatrième point de vue, celui du lecteur. Il doit se forger lui-même une fin, doit réfléchir à la façon dont il aurait voulu que cette affaire se termine. Comme si, après avoir fait le procès social et le procès juridique de cette affaire, l'auteur remettait le jugement final entre les mains du lecteur.

En somme, les frontières du texte délimitent la zone fictionnelle du roman. Or ces frontières sont, dans le cas du *Procès*, parasitées par les références au monde réel et au discours social qui sont le moteur de la trame narrative de l'œuvre. En effet, la représentation de la figure de Jean-Marie Le Pen et la mise en scène constante du discours social (qui se manifeste tantôt sous forme de « on » général, tantôt par l'intervention des médias) viennent, malgré le dispositif romanesque classique, flouter la ligne séparant le réel de la fiction. Le lecteur fait face à une certaine perplexité, puisqu'il doit se faire sa propre opinion du procès de Blistier, ne pouvant visiblement ni se fier au discours social ni à l'opinion de maître Mine, considérant la défense boiteuse que ce dernier livre en cour.

2. La frontière entre sphère publique et sphère privée

2.1. L'identification de la frontière

Si l'incipit et l'explicit mettent tous deux en scène le discours social, c'est pour le lier à la vie privée de maître Mine. En effet, la première phrase descriptive d'un

personnage est celle de l'incipit présentant Pierre Mine comme « un jeune homme de gauche à la vie personnelle très personnelle » (*PP*, p. 9). D'entrée de jeu, la vie du jeune avocat est présentée comme si personnelle que même le narrateur du récit ne peut en parler. La présentation du personnage se poursuit ensuite avec la présentation de Ronald Blistier. Tous deux sont décrits par une formule tripartite : ils sont caractérisés par la description de leur apparence physique, par un trait de caractère et par leur appartenance idéologique ou culturelle : « fils d'avocats juifs, maître Mine a les cheveux longs, il est élégant, il a trente ans. Ronald Blistier, son client — qui porte, par ailleurs, un nom à consonance étrangère —, a le crâne tondu, l'air brut et maladroit, portrait-robot d'un militant du Front national tel qu'on le caricature » (*PP*, p. 9-10). Maître Mine est d'abord fils d'avocats juifs : il s'inscrit dans la filiation non seulement de sa famille, mais d'un groupe social particulier, celui des Juifs après-guerre, évoquant un bagage à la fois distinctif et historique. Puis, l'auteur le décrit physiquement, évoquant d'abord sa tête et ses cheveux longs et son attitude dandy (*PP*, p. 23), deux caractéristiques typiques de l'intellectuel : « dans le corps intellectuel, l'accent est souvent mis sur la tête et même sur le visage : les cheveux longs ou les lunettes désignent souvent des intellectuels¹. » Finalement, l'avocat est caractérisé par son âge, donnant par le fait même une idée de son expérience tant au niveau professionnel que personnel.

Ronald Blistier, quant à lui, est décrit d'abord par la tête pour finir par l'appartenance idéologique, en passant par l'attitude, ce qui vient inverser l'ordre de présentation précédent. Cette inversion suggère un contraste entre les deux hommes. La première caractéristique de Blistier (« a le crâne tondu »), suggère que ses idées sont

¹ Monique Gosselin, « Le rêve malrueien d'un intellectuel "chaman" », dans Jacques Deguy (dir.), *L'intellectuel et ses miroirs romanesques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1995, p. 105.

lisses comme ses pensées, sans nuances, et réfère implicitement à la coupe obligatoire des militaires, soit celle des membres d'une organisation hiérarchique stricte où il est encouragé d'obéir aux ordres des chefs sans les questionner. La deuxième caractéristique est son attitude rustre, donnée à voir comme primitive par l'emploi de l'adjectif « brut ». Finalement, la troisième ne vient pas seulement inscrire le jeune assassin dans les rangs du Front national, mais fait de lui l'exemple grossier, « caricatural », des partisans du Front national (rattachant le personnage à un groupe social), surdéterminé par son apparence. On devine que son allégeance au parti est plus fanatique que réfléchie, du fait des arguments simplistes et violents qu'il profère à tout moment durant la plaidoirie, notamment lorsqu'il affirme « [...] je dis que si maintenant on prétend qu'il faut couper la tête à tout Français qui tue un Arabe, qu'on me coupe la tête et qu'on économise toutes ces discussions » (*PP*, p. 62).

Il est possible de percevoir un certain jeu ancré dans le système de lecture du roman. En effet, tel qu'annoncé par l'incipit, les personnages principaux sont présentés par des caractéristiques stéréotypées, relayant d'entrée de jeu leur individualité au second plan. Les deux personnages se donnent à voir d'abord à partir de leur corps, de leur rattachement à un groupe social et de leurs convictions. Cette forme de présentation instaure, dès les premières pages, un lien à la fois étroit et problématique entre l'identité des personnages et leur appartenance idéologique qui les associe à un groupe social. En outre, cette formule tripartite positionne le corps entre l'individualité et la collectivité à laquelle se rattache le personnage, déterminant le corps comme frontière physique de l'individu face au monde.

Ce n'est qu'ensuite que les deux hommes prennent la parole, tous les deux pour la première fois dans le cadre du procès. Blistier est le premier à parler :

— Je n'aime pas les Arabes. Ils nous prennent nos boulots. J'ai eu une enfance malheureuse, dit Ronald Blistier dès que la présidente Rontmartin lui adresse la parole, à la consternation de maître Mine tant un avocat préfère défendre cent assassins qu'un imbécile. (PP, p. 12-13)

Cette prise de parole, par sa brutalité et sa pauvreté argumentative, vient non seulement confirmer la description qui la précède, mais également la préciser en soulignant le racisme du jeune extrémiste. Maître Mine, quant à lui, ne prend la parole qu'à l'audience : « *Si vis pacem, para bellum*¹ » (PP, p. 15). L'emploi d'une locution latine comme premières paroles témoigne à la fois de la culture du jeune homme et de sa manie de reprendre des « phrases passe-partout », puisque cet adage n'est même pas à propos dans le contexte, ce que ne manque pas de souligner la présidente : « — Merci, maître. Mais Hadi Benfartouk n'était pas armé » (PP, p. 15).

À l'inverse des personnages principaux qui sont décrits d'abord par un portrait rapidement esquissé, puis par la mise en scène de leur parole, les personnages secondaires de Mammoud Mahmoudi et Jean-Marie Le Pen sont d'abord introduits par leur parole, puis par un bref aperçu de leurs caractéristiques principales. De Mammoud Mahmoudi, amant de Pierre Mine, on entend d'abord un jugement intempestif, avant même de connaître son nom : « “Mais que diable vas-tu faire dans cette galère ?” dit Mahmoud Mahmoudi, son jeune ami. » (PP, p. 23) Cette locution, elle aussi issue du langage commun, rappelle le bagage culturel français du jeune homme. L'adage renvoie à la célèbre phrase de Géronte dans *Les fourberies de Scapin* : « — Mais qu'allait-il donc

¹ « Si tu veux la paix, prépare la guerre » (traduction libre).

faire dans cette galère¹ ? » La question est suivie du nom du jeune homme, Mahmoud Mammoudi, qui indique ses origines arabes. Finalement, le narrateur enchaîne en qualifiant Mammoudi de « jeune ami » de Pierre Mine (*PP*, p. 23). La qualification de « jeune ami », par un narrateur pourtant omniscient, évoque pudiquement une liaison amoureuse entre les deux hommes, et l'euphémisme semble imiter un discours ambiant qui favorise la discréetion quant aux questions d'homosexualité.

Le deuxième personnage secondaire du roman, Jean-Marie Le Pen, se distingue quant à lui en ceci qu'il est présent tout au long de la trame narrative, en fond, comme un canevas sur lequel se tisse l'histoire du *Procès* ; bref comme un paysage. S'il est évoqué par la parole publique dès la première phrase du roman, il faudra attendre le premier jour d'audience pour qu'il prenne lui-même la parole, lors d'une conférence de presse où il s'exprime sur l'affaire. Aucune description physique n'est faite du personnage politique : il n'y a que son discours, direct ou rapporté (qui par ailleurs ne figure pas dans les extraits poursuivis), que la référence à ses idées ou à son nom qui traversent l'œuvre, de la première page (« Quand il s'ouvre, il y a déjà plusieurs mois qu'on appelle le procès Blistier “le procès de Jean-Marie Le Pen” » ; *PP*, p. 9) à la dernière page (« Mais, de près ou de loin j'ai touché à Jean-Marie Le Pen et à ses idées, ce n'est pas un hasard si je suis dévasté » ; *PP*, p. 132). Les rares indices donnés sur sa personne le ramènent au statut de paysage, inlassablement présent, impassible, indifférent à la vie qui se déroule devant ses yeux. Par son assurance qui le rend imperméable à la parole publique (« J'apprends maintenant qu'il est question d'organiser mon procès. Ce n'est pas surprenant [...]. En ce qui me concerne, il me semble que le bois qui devrait servir à mon bûcher n'est pas

¹ Molière, « Les fourberies de Scapin », Acte II, scène 7, dans *Tout Molière*, [en ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/acte-2,405435.html>

encore planté » ; *PP*, p. 27), le personnage assiste, extérieur, aux mouvements sociaux gravitant autour de l'affaire Blistier et qui font de sa personnalité publique le cœur magnétique du procès. L'absence de description du corps de Le Pen souligne à la fois l'inconsistance et la transparence du personnage-paysage, l'opposant de ce fait aux personnages-humains consistants et vulnérables que sont maître Mine, Mammoud Mahmoudi et même Ronald Blistier.

2.2. La fissuration de la frontière

À mesure qu'avance le procès, la frontière que met en scène la diégèse entre public et privé se fragilise. La seconde mention de la vie privée de Mine survient au milieu du roman, alors que le jeune homme soupe chez ses parents, accompagné de son amant :

La mère : — [...] Rastaing avait dans la tête de te déséquilibrer en évoquant à mots couverts ta vie privée [...].

— Qu'est-ce qu'elle a, ma vie privée ?

Le père : — Rien. Joue, s'il te plaît. Mais c'est vrai que tu as trente ans et que tu n'es pas marié, même avec une goy. Vivre avec un jeune garçon et arabe [...], certains auraient encore moins bien compris que tu défendes Blistier dans ces conditions, ç'aurait pu être pris comme si tu t'excusais. (*PP*, p. 54-55)

Non seulement le passage montre que l'opinion des proches de Mine quant à sa vie privée et son travail est oppressante au point de mettre jeune homme sur la défensive (« Qu'est-ce qu'elle a, ma vie privée ? »), mais il met également en lumière l'importance de l'opinion publique, le père renvoyant à ce que « certains auraient » pu comprendre, ce qui « aurait pu être pris comme », bref, à ce que le public pense de la vie de son fils. On assiste donc, avec l'évolution de l'affaire Blistier, au procès implicite de la vie privée de Pierre Mine. En outre, cet extrait permet de noter la mutation des scènes de l'intimité de Mine qui deviennent de plus en plus publiques. Si, au début du livre, sa vie privée est

donnée à voir par les soirées que passe le protagoniste à la maison avec Mammoudi à regarder les informations (*PP*, p. 26-27), le souper chez les Mine vient exposer leur intimité non pas au grand public — pas encore —, mais au jugement de la famille. Il est donc possible de voir l'ouverture graduelle de la vie privée du protagoniste au reste du monde.

Si, jusqu'alors, la frontière entre privé et public mise en scène par le texte était essentiellement symbolique, perceptible par l'intrusion du discours social dans le discours privé, elle prend une forme physique au milieu du livre, lorsque les deux amants sortent au restaurant : elle se matérialise par le jeu des corps. À la fin d'une journée de procès éprouvante, les deux amants décident, « pour se détendre » (*PP*, p. 75), de sortir dîner. Le choix de manger au restaurant est évocateur : le restaurant est un lieu public où les gens sortent entre eux, en groupe privé ou en couple. C'est dans cet exact croisement de l'intime et du public que la frontière entre les deux est physiquement franchie pour la première fois. Le restaurateur « rend le repas impossible par un service déplaisant, n'osant pas le [Mine] ficher franchement dehors » (*PP*, p. 75) et la clientèle insulte violemment l'avocat et même Mammoudi, constatant que ce dernier résiste au discours dominant en n'insultant pas Pierre Mine : « — Il y avait aussi un bon Juif autour de Hitler pour mieux faire passer son antisémitisme » (*PP*, p. 76). Le discours social viole l'intimité des amants en s'immisçant dans leur tête-à-tête, provoquant une répulsion forte : « Tout à coup, Pierre Mine, qui s'obstine à rester à table, vomit » (*PP*, p. 76). Il y a une réponse physique du corps à la parole d'autrui. Tout se passe comme si l'intimité du protagoniste était contaminée par le discours ambiant qui la rendait littéralement indigeste. Cette contamination marque le reste du récit : la frontière entre le public et le

privé est désormais franchie, fragilisant le personnage de l'avocat. Si, jusqu'alors, la bouche de ce dernier était le lieu par lequel ses discours professionnels étaient transmis, elle est désormais le lieu d'où ressort l'extériorité mal digérée.

Le lendemain, les amants apprennent les événements de la veille : une bagarre a éclaté entre les partisans de Blistier et les Amis d'Hadi, faisant un mort, un jeune Français noir nommé Julien Thoris et un blessé chez les militants du Front national. « [Mahmoud :] — N'aie pas tant l'air catastrophé. On dirait que c'est ta faute. [Pierre :] — Tout est lié au procès. » (*PP*, p. 80) Maître Mine n'a plus d'intimité, de sphère privée : une fois la frontière abolie, il ne parvient plus lui-même à distinguer ses propres contours et se rend responsable des actions des autres. Parallèlement et proportionnellement à l'invasion du public dans le privé, Mammoudi s'éloigne physiquement et émotionnellement : « Mahmoud, cependant, a des amis à voir, une soirée en boîte de programmée, des révisions avant examen, que Pierrot ne compte pas trop le revoir du week-end » (*PP*, p. 83). Alors qu'il s'était toujours montré à l'écoute de son amant et résistait au discours ambiant, la réponse à l'aveu de Pierre Mine quant à son énervement en cour (« — Je l'ai joué politiquement correct, aujourd'hui, j'étais énervé et je ne suis pas fier, dit Pierre Mine » ; *PP*, p. 103) marque une rupture. En effet, il répond en parlant de sa propre expérience de manifestant : « — Pour moi, c'était une grande journée, dit le manifestant. » (*PP*, p. 103) À partir de ce moment, le jeune homme n'est plus désigné par son nom « Mahmoud Mammoudi », mais par sa prise de position, soit celle de « manifestant ». En effet, c'est au cours de ce rassemblement qu'il se sent à la fois le plus authentique et le plus éloigné de Mine : « De deux morts est née la magie d'un moment, où Mahmoud Mammoudi peut être à l'aise en toute bonne conscience en

compagnie d’êtres dont plusieurs dizaines de milliers ne demanderaient qu’à insulter son ami » (*PP*, p. 91).

La distance entre les deux hommes augmente lorsque, à la suite de cette même manifestation place de la Bastille et suite aux tempêtes médiatiques, l’intimité entre eux disparaît complètement. La tempête sociale empêche les corps des deux hommes de se rapprocher : « Mais c’est difficile pour Pierre Mine et Mahmoud Mammoudi de vivre au milieu de cet environnement, c’est difficile de faire l’amour, faut-il tout oublier ? car sinon il n’y a rien d’excitant » (*PP*, p. 108). Cet effacement de l’espace intime démontre à quel point le discours social a contaminé le corps, et désormais l’esprit du protagoniste. « Pierre ne trouve cependant pas les bons gestes pour le dire [je t’aime], il est absent à lui-même » (*PP*, p. 108).

Alors que la frontière protégeant l’intimité du couple face aux regards et opinions extérieurs se fragilise, le personnage de Jean-Marie Le Pen reste tel qu’en lui-même : mais cette absence de changement n’est pas étonnante, puisque le personnage relève davantage du paysage que de l’humain. En effet, bien qu’il donne l’impression d’être touché par le discours commun « Le président du Front national tient une conférence de presse » (*PP*, p. 17), « [Extrait de son discours :] Chers amis, merci d’être là avec moi pour dire que nous répondrons coup pour coup à tous ceux qui nous seront donnés » (*PP*, p. 111), ses discours prouvent qu’il utilise lesdits événements pour afficher et véhiculer sa parole, réitérant les mêmes arguments : « Nous ne sommes pas des monstres, nous sommes simplement des Français qui sont fiers de l’être [...]. Il y a encore des Français en France, et ce n’est pas une bonne nouvelle pour tout le monde »

(*PP*, p. 113). L'homme politique profite de la nouvelle pour propager son discours politique, tentant d'en faire le paysage idéologique des Français.

Si l'histoire met en scène une intrusion du discours public dans la vie privée de Mine, il n'y a rien de tel pour Le Pen. Ce dernier apparaît tout au long du récit comme une figure publique, et n'est d'ailleurs représenté que par ses discours ou dans le discours des personnages. C'est un être de discours, sans corps. En effet, le personnage intervient de deux façons dans le texte : comme objet ou comme sujet du discours. Il est objet du discours dans le jugement de l'opinion publique (« Quand il s'ouvre, il y a déjà plusieurs mois qu'on appelle le procès Blistier "Le procès de Jean-Marie Le Pen" » ; *PP*, p. 9), jugement qui peut prendre une forme humoristique et ironiquement discriminatoire (« Le Pen en Bretagne et la Bretagne indépendante » ; *PP*, p. 10) ou une forme radicale (« Hadi, ton assassin, c'est Jean-Marie » ; *PP*, p. 10) — ce sera d'ailleurs cette radicalité qui sera condamnée. Il est également objet du discours dans l'intimité, par exemple lorsque Mammoudi réagit au procès : « Moi, je ne lis rien sur son visage que l'ignominie. Pour moi, il suscite encore plus l'horreur et le dégoût que la haine. Mais basta pour aujourd'hui, non ? » (*PP*, p. 27). Il devient même, pour la famille des Mine, un des rares sujets confortables dont l'unanimité est assurée : « Tout le monde compte sur Jean-Marie Le Pen pour une conversation fondée sur une consensuelle opposition sans faille » (*PP*, p. 48-49). Finalement, le chef de l'extrême droite est également objet du discours dans la vie professionnelle de maître Mine, soit durant le procès (« Les avocats de la partie civile ont annoncé qu'ils réclameraient la comparution de Jean-Marie Le Pen » ; *PP*, p. 11). Bref, le politicien est objet de discours dans toutes les sphères de la vie de Pierre Mine.

L'omniprésence du personnage de Le Pen comme objet du discours est, entre autres, alimentée par sa seconde forme d'apparition : celle de sujet du discours. Effectivement, l'homme politique prend quatre fois la parole au cours du roman, les trois premières fois dans des discours adressés au public, et la quatrième fois dans un discours indirectement destiné au public, où il dit son accord à venir témoigner en cour, « de [sa] propre volonté puisque rien n'aurait pu [l]’y contraindre » (*PP*, p. 39). Chacune de ses prises de parole est, malgré les accusations graves qui sont prononcées à son égard, dénuée d'empathie, et cette absence est littéralement marquée dans le texte : « “S'il s'avère que Ronald Blistier a tué de sang-froid Hadi Benfartouk, qui ne le regretterait pas ?” [...] Son ton est entièrement dépourvu d'émotion quand il prononce ces mots » (*PP*, p. 17). La seule émotion décrite est celle de la joie d'être subversif : « il [Le Pen] se régale de la haine qu'il suscite et malgré laquelle ses ennemis sont forcés de se passionner pour lui, dans l'amour ou la détestation c'est lui le personnage central » (*PP*, p. 110-111).

2.3. La rupture de la frontière

La frontière entre public et privée se rompt définitivement à la fin du roman. Le procès prend des proportions gigantesques et occupe l'espace médiatique et le discours social. Plusieurs manifestations ont lieu, desquelles résultent des blessés — tant du côté des partisans du Front national que des « Amis d'Hadi » — et Jean-Marie Le Pen, qui jusqu'alors s'était montré impassible face à cette affaire, en profite pour faire une apparition publique. C'est le seul moment du récit où il s'incarne dans un corps et non seulement dans un discours :

triomphant comme une bête de scène, il se régale de la haine qu'il suscite malgré laquelle ses ennemis sont forcés de se passionner pour lui, dans l'amour ou la détestation c'est lui le personnage central. Ses sympathisants l'acclament longuement avant même qu'il commence à parler, quand il serre juste ses propres bras au-dessus de sa tête en criant « Merci, merci » pour couvrir le vacarme des acclamations. (*PP*, p. 111)

C'est dans le geste narcissique de se grandir en s'enlaçant lui-même que l'homme, même en position d'intervention, reste spectateur des mouvements dont il est le cœur. Spectateur détaché, il observe la haine qu'il a provoquée. Il n'a d'autre réaction physique que celle de la satisfaction et de l'amour-propre. À l'apogée de l'affaire, l'homme politique rompt son masque d'indifférence pour se délecter de la passion que lui voue la foule.

Or tous ne sont pas insensibles au discours social : le lendemain du discours public de Jean-Marie Le Pen, on retrouve le corps sans vie du jeune Blistier. L'annonce du suicide du jeune homme ne laisse aucun doute, répétée trois fois dans la même phrase : « Ronald Blistier s'est suicidé durant la nuit, il est parvenu à se pendre dans sa cellule, il est mort » (*PP*, p. 117). Déjà, dans la gradation de l'annonce, l'éclatement de la frontière prend place. D'abord, le fait est nommé avec précision : l'utilisation du nom complet, l'emploi du verbe neutre « suicider » et la contextualisation « la nuit » ne sont pas sans rappeler les titres des faits divers. Puis, l'utilisation du verbe « parvenir » suggère que le garçon a précédemment tenté de mettre fin à ses jours ou du moins, qu'il en a parlé à quelqu'un et donc, qu'il a une idée en tête qui lui appartienne, rare manifestation de l'incarnation du personnage de Blistier. Finalement, la locution « il est mort » témoigne d'une objectivité tellement sobre que l'on pourrait la croire désincarnée.

La rupture de la frontière se confirme par la réaction de l'avocat. Lorsqu'il apprend la mort de son client, maître Mine « fil[e] lui-même à la prison quoiqu'il n'ait plus de raison de se presser. Faute d'accusé, son travail est terminé » (*PP*, p. 117).

L'absence physique de l'accusé brise le rythme de vie de Pierre Mine ainsi que son rapport à son environnement. En effet, si l'avocat a été le sujet de terribles commentaires et a été associé à des personnages comme Hitler par la presse et l'opinion publique, c'est un événement pourtant aussi crédible que le suicide de Ronald Blistier qui le fait douter de la parole des médias : « Il n'y croit pas. Il a peur que certains aient jugé habile de mettre fin au procès plus rapidement que prévu vu les incidents qu'il provoquait, vu la tension à Paris qui commençait à se diffuser dans tout le pays, et que la solution aberrante d'une mise à mort maquillée ait été choisie » (*PP*, p. 118). Cette suspicion nouvelle marque l'ébranlement et la perte de repères du protagoniste. Mine n'arrive plus à distinguer ce qui s'est réellement produit de ce qu'en dit la parole publique. Il n'arrive donc pas non plus à distinguer le vrai du faux, croyant à un déguisement. Toutes frontières rompues, maître Mine confie sa confusion à Mammoudi : « — Un imbécile comme Blistier, étranglé avec son slip, comment veux-tu qu'il y arrive ? » (*PP*, p. 118) Ce à quoi répond Mammoudi :

[...] je t'assure qu'il n'y a pas besoin d'une intelligence hors du commun pour exécuter un geste pratique. Je fais confiance à ce garçon qu'il aurait pu tuer une pelletée d'Arabes et, physiologiquement, il y a moins de différences qu'il ne le supposait entre un Arabe et lui. Ses compétences ont tout à fait pu s'exercer contre son propre corps (*PP*, p. 118).

Cette réponse de Mammoudi vient récapituler l'histoire de Blistier en rappelant les faits à l'avocat, afin de tenter d'ordonner le chaos engendré par l'éclatement de la frontière du corps. Il évoque l'aspect juvénile de l'accusé par l'emploi du terme « garçon », rappelle qu'il avait une vision corrompue des différences de corps entre Arabes et Blancs, et termine en affirmant que le caractère illogique et idiot de Blistier pouvait avoir plausiblement eu raison de lui, de ses limites, de « son propre corps », en d'autres mots, de sa propre frontière.

Pierre Mine, bouleversé, est « rapidement convaincu » par l'hypothèse de Mammoudi et « s'en veut de sa première pensée réflexe » (*PP*, p. 118). Si l'avocat s'était battu jusqu'alors pour conserver son identité et sa parole, il se laisse désormais imbiber par la parole d'autrui, y adhérant sans réfléchir. Dès lors, il apparaît en parallèle à la vie réelle : le personnage est tiraillé entre sa propre parole, en laquelle il ne croit plus, et l'opinion publique, qui vient constamment contrecarrer son opinion. À la suite de l'annonce du suicide, sa première réaction est de croire à un complot, un meurtre. Or personne n'a envisagé ces possibilités : « C'est comme si personne n'y avait pensé » (*PP*, p. 119). Maître Mine abandonne donc immédiatement son hypothèse, qui semble pourtant logique, considérant la teneur politique que prend le procès de Blistier.

Cette fin du corps, de la frontière, fascine l'avocat. À la vue du « cadavre nu de son ancien client » (*PP*, p. 119), « maître Mine est comme atterré et fasciné par le corps inerte allongé de Ronald Blistier, il a les yeux fixés dessus avec une intensité qui met les autres spectateurs mal à l'aise » (*PP*, p. 120). Alors que l'adjectif « atterré » vient souligner une attitude appropriée dans la situation, l'adjectif « fasciné » vient s'opposer à cette attitude socialement programmée en accentuant la dépossession du corps par l'action involontaire de fixer, d'être sous l'emprise de la fascination. L'éclatement de la frontière entre public et privé vient annihiler la pudeur de l'avocat. La pudeur, par définition, est une attitude protégeant le privé du regard public. La frontière du corps désormais rompue, la pudeur ne tient plus. Le protagoniste se retrouve sans repères et en oublie les codes sociaux. Pire encore, par cette ouverture, le discours public circule désormais librement dans l'intimité du protagoniste : « quand il retourne chez lui, maître Mine a son répondeur bourré. De messages. [...] Mahmoud est encore là, levé, devant les

informations à la télévision. C'est à lui que maître Mine veut parler en premier, mais il n'a rien à lui dire » (*PP*, p. 120).

Désormais entièrement parasité par le discours des autres, Pierre Mine n'a plus de lieu privé : ni chez lui, ni son corps ne sont des lieux sûrs. Alors qu'au début du livre, le réflexe de l'avocat pour se détendre est d'aller dîner au restaurant (*PP*, p. 75) — tentative qui échoue, le forçant à se replier chez lui avec son amant, là où ils peuvent passer « agréablement du temps ensemble, presque silencieux, détendus » (*PP*, p. 78) —, à la fin du livre, même le lieu de la maison n'est plus un lieu de repos : « Pour se changer les idées, pour être inaccessible, Pierre Mine va se promener en voiture, dans la campagne autour de Paris » (*PP*, p. 126). Comme s'il se savait poreux, absorbant, maître Mine tente de fuir le discours des autres auquel il ne résiste plus. Il opte pour une balade en voiture vers la campagne, loin des médias, des véhicules d'idées que sont le téléphone et la télévision, loin des sources d'opinion qui pourraient, à nouveau, le contaminer. Malgré cette ultime tentative, le discours social entourant l'affaire Blistier l'atteint lorsqu'il entend Le Pen se prononcer à la radio sur la mort de Ronald Blistier : on comprend alors qu'il ne peut plus échapper au débat social qu'il a engendré. Il décide alors d'affronter la situation : en réponse au président du Front national, maître Mine choisit de prendre la parole à la télévision. Tel que nous l'avons analysé plus haut, cette prise de parole publique, loin d'octroyer du pouvoir à l'avocat, confirme l'envahissement du discours public qui en fait une victime. Bref, alors qu'à la première page du livre la vie personnelle de maître Mine était si privée qu'elle était uniquement qualifiée de « personnelle », à la dernière scène du roman, le personnage s'ouvre de son plein gré à la

télévision, exposant du même coup ce qu'il tente de préserver depuis le début de toute cette affaire.

Finalement, l'ouverture de la frontière entre mondes privé et public, et la contamination graduelle de l'un par l'autre se donnent à voir dans la structure même du roman. En effet, les deux premières pages mettent en place le récit. Puis, dès la page 10 (« Dans la salle d'audience, la présidente Rontmartin rappelle les faits en menaçant de suspendre l'audience »), le lecteur plonge dans la première audience jusqu'à la page 22 où il est précisé que « la première journée n'a rien apporté de décisif quand l'audience s'est levée ». Les scènes de vie privée et de vie publique alternent avec, à chaque fois, pour intermède, une scène où il est question des médias : « Un peu plus tard, sur LCI, l'envoyé spécial de la chaîne parle en direct du boulevard du Palais » (*PP*, p. 23). Puis, le lecteur est entraîné chez l'avocat, dans son intimité avec Mahmoud Mammoudi, qui commente les entretiens. Enfin, le retour au procès se fait après un intermède marqué par le visionnement des informations télévisées : « [a]vant de se coucher, ils regardent de nouveau les infos : les partisans de Ronald Blistier n'ont provoqué que quelques incidents » (*PP*, p. 27) pour retourner à l'audience « Deuxième audience, a priori destinée à éclairer la personnalité de l'accusé » (*PP*, p. 27).

Au fur et à mesure que progresse la narration, les scènes de transition se rallongent, laissant toujours plus de place aux médias et menaçant du même coup les scènes d'intimité. Ces changements graduels commencent dès les premières pages : en effet, l'avocat perd pied dès la première audience. Quand Mammoudi lui demande ce qu'il espère, il répond simplement « — M'en tirer, admet Pierrot. J'espère que ça ne va pas péter » (*PP*, p. 26). À la fin de la deuxième audience, la peur a grandi ; les gens dans

la salle éprouvent désormais une réaction physique de dédain envers les propos racistes de l'accusé : « Par sa conduite et ses déclarations, l'accusé provoque soit la répugnance pure et simple, soit un début de compréhension horrifiée, un malaise » (*PP*, p. 48). Puis c'est la mort de Blistier qui marque la transition entre une scène intime et la quatrième audience. Par ailleurs, c'est lors de cette audience que le discours professionnel de maître Mine est contaminé par le discours social : il convoque les véhicules du discours commun pour défendre sa cause lorsqu'il défie l'auditoire : « Lisez les journaux, écoutez la radio ou la télévision, chaque propos de Jean-Marie Le Pen est riche — ou pauvre, misérable — d'un racisme au mieux diffus » (*PP*, p. 101).

En somme, Lindon active, dans *Le procès*, un certain nombre de paramètres — à même le texte et le paratexte — pour entretenir une confusion de la frontière entre réalité et fiction. En outre, il met en scène une confusion entre vie privée et vie publique, confusion qui agit au cœur même de la trame narrative. Si le roman est connu comme étant un « genre “ouvert” [à travers lequel] les auteurs contemporains pratiquent précisément le métissage générique et/ou se plaisent à transgresser voire à subvertir les codes génériques¹ », Mathieu Lindon ouvre le genre encore plus largement. Il fait de son œuvre une transgression générique en elle-même, mais la double également d'une réflexion sur la transgression et ses effets. Plus encore, il la pose comme étant à la fois un discours transgressif et une réflexion sur l'effet transgressif des discours. Si, selon Fabre-Magnan, Sade et Houellebecq sont « allés au bout [de la transgression], et ont touché du doigt (et rappelé) les limites indépassables des possibilités de l'action et même de

¹ Sylviane Ahr, « Genre romanesque et contrat de lecture », *Le français aujourd'hui*, vol 4, n° 159, 2007, p. 75-81.

l'imagination humaine¹ », il serait possible de dire que Lindon a, pour sa part, joué de ces limites en faisant éclater la frontière entre fiction et réel. Cela étant dit, il est à noter que l'auteur ne se contente pas d'appeler à la transgression : il y réfléchit, l'expérimente. Le texte est un discours qui ne transgresse que pour illustrer l'effet délétère d'un discours transgressif. À travers *Le procès*, l'auteur montre l'importance qu'il y ait des limites dans une société, et postule les éventuels effets néfastes de l'effondrement des frontières.

¹ Muriel Fabre-Magnan, *L'institution de la liberté*, op. cit., p. 242.

CHAPITRE 3

LE PROCÈS DU *PROCÈS* ET SA RÉCEPTION

Cité dans plus d'une dizaine d'ouvrages et articles théoriques — tant littéraires, sociologiques que juridiques — traitant des limites de la fiction¹, le *Procès* de Lindon est devenu l'emblème de la fiction poursuivie pour diffamation. Si le roman en lui-même n'a pas eu énormément d'échos à sa sortie, le procès du *Procès* a, quant à lui, été retentissant. Alors que le deuxième chapitre de ce mémoire tentait de voir de quelles façons le texte programme ses effets sur le lecteur, le troisième chapitre visera, pour sa part, à en observer la réception réelle, ou du moins une partie de cette réception : nous nous intéresserons à la lecture et l'interprétation judiciaire du livre (notamment en observant la question de la distinction entre narrateur et auteur) et à la réception de cette réception judiciaire par le grand public.

¹ Voir entre autres Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016 ; Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011 ; Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011 ; Jacqueline Amphoux, « Le procès de Jean-Marie Le Pen », *Autres temps*, 1999, p. 112-113 ; Nathalie Heinich, « Les limites de la fiction », *L'Homme*, 2005, p. 57-76 ; Nicolas Bonnal, « Les conflits entre les droits de la personnalité et le droit à la liberté de création et d'illustration », *Legicom*, 2009, p. 23-28 ; Dominique de Leusse, « La censure et la loi », *Presses de Sciences Po*, 2005, p. 117-129 ; Fabienne Dupray, « Madame Bovary et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *Association française pour l'Histoire de la Justice*, 2007, p. 227-245, etc.

Dans un premier temps, nous rappellerons la façon dont se sont déroulés les procès du roman¹ en relevant les arguments des juges qui incriminent l'auteur et l'éditeur, mais aussi, et surtout, ceux des juges dissidents de la Cour européenne qui considèrent la présence de lacunes et d'incohérences dans le jugement rendu. L'arrêt de la Cour européenne sera notre corpus d'étude, puisqu'il offre un regard d'ensemble sur cette décennie de procès et recense les points essentiels des jugements précédents en soulignant les incohérences. Dans un deuxième temps, nous nous arrêterons sur la réception publique du procès. Onze ans après la fin des procédures judiciaires, nous pouvons recenser quarante-sept articles qui sont parus dans la presse entre 1998 et 2008² visant à informer la population des avancées de l'affaire. Nous avons cependant choisi d'écartier les trente-neuf articles ayant une visée purement informative, les considérants de peu d'intérêt pour notre réflexion. Nous observerons plutôt les huit articles — parus entre 1999 et 2007 — prenant ouvertement position (lettres d'opinion, éditoriaux, etc.) dont la totalité, à notre connaissance, se montre solidaire envers l'auteur et à l'éditeur. Nous recenserons les arguments qu'avancent les écrivains comme les journalistes et les juristes prenant médiatiquement position à la défense des inculpés. Coupler ainsi la réception juridique à celle publique nous permettra de répertorier et d'analyser les arguments mobilisés à la défense des inculpés. Nous verrons que, quoi qu'en disent

¹ Nous écartons volontairement le procès de Serge July de nos objets d'observation. Bien qu'intimement lié au procès de Paul Otchakovsky-Laurens et Mathieu Lindon, celui de July relève tout de même d'un autre ordre, puisqu'il a pour sujet la publication d'une pétition dans un journal, s'éloignant par le fait même de la question qui nous intéresse ici, celle de la fiction romanesque en procès.

² Les deux années marquées par une acmé de publications sont 1999 et 2007 (à raison d'une dizaine d'articles par arrêt), soit les années où les jugements sont prononcés et diffusés publiquement. Évidemment, la distance temporelle et les contraintes d'archivage des différents journaux biaissent le recensement, certains articles n'étant probablement plus disponibles. Il n'en demeure pas moins que les trente-neuf articles informatifs (publiés dans douze journaux différents — dont *Libération*, *Le Monde*, *Le Point*, etc.) témoignent de la place importante qu'a occupée cette affaire dans les médias. Voir la bibliographie de ce mémoire pour la liste des articles : section « II Sur Lindon », sous-section « 4. Articles et commentaires autour du Procès et de la polémique du procès », p. 133.

Darrieussecq et Savigneau — mais peut-être est-ce en partie grâce à elles ? —, les procès du *Procès* sont loin de s'être déroulés « dans la plus grande indifférence¹ ».

1. Jugements et opinion dissidente du *Procès*

1.1. Chronologie d'une décennie de procès

Afin d'être en mesure de comprendre l'évolution de l'affaire Lindon et sa nature polémique, il convient de résumer les différentes étapes judiciaires au cours desquelles se complexifient les arguments des parties adverses — comme ceux de la jurisprudence. À peine trois mois après la parution du *Procès*, Jean-Marie Le Pen et le Front national entament des poursuites judiciaires contre Paul Otchakovsky-Laurens et Mathieu Lindon devant le tribunal de grande instance de Paris. Lors des différentes audiences du tribunal de grande instance, plusieurs écrivains dont Philippe Sollers, Marie Darrieussecq, Jean-Marie Le Clézio, Martin Winckler et Jean Echenoz montent au créneau pour soutenir les inculpés et défendre le droit à la liberté de création. Le 11 octobre 1999, l'auteur et l'éditeur sont reconnus coupables de « Diffamation envers particulier(s) par parole, écrit, image ou moyen audiovisuel² », prévu par les articles 29 et 32 de la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse. Quatre des six passages du roman relevés par Le Pen et le Front

¹ Josyane Savigneau, « Le roman en procès », *Libération*, 22 octobre 1999, p. 17.

² Le délit de diffamation en France consiste en « Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne [...]. La publication directe ou par voie de reproduction de cette allégation ou de cette imputation est punissable, même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommés, mais dont l'identification est rendue possible par les termes des discours, cris, menaces, écrits ou imprimés, placards ou affiches incriminés », article 29 de la *Loi de 1881 sur la liberté de presse*.

national¹ sont jugés litigieux. La peine consiste en une amende de 15 000 francs par personne incriminée, annexée à celle de 25 000 francs qu'ils doivent verser aux parties civiles à titre de dommages et intérêts, et en la diffusion, dans deux journaux d'information, d'une publication judiciaire annonçant le jugement du procès, soit que l'éditeur et l'auteur sont reconnus coupables de diffamation dans le *Procès*.

L'éditeur et l'auteur interjettent appel de ce jugement, arguant que l'œuvre incriminée s'affiche, dès la couverture, comme étant une fiction qui met en scène des personnages fictifs. Ils invoquent l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'Homme² sur la liberté d'expression afin d'appuyer le raisonnement selon lequel « il appartient à des œuvres de fiction de se faire le reflet de controverses sur la responsabilité morale du Front national et des idées de son chef dans la commission de crimes racistes³ ». Le 13 septembre 2000, ils perdent également en cour d'appel, et choisissent de formuler un pourvoi afin de reconduire l'affaire devant la Cour de cassation. Le 27 novembre 2001, la Cour de cassation rejette le pourvoi formé par les deux requérants, confirmant la validité des motifs invoqués par la cour précédente, selon lesquels il y aurait méconnaissance de l'article 10 de la Convention de la part des deux requérants.

¹ Les passages estimés diffamatoires par Le Pen et ceux jugés diffamatoires par les différentes cours sont accessible dans l'annexe II de ce mémoire, p. 128.

² L'article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme stipule que : « Toute personne a droit à la liberté d'expression. Ce droit comprend la liberté d'opinion et la liberté de recevoir ou de communiquer des informations ou des idées sans qu'il puisse y avoir ingérence d'autorités publiques et sans considération de frontière. Le présent article n'empêche pas les États de soumettre les entreprises de radiodiffusion, de cinéma ou de télévision à un régime d'autorisations. L'exercice de ces libertés comportant des devoirs et des responsabilités peut être soumis à certaines formalités, conditions, restrictions ou sanctions prévues par la loi, qui constituent des mesures nécessaires, dans une société démocratique, à la sécurité nationale, à l'intégrité territoriale ou à la sûreté publique, à la défense de l'ordre et à la prévention du crime, à la protection de la santé ou de la morale, à la protection de la réputation ou des droits d'autrui, pour empêcher la divulgation d'informations confidentielles ou pour garantir l'autorité et l'impartialité du pouvoir judiciaire » dans *Convention européenne des droits de l'homme*, Conseil d'Europe, 2002, p. 11-12.

³ « Arrêt de la cour d'appel de Paris du 13 septembre 2000 », dans CEDH, *Affaire Lindon, Otchakovsky-Laurens et July c. France*, 22 octobre 2007, p. 8.

Face à cette confirmation d’inculpation, les deux hommes décident, en 2001, de reconduire l’affaire devant la Cour européenne, affirmant que cette condamnation pour diffamation est une violation de leur liberté d’expression, s’appuyant sur l’article 10 de la Convention. Ils avancent que la sanction qui leur est infligée n’est pas « prévue » par la loi, et ce pour deux raisons : d’abord, ils reprochent à la Cour d’appel de Paris d’avoir cherché l’opinion de l’auteur dans celles des personnages de fiction, procédant au jugement par déduction, en l’occurrence de façon « subjective et aléatoire¹ » ; ensuite, ils considèrent que « cette “sanction” n’est pas “nécessaire” “dans une société démocratique” » (*CEDH-AL*, p. 20). La Cour européenne condamne à son tour l’éditeur et l’auteur. Cela dit, elle fait paraître en fin de jugement une opinion partiellement dissidente rédigée par quatre juges, dans laquelle les signataires soulèvent de nombreux arguments remettant en question le jugement final. Ils soulignent, en introduction, qu’il

[leur] semble significatif d’observer que, tout au long de la procédure judiciaire, le nombre de passages considérés comme litigieux a été en décroissant : la citation directe des parties civiles en visait six ; le jugement du tribunal correctionnel de Paris du 11 octobre 1999 en condamne quatre ; l’arrêt de la cour d’appel de Paris du 13 septembre 2000 se limite à trois ; enfin, l’arrêt de la Cour, quant à lui, en retient deux, représentant trois lignes au total, dans un roman de 138 pages. (*CEDH-AL*, p. 43)

Cette décroissance, si elle ne prouve rien, ne manque toutefois pas de mettre au jour la difficulté pour l’appareil judiciaire d’observer des œuvres de fiction. À la suite de cette remarque préliminaire, les juges dissidents rappellent que « la liberté d’expression est le fondement d’une société démocratique, marquée par le pluralisme, la tolérance et l’esprit d’ouverture » (*CEDH-AL*, p. 43), puis ils listent sept points qui, selon eux, mériteraient d’être approfondis afin d’établir un jugement juste. Parmi ces sept arguments, les points 2, 3, 6 et 7 nous apparaissent relever davantage de questions de droit et de procédures

¹ CEDH, *Affaire Lindon, Otchakovský-Laurens et July c. France*, 22 octobre 2007, p. 19. Désormais, les références à cet arrêt seront indiquées par le sigle *CEDH-AL*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

judiciaires et ne seront pas traités ici. Selon le point 2, la Cour européenne serait inconstante dans ses décisions : « une position aussi radicale nous semble s'écarte singulièrement de notre jurisprudence » (*CEDH-AL*, p. 44). Le point 3 soutient que la Cour européenne n'aurait pas fait son travail adéquatement, c'est-à-dire qu'elle n'aurait pas procédé à « la pondération des intérêts afin de vérifier si un juste point d'équilibre a été atteint entre les droits et libertés en conflit » (*CEDH-AL*, p. 46). Le point 6 concerne l'« appel à la haine », et aux incohérences entre les jugements, puisque cet argument est entièrement basé sur une comparaison avec une autre affaire de fiction en procès, *Sürek c. Turquie*¹. Le point 7 soulève le problème selon lequel la peine qui a été prononcée n'est pas symbolique, et « a été prononcée en l'absence de tout contrôle de proportionnalité de la sanction » (*CEDH-AL*, p. 50). Les trois autres arguments avancés dans l'opinion dissidente nous paraissent toucher plus directement à la liberté de création littéraire et à l'interprétation des textes littéraires. Il s'agit du non-respect de la nature du texte, du reproche de ne pas avoir procédé à des vérifications minimales, et de la non-considération de la qualité de la personne préjudiciée. Il sera également question de l'avis concordant établi par le juge Loucaides qui vient confirmer le caractère « imprévisible » de la sentence, développant l'argumentation du point 2. Ce seront ces quatre points qui seront étudiés ici.

1.2. L'argument du non-respect de la nature du texte

Le premier argument soulevé dans l'opinion dissidente est celui du non-respect de la nature du texte. Les juges reprochent à la Cour d'avoir jugé le texte comme un reportage sans considérer sa nature fictionnelle. Loin de considérer que la création

¹ CEDH, *Sürek c. Turquie*, no 26682/95, 1999-IV.

littéraire peut se soustraire à la loi, les quatre juges soutiennent cependant que la nature de l'œuvre n'a pas été prise en compte et ne sont pas prêts à endosser la décision émise par les autorités judiciaires internes qui affirment qu'« il ne faut pas faire de distinction en fonction de la forme d'expression utilisée ou, à tout le moins, que cet élément n'est pas essentiel » (*CEDH-AL*, p. 44). Ils reprochent à la cour d'appel d'avoir neutralisé cette dimension lorsqu'elle déclare que « bien qu'il s'agisse d'un roman, bien que les propos poursuivis ne soient tenus que par des personnages fictifs, [le texte doit être apprécié] quel que soit son genre littéraire » (*CEDH-AL*, p. 44). Cette façon de percevoir la liberté de création en justice a ceci d'inquiétant qu'en confondant la pensée de l'auteur et celle des personnages, la cour d'appel enferme la littérature dans un carcan rigide très éloigné de la jurisprudence de la Cour européenne actuelle qui, mentionne l'avis, veut souligner la place de la création artistique dans le débat politique.

Selon les quatre juges dissidents, la non-considération de la nature de l'œuvre entraîne de fâcheuses conséquences comme le prouve la cour d'appel dans sa recherche de la pensée de l'auteur dans les propos des personnages fictionnels. Cet amalgame des idées ne peut être basé que sur une interprétation — donc subjective — du texte, par conséquent impossible à prévoir pour l'écrivain et l'éditeur. C'est précisément sur cette confusion que se baseront Lindon et Otchakovsky-Laurens pour reconduire l'affaire devant la Cour européenne. En effet, ils soutiennent que leur condamnation n'est pas « prévue par la loi », puisque la cour a « procédé par déduction, ce qui serait une méthode subjective et aléatoire, ne permettant pas à un écrivain de déterminer à l'avance les limites des propos autorisés, à l'aune desquelles il lui faut régler son comportement » (*CEDH-AL*, p. 19-20).

En outre, lorsque la Cour européenne avalise le raisonnement tenu par les juridictions précédentes, elle renonce, selon les quatre juges, « à effectuer son propre contrôle » (*CEDH-AL*, p. 46). Ils soutiennent que

la question de savoir si certains mots ou phrases attribués à des personnages de fiction doivent ou non être considérés comme diffamatoires est placée sous la dépendance de celle de savoir si l'auteur peut ou non passer pour avoir pris suffisamment de distance dans le récit avec les mots ou phrases en cause. Cela nous paraît constituer une base très fragile pour conclure qu'un auteur s'est rendu coupable de diffamation. (*CEDH-AL*, p. 46)

Le mystère est d'autant plus épais que les différentes cours confondent les propos de Lindon avec ceux de maître Mine, mais également avec ceux de la foule. En effet, un des deux passages jugés diffamatoires par la Cour européenne est tenu par des manifestants antiracistes¹ et non pas par le protagoniste.

En outre, il nous semble important de noter que l'opinion dissidente ne développe pas la question de la nature de l'œuvre, elle se contente d'affirmer que ne pas en tenir compte « enferme la littérature dans des règles rigides » (*CEDH-AL*, p. 44). Elle ne mentionne pas quelles auraient été les différences si la Cour européenne avait considéré le texte comme un roman. La question de la nature est même rendue floue par l'emploi du terme « roman-réalité » pour qualifier *Le procès*.

Mais d'où vient cette catégorie de « roman-réalité », a priori absente des théories littéraires ? Si les juges dissidents n'offrent aucune définition de cette notion et ne renvoient à aucune référence, jugement antérieur ou texte de loi qui pourraient en éclaircir le sens, Patrick Auvret, professeur en droit, en dessine les contours dans son article portant sur l'affaire Lindon et Otchakovsky-Laurens intitulé « Le roman-réalité

¹ Le premier des deux passages retenus comme diffamatoires par la CEDH est le suivant : « c'est combattre efficacement Le Pen que de réclamer sa mise en cause dans l'affaire, montrer qu'il n'est pas président d'un parti politique, mais chef d'une bande de tueurs » (*CEDH-AL*, p. 9).

devant la CEDH¹ ». Le juriste soutient que le roman-réalité est un « genre » qui

emprunte ses artifices tant à la vie sociale effective qu'à l'imagination de son auteur. C'est par nature un genre ambigu [...] Il s'appuie sur la réalité en utilisant la personnalité d'individus précis dont on se sert de l'identité et auquel on impute des faits et gestes fictifs, mais suffisamment réalistes pour rendre crédible la fiction. L'exploitation de la personnalité d'autrui est admise dès lors qu'il s'agit de notabilités ou d'individus qui, pour une raison quelconque, ont été mêlés à l'actualité.²

Dans le cas présent cependant, cette prétendue admission est suspendue. Selon Auvret, étant donné que le roman pose ouvertement la question de la responsabilité de Le Pen dans le développement du racisme en France, il relèverait de l'expression politique et militante, se distanciant du même coup du roman de fiction. Le juriste observe que « lorsqu'une fiction s'inspire de la réalité et entend agir sur elle, on n'est plus en présence de "l'art pour l'art".³ » Auvret partage l'opinion des juges majoritaires selon laquelle le roman-réalité serait une fiction engagée ayant pour objectif d'agir sur le réel et par le fait même, pouvant tout à fait être diffamatoire. Les juges dissidents tentent toutefois de se réapproprier cette notion, à priori contradictoire avec leur argumentation, pour soutenir qu'« un roman-réalité reste en grande partie un roman tout comme un documentaire-fiction reste, pour l'essentiel, une fiction » (*CEDH-AL*, p. 48).

Finalement, l'opinion dissidente renchérit sur la thèse de la non-considération de la nature du texte en citant différents arrêts qui contredisent la décision majoritaire. Les juges dissidents nomment l'arrêt fondateur *Müller c. Suisse*, qui a statué sur l'interdiction d'exposer les tableaux de Müller représentant des relations sexuelles entre personnalités publiques et animaux. La Cour européenne avait rappelé, lors de cette affaire, que l'article 10 de la Convention inclue la liberté de création artistique « qui implique l'opportunité de prendre part à l'échange d'informations et d'idées culturelles, politiques

¹ Voir Patrick Auvret, « Le roman-réalité devant la CEDH », *La Gazette du Palais*, n° 192, juillet 2008.

² *Ibid.*, § 23-25.

³ *Ibid.*, § 8.

et sociales et elle [CEDH] précise aussi qu'il y a ici une obligation particulière de l'État de ne pas porter atteinte à la liberté d'expression des auteurs¹. » Les signataires de l'opinion dissidente rappellent également l'attitude qu'a adopté la Cour lors de l'arrêt *Karatas c. Turquie*, qui concernait la poursuite de poèmes turcs contenant des propos agressifs envers les autorités turques. Elle y avait appliqué l'article 10 en statuant que « parce qu'il s'agit de poèmes, ces textes constituent une forme d'expression artistique qui s'adresse à une minorité ». Elle ajoutait que « ceux qui créent, interprètent, diffusent ou exposent une œuvre d'art contribuent à l'échange d'idées et d'opinions indispensable à une société démocratique » et, finalement, elle précisait, quant au ton des poèmes poursuivis, qu'« il y a lieu de rappeler que, outre la substance des idées et informations exprimées, l'article 10 protège aussi leur mode d'expression. »² Bref, les juges dissidents ont estimé qu'en rendant son verdict, la Cour européenne se révélait être inconstante dans l'application de l'article 10 de la Convention.

1.3. Le reproche de ne pas avoir procédé à « des vérifications minimales »

Le deuxième argument soulevé par les juges dissidents est celui du reproche formulé par la Cour européenne contre l'auteur de « ne pas avoir procédé à des vérifications minimales ». Ils rappellent que lorsque le discours incriminé est présumé diffamatoire, il est du devoir de la cour de procéder à une distinction afin d'établir si la parole diffamatrice est un jugement de fait ou un jugement de valeur. S'il s'agit de jugements de valeur, elle doit s'appuyer sur une base factuelle jugée suffisante. Cela dit, même si la majorité des juges de la Cour européenne dans l'affaire du *Procès* reconnaît

¹ CEDH, *Arrêt Müller c. suisse*, 24 mai 1988, série A, n° 133, § 33.

² CEDH, *Arrêt Karatas c. Turquie*, [GC], 1999, n° 23168/94, § 29.

que « cette distinction [entre jugement de valeur et jugement de fait] n'a pas lieu d'être s'agissant d'écrits figurant dans un roman », elle estime qu'« elle retrouve néanmoins toute sa pertinence dès lors que, comme en l'espèce, l'œuvre litigieuse ne relève pas de la pure fiction, mais intègre des personnages ou faits réels. » (*CEDH-AL*, p. 29) Cette considération nous amène à nous intéresser au critère de vraisemblance comme carrefour dangereux entre la fiction et le réel. S'il n'est explicitement invoqué nulle part, il apparaît cependant de façon sous-jacente à plusieurs endroits dans le jugement. La cour d'appel se défend d'exiger des requérants une enquête avant publication en soutenant que si cette exigence n'est généralement pas applicable aux œuvres de fiction, elle est pertinente en l'espèce, considérant que « ledit roman mélange réalité et fiction — soulignant à cet égard que, bien que l'intrigue soit imaginaire, le président de Front national, personne réelle, est le "pivot" autour duquel évoluent et se définissent les personnages imaginaires — et que les idées, les discours et les faits et gestes de M. Le Pen y sont décrits au plus près de la réalité » (*CEDH-AL*, p. 28).

Ainsi, du fait que le personnage de Le Pen est considéré comme reconnaissable, l'auteur et l'éditeur ont le devoir de procéder à des vérifications minimales. Selon la cour d'appel — avec l'aval de la Cour européenne —,

si les discours et les idées prêtées [à M. Le Pen et à son parti] ainsi que les débats auxquels ils donnent lieu correspondent indiscutablement à la réalité de la place occupée par les idées du Front national dans l'actualité de la vie politique de la France d'aujourd'hui, les prévenus n'apportent pas d'éléments précis permettant d'attester que le recours aux formulations retenues comme diffamatoires ait été précédé de vérifications minimales sur la réalité censée être évoquée par lesdites formulations. (*CEDH-AL*, p. 28)

Ces vérifications consistent, selon le jugement de la Cour européenne, à démontrer que les allégations présentes dans les passages présumés diffamatoires reposent sur une « base factuelle suffisante » (*CEDH-AL*, p. 29). Bref, la proximité du texte avec le réel

fait en sorte que la cour le considère comme un texte journalistique. On peut donc conclure que le roman est réel, mais pas tout à fait assez.

Si les juges dissidents ne questionnent pas cette demande de vérifications minimales, ils avancent cependant que ces dernières étaient amplement satisfaisantes : « [i]l est clair à nos yeux qu'une base factuelle suffisante peut aisément être trouvée dans les différentes condamnations dont M. Jean-Marie Le Pen a fait l'objet tout au long de sa carrière politique » (*CEDH-AL*, p. 48). Après avoir énuméré les différentes condamnations pour lesquelles Le Pen a comparu durant sa carrière politique (notamment pour banalisation de crimes contre l'humanité¹, pour antisémitisme et provocation à la haine raciale² et même pour provocation à la haine et à la violence raciale³), après avoir formulé une série de reproches adressés à la Cour européenne selon lesquels il était « inexact de faire le parallèle entre les faits de l'espèce et l'affaire Süreck » (*CEDH-AL*, p. 50) puisque cette dernière concernait la publication d'un texte particulièrement virulent, les quatre juges déclarent que des vérifications minimales avaient été entreprises. Selon eux, les deux passages inculpés

ne peuvent être compris littéralement ; ils veulent transmettre le message que cet homme politique, par ses discours, encourage ses partisans à s'engager dans des actes d'une extrême violence, notamment contre les minorités, comme cela est établi par le cas Bouaram. En ce sens, ces expressions aussi sont des jugements de valeur qui ont une base factuelle établie. (*CEDH-AL*, p. 50)

On peut toutefois se demander si cette défense a lieu d'être. Selon Latil, la chose créée n'est réductible à un message. Il rappelle, dans sa thèse *Création et droits fondamentaux*, que « la liberté de créer implique la production d'une chose nouvelle. La chose créée n'est pas réductible à un “message”. L'art et la science [...] transmettent le résultat d'un

¹ Cour d'appel de Versailles, 18 mars 1991, dans *CEDH-AL*, p. 49.

² Tribunal d'Aubervilliers, 11 mars 1986, dans *CEDH-AL*, p. 49.

³ Cour d'appel de Paris, 29 mars 1989 ; cour d'appel de Lyon, 23 mars 1991.

travail qui n'a pas vocation à "informer" au sens traditionnel de la liberté d'expression¹ ». Ainsi, la demande de vérifications minimales ne devrait pas être applicable dans le cas d'un texte de création, que ce texte inclue ou non des référents réels.

1.4. L'argument de la non-considération de la qualité de la personne préjudiciée

Le troisième argument des juges dissidents est celui de la non-considération de la qualité de la personne préjudiciée. Bien que ce critère puisse sembler éloigné de nos préoccupations littéraires, il nous apparaissait important de le soulever, puisqu'il traite directement des limites de la fiction, accordant une importance considérable à la qualité de la personne réelle. Si la Cour européenne dit, à travers les principes généraux, qu'elle considère la qualité de l'homme visé, soit celle d'homme politique et donc, d'une personne s'exposant au contrôle du public quant à ses faits et gestes, si elle rappelle que Le Pen est connu pour son « discours et ses prises de positions extrêmes, lesquelles lui ont valu des condamnations pénales pour provocation à la haine raciale, banalisation de crimes contre l'humanité [etc.] » (*CEDH-AL*, p. 29), elle considère toutefois, en accord avec le jugement de la cour d'appel, qu'assimiler qui que ce soit, peu importe sa qualité, à un « chef de bande de tueurs » et à un « vampire qui se nourrit de l'aigreur de ses électeurs » « outrepasse [...] les limites admises en la matière » (*CEDH-AL*, p. 30). Selon elle, ces propos excèdent le minimum de bienséance et de modération requis dans la société et ne servent qu'à attiser la haine envers une personne et que cette personne, extrême ou non dans ses positions politiques, mérite d'être protégée.

¹ Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, Lyon, thèse de doctorat de droit privé, Université Jean Moulin, 2011, § 62.

Les quatre juges dissidents ne sont pas de cet avis. Selon eux, la qualité de la personne préjudiciée entre « en jeu dans la détermination des limites admissibles aux droits et libertés garantis » (*CEDH-AL*, p. 47) et doit donc faire l'objet d'une attention particulière. En se basant sur des arrêts antérieurs, ils rappellent que les personnalités publiques acceptent, lorsqu'elles entrent dans le monde médiatique, de s'exposer à la critique. Elles doivent donc faire preuve d'une tolérance accrue face aux discours polémiques — voire aux insultes — dirigés à leur endroit.

Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de personnalités politiques. En 2004 paraît la *Déclaration sur la liberté du discours politique dans les médias*¹, adoptée par le Comité des ministres du Conseil de l'Europe, déclaration reprenant les principes de la jurisprudence de la Cour européenne :

Les personnalités politiques ont décidé d'en appeler à la confiance du public et ont accepté d'être l'objet d'un débat politique public et sont par conséquent soumises à un contrôle public attentif et à une critique publique potentiellement vigoureuse et forte à travers les médias quant à la façon dont elles ont exercé ou exercent leurs fonctions. (*CEDH-AL*, p. 47)

Cet extrait, que ne manquent pas de reprendre les juges dissidents dans l'avis, souligne une contradiction au sein de la Cour européenne même. Ils réfèrent notamment à l'arrêt fondateur sur la critique des hommes politiques, celui *Lingens c. Autriche* (8 juillet 1986, § 42, série A n° 103) et soutiennent que, depuis lors, « on a pu relever une grande cohérence de la jurisprudence de la Cour dans l'application de ce principe fondamental » (*CEDH-AL*, p. 47). Ainsi la personne publique doit faire preuve d'une grande tolérance, et ceci est d'autant plus vrai pour Jean-Marie Le Pen, selon l'opinion dissidente, qui soutient qu'« étant donné que Le Pen est « un homme politique connu pour la virulence de

¹ Voir la *Déclaration sur la liberté du discours politique dans les médias*, adoptée par le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe, 12 février 2004, lors de la 872^e réunion des Délégués des Ministres, point III.

son discours et [de] ses prises de positions extrêmes » (*CEDH-AL*, p. 47), il doit faire montre d'un degré de tolérance encore plus élevé envers les discours tenus à son propos.

Finalement, une dernière remarque nous semble essentielle ici. Huit mois avant la comparution d'Otchkovsky-Laurens et Lindon devant la Cour européenne, comparait devant l'exact même tribunal l'association Vereinigung Beldenber Künstler qui allègue que la décision de la justice autrichienne d'interdire l'exposition d'un tableau d'Otto Mühl brime son droit à la liberté d'expression tel que prévu par l'article 10 de la Convention. Ce tableau, composé de peinture et de collages de photographies de journaux, avait fait polémique du fait de sa représentation de M. Meischberger, à l'époque député du FPÖ (Parti libéral autrichien), dans des positions sexuelles obscènes. En 1998, l'homme politique engagea des procédures judiciaires à l'encontre de l'association, estimant que son droit à la protection de la morale et de la réputation avait été bafoué. Les différentes cours autrichiennes ont condamné l'association et l'ont obligée à interrompre l'exposition du tableau. Les inculpés décidèrent de reconduire l'affaire en Cour européenne en invoquant l'article 10 de la Convention, et la Cour leur a donné raison : elle a statué qu'il y a bien eu violation de l'article 10 de la Convention. Un des principaux arguments fondant cette conclusion attire notre attention :

In the present case, the Court considers that the painting could hardly be understood to address details of Mr Meischberger's private life, but rather related to Mr Meischberger's public standing as a politician from the FPÖ. The Court notes that in this capacity Mr Meischberger has to display a wider tolerance in respect of criticism (see *Lingens v. Austria*, judgment of 8 July 1986, Series A no. 103, p. 26, § 42).¹

En tant que figure politique, M. Meischberger a le devoir, selon la Cour, de faire preuve d'une plus grande tolérance face à la critique. En outre, considérant que ce n'est pas sa vie privée qui est représentée dans l'œuvre, mais bien une allégorie de sa vie politique, ce

¹ CDEH, *case Vereinigung Bildender Künstler c. Autriche*, Strasbourg, 25 janvier 2007, p. 8.

ne serait donc pas la personne qui serait visée, mais bien la personnalité publique. Dans notre espèce, les chefs d'accusation changent le raisonnement juridique. M. Meischeberger avait poursuivi l'artiste pour atteinte à la vie privée, alors que Le Pen a poursuivi Lindon et Otchakovsky-Laurens pour diffamation. Il n'en demeure pas moins que l'on peut s'étonner que les mêmes juges n'aient pas été portés à prendre davantage en considération le fait que Le Pen aurait dû, comme homme politique, faire preuve d'une plus grande tolérance face à la critique.

1.5. L'avis concordant

Conformément à l'usage, paraît à la suite du jugement de la Cour européenne un avis concordant, signé par le juge Loucaides. Cet avis nous paraît éloquent en ceci qu'il confirme plusieurs zones qui nous semblaient obscures. Si le juge Loucaides déclare réagir à « la tension entre la liberté d'expression et le droit à la protection de la réputation » (*CEDH-AL*, p. 39), son avis est plutôt constitué comme un plaidoyer en faveur à la restriction de la liberté d'expression. En effet, il y est question de la liberté d'expression dans un contexte médiatique uniquement : ni la création littéraire, ni les requérants, ni le roman inculpé ne sont mentionnés dans l'avis. La seule apparition du *Procès* se fait dans le contexte suivant :

Le principe établi par la jurisprudence selon lequel l'exercice de la liberté d'expression doit se voir reconnaître une plus grande latitude dans les domaines du discours ou du débat politiques, de la discussion de questions d'intérêt général ou, comme en l'espèce, de la formulation de critiques adressées à des hommes politiques ne doit pas être interprété comme autorisant la publication de n'importe quelle déclaration non vérifiée. (*CEDH-AL*, p. 41)

Ici sont convoqués plusieurs des arguments soulevés par l'opinion dissidente. Non seulement il y a une flagrante non-considération de la nature de l'œuvre puisque le roman est résumé à une « formulation de critiques adressées à des hommes politiques », mais

Loucaides reproche à l'auteur et l'éditeur de ne pas avoir procédé aux vérifications minimales qui, selon la logique de cette déclaration, auraient prouvé l'impertinence de cette « critique ».

Le roman est de toute évidence traité comme un article journalistique qui mériterait une vérification des sources afin de diffuser une information juste et utile au débat public, vérification qui n'a pas été menée, estime le juge. Si l'argument principal en faveur de la protection de la liberté d'expression est celui de l'encouragement à la libre discussion des questions publiques, Loucaides affirme que l'opposé « est tout aussi puissant : la suppression des déclarations diffamatoires, outre qu'elle protège la dignité des individus, décourage les déclarations mensongères et améliore la qualité d'ensemble du débat public, en produisant un effet dissuasif sur le journalisme irresponsable » (*CEDH-AL*, p. 41). Ainsi, non seulement le roman est réduit à la nature d'un article journalistique, mais il est qualifié de « journalisme irresponsable ». La présence de cette zone grise, où les juges ne considèrent pas l'auteur comme étant un romancier lorsque cela irait en sa faveur, et ne le considèrent pas non plus comme un journaliste lorsque cela pourrait aider sa cause, n'est pas unique au cas de Lindon : elle apparaît dans plusieurs cas de roman en procès du XXI^e siècle¹, nous permettant d'observer une certaine difficulté pour les magistrats de traiter le journalisme et la création artistique à l'aide d'une même loi.

La divergence évidente quant à la perception qu'ont les juristes de l'objet même qu'est le roman illustre bien le caractère insaisissable de la fiction en procès. En 1999, les poèmes turcs de Hüseyin Karatas avaient été considérés par la Cour européenne comme

¹ Voir, entre autres, le cas du procès Besson dans Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal. Peut-on faire parler et penser des personnages réels ? », dans Anna Arzoumanov, Arnaud Latil, Judith Sarfati Lanter (dir.), *Le démon de la catégorie*, Paris, Mare et Martin, 2017, p. 117-131.

« une forme d'expression artistique qui s'adresse à une minorité de lecteurs qui y sont sensibles¹ » ; or, huit ans plus tard, un roman est considéré comme tenant d'un « journalisme irresponsable ». Si la nature n'est pas la même (le roman s'adressant, selon la Cour, à un plus large public que la poésie), il n'en demeure pas moins qu'un important glissement s'est opéré entre la vision qu'avait la Cour européenne de la création littéraire en 1999 et celle qu'elle manifeste en 2007.

Comme le soulignent les juges signataires de l'opinion dissidente en relevant les incohérences entre les arrêts antérieurs et celui étudié, la Cour européenne a rigidifié sa position quant aux limites de la liberté d'expression. Dans son avis concordant, le juge Loucaides confirme et encourage ce changement de vision :

[L]a jurisprudence en matière de liberté d'expression a occasionnellement fait preuve d'une sensibilité excessive et [a] accordé au droit à la liberté d'expression une surprotection par rapport au droit à la réputation, la liberté d'expression étant considérée comme une valeur prioritaire autorisant dans beaucoup de cas à priver les victimes de diffamation d'un recours approprié pour le rétablissement de leur dignité. (*CEDH-AL*, p. 39)

Ainsi, en nommant cette « sensibilité excessive », le juge confirme l'hypothèse selon laquelle la Cour européenne n'a pas apporté le même regard sur cette affaire que sur les affaires précédentes.

2. Réception des champs littéraire et juridique autour des limites de la fiction

À la suite de la parution des jugements des différentes instances, nombreux sont les écrivains, juristes et journalistes à avoir réagi dans les médias. La deuxième partie de ce chapitre s'arrêtera à cette réception médiatique et critique des procès du *Procès*. Elle

¹ CEDH, Arrêt *Karatas c. Turquie*, n° 23168/94m § 49, 1999-IV.

observera l'ampleur qu'a prise l'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon dans l'actualité contemporaine de la poursuite — tant dans la presse que dans les articles et ouvrages critiques —, et se penchera plus précisément sur les arguments majeurs récurrents dans les prises de position médiatiques du champ littéraire et juridique en faveur de l'auteur et l'éditeur.

2.1. Chronologie d'une dispute¹

De la poursuite devant le tribunal de grande instance en 1999 à la comparution devant la Cour européenne en 2007, huit années de procès n'ont pas manqué de faire réagir les écrivains, journalistes et juristes tant dans leurs travaux personnels que dans les médias. Le 11 octobre 1999, à la suite de la condamnation officielle de l'éditeur et de l'auteur par le tribunal de grande instance, la cour condamne les inculpés à une amende importante et ordonne la publication du jugement dans deux journaux (au choix des parties civiles) et aux frais des prévenus. Une dizaine d'articles, parus dans différents journaux d'information (allant du grand quotidien français *Le Monde* au journal chrétien et catholique *La Croix*²), résument l'affaire pour le grand public. Parallèlement, trois prises de position sont tenues dans les médias, signées par l'auteure Marie Darrieussecq, la journaliste Josyane Savigneau et le critique et essayiste Jacques Henric.

Les réactions se transforment rapidement en action : le 16 novembre de la même année paraît dans le journal *Libération*, où travaille Lindon, une pétition dans laquelle les

¹ Pour une vue d'ensemble concise de l'évolution de cette affaire, voir l'annexe I « Chronologie de l'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon ainsi que de l'affaire July », p. 126.

² Parmi ceux-ci, Nicolas Bonnal, « Les conflits entre les droits de la personnalité et le droit à la liberté de création et d'illustration », *Legicom*, 2009, p. 23-28; Anne Crignon, « Le procès de Mathieu Lindon », *BibliObs*, [En ligne], 24 octobre 2007 ; Dominique de Leusse, « La censure et la loi », *Presses de Sciences Po*, 2005, p. 117-129 ; Jean-Michel Dumay, « Le roman d'un procès assigné en justice », *Le Monde*, 13 septembre 1999, p. 29 ; Dominique Simonnot, « Le Pen fait condamner un roman », *Libération*, 9 septembre 2000 ; Na. C. « Justice », *La Croix*, 1999.

signataires affirment : « Les passages du livre “le Procès de Jean- Marie Le Pen”, pour lesquels Mathieu Lindon et son éditeur ont été condamnés, ne sont pas diffamatoires. Nous sommes prêts à les écrire dans un roman. Nous écrirons contre Le Pen. » Signée par 97 auteurs, sociologues, journalistes et éditeurs de notoriété, elle reprend, un par un, les quatre passages incriminés par le tribunal de grande instance, et déclare : « Si ces phrases sont jugées diffamatoires dans un roman, elles le sont aussi dans la réalité. S'ils sont logiques avec eux-mêmes, Jean-Marie Le Pen doit me poursuivre et le tribunal me condamner pour les avoir reproduites ici¹. » Si la pétition est reconnue dans le monde de la contestation pour n'être « tout simplement pas un moyen très efficace de protestation² », elle prend, dans le cas présent, une dimension importante. Les signataires, provenant de différents pays et différentes professions (figurent parmi ceux-ci le sociologue québécois Marc Angenot, l'auteure belge Amélie Nothomb, le critique littéraire français Bruno Blanckeman) s'exposent au système de la justice ainsi qu'à une amende potentielle avoisinant les 3 000 euros. En effet, l'objet de la requête est inhabituel pour le genre. Posée dès la première phrase, la revendication est claire : « Les romans n'ont pas tous les droits. Mais ils ont celui d'exister et d'évoquer la réalité dans laquelle évoluent l'auteur et ses contemporains³ ». Il s'agit de prendre position pour la liberté d'expression et de création, de revendiquer le droit d'aborder des sujets sociaux et politiques dans les œuvres de fiction, bref, de permettre aux écrivains d'exercer leur

¹ « Pétition. Les passages du livre “le Procès de Jean- Marie Le Pen”, pour lesquels Mathieu Lindon et son éditeur ont été condamnés, ne sont pas diffamatoires. Nous sommes prêts à les écrire dans un roman. Nous écrirons contre Le Pen. », *art. cit.*

² Max Kaase, Marsh Alan, « Political Action Repertory. Changes over Time and a New Typology », dans Jean-Gabriel Contamin, « Pétition », *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2009, p. 415.

³ « Pétition. Les passages du livre “le Procès de Jean- Marie Le Pen”, pour lesquels Mathieu Lindon et son éditeur ont été condamnés, ne sont pas diffamatoires. Nous sommes prêts à les écrire dans un roman. Nous écrirons contre Le Pen. », *art. cit.*

métier en toute liberté, sans censure ni à priori ni à postériori.

Les représailles ne tardent pas : Serge July, l'éditeur de *Libération* qui a accepté de publier la pétition dans le journal, se fait poursuivre. Lors du jugement du tribunal correctionnel de Paris le 7 septembre 2000, Le Pen et le Front national font citer l'éditeur de *Libération* pour le voir répondre du chef d'accusation de diffamation publique envers un particulier. Il sera reconnu coupable par la cour qui considère que « le caractère diffamatoire des propos déjà jugés comme attentatoires à l'honneur et à la considération et réitérés dans l'article présentement poursuivi ne [faisait] [...] aucun doute » (*CEDH-AL*, p. 15). July décide alors de se joindre à l'éditeur de P.O.L et à l'auteur du *Procès* et devient le troisième requérant dans la reconduction de l'affaire en cour d'appel. Le 13 septembre 2000, la cour d'appel prononce l'arrêt qui confirme celui du tribunal de grande instance de Paris : Otchakovsky-Laurens et Lindon sont jugés coupables. Six mois plus tard, soit le 21 mars 2001, la cour d'appel avalise également le jugement de July émis par le tribunal de grande instance de Paris. Près d'une demi-douzaine d'articles de presse annonce et appuie informellement la reconduction en appel dans les journaux français. Patrick Kechichian, journaliste et écrivain, prend publiquement position dans *Le Monde*¹ en solidarité avec les inculpés. François Devinat, journaliste à *Libération*, signe également un article² visant à rendre compte du procès et de la volonté d'aller en appel, mais en prenant ouvertement position.

Finalement, lorsque les trois requérants reconduisent l'affaire en Cour européenne, une dizaine d'articles de presse paraissent dans les journaux et, cette fois-ci,

¹ Patrick Kechichian, « Jean-Marie Le Pen contre Mathieu Lindon : le romancier n'a pas tous les droits », *Le Monde*, 1^{er} janvier 2000.

² François Devinat, « Le Pen gagne son procès contre le Procès. Condamné hier pour diffamation, Mathieu Lindon va faire appel », *Libération*, 12 octobre 1999, p. 22.

les juristes joignent leur voix aux auteurs. M^e Roland Rappaport, avocat des deux premiers requérants, prend la plume publiquement dans *Le Monde* pour témoigner du caractère « préoccup[ant]¹ » de la façon dont la cour perçoit le roman en justice. M^e Tricoire prend également la parole dans la revue juridique *Legipresse*² pour questionner l'applicabilité de la loi sur la liberté d'expression à des cas de fiction tels que celui du *Procès*. Christian Kantcheff et Bertrand Leclair, journaliste et romancier, tous deux membres de l'Observatoire de la liberté de création, signent également un article solidaire analysant l'arrêt de la Cour européenne dans la revue *Hommes & libertés*³.

Les prises de position publiques mentionnées ici se sont étendues sur huit ans et ont été signées par des personnes exerçant différentes professions. Si on pourrait leur reprocher à toutes d'être biaisées (Rappaport étant l'avocat de Lindon et Otchakovsky-Laurens, Tricoire dirigeant l'Observatoire de la liberté de création, Darrieussecq signant ses contrats d'édition à P.O.L), elles ont ceci en commun de tenter d'identifier ce qui a pu permettre un jugement qu'elles considèrent comme injuste et de démontrer en quoi cette injustice est néfaste pour le futur de la création. Que ce soit dans les articles des auteurs ou des juristes, les points en commun sont nombreux. En se basant sur les prises de position mentionnées ci-haut, soit celles de Marie Darrieussecq, Jacques Henric et Josyane Savigneau, de Patrick Kechichian et François Devinat, ainsi que d'Agnès Tricoire, Roland Rappaport, Bertrand Leclair et Christophe Kantcheff, nous avons repéré trois arguments récurrents qui nous semblent éloquents quant à la critique globale prononcée à l'endroit de l'appareil judiciaire : l'inaptitude du tribunal à juger des cas de fiction, la violence faite à l'autonomie de la fiction et la confusion entre réel et fiction.

¹ Roland Rappaport, « Le romancier jugé à la toise du journaliste », *Le Monde*, 15 mars 2008, p. 23.

² Agnès Tricoire, « L'honneur sauvé de Jean-Marie Le Pen », *Legipresse*, 2008.

³ Bertrand Leclair, Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », *Hommes et libertés*, 2008, p. 16-19.

2.2. L'argument de l'inaptitude du tribunal à juger des cas de fiction

Il est évident que les tribunaux des différentes instances ne peuvent se spécialiser dans chacun des domaines qu'ils doivent traiter. Cela dit, sept des huit prises de position mentionnent explicitement l'inaptitude du tribunal (tant le tribunal de grande instance que la Cour d'appel et la CEDH) à juger des cas de fiction. Cette inaptitude prend, selon les signataires, deux formes : celle de l'incapacité de la cour à comprendre une œuvre romanesque et celle de l'absence d'outils nécessaires pour juger une œuvre de fiction.

Effectivement, les huit prises de position observées ici ont toutes ceci en commun qu'elles doutent ouvertement de la capacité du tribunal à comprendre la nature même de la fiction. Si certains le font à demi-mot, comme Josyane Savigneau lorsqu'elle écrit : « Certes, il n'est pas permis de commenter une décision de justice. Mais [...]»¹, d'autres le font plus froidement. Parmi eux, M^e Rappaport martèle ce verdict : « cette décision témoigne d'une incapacité à comprendre le fonctionnement d'une œuvre romanesque² ». Le journaliste et écrivain Patrick Kechichian partage cet avis : « la 17^e chambre correctionnelle du tribunal de Paris, [...] s'appuyant sur un improbable code de "bonne" littérature et inventant une sorte de droit restrictif de la fiction, condamna Mathieu³ ». M^e Tricoire ajoute : « À la lecture de l'arrêt, on comprend que cette distinction [entre idée du livre et idée des personnages], classique en littérature, ait quelque peu échappé à la sagacité des magistrats (elle est pourtant travaillée depuis

¹ Josyane Savigneau, « Le roman en procès », *art.cit.*

² Roland Rappaport, « Le romancier à la toise du journaliste », *art. cit.*

³ Patrick Kechichian, « Jean-Marie Le Pen contre Mathieu Lindon : le romancier n'a pas tous les droits », *art. cit.*

1850?)¹. »

Parallèlement à cette critique, une deuxième observation est récurrente dans les prises de position : celle du manque d'outils nécessaires pour juger de cas de fiction. M^e Tricoire soutient que « non fondée en droit, la liberté de création fluctue au gré du libéralisme ou de l'autoritarisme des gouvernants [...] et la réaction s'abat comme une foudre aléatoire sur des œuvres désignées comme scandaleuses ici alors qu'elles ne le sont pas là². » Cette variabilité, en plus d'être symptomatique du manque d'outils juridiques pour procéder à un jugement, entraîne son lot d'incohérences et d'imprévisibilité. Kantcheff et Leclair partagent la critique :

si ce procès est important, c'est parce qu'il souligne mieux qu'aucun autre la nécessité actuelle de réfléchir en matière judiciaire à cette notion de liberté de création. C'est faute de disposer d'une réflexion de cet ordre, ou des outils qui permettent de la mener que les juges, et même parmi eux les quatre juges dissidents de la Cour européenne, éprouvent les plus grandes difficultés à se placer sur le terrain d'une spécificité de l'œuvre littéraire.³

Ainsi, non seulement l'absence d'outils est mise de l'avant, mais le journaliste et l'écrivain estiment que les procès du *Procès* sont importants en ceci qu'ils marquent clairement le déficit de balises juridiques. C'est ce que semblent indiquer le nombre décroissant de passages retenus comme litigieux d'une instance à une autre. Cette remarque rejoue, ironiquement, l'opinion du juge Loucaides qui, rappelons-le, affirme dans son avis concordant que la Cour européenne « fait preuve d'une sensibilité excessive et accord[e] à la liberté d'expression une surprotection » (*CEDH-AL*, p. 39).

2.3. L'argument de la confusion entre réel et fiction

Une des preuves flagrantes du manque d'outils juridiques pour juger la fiction

¹ Agnès Tricoire, « L'honneur sauvé de Jean-Marie Le Pen », *art. cit.*

² Agnès Tricoire, *Le petit traité de la liberté de création*, *op. cit.*, p. 9.

³ Bertrand Leclair, Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », *art. cit.*, p. 18.

est cette constante confusion entre le réel et la fiction, confusion que ne manquent pas de relever les littéraires et les journalistes s'étant intéressés à la question. À ce titre, Henric estime que les juges « auraient tout intérêt, ne serait-ce que pour leur santé mentale, à ne pas confondre le réel, le symbolique et l'imaginaire¹ ». Kantcheff et Leclair quant à eux soulignent que le jugement émis entérine un nombre important de confusions, dont la première est « celle qui consiste à assimiler idées de l'auteur et idées d'un personnage [...]»². À ce sujet, M^e Tricoire s'insurge :

Comment la Cour a-t-elle pu renverser ce postulat qui est l'essence même de la littérature, et affirmer que Lindon parle directement par ses personnages ou son narrateur ? Comment peut-elle commettre sur le roman un tel contresens [...] ? Qui est condamné, ici, Madame Bovary ou Flaubert ? La CEDH fait plus fort que le tribunal impérial, qui relaxa Flaubert en lui tapotant sur les doigts. Elle valide la condamnation de propos fictionnels tenus par deux personnages de roman et son narrateur. C'est donc Madame Bovary qui est condamnée...³

La distinction entre auteur et narrateur hétérodiégétique, que M^e Tricoire considère comme « l'essence même de la littérature », est en réalité assez récente dans la critique littéraire. En 1991, Cohn rapporte que « la plupart des théoriciens qui insistent *en principe* sur le fait que les narrateurs fictionnels ne doivent jamais être identifiés avec leurs auteurs ont néanmoins tendance à abolir la distance qui les sépare⁴ », puisque règne encore implicitement le présupposé « qu'un roman est tout simplement raconté par son auteur⁵. » Elle identifie Félix Martinez-Bonati comme étant l'un des premiers théoriciens à soutenir, en 1981, à l'aide de la linguistique et de la philosophie, qu'« entre l'auteur et

¹ Jacques Henric, « Haine de la littérature », *art. cit.*

² Bertrand Leclair, Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », *art. cit.*, p. 16.

³ Agnès Tricoire, *Le petit traité de la liberté de création*, *op. cit.*, p. 241.

⁴ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, [1991] 2001, p. 192-193.

⁵ *Ibid.*

le langage de l'œuvre [de fiction] il n'existe pas de relation immédiate du type de celle qu'il y a entre un locuteur et ce qu'il dit¹. »

Si cette distinction n'a pas toujours été de mise, il semble cependant qu'elle va majoritairement de soi aujourd'hui dans le milieu littéraire. L'avocate n'est pas la seule à s'étonner que la question de la différenciation du narrateur et de l'auteur ne soit pas encore réglée. Les auteurs de l'article « Le Pen c'est moi » arrivent à la même conclusion : « en multipliant les arguties sur l'implication de l'auteur dans des propos tenus ou non par des personnages, les juges semblent ignorer que [...] Mathieu Lindon n'échappe pas à la loi édictée par Flaubert lorsqu'il lança : "Madame Bovary, c'est moi"² ». Selon eux, le Le Pen du roman est tout autant Lindon que Madame Bovary était Flaubert : il n'est qu'un personnage créé par l'auteur sans pour autant endosser les paroles ou les idées de celui-ci, et que ce personnage ait un référent réel ou non, il demeure traité comme un être de fiction.

Cet amalgame de la voix du narrateur et de l'auteur, qui relève de l'interprétation personnelle des juges, entraîne son lot d'incohérences, selon M^e Rappaport :

Ainsi, les magistrats de la cour d'appel de Paris ont estimé que certains extraits incriminés sont certes blessants, mais relèvent d'un personnage de fiction intervenant dans une situation, elle-même, fictive. Dans ce cas, ils ont rejeté la plainte de M. Le Pen. Pour d'autres extraits, en revanche, ils ont jugé que le narrateur n'est pas seulement le personnage qui dans la fiction conduit le récit, mais l'auteur lui-même, instruisant le lecteur de sa propre pensée. Et ils ont condamné M. Lindon, confondu avec le narrateur, pour n'avoir pas procédé à des vérifications suffisantes et ne pas s'être tenus, dans son écriture, aux limites admises³.

Bref, le caractère aléatoire et arbitraire déterminant les passages litigieux et ceux

¹ Félix Martinez-Bonati, *Fictive Discourses and the Structures of Literature: a Phenomenological Approach*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, dans Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, op. cit., p. 194.

² Bertrand Leclair, Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », art. cit., p. 17-18.

³ Roland Rappaport, « Le romancier à la toise du journaliste », art. cit.

acceptables prouve que s'ajoute au manque de balises juridiques un manque de discernement en matière de distinction entre les personnages et l'auteur.

Selon les auteurs, journalistes et juristes énumérés ci-haut, s'additionne à ces manques celui de la différenciation entre personne et personnage. Lavocat rappelle que « s'il y a bien un consensus, qui s'était consolidé tout au long du XX^e siècle, [...] c'était que le personnage n'était qu'un être de papier : un "fil conducteur" (Tomachevski 1966 [1925]), "un vivant sans entrailles" (Valéry 1941)¹ ». Or ce consensus semble avoir été très vite évacué dans le procès du *Procès*. L'utilisation du nom propre de Jean-Marie Le Pen dans le roman viendrait suffisamment flouter la frontière entre personne et personnage pour rejeter ce consensus. Selon les auteurs des articles cependant, ce flou est désamorcé par la nature de l'œuvre. Leclair et Kantcheff expliquent :

C'est bien parce que nous sommes dans un roman que le personnage, aurait-il par ailleurs un référent réel, est un personnage, et non pas la personne réelle qui lui a servi de référent. C'est bien parce que nous sommes dans un roman que le personnage est traité en tant que personnage, c'est-à-dire que l'auteur peut s'appuyer non pas sur la personne réelle, mais sur ce que cette personne représente dans l'imaginaire collectif ; ce personnage tient du symbole parce que nous sommes dans l'espace de la création, et non pas dans celui de l'analyse et du commentaire. Ce que l'on nomme « la vérité d'un personnage » a peu à voir avec « la vérité d'une personne » : la vérité d'un personnage repose sur la façon dont il est représenté, la justesse de cette représentation au sein de l'œuvre dont il est partie prenante.²

Le choix du genre romanesque convoque, selon les deux hommes, un ensemble de paramètres propres à la fiction, parmi lesquels figure celui de la référentialité, soit le fait d'invoquer un référent réel pour convoquer un ensemble de caractéristiques précises contenues dans l'imaginaire collectif sans avoir à les énumérer. Cette fonction, couramment utilisée dans les œuvres de fiction, n'a pas pour dessein de dénaturer le référent, mais plutôt d'alimenter la réflexion en collant le monde représenté au monde représentable. À ce sujet, M^e Tricoire épouse une position catégorique :

¹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, op. cit., p. 345.

² Bertrand Leclair, Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », art. cit., p. 18.

les éléments référents du discours de fiction, ceux qui paraissent relier le discours au réel, sont des actes feints de référence lorsque ces éléments se donnent l'apparence de la réalité sans en être, par exemple quand l'auteur invente un nom patronymique pour un personnage. Peu importe que le personnage, dont l'auteur affirme qu'il a fait ceci ou cela, qu'il se nomme untel, ait existé. Les éléments référents peuvent tout aussi bien être parfaitement réels et sont alors absorbés par la fiction. [...] Voilà une idée décisive pour le droit : si les éléments référents sont déréalisés par la fiction, alors la liberté de création peut être préservée. Alors, le Jean-Marie Le Pen de Mathieu Lindon n'est pas Jean-Marie Le Pen.¹

Cet argumentaire de M^e Tricoire, bâti selon une logique ségrégationniste² — pour laquelle l'avocate est par ailleurs reconnue et critiquée — serait caduc, selon Lavocat. Cette dernière soutient que de croire que « la fiction est un monde à part, autonome et non référentiel³ » rend la tâche impossible aux juges, eux qui « se trouvent à l'interface du monde et du texte. Cet espace de conflit et de régulation des usages de la fiction qu'ils occupent est incompatible avec une telle théorie⁴ ». Que l'on adhère au raisonnement de M^e Tricoire ou de la critique qu'en fait Lavocat, le manque de balises juridiques est criant et la confusion entre réel et fiction, inquiétante. Arnaud Latil ajoute à ce sujet que « la perception de la réalité est parfois considérée comme un obstacle à la qualification fictionnelle. Or [...] la fiction suppose nécessairement une référence à la réalité⁵ », soulignant bien le caractère problématique de la fiction. À ce sujet, Barraband relève que pour les juges, dans l'affaire Besson :

les pensées ou les propos [écrits dans l'œuvre] sont fictifs, mais que cela ne suffit pas à faire des personnes qui les tiennent des personnages de fiction⁶. Au lieu de chercher à catégoriser l'ensemble comme fictionnel ou référentiel pour déterminer le statut de ses éléments particuliers, ils admettent qu'un texte peut être un collage d'éléments réels et fictionnels qu'ils tentent alors de catégoriser au cas par cas.⁷

¹ Agnès Tricoire, « Fiction et vie privée », *Legicom*, n° 54, vol. 1, 2015, p. 130.

² Le terme « ségrégationniste », emprunté à Pavel, désigne ceux qui considèrent « le contenu des textes de fiction comme pure œuvre d'imagination » et sous-tend l'idée qu'ils sont donc intouchables, à l'opposé des « intégrationnistes » qui « soutiennent que nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers ». Voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, [1986] 1988, p. 19.

³ Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, op. cit., p. 293.

⁴ *Ibid.*

⁵ Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, op. cit., § 349.

⁶ TGI Paris, 17^e ch., C. et J.-M. Villemin c. P. Besson, O. Nora et les Éditions Grasset, *loc. cit.*, p. 11.

⁷ Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal », *art. cit.*, p. 125.

Il devient donc évident que non seulement l'attitude adoptée par les magistrats diverge d'un cas à l'autre, mais également que la notion de fiction même est problématique à un point tel que la Cour de cassation s'est déjà permis « de recatégoris[er] une “œuvre de fiction” en “autobiographie mal déguisée”¹ » selon ses propres critères, dénaturant littéralement l'œuvre littéraire.

2.4. L'argument de la violence faite à l'autonomie de la fiction

Finalement, la critique récurrente dans l'intégralité des prises de position pour l'auteur et l'éditeur est celle de la violence faite à l'autonomie de la fiction, dans le double sens d'autonomie : d'abord comme monde possible autonome par rapport à la réalité, puis comme produit littéraire autonome par rapport au pouvoir. C'est ce dernier aspect qui semble inquiéter le plus les défenseurs de Lindon et Paul Otchakovsky-Laurens. La réaction première — principalement chez les écrivains et les journalistes — est celle de l'inquiétude et de la peur : « tous aux abris après l'inquiétante victoire judiciaire dont peut s'enorgueillir Jean-Marie Le Pen² ». Ils se sentent menacés par le verdict rendu : « Cet arrêt entérine un certain nombre de confusions dangereuses à l'heure où les écrivains sont de plus en plus souvent confrontés à des tribunaux qui ne disposent pas des outils nécessaires à une réflexion sur la création littéraire³ », résument Leclair et Kantcheff. Henric parle même d'une atteinte à la liberté d'expression : « Outre le préjudice financier causé au romancier et à son éditeur [...], cette nouvelle atteinte à la liberté d'expression est particulièrement inquiétante dans la mesure où elle trouve sa

¹ Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, préface de Y. Reinhard, LGDJ, « Bibliothèque de droit privé », t. 554, 2014, p. 156, § 366, dans Mathilde Barraband, « La non-fiction au tribunal », *art. cit.*, p. 125.

² François Devinat, « Le Pen gagne son procès contre le Procès. Condamné hier pour diffamation, Mathieu Lindon va faire appel », *art. cit.*

³ Bertrand Leclair, Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », *art. cit.*, p. 15.

justification juridique et morale dans un pays démocratique, la France, dont on nous répète à l'envi qu'il est un modèle d'État de droit¹ ».

De son côté, Marie Darrieussecq, qui a témoigné en tant qu'auteure durant le procès, revendique plutôt l'autonomie de la fiction par rapport à la réalité. Elle cible une exigence de la cour qui lui paraît particulièrement absurde : celle de la demande de preuve. Elle affirme dans son article : « je ne me sens pas bien, parce que la justice de mon pays [...] exige de moi et de mes romans des preuves. Des preuves de quoi ? Des preuves que je décris le monde ? Que je parle du monde ? Que ce monde existe ? Qu'il existe vraiment² ? » Savigneau souligne également le problème de la demande de preuve : « La justice aurait voulu que le romancier fournisse des preuves, donc qu'il explique que son livre n'était en rien un roman. Il ne le peut pas³. » Cette demande de preuve est, selon les deux femmes, l'acte par excellence de violence envers l'autonomie de la fiction.

Dès lors, la question se double : qu'en est-il de l'autonomie de la fiction — d'un côté au regard de l'État, de l'autre côté en tant que forme d'art autonome — dans la France du xxie siècle ? La fiction a-t-elle des devoirs à remplir, des preuves à donner ? Est-elle dépendante et indissociable de la réalité ou peut-elle se suffire à elle-même ? Face au tracas, celui de l'objet gênant — tant dans son rapport à la réalité que dans son rapport au pouvoir — qu'est le roman, auquel la cour est confrontée, Savigneau soumet l'hypothèse qu'« il est sans doute plus simple de nier que la fiction puisse avoir une existence autonome que de s'interroger sur ce double embarras [celui du roman et celui de

¹ Jacques Henric, « Haine de la littérature », *art. cit.*

² Marie Darrieussecq, « Pour son procès de Jean-Marie Le Pen, Mathieu Lindon a été condamné », *Libération*, 16 octobre 1999, p. 6.

³ Josyane Savigneau, « Le roman en procès », *art. cit.*

Jean-Marie Le Pen]¹ ». Elle ajoute : « il est tout à fait autorisé de poser, de nouveau, la question du roman, cet objet embarrassant qui n'en finit pas de vouloir affirmer sa liberté, de revendiquer sa vérité, de proclamer qu'elle ne s'analyse pas simplement en termes de réalité². » De son côté, Henri Leclerc, avocat de Lindon, confie à la journaliste Simonnot que « cette décision pose directement le problème du roman contemporain et de la façon dont un romancier peut parler du monde dans lequel il vit ; en fait, c'est toute la question de la création, de la libre expression³. » Jacques Henric abonde en ce sens : « Symboliquement, l'événement est grave : c'est de nouveau une œuvre d'imagination — un roman — qui vient d'être condamné⁴. » Il explique que « [l]e procès en diffamation récemment gagné par Jean-Marie Le Pen [...] est le dernier épisode en date de la violence faite à la littérature, laquelle, faut-il le rappeler, s'est donné pour tâche depuis ses débuts de dire et contredire le monde⁵ ».

Face au constat du malaise de la cour face à cet objet encombrant, Marie Darrieussecq commente :

Et le titre du roman incriminé a désormais pris une redondance ironique, grâce à la capacité renversante du génitif français : le procès « de » Le Pen est devenu le procès intenté « par » Le Pen. Cette redondance prolonge l'ironie inhérente au genre romanesque : art ambigu, embarrassant, malaisément maniable, porteur de sens multiples, instables et mouvants, de lectures diverses et de contradictions : l'inverse du pamphlet. Le roman n'est ni bien ni mal, ce n'est ni un fait, ni une thèse, ni une opinion. C'est un objet, posé là, encombrant, l'objet par excellence, impossible à réduire, à résumer, à contracter en formules, à peser, à juger⁶.

Les auteurs et journalistes repèrent dès 1999 le point qui sera évalué comme problématique par les juges dissidents, neuf ans plus tard : celui du caractère insaisissable de la fiction et donc de sa non-considération en cour. Alors que la cour décide d'évacuer

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Dominique Simonnot, « Le Pen fait condamner un roman », *Libération*, 9 septembre 2000, p. 17.

⁴ Jacques Henric, « Haine de la littérature », *art. cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Marie Darrieussecq, « Pour son procès de Jean-Marie Le Pen, Mathieu Lindon a été condamné », *art. cit.*, p. 6.

le problème en appréciant le texte indépendamment de sa nature, alors que les juges dissidents nomment ce problème sans pour autant proposer une façon de cerner la fiction, Darrieussecq tente, pour sa part, d'en esquisser les contours. Elle rappelle qu'un roman n'est pas un message caché dans une histoire, qu'il n'est pas un pamphlet cherchant à convaincre son lectorat. Elle rappelle son caractère réflexif et souligne sa nature changeante, difficile à saisir. Elle rappelle finalement que le roman est irréductible, impossible à contracter, à résumer — à découper, ajouterais-nous au regard du jugement exercé à partir des extraits du roman sans considérer l'œuvre entière. Bref, elle reproche à la cour d'avoir tenté de réduire le roman à une pensée unique, une thèse, alors que ce roman, comme beaucoup de romans modernes, offre plutôt un monde fictif, complexe et polyphonique.

3. Les malentendus des procès

À la lumière de ces observations, un nombre important de similarités apparaissent entre les arguments des juges dissidents et ceux des signataires de la pétition (notamment la non-considération de la nature de l'œuvre, l'exigence des preuves minimales, l'incohérence entre ce procès-ci et ceux antérieurs, etc.), mais ils contiennent également des différences majeures (par exemple, celle selon laquelle les juges de l'opinion dissidente affirment qu'il y a suffisamment de vérifications minimales alors que de l'autre côté, les auteurs revendentiquent le droit de ne pas avoir à prouver ce qu'ils écrivent), indices qui permettent d'avoir un aperçu de la réception judiciaire, juridique et

littéraire. Deux points, qui ont parfois été évoqués de manière sous-jacente ou à travers de rares allusions, nous apparaissent primordiaux. Il s'agit de la question de l'intention de l'auteur et de l'analyse de l'œuvre par extraits.

3.1. L'intention de l'auteur

L'intention de l'auteur est considérée tout au long des différents jugements de l'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon. La Cour européenne mentionne explicitement, dans son jugement, « qu'elle porte attention à la nature des termes employés, notamment à l'intention qu'ils expriment de stigmatiser l'adversaire » (*CEDH-AL*, p. 30). Or chercher l'intention de l'auteur dans un roman où l'on amalgame les propos du narrateur avec ceux de l'auteur devient tendancieux, comme le soulèvent brièvement les quatre signataires de l'opinion dissidente :

En s'appropriant la méthode d'analyse tant du jugement du tribunal correctionnel de Paris [...] que de larrêt de la cour d'appel [...], qui sépare artificiellement au sein du roman litigieux ce qui relève de la fiction ou ce qui exprime l'intention de l'auteur, la majorité crée des zones d'incertitude. En particulier, la question de savoir si certains mots ou phrases attribués à des personnages de fiction doivent ou non être considérés comme diffamatoires est placée sous la dépendance de celle de savoir si l'auteur peut ou non passer pour avoir pris suffisamment de distance dans le récit avec les mots ou phrases en cause. (*CEDH-AL*, p. 46)

Les trois cours, du tribunal de grande instance à la Cour européenne, portent une attention particulièrement pointue à la distance entre l'auteur et le roman. Alors que la critique littéraire depuis XIX^e s'est montrée obsédée par le critère interprétatif de l'intention de l'auteur, dans l'élan général de fétichisation de l'auteur, les années 1960 ont mis à mal ce principe, en évacuant l'auteur aussitôt que son texte est publié. C'est dans ce climat de tension que Barthes dépasse les théories avancées par les New Critics — théories qui « revendentiquent de remettre le texte au centre et récusent les approches consistant à faire

dépendre son sens, sa valeur ou son intérêt [des] conditions qui lui seraient externes¹ » — en contestant l'autorité absolue de l'auteur. Il remet le pouvoir d'interprétation aux lecteurs, légitimant la pluralité des lectures possibles d'une même œuvre. À ce sujet, Umberto Eco renchérit en affirmant que c'est « au lecteur de se le figurer et de construire une fabula acceptable. Derrière celle-ci entre en jeu ce que le lecteur conjecture des intentions de l'auteur². » En 1983, il écrit, non sans cette pointe d'humour qui lui est caractéristique : « L'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas gêner le cheminement du texte³. » Bref, la notion d'intention est largement considérée dans la critique littéraire, depuis plus de cinquante ans.

Les juges dissidents ne sont pas les seuls à relever les dangers de la recherche de l'intention de l'auteur dans l'œuvre. Bertrand Leclair et Christophe Kantcheff soulignent :

Cette intention [celle de l'auteur], qui nous importe en soi assez peu, préoccupe en effet beaucoup les juges des différentes juridictions qui ont eu à traiter de l'affaire, et particulièrement ceux de la Cour européenne des Droits de l'Homme qui ne cessent d'y faire allusion, en se fourvoyant⁴.

Sans prétendre que la cour doit adopter sans la questionner la théorie de la mort de l'auteur, et par conséquent la fin de l'interprétation unique au profit des multiples interprétations du lectorat, les auteurs de l'article mettent cependant en relief la délicatesse qu'exige la considération de l'intention de l'auteur. Cette délicatesse vaut pour la cour, mais également pour l'auteur : en effet, Lindon a eu l'occasion d'exposer son intention publiquement — notamment lors d'une prise de parole dans le *Nouvel*

¹ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « Réévaluation du New Criticism », *Poétique*, n° 157, vol. 1, 2009, p. 113.

² Nicolas Journey, « Umberto Eco : dans la tête du lecteur », *Sciences humaines*, n° 286, vol. 11, 2016, p. 18.

³ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, [Grasset], Livre de Poche, [1983] 2006.

⁴ Bertrand Leclair, Christophe Kantcheff, « Le Pen, c'est moi », *art. cit.*, p. 17.

*Observateur*¹ — et bien que Leclair et Kantcheff considèrent cette opportunité dans leur lecture de l'affaire, il nous semble aussi tendancieux de tenir compte de ces explications auctoriales. En effet, s'il est aisément possible de déformer et manipuler les idées en cherchant l'intention de l'auteur dans le texte de fiction, il nous semble tout aussi aisément, pour l'auteur, de déformer les propos du roman en expliquant l'intention qui s'y cache. En outre, en se prêtant au jeu d'expliquer l'intention, l'auteur participe à la réduction de son texte en message, ce dont risque de simplifier l'effet de la fiction.

Ainsi, si pour certains l'auteur semblait mort depuis les années soixante, les cours devant lesquelles comparaissent l'éditeur et l'auteur le ramènent brutalement à la vie. La théorie affirmant que « le texte n'est pas fait d'une ligne de mots dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le “message” de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle² » serait donc conditionnelle à la présence du nom propre qui, lorsque convoqué, réanime le statut d'« Auteur-Dieu ».

3.2. L'analyse de l'œuvre par extraits

Le second point qui semble avoir étonnamment échappé au radar à la fois des juges, des juges dissidents, des auteurs, journaliste et des juristes, mais qui nous semble toutefois à considérer, est celui du jugement émis suite à la lecture d'extraits de l'œuvre. Rappelons que pour juger une œuvre de fiction, les magistrats doivent l'interpréter.

¹ L'auteur explique sa démarche publiquement dans son article qui commence en affichant clairement son intention : « J'ai écrit ce roman parce que j'étais agacé par la façon qu'avaient de nombreux anti-lepénistes de combattre leur ennemi. » Voir Mathieu Lindon, « Le Pen contre le roman », *Nouvel Observateur* [en ligne], 21 octobre 1999, URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20071024.BIB0234/le-pen-contre-le-roman.html>.

² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 65.

Lorsque la cour n'est pas suffisamment outillée pour juger un cas, elle fait appel à des spécialistes : cela dit, aux souvenirs d'Otchakovsky-Laurens, « Les juges, à aucune des instances, n'ont fait appel autant qu'il m'en souvienne à des experts littéraires¹. » Dans le cas présent, il serait logique de convoquer les spécialistes de l'interprétation en littérature, bref, les herménèutes. Le principe de base en herméneutique est de considérer l'œuvre dans son ensemble, comme un monde représenté, un espace autonome régi selon son propre système. Il faut connaître l'ensemble de l'œuvre pour comprendre ce système et ainsi pouvoir l'interpréter : ce mouvement de l'esprit se nomme le cercle herméneutique.

Jean Starobinski explique que :

[c]haque détail observé doit être confronté au tout, et le tout doit être réinterprété à la lumière de chaque nouvelle acquisition partielle : tâche infinie (puisque le cercle herméneutique ne se clôt jamais), mais aussi infiniment féconde. Loin donc de s'effacer, le rôle de l'interprète — faillible, armé d'expérience, mais menacé intérieurement par ses faiblesses et ses incertitudes — ne fait que se renforcer et se confirmer davantage².

Ainsi, le rôle de l'interprète est d'observer chaque détail dans sa relation au tout qu'est l'œuvre, et ce tout se voit déterminé à nouveau à la lumière de chacun de ces détails. Il serait donc caduc de prétendre comprendre une assertion sans considérer le contexte dans lequel elle s'inscrit, le monde (l'œuvre) auquel elle appartient, or c'est précisément ce qui se produit dans le cas des procès du *Procès*.

La première à se pencher, même brièvement, sur la question du jugement par extrait n'est pas une littéraire : il s'agit d'Agnès Tricoire, dans son commentaire sur le jugement de la Cour européenne³ :

¹ Anne-Marie Duquette (inter.), « Paul Otchakovsky-Laurens », entrevue écrite, 2 décembre 2016.

² Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » [1970] 2001, p. 109.

³ Par la suite, Anna Arzoumanov s'est penchée spécifiquement sur l'analyse du discours rapporté (donc l'analyse des extraits du roman sortis de leur contexte) en cour (voir Anna Arzoumanov, « L'auteur peut-il être tenu responsable des propos fictifs de ses personnages? Retour sur le feuilleton judiciaire Lindon/POL vs Jean-Marie Le Pen », *art. cit.*). Cet article paraît toutefois plus de dix ans après la comparution de l'affaire en CEDH ; on peut s'étonner qu'aucun littéraire, à l'époque de la procédure, ne se soit penché sur le sujet.

Or chacune de ces citations [incriminées] sorties de son contexte change de sens. Ainsi, si Le Pen est traité de “chef d'une bande de tueurs”, c'est par un personnage, un militant antiraciste pour qui cette affirmation doit être démontrée, en forçant le Le Pen du roman à s'expliquer dans le procès fait à l'un de ses militants qui a commis un meurtre antiraciste. On ne saurait donc affirmer que le propos est l'opinion de l'auteur¹.

Dans son *Petit traité de la liberté de création*, l'avocate en droit à la propriété intellectuelle liste les huit principes qui, selon elle, devraient être inhérents à la lecture judiciaire des œuvres de fiction. Le troisième est que, « pour juger une œuvre, il faut la lire en entier² ». L'auteure demande aux juges de lire l'œuvre dans son intégralité avant de qualifier le projet littéraire incriminé. Contre toute attente, très peu de remarques ont été prononcées au sujet de cette façon d'analyser les extraits hors de leur contexte. Alors que sortir des phrases de leur contexte afin d'en changer le sens est reconnu par les analystes du discours comme étant un sophisme, il semble que ce procédé soit soudainement une forme argumentaire raisonnée dans le cas de procès d'œuvre de fiction.

À la lumière de ce chapitre, force est de constater que le roman *Le procès de Jean-Marie Le Pen* et les procès dont il a été l'objet ont créé des retentissements considérables du fait de la nature polémique de l'œuvre et ont, conséquemment, participé à un tournant important du statut de la liberté de création. En effet, à la suite des grands procès de romans au tournant du XXI^e siècle, ont été formulées plusieurs propositions pour pallier le manque d'outils juridiques que nous avons évoqué. Thomas Hochmann propose aux juges d'emprunter le point de vue d'un lecteur moyen, « identifiable à aucun lecteur empirique, construit par le juge, et non par l'auteur tel le lecteur modèle

¹ Agnès Tricoire, « L'honneur sauvé de Jean-Marie Le Pen », *art. cit.*, p. 3.

² Agnès Tricoire, *Le petit traité de la liberté de création*, *op. cit.*, p. 210.

d’Umberto Eco, ou par le texte tel le lecteur implicite de Wolfgang Iser¹ ». L’enjeu est de réduire le caractère imprévisible de l’applicabilité de l’article 10 de la Convention pour les œuvres artistiques. Un manifeste sur la liberté de création a aussi été signé en 2003 par l’Observatoire de la liberté de création, afin de promouvoir une certaine immunité artistique, et avançant que l’art « jouit d’un statut exceptionnel, et ne saurait, sur le plan juridique, faire l’objet du même traitement que le discours qui argumente, qu’il soit scientifique, politique ou journalistique²[...] ». Enfin, a été promulguée la loi sur l’architecture, le patrimoine et la création en 2016, qui envisage pour la première fois la liberté de création indépendamment de la liberté d’expression. Bref, la multiplication des nouveaux textes proposés pour encadrer le traitement de l’œuvre d’art littéraire en justice témoigne d’une préoccupation généralisée quant à la question de liberté de création.

¹ Thomas Hochmann, « L’application des limites de la liberté d’expression aux “assertions de feintise partagée” et plus particulièrement aux énoncés fictionnels », dans N. Amrouche, É. Kippelen, J. Marchio et R. Mathieu (dir.), *Censures. Les violences du sens*, actes du colloque de novembre 2008, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2011, p. 147-164. Une version préliminaire de l’article est disponible sur Vox poetica, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/hochmann.html>.

² Collectif, « Le manifeste de l’observatoire de la liberté de création », *Ligue des droits de l’Homme* [En ligne], mis en ligne le 28 février 2003, consulté le 6 octobre 2018, URL : <https://www.ldh-france.org/Le-manifeste-de-l-Observatoire-de/>.

CONCLUSION

Dans les écrits de Mathieu Lindon, qui porte concomitamment le chapeau d'écrivain et celui de journaliste, on peut discerner la continuité à la fois esthétique et thématique d'une recherche littéraire, teintée par une pratique journalistique. Le premier chapitre de ce mémoire montre que cette écriture prend forme dans l'engagement et la transgression, tels qu'ils se renouvellent à l'époque contemporaine, et dont elle contribue à la redéfinition. Alors que la transgression se manifestait dans les premières œuvres de l'auteur à travers l'indécence, la mise en scène de la sexualité et l'ironie — manifestations somme toute assez classiques de la transgression¹ —, elle évolue à travers les recherches de l'auteur pour se nicher, à partir du *Procès*, dans l'entrelacement entre littérature et société. « La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même² », soutenait Michel Foucault, dont on connaît l'importance pour Lindon. L'exploration des relations entre la fiction et son rapport au

¹ Selon Michel Foucault, dans « un monde où il n'y a plus d'objets, ni d'êtres, ni d'espaces à profaner », la sexualité reste le seul domaine encore circonscrit par des limites. « Non pas qu'elle offre des nouveaux contenus à des gestes millénaires, mais parce qu'elle autorise une profanation sans objets, une profanation vide et repliée sur soi, dont les instruments ne s'adressent à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Or une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré, n'est-ce pas cela qu'on pourrait à peu près appeler la transgression ? » Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 752.

² Michel Foucault, « Préface à la transgression », *art. cit.*, p. 753.

réel, inhérente à toute l'œuvre de l'auteur du *Procès*, est précisément l'aspect qui lui vaudra une poursuite judiciaire.

Dans une double perspective ontologique et herméneutique, le deuxième chapitre observe des transgressions à l'œuvre *par* et *dans* le roman. Dans un premier temps, nous avons observé les seuils du texte — appareil titulaire, incipit et explicit — qui délimitent la zone fictionnelle du roman. S'ils circonscrivent l'espace romanesque, ils sont également, dans le cas présent, parasités par le discours social et les références à la réalité. Ces seuils du texte, en effectuant des allers-retours entre le réel et la fiction, contribuent à flouter la frontière entre ces deux entités, au point que la mention générique « roman » semble contestable à certains magistrats. La transgression est ici mise en œuvre *par* le dispositif du roman lui-même. Dans un deuxième temps, nous avons vu que la transgression d'une autre frontière, celle entre vie privée et vie publique, est mise en scène cette fois *dans* le texte. La transgression de la vie intime des personnages et sa contamination par le discours social apparaissent comme les véritables moteurs de l'histoire.

En s'arrêtant à la réception judiciaire favorable au roman et aux procès dont il a fait l'objet, le troisième chapitre met en lumière le malaise de la justice face au jeu de la transgression de la frontière entre fiction et réel. Or, en regard des différents articles parus en soutien aux inculpés, des différentes études qui ont été menées sur le sujet, ainsi que de l'opinion dissidente parue en fin de jugement de la Cour européenne, il s'avère qu'un grand malaise entoure aussi la façon dont la justice a jugé le texte fictionnel de Lindon. Que ce soit par le reproche de ne pas avoir considéré la nature de l'œuvre, par l'argument de la confusion entre réel et fiction ou par celui de la violence faite à l'autonomie de la

fiction, la nature à priori insaisissable de la fiction demeure le cœur des prises de position. Or, comme nous l'avons mentionné, le cas du procès du *Procès* est loin d'être unique¹. La prolifération des procès au tournant du XXI^e siècle confirme l'instabilité du statut de la fiction depuis une perspective juridique. D'un côté, Lavocat se demande si « la multiplication des procès [...] est [...] due à l'abolition proclamée de la frontière entre fait et fiction ?² » De l'autre, M^e Tricoire remarque que la Cour européenne « dessine les limites de cette liberté (de choquer, de heurter) par sa jurisprudence, et se montre, depuis les années 1980, d'une grande sévérité avec les œuvres.³ » Dans tous les cas, à travers les retombées médiatiques, les prises de paroles publiques et les divergences d'opinion au sein même des juges européens, le malaise à juger la liberté de création à l'aide du droit à la liberté d'expression est évident. Les observateurs, tant littéraires que juridiques, témoignent, par leurs études, de l'urgence de distinguer, à même l'appareil législatif, les textes littéraires des autres formes de texte.

Ainsi, les réceptions judiciaires, juridiques et littéraires montrent que les réponses à la question « Peut-on accuser un auteur parce que ses personnages vivent ou disent des choses indécentes ? » varient en fonction des mœurs de l'époque et des magistrats impliqués, mais surtout en fonction du statut de la fiction. Lavocat observe, à la fin du XXI^e siècle, un « renouvellement complet du paysage intellectuel⁴ » qui marquerait une rupture avec les paradigmes précédents⁵. Selon la théoricienne, en

¹ Nous pensons ici au *Roman vrai du Dr Godard* de Françoise Chandernagor (2000); au *Prison* de François Bon (1997); au *Sévère* de Régis Jauffret (2010); à *L'Amour, roman* de Camille Laurens (2003) pour ne nommer que ceux-là.

² Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, op. cit., p. 277.

³ Agnès Tricoire, *Le petit traité de la liberté de création*, op. cit., p. 8-9.

⁴ Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, op. cit., p. 15.

⁵ Parmi les maîtres à penser de ce renouveau, elle nomme Umberto Eco (1979), Thomas Pavel (1988 [1986]), Dorrit Cohn (1991), Jean-Marie Schaeffer (1999). Voir Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, op. cit., p. 15.

parallèle d'un engouement pour la fiction (dont témoigne le développement exponentiel des fanfictions, des mondes en ligne, etc.), on observe une « lassitude prétendue ou une hostilité renouvelée à son égard¹ ». Cette lassitude prétendue nous semble être la cause du statut problématique de la fiction : quoi qu'en disent les théories, il nous apparaît évident que cette notion demeure toujours aussi difficile à appréhender tant pour la justice que pour le public.

À la lecture du jugement de la Cour européenne concernant *Le procès*, cette lassitude est tangible². L'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon semble caractéristique d'une perception contrastée de la fiction au tournant du XXI^e siècle, que Lavocat résume en ces termes :

De nos jours, la multiplication récente des contentieux, polémiques et procès à propos d'œuvres de fiction révèle une intolérance grandissante d'une partie du public par rapport aux éléments référentiels de ces fictions, tandis que leurs auteurs se prévalent volontiers d'une indistinction de principe entre le factuel et le fictionnel, ou bien réclament une impunité totale fondée sur l'intransitivité supposée des œuvres d'imagination³.

D'un côté, par le choix d'utiliser le nom propre de Jean-Marie Le Pen à même le titre d'une œuvre romanesque, Mathieu Lindon s'inscrit volontairement dans ce mouvement cherchant à faire prévaloir une indistinction entre factuel et fictionnel. D'un autre côté, la perspective juridique semble maintenir délibérément la fiction dans un cadre souple :

[I]l a mise en œuvre de la loi du genre créatif que constitue la fiction suppose en définitive une distance consciente de la réalité mêlée à des références à la réalité. Les caractéristiques des créations sont pourtant parfois fluctuantes. M. Pavel analyse la volatilité de la définition de la fiction en proposant de la considérer comme une notion évolutive. À l'instar de Nelson Goodman, selon lequel il convient de déterminer « quand est-ce de l'art ? », M. Pavel suggère de se demander « quand est-ce de la fiction ?

¹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, op. cit., p. 13.

² L'avis du juge concordant Loucaides confond non seulement fiction et écrits des mass médias (confusion que nous avons précédemment déterminée comme dangereuse), mais défend également l'idée selon laquelle la CEDH considère injustement la liberté d'expression comme valeur prioritaire par rapport au droit à la protection de la vie privée et de la dignité. Il témoigne, par le fait même, la difficulté d'appréhender d'un point de vue juridique la notion problématique et récurrente de la fiction. Voir *CEDH-AL*, p. 39.

³ Françoise Lavocat, *Fait et fiction, pour une frontière*, op. cit., p. 14.

» Cette interrogation invite le juge à appréhender la fiction de façon souple. Selon son contexte, une création peut alternativement constituer une représentation de la réalité et un discours fictionnel.¹

Ainsi, considérant qu'une « création peut représenter la réalité ou un discours fictionnel », comment peut-on attendre des artistes qu'ils devinent ce qui est prévu par la loi et ce qui ne l'est pas ? À l'inverse, considérant que plusieurs auteurs se prévalent « d'une indistinction de principe entre le factuel et le fictionnel », comment peut-on s'attendre des juges qu'ils parviennent à trancher ?

La fonction de la fiction

Il est établi que « la liberté d'expression est à la fois garante et garantie par l'État de droit et la démocratie² » et qu'elle est de surcroît une condition préalable à la démocratie (*CEDH-AL*, p. 43). Il en va de même pour la liberté de création, qui en dépend. La Cour européenne cite l'article 10 de la Convention européenne des droits de l'Homme précisant que « ceux qui créent ou diffusent une œuvre littéraire contribuent à l'échange d'idées et d'opinions indispensable à une société démocratique, d'où l'obligation, pour l'État, de ne pas empiéter indûment sur leur liberté d'expression » (*CEDH-AL*, p. 27). Les juges dissidents dans l'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon précisent pour leur part que « la liberté d'expression n'est pas seulement une garantie contre les ingérences de l'État (un droit subjectif), mais elle est aussi un principe fondamental objectif pour la vie en démocratie : d'autre part, la liberté d'expression n'est pas une fin en soi, mais un moyen pour l'établissement d'une société démocratique. » (*CEDH-AL*, p. 43) Un accord unanime se dessine. Selon les juges concordants comme les

¹ Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, op. cit., § 351.

² *Ibid.*, § 373.

juges dissidents de l'affaire Otchakovsky-Laurens et Lindon, l'œuvre littéraire est donc cet instrument favorisant l'échange « d'idées et d'opinions indispensables à une société démocratique », ce « moyen » permettant l'établissement d'une société libre. De ces constats nous semble émerger une question cruciale : la littérature est-elle réductible à l'état d'instrument ?

L'argument utilisé pour la défense de la liberté d'expression nous semble en effet mettre en question l'autonomie de l'art par rapport à la société. Il s'oppose notamment à l'une des théories littéraires les plus importantes du XIX^e au XXI^e siècles : la théorie de l'art pour l'art. Initiée au XIX^e siècle par les romantiques et les Parnassiens en France qui soutenaient que l'art est une fin en soi et qu'elle n'a pour objectif que la recherche de la beauté, dénuée de toute finalité utilitaire ou morale. Cette théorie a pris, au cours de l'histoire littéraire récente, différentes formes. Le Nouveau Roman, qui précède tout juste l'entrée en littérature de Lindon, en est une actualisation récente : il tente de s'affranchir des catégories traditionnelles du récit afin de redonner une noblesse au genre romanesque en travaillant sur la forme : « parler du contenu du roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art. Car l'œuvre d'art ne contient rien, au sens strict du terme. [...] Il [l'art] crée lui-même son propre équilibre et pour lui-même son propre sens¹. » Robbe-Grillet distingue soigneusement la « nécessité, à quoi l'œuvre d'art se reconnaît, [qui] n'a rien à voir avec l'utilité. [...] L'art doit s'imposer comme nécessaire, mais nécessaire *pour rien*² ». Roland Barthes, le grand commentateur du Nouveau Roman, sera ensuite le premier à proclamer la mort de l'auteur en 1968. Selon le sémiologue français, dès que le texte est

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 50.

² *Ibid.*, p. 52.

publié, il n'appartient plus à l'auteur. Il explique : « écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation ». C'est, précise-t-il, « une forme verbale [...] dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère »¹, relayant l'acte de signification au lecteur qui interprète l'énoncé.

Mais les juges doivent-ils et peuvent-ils prendre en considération ce qui n'est qu'une des nombreuses théories et définitions de l'art et de ses fonctions par les artistes ? Le juriste Arnaud Latil souligne la difficulté de la prise en considération de la doctrine de l'art pour l'art par la doctrine juridique, puis propose certains outils aux juristes :

[I]théorie de l'art pour l'art signifie que le sens de la création réside dans sa forme. Ne pas tenir compte de la forme de l'expression conduirait à négliger le véritable sens de la création. Or, la question de la prise en compte de la forme de l'expression représente un des principaux obstacles au développement de la liberté de création. Selon une observation fréquente, le juge ne peut pas devenir un critique d'art². Le juge ne disposerait pas des « outils » nécessaires au jugement des œuvres d'art. La même remarque est faite au sujet des inventions scientifiques : le juge ne détient pas le « savoir absolu »³. Cette critique ne nous paraît pas entièrement fondée. En effet, la création artistique peut être appréhendée à travers des critères objectifs, tels que celui de l'intention de l'artiste ou celui de la perception de la création par « l'homme moyen », permettant de distinguer le fond et la forme.⁴

Sans endosser aveuglément les propositions des théories littéraires et philosophiques, Latil ouvre sa conception de la notion de fiction aux différentes théories (notamment littéraire et philosophique) qui y réfléchissent depuis des décennies et conclut que des instruments peuvent être élaborés afin d'outiller les juges. Nous demeurons sceptiques quant à la considération de l'intention de l'auteur comme critère, puisqu'elle n'est pas toujours facile à prouver, et qu'elle ne peut pas non plus constituer un critère absolu.

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 64.

² Andrea Auer, « La liberté de l'art ou l'art de libérer la conscience : un essai », *Liberté de l'art et indépendance de l'artiste*, Actes du Colloque international des 27 et 28 novembre 2003, Schulthess, Genève, 2003, p. 81.

³ Bernard Edelman, « Le droit, les “vraies” sciences et les “fausses” sciences », *Droit et science*, Arch. phil. dr. t. 36, Sirey, 1991, p. 55.

⁴ Arnaud Latil, *Création et droits fondamentaux*, *op. cit.*, § 91.

Nous retenons cependant cette idée que la création fictionnelle peut être appréhendée à l'aide de critères objectifs — et d'outils littéraires, ajoutons-nous —, notamment en s'arrêtant à la perception de cet « homme moyen ».

Bref, sans adhérer entièrement aux théories de l'art pour l'art, nous estimons que le mouvement visant à défendre l'autonomie de l'art par rapport au réel occupe une place suffisamment importante dans l'histoire de la littérature — à la fois sur le plan synchronique et diachronique — pour qu'on puisse se demander si la littérature est réellement réductible au statut d'instrument permettant l'échange d'idées essentiel dans une démocratie. Kantcheff et Leclair frôlent la question dans leur article « Le Pen, c'est moi ». Ils évoquent une autre liberté intimement liée à la liberté de création lorsqu'ils soulignent :

Voilà pourquoi, au bout du compte, c'est la liberté du lecteur qui est en cause : la liberté de lire une œuvre littéraire en tant qu'elle est une œuvre littéraire, en sachant bien qu'elle est une œuvre littéraire, et non pas un compte rendu journalistique sur l'état du monde, sans être considéré comme un citoyen inapte à mesurer l'écart induit par le geste artistique.

Les auteurs de l'article défendent ici le droit à la liberté de création en soulevant un nouvel argument, celui du droit du lecteur à accéder à l'œuvre littéraire. Contrairement aux arguments appuyés sur le droit d'exprimer son opinion et la valeur de la pluralité des expressions comme garantie d'une démocratie, Kantcheff et Leclair retiennent plutôt l'autre partie de l'article 10, celle où il est fait mention du droit à recevoir des informations « ou des idées sans qu'il puisse y avoir ingérence d'autorités publiques¹ ». Ils accordent en outre une confiance au lecteur qui a été évincé depuis le début de cette affaire : le public est en mesure de concevoir le roman comme œuvre d'art à part entière,

¹ Article 10 de la Convention européenne des droits de l'homme.

et non comme un « compte rendu journalistique » ou comme un pamphlet.

Les réactions vives que suscite le procès du *Procès*, tant dans les jugements que dans les prises de position publiques, sont autant de preuves du fait que l'œuvre engagée de Lindon ne va pas de soi. Elle soulève des questions qui, à défaut d'être nouvelles, semblent à tout le moins nécessaires. Chacun de ses textes comporte une dimension sociale importante dont la tendance transgressive provoque incontestablement une réaction chez le lecteur, reléguant le texte au statut d'œuvre polémique — catégorie protégée par la Cour européenne qui souligne sans cesse sa contribution « aux échanges d'idées et d'opinions indispensables à une société démocratique » (*CEDH-AL*, p. 25).

Bien que la défense de l'auteur et les champs littéraires et juridiques aient passé ces aspects sous silence, il nous semble essentiel de noter un fait qui brille par son absence : jamais, l'œuvre n'est défendue comme œuvre d'art possédant une valeur par sa simple nature d'œuvre. Si difficile à définir soit-elle, l'œuvre d'art semble se situer dans un entre-deux pénalisant. D'un côté, on la considère comme égale à tout autre texte, et de l'autre, on lui confère un statut qui lui est propre. Nous rejoignons Robbe-Grillet lorsqu'il affirme que « le roman n'est pas un outil du tout. Il n'est pas conçu en vue d'un travail défini à l'avance. Il ne sert pas à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même.¹ » Même si cet énoncé peut paraître contradictoire avec l'œuvre du *Procès* qui est à l'évidence engagée — à la fois dans le réel, dans la politique et dans la littérature — et qui revêt, à priori, des airs de pamphlet, nous considérons que cet engagement n'est pas définitoire, et qu'il n'est qu'une des caractéristiques de l'œuvre.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 174.

Nous considérons également, dans une perspective pragmatiste, qu'une œuvre est une œuvre d'art puisqu'elle répond à des pratiques sociales considérées comme telles. Dans le cas présent, la production d'écriture de création (en opposition à celle d'information) est manifestement perçue par son auteur comme littéraire : il la propose d'ailleurs à une collection dédiée à la littérature. La réception de l'œuvre montre aussi qu'elle a été lue « littérairement » et ce très largement. Si la littérature n'a pas tous les droits, nous pensons cependant qu'elle a celui d'être défendue pour ce qu'elle est : une œuvre d'art.

ANNEXE I : CHRONOLOGIE DE L'AFFAIRE OTCHAKOVSKY-LAURENS ET LINDON, AINSI QUE DE L'AFFAIRE JULY

Août 1998 : sortie du roman *Le procès* aux édition P.O.L.

I. Tribunal de grande instance

18 décembre 1998 : première audience devant la 17^e chambre correctionnelle du tribunal de grande instance de Paris.

10 septembre 1999 : procès de l'auteur et de l'éditeur du *Procès*.

11 octobre 1999 : jugement qui déclare « Paul Otchakovsky-Laurens et Mathieu Lindon coupables, le premier en qualité d'auteur, le second, en qualité de complice, du délit de diffamation publique envers particuliers ». La condamnation est assortie, en répression, d'une amende de 15 000 francs chacun, du versement de 25 000 francs à titre de dommages-intérêts aux parties civiles et de la publication du jugement dans deux journaux (au choix des parties civiles) et aux frais des prévenus.

16 octobre 1999 : parution d'un article de l'écrivaine Marie Darrieussecq dans Libération.

22 octobre 1999 : parution d'un article de la journaliste Josyane Savigneau dans *Le Monde*.

16 novembre 1999 : parution de la pétition en soutien à Lindon et Otchakovsky-Laurens dans Libération.

29 novembre 1999 : parution d'un article du critique, essayiste et romancier Jacques Henric dans *L'Humanité*.

1^{er} janvier 2000 : parution d'un article du journaliste Patrick Kechichian dans *Le Monde*.

(J¹) 7 septembre 2000 : jugement du tribunal correctionnel de Paris qui déclare Serge July coupable du délit de diffamation et le condamne aux mêmes amendes que les premiers requérants.

(J) 12 septembre 2000 : Serge July interjette appel du jugement du 7 septembre 2000.

II. Cour d'appel de Paris

13 septembre 2000 : arrêt qui confirme le jugement du TGI sur le caractère diffamatoire de l'œuvre et soutient que l'article 10 de la Convention Européenne des Droits de l'Homme invoqué par les requérants n'a pas été mal jugé.

(J) 21 mars 2001 : arrêt concernant le troisième requérant, Serge July, le déclarant coupable de diffamation.

III. Cour de cassation

27 novembre 2001 : audience publique (chambre criminelle). La Cour de cassation rejette le pourvoi de l'auteur et de l'éditeur qui attaquait la décision de la cour d'appel.

¹ Les entrées précédées du (J) réfèrent à l'affaire July.

(J) 3 avril 2002 : rejet du pourvoi du troisième requérant.

III. Cour européenne des droits de l'Homme

23 mai 2002 : introduction de la requête de Mathieu Lindon (premier requérant) et Paul Otchakovsky-Laurens (deuxième requérant) à la Cour européenne des droits de l'homme contre la République française.

(J) 27 septembre 2002 : dépôt de la deuxième requête par Serge July (troisième requérant). Les requêtes sont attribuées à la première section de la Cour.

13 décembre 2006 : première audience (devant public) au Palais des droits de l'homme (Strasbourg).

22 octobre 2007 : jugement qui rejette le pourvoi des trois requérants à treize voix contre quatre et les considère coupables du délit de diffamation.

15 mars 2008 : parution d'un article de Roland Rappaport, l'avocat d'Otchakovsky-Laurens, dans Le Monde

20 mai 2008 : parution d'un article des écrivains et journalistes Kantcheff et Leclair dans Hommes et Libertés.

1^{er} octobre 2008 : parution d'un article de l'avocate spécialiste en droit à la propriété intellectuelle Agnès Tricoire dans Légipresse.

ANNEXE II : EXTRAITS DU PROCÈS JUGÉS DIFFAMATOIRES

Jugés diffamatoires par :	Le Pen et le FN	TGI de Paris	Cour d'appel	CEDH
Extraits :				
1) « [Narration :] C'est combattre efficacement Le Pen que réclamer sa mise en cause officielle dans l'affaire, montrer qu'il n'est pas président d'un parti politique, mais chef d'une bande de tueurs, Al Capone aussi aurait des électeurs. », p. 12.	X	X	X	X
2) « [Mère de Blistier :] Il aurait pu avoir l'idée, mais il n'a jamais si bien tiré, mon mari n'aimait pas que Ronald se serve de sa carabine. Mais peut-être que le gamin était humilié de ne jamais avoir bastonné personne alors que tous ses camarades du Front assuraient faire le ménage chaque semaine dans les cités. », p. 29.	X			
3) « [Mahmoud :] Il [Blistier] cherche à te faire peur, Pierrot. Il veut te marquer dans son camp, c'est une stratégie courante du Front National afin que tu apparaisses comme un traître si tu dis ensuite le moindre mal des lepénistes ou de leur chef et qu'ils soient alors moralement habilité à te casse la gueule, à te trouver à dix contre un, armés de barres et de matraques et de godasses ferrées à la sortie de chez toi pour t'expliquer clairement que quand on a intégré un tel compagnonnage, c'est pour la vie. Personne ne quitte impunément le Front National. Ne fais pas le malin Pierrot, s'il te plaît. Je ne veux pas qu'ils te massacrent. », p. 83.	X	X		
4) « [Mine :] Lisez les journaux, écoutez la radio et la télévision, chaque propos de Jean-Marie Le Pen est riche — ou pauvre, misérable — d'un racisme au mieux diffus. Derrière chacun de ses mots, on peut en entendre d'autres, et derrière chacune de ses propositions on peut aussi voir le spectre des pires abominations de l'histoire humaine. Tout le monde le sait, tout le monde le dit. Ce que Ronald Blistier a fait, c'est ce que recommande Jean-Marie Le Pen. Oh pas explicitement, il tâche de rester dans le cadre des lois, même s'il n'y arrive pas toujours. Mais les situations dans lesquelles il parle, les sous-entendus qu'il profère, les personnalités de ceux auxquels il apporte son soutien ne laissent aucun doute. », p. 101.	X	X	X	
5) « [Narration :] Cette foule assemblée place de la Bastille, maintenant chauffée par les paroles de son maître à hurler, est surtout composée de jeunes. Si on les fouillait, on trouverait des armes de poing par centaines. Ils sont prêts à la bagarre. Ils ne demandent pas mieux que des organisations d'extrême gauche croient de bonnes stratégies de les affronter. L'atmosphère est d'une certaine façon préinsurrectionnelle, comme le remarquent les journalistes présents, le climat dans le clan des démocrates est plus au dégoût qu'à la panique, on ne craint pas dans l'immédiat un coup d'État fasciste, on redoute plus une gangrène, une maladie sociale que parfois on parvient à stopper ou faire temporairement reculer [...] », p. 113-114.	X			
6) « [Mine :] Comment laisser Jean-Marie Le Pen se poser en victime après le suicide de Ronald Blistier, le président du Front National est un vampire qui se nourrit de l'aigreur de ses électeurs, mais parfois aussi de leur sang comme sur sang de ses ennemis, non ? Pourquoi Le Pen accuse-t-il les démocrates du prétendu assassinat de Ronald Blistier ? Parce que le mensonge ne lui fait pas peur, parce que porter la diffamation dans le camp adverse lui paraît toujours utile, certes, mais aussi tout bêtement pour détourner les soupçons, pour être celui qui crie le plus dans l'espoir que ses hurlements couvriront les accusations portées contre lui-même. », p. 130.	X	X	X	X

BIBLIOGRAPHIE

I. DE LINDON

1. Livres

- HEUDAUX, Pierre-Sébastien (pseudonyme), *Nos plaisir*, Paris, Minuit, 1983.
- LINDON, Mathieu, *Je ne me souviens pas*, Paris, P.O.L, 2016.
- , *Jour de Libération*, Paris, P.O.L, 2015.
- , *Les hommes tremblent*, Paris, P.O.L, 2014.
- , *Une vie pornographique*, Paris, P.O.L, 2013.
- , *Ce qu'aimer veut dire*, Paris, P.O.L, 2011.
- , *En enfance*, Paris, P.O.L, 2009.
- , *Mon cœur tout seul ne suffit pas*, Paris, P.O.L, 2008.
- , *Ceux qui tiennent debout*, Paris, P.O.L, 2006.
- , *Je vous écris*, Paris, P.O.L, 2004.
- , *Ma catastrophe adorée*, Paris, P.O.L, 2004.
- , *Lâcheté d'Air France*, Paris, P.O.L, 2002.
- , *La littérature*, Paris, P.O.L, 2001.
- , *Chez qui habitons-nous ?*, Paris, P.O.L, 2000.
- , *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, Paris, [P.O.L] Gallimard, « Folio », [1998] 2000.
- , *Les Apeurés*, Paris, P.O.L, 1998.
- , *Merci*, Paris, P.O.L, 1996.
- , *Le cœur de To*, Paris, P.O.L, 1994.
- , *Champion du monde*, Paris, P.O.L, 1994.
- , *Je t'aime. Récits critiques*, Paris, Minuit, 1993.
- , *L'homme qui vomit*, Paris, P.O.L, 1987.
- , *Prince et Léonardours*, Paris, P.O.L, 1987.
- , *Le livre de Jim Courage*, Paris, P.O.L, 1986.

2. Articles

LINDON, Mathieu, « Macron n'a jamais gagné les élections », *Libération* [en ligne], chronique « Le monde à l'envers », 14 juillet 2017, URL :

- https://www.liberation.fr/france/2017/07/14/macron-n-a-jamais-gagne-l-election_1583901.
- , « From *En enfance (In childhood*, 2009) », *Review of Contemporary Fiction*, vol. 30, n° 3, 2010, p.117-118.
- , « Le Pen est-il trop humain ? », *Libération*, n° 7366, « Week-end », 15 janvier 2005, p. 45.
- , « Un roman condamnable ? », *Le Monde*, 21 octobre 1999, p. 16.
- , « Les auteurs de nos 25 ans. 1988. Bernhard. La machine obsessionnelle », *Libération* [en ligne], 1998, URL : http://www.liberation.fr/cahier-special/1998/03/19/les-auteurs-de-nos-25-ans-1988-bernhard-la-machine-obsessionnelle-au-rythme-d-un-livre-par-an-lecri_230672.
- , « Le Pen contre le roman », *Nouvel Observateur* [en ligne], 21 octobre 1999, URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20071024.BIB0234/le-pen-contre-le-roman.html>.

3. Préfaces

- LINDON, Mathieu, « Postface » à MELVILLE, Herman, *Bartleby, une histoire de Wall Street et autres récits*, Paris, Amsterdam, 2007.
- , « Préface » à DANEY, Serge, *L'Amateur de tennis. Critiques 1980-1990*, Paris, P.O.L, 1994.
- , « Préface » à SAVITSKAYA, Eugène, *Mongolie, plaine sale*, Charleroi (Belgique), Labor, 1993.

4. Entretiens

- ADLER, Laure, RACINE, Bruno (inter.), CLEMENÇON, Frédérique, GRENIER, Roger, LINDON, Mathieu, « Roger Grenier, Frédérique Clemencçon et Mathieu Lindon », *Le Cercle littéraire de la BnF* [en ligne], Paris, 2 février 2011, URL : http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_cercle_litt/a.c_110202_cercle_litteraire.html.

COPPEL, Anne (inter.), LINDON, Mathieu, « Un Maelström d'affections », *Vacarme*, n° 55, 2011, p. 68-71.

DUQUETTE, Anne-Marie (inter.), « Mathieu Lindon », entrevue écrite, 17 juillet 2017.

FINKIELKRAUT, Alain (inter.), LINDON, Mathieu, SNEIDERMAN, Daniel, « Le choc Charlie », *France culture* [en ligne], Répliques, 30 mai 2015, 52 :17, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/le-choc-charlie>.

HIRSH, Jean-Paul (inter.), LINDON, Mathieu, « Ce qu'aimer veut dire », *Youtube*, 15 janvier 2011, 15 :35.

KAPRIÈLIAN, Nelly (inter.), LINDON, Mathieu, « Mathieu Lindon : “L'amour de mon

père pèse, l'amitié de Michel Foucault pas du tout” », *Les Inrocks* [en ligne], 9 janvier 2011, URL : <http://www.lesinrocks.com/2011/01/09/livres/mathieu-lindon-lamour-de-mon-pere-pese-lamitie-de-michel-foucault-pas-du-tout-1121427/>.

II. SUR LINDON

1. Études sur l'œuvre

COUDREUSE, Anne, « Humour et transgression dans *Mes parents* », *Roman* 20-50, n° 59, 2015, p. 69-82.

CRÉPIN, Thierry et CRÉTOIS, Anne, « La presse et la loi de 1949, entre censure et autocensure », *Le Temps des médias*, n° 1, 2003, p. 55-64.

DEMOULIN, Laurent et DEMOULIN, Christian, « L'enfant dieu selon Savitzkaya », *La clinique lacanienne*, n° 10, 2006, p. 35-51.

DOUBRE, Olivier et COPPEL, Anne, « Une esthétique de l'existence », *Vacarme*, n° 55, 2011, p. 70-71.

GODIN, Louis-Daniel, « La violence de l'infantile dans *Nos plaisirs* de Mathieu Lindon », *Postures*, dossier « L'enfance à l'œuvre » [en ligne], n° 21, 2015, URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/Godin-21>.

GREENBERG, Judith, « French – Je t'aime : récits critiques by Mathieu Lindon », *World literature today*, University of Oklahoma, vol. 68, n° 2, 1994, p. 337.

HÉRON, Pierre-Marie, « Un captif amoureux et le genre des mémoires », *Littérature*, n° 159, 2010, p. 53-63.

HORELLOU-LAFARGE, Chantal, « Lahire Bernard, *L'invention de l'illettrisme : rhétorique publique, éthique et stigmates* », *Revue française de sociologie*, no 42, 2001, p. 557-579.

KERBAT-ORECCHIONI, Catherine, « Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entre-deux-tours des élections présidentielles (2 mai 2012) », *Langage et société*, n° 146, 2013, p. 49-69.

ROSS, Diane-Ischa, « Compte-rendu », *Moebius*, n° 133, 2012, p. 152-156.

ROY, André, « Je vous aime parce que je vous écris », *Spirale*, n° 198, 2004, p. 24.

ZENTAI, HORVATH, Christina, « Le personnage de SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman français contemporain », *Neohelicon*, vol. 28, n° 2, p. 251-268.

2. Études sur *Le procès*

AMPHOUX, Jacqueline, « Mathieu Lindon, *Le procès de Jean-Marie le Pen* », *Autres temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, n° 61, 1999, p. 112-113.

ARZOUUMANOV, Anna, « “Toute ressemblance avec...” Quand le droit se penche sur l'usage fictionnel du nom propre » [à paraître].

—, « L'auteur peut-il être tenu responsable des propos fictifs de ses personnages ? Retour sur le feuillont judiciaire sur l'Affaire Lindon/POL vs Jean-Marie Le Pen », dans Karine Germoni et Claire Stolz (dir.), *Aux marges du discours rapporté*, Paris, l'Harmattan [à paraître].

CHAVASSE, Philippe, « Plaidoyer antiraciste : *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* », *Dalhousie French Studies*, vol. 53, Halifax, 2000, p. 163-175.

HEINICH, Nathalie, « Les limites de la fiction », *L'Homme*, vol. 3, n° 175-176, 2005, p. 57-76.

HORVATH, Christina, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

LAHIRE, Bernard, *L'invention de l'illettrisme : rhétorique publique, éthique et stigmates*, Paris, La Découverte, 1999.

LEFORT-FAVREAU, Julien, « L'affaire Lindon. La responsabilité de l'écrivain ou comment tirer sur le messager », Colloque de l'APFUCC, Congrès des Sciences Humaines, Université Brock, St-Catharine, 25 mai 2014 [non publié].

LEUSSE, Dominique, « La censure et la loi », *Raisons politiques*, vol. 1, n° 17, 2005, p. 117-129.

MBONGO, Pascal, « La banalisation du concept de censure », *Pouvoirs*, vol. 3, n° 130, 2009, p. 17-30.

SAPIRO, Gisèle, « Droit et histoire de la littérature : la construction de la notion d'auteur », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, vol. 1, n° 48, 2014, p. 107-122.

SOLLERS, Philippe, *La Littérature contre Jean-Marie Le Pen. À propos du roman de Mathieu Lindon : « Le Procès de Jean-Marie Le Pen »*, Paris, P.O.L, 1998.

TRICOIRE, Agnès, « L'exception artistique mise en échec : *Le procès de Jean-Marie Le Pen de Mathieu Lindon* », *Le petit traité de la liberté de création*, Paris, Découverte, 2011, p. 237-243.

3. Jugements

CEDH, *Affaire Lindon, Otchakovsky-Laurens et July c. France*, 22 octobre 2007.

Cour de cassation, *Décision attaquée : cour d'appel de Paris 11e chambre, du 13 septembre 2000*, Paris, 27 novembre 2001.

TGI Paris, *J.M. Le Pen et le Front National c. M. Lindon, P. M. Otchakovsky-Laurens*, 11 octobre 1999.

4. Articles et commentaires autour du Procès et de la polémique du procès

ALARIE, Marie-Hélène, « Fiction et réalité », *Le Devoir*, « Livres », 14 novembre 1998, p. D22.

BEUVE-MERY, Alain, « Un roman de Mathieu Lindon, jugé diffamatoire par la Cour européenne », *Le Monde*, « Culture » 24 octobre 2007, p. 30.

BILGER, Philippe, « Le Procès de Mathieu Lindon ? », blogue, *Justice au Singulier* [en ligne], 24 octobre 2007, URL : <https://www.philippebilger.com/blog/2007/10/le-procs-de-mat.html>.

BONNAL, Nicolas, « Les conflits entre les droits de personnalité et de liberté de création et d'illustration », *Legicom*, vol. 2, n° 3, 2009, p. 23-28.

BOSSHARD, Antoine, « Mathieu Lindon, Le Procès », *Le Temps*, n° 158, 12 septembre 1998.

CRIGNON, Anne, « Le procès de Mathieu Lindon », *BibliObs*, [en ligne], 24 octobre 2007, URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20071024.BIB0237/le-proces-de-mathieu-lindon.html>.

Collectif d'auteurs, « Pétition. Les passages du livre “le procès de Jean-Marie Le Pen”, pour lesquels Mathieu Lindon et son éditeur ont été condamnés, ne sont pas diffamatoires. Nous sommes prêts à les écrire dans un roman. Nous écrirons contre Le Pen », *Libération*, 16 novembre 1999, p. 6.

DARRIEUSSECQ, Marie, « Pour son *Procès de Jean-Marie Le Pen*, Mathieu Lindon a été condamné. Parce que les juges exigent que les romanciers apportent des preuves... Le procès du roman », *Libération*, 16 octobre 1999, p. 6.

DEVARRIEUX, Claire, « “Le procès de Jean-Marie Le Pen”, tout un roman », *Libération*, « Cahier d'été », 8 août 2013, p. 8.

De LEUSSE, Dominique, « La censure et la loi », *Presses de Sciences Po*, 2005, p. 117-129.

DEVINAT, François, « Le Pen gagne son procès contre le Procès. Condamné hier pour diffamation, Mathieu Lindon va faire appel », *Libération*, 12 octobre 1999, p. 22.

DEVINAT, François, « *Le procès de Le Pen* en procès. Le chef du FN s'estime diffamé par le roman de Mathieu Lindon. », *Libération*, 11 septembre 1999, p. 17.

DUMAY, Jean Michel, « Le roman d'un procès assigné en justice », *Le Monde*, 13 septembre 1999, p. 29.

DUPRAY, Fabienne, « Madame Bovary et les juges. Enjeux d'un procès littéraire », *Association française pour l'Histoire de la Justice*, 2007, p. 227-245.

GANDILLOT, Thierry, « Procès », *L'Express*, n° 2462, 10 septembre 1998, p. 85.

GAUDEMAR, Antoine de, « Le Pen fait un procès au “Procès de Jean-Marie Le Pen”, Il s'estime diffamé par le livre de Mathieu Lindon et son éditeur POL », *Libération*, « Culture », 1 décembre 1998, p. 40.

HENRIC, Jacques, « Haine de la littérature », *L'Humanité*, 29 novembre 1999, p. 27.

ISRAEL, Sylvia, « Droits d'auteur et vie privée », *Légipresse*, n° 219, mars 2005.

KANTCHEFF, Christophe, LECLAIR, Bertrand, « Le Pen, c'est moi », *Hommes et Libertés*, n° 142, 2008, p. 16-19.

KECHICHIAN, Patrick, « Jean-Marie Le Pen contre Mathieu Lindon : le romancier n'a pas tous les droits », *Le Monde*, 1^{er} janvier 2000, p. 20.

QUINCHE, Florence, RODRIGUEZ, Antonio (dir.) *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007.

RAPPAPORT, Roland, « Le romancier jugé à la toise du journaliste. Inquiétant : la Cour européenne a donné raison à M. Le Pen contre Mathieu Lindon », *Le Monde*, 15 mars 2008, p. 23.

REILHAC, Gilbert, « Dans un livre, peut-on tout dire sur Le Pen ? », *Libération*, n° 7963, « Société », 14 décembre 2006, p. 15.

RIOUX, Christian, « La littérature au banc des accusés », *Le Devoir*, « Livres », 28 octobre 2000, p. D1.

SAVIGNEAU, Josyane, « Le roman en procès », *Le Monde*, 22 octobre 1999, p. 17.

(S. a.), « Justice : Le Pen a bien été victime de diffamation. La Cour européenne des droits de l'Homme a estimé, hier, que la justice française n'avait pas violé la liberté d'expression de Mathieu Lindon », *Le Progrès*, 23 octobre 2007, p. 4.

(S. a.), « Diffamation envers Le Pen confirmée », *Ouest-France*, 23 octobre 2007, p. 3.

(S.a.), « Diffamation envers Le Pen confirmée par la Cour européenne», *AFP Infos Mondiales*, « Politique », 22 octobre 2007, 10 :42.

(S.a.), « Affaire de diffamation envers Le Pen : la CEDH rend son arrêt lundi », *AFP Infos Mondiales*, « Politique », 17 octobre 2007, 14 :06.

(S. a.), « Condamnés pour diffamations envers Le Pen, ils en appellent à la CEDH », *AFP Infos Mondiales*, 10 décembre 2006, 8 :57.

(S. a.), « La Cour de cassation a rejeté les pourvois de Mathieu Lindon et Paul Otchakovsky-Laurens », *Le Monde*, 29 novembre 2001, p. 14.

(S. a.), « Rejet du pourvoi en cassation de l'auteur du "Procès de Jean-Marie Le Pen" », *AFP Infos françaises*, 27 novembre 2001, GMT 16 :08.

(S. a.), « La cour d'appel confirme la condamnation de Mathieu Lindon », *Le Monde*, 15 septembre 2000, p. 13.

(S. a.), « Confirmation de condamnation requise en appel contre M. Lindon », *Le Monde*, « Société », 23 juin 2000, p. 13.

(S. a.), « Censure. Les écrivains se mobilisent contre un jugement condamnant un roman sur le président du Front national », *L'Humanité*, « Cultures », 29 novembre 1999, p. 21.

(S. a.), « Une pétition de soutien à Mathieu Lindon », *Le Monde*, 18 novembre 1999, p. 32.

(S. a.), « Soutien à l'auteur du "Procès de Jean-Marie Le Pen" », *Le Devoir*, « Actualités », 30 octobre 1999, p. A4.

(S. a.), « Jean-Marie Le Pen gagne son procès en diffamation contre l'auteur et l'éditeur du roman *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* », *Le Monde*, 13 octobre 1999, p. 12.

(S. a.), « Édition : Jean-Marie Le Pen et le Front national attaquent en diffamation les éditions POL et l'écrivain Mathieu Lindon », *Le Monde*, 2 décembre 1998, p. 28.

(S. a.), « Le Front national poursuit Mathieu Lindon », *Le Figaro*, n° 16889, 1^{er} décembre 1998, p. 22.

SALLES, Alain, « Le livre et la justice », *Le Monde*, « Horizons analyses », 5 mars 2002, p. 17.

SAUTERAUD, Anne-Marie, « Bonne foi et littérature : les limites de la liberté de création », *Légicom*, n° 50, 2013, p. 45-50.

SIMONNOT, Dominique, « *Libération* condamné à payer Le Pen », *Libération*, 9 septembre 2000, p. 17.

SIMONNOT, Dominique, « Le Pen fait condamner un roman », *Libération*, 14 septembre 2000, p. 16.

SOLLERS, Philippe, « La littérature contre Le Pen », *Le Monde*, « Horizons analyses », 27 août 1998, p. 1.

TASSEL, Fabrice, « Des juges européens font dissidence sur le dossier Le Pen », *Libération*, « France », 1^{er} novembre 2007, p. 11.

TRICOIRE, Agnès, « Fiction et vie privée », *Légicom*, n° 54, 2015, p. 125-135.

TRICOIRE, Agnès, « L'honneur sauvé de Jean-Marie Le Pen », *Légipresse*, n° 255, octobre 2008.

5. Autres (articles de réception autres que liés à la polémique)

GROUSSARD, Daniel, « Marseille : Ibrahim, tué à 17 ans par des colleurs d'affiches du FN », *Libération*, 23 février 1995, p. 17.

OTCHAKOVSKY-LAURENS, Paul, Le NAIRE, Olivier, (inter.), *Paul Otchakovsky-Laurens, Président Directeur des éditions P.O.L*, L'Express [vidéo en ligne], 2015.

QUIRINY, Bernard, « Mathieu Lindon – La Littérature », *Chronicart* [en ligne], 28 mai 2001, URL : <https://www.chronicart.com/livres/mathieu-lindon-la-litterature/>.

[s. a.], Présentation du livre « Jour de *Libération* », *P.O.L éditeur* [En ligne], « Catalogue », Paris, [s. d.], Consulté le 15 avril 2019, URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-3715-7>.

TURCAN, Marie, « Le prix Zorba, “l'anti-Goncourt” qui honore le livre le plus hypnotique de l'année, remis à Mathieu Lindon », *Les Inrocks* [en ligne], 13 novembre 2013, URL : <http://www.lesinrocks.com/2013/11/13/livres/prix-zorba-lanti-goncourt-honore-livre-hypnotique-lannee-11444164/>.

III. AUTRES

1. Ouvrages

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2002.
- BOKOBZA, Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le Rouge et le Noir*, Genève, Librairie Droz, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Points, [1992] 2015.
- CALLE-GRUBERT, Mireille, *Effet-fiction, l'illusion du romanesque*, Paris, Nizet, 1989.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La satire (littérature française et anglaise)*, Paris, Arman Collins, 2000.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, [Grasset] Livre de Poche, [1983] 2006.
- FABRE-MAGNAN, Muriel, *L'institution de la liberté*, Paris, Presses Universitaires de France, [2018] 2019.
- FLOREY, Sonya, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Lille, Septentrion, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Seulls*, Paris, Seuil, 1987.
- HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.
- , *La sociologie de l'art*, La Découverte, coll. « Repères », 2004.
- , *Être écrivain. Crédit et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- , *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Échoppe, 2000.
- HODGART, Matthew, CALDWELL, John, *La Satire*, Paris, Hachette, 1969.
- LATIL, Arnaud, *Création et droits fondamentaux*, Lyon, thèse de doctorat de droit privé, Université Jean Moulin, 2011.
- LAVOCAT, Françoise, *Faits et fiction, pour une frontière*, Paris, le Seuil, 2016.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- SAINT-PIERRE, Éric, *Des racines du XVI^e siècle aux réseaux du XXI^e siècle : dynamiques de la satire dans les nouveaux médias*, Montréal, mémoire en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011.
- SAPIRO, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011.

- SARTRE, Jean-Paul, *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, [1946] 1998.
- , *L'existentialisme est un humanisme*, [Nagel] Gallimard, coll. « Folio essais », [1946] 1996.
- SCHIFFRIN, André, *L'édition sans éditeur*, Paris, La Fabrique, 1999.
- SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955, Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994.
- STAROBINSKI, Jean, *La relation critique*, Gallimard, [1970] 2001.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La littérature au quotidien*, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- TRICOIRE, Agnès, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011.

2. Articles

- ANDRÉ, Marie-Odile (et autres), « La littérature française contemporaine à l'épreuve du fichier central des thèses », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 3, 2011, p. 695-716.
- ARH, Sylviane, « Genre romanesque et contrat de lecture », *Le français aujourd'hui*, vol. 4, n° 159, 2007, p. 75-81.
- AUER, Andrea, « La liberté de l'art ou l'art de libérer la conscience : un essai », *Liberté de l'art et indépendance de l'artiste*, Actes du Colloque international des 27 et 28 novembre 2003, Schulthess, Genève, 2003.
- AUVRET, Patrick, « Le roman-réalité devant la CEDH », *La Gazette du Palais*, n° 192, juillet 2008, p. 7-11.
- ARZOUMANOV, Anna, « La fiction, objet de droit ? Réflexions sur une catégorie juridique émergente en droit de la presse », dans Christine Baron et Laurence Ellena (dir.), *La Licorne : « La fiction éclaire-t-elle les savoirs ? »*, [à paraître].
- , « Le discours indirect libre au tribunal : aperçu de la jurisprudence contemporaine en droit de la presse », *Fabula* [en ligne], actes du colloque « Marges de l'indirect libre », 2018, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5412.php#tocfrom1n2>.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Manteia*, n° 5, 1968, p. 61-67.
- BARHES, Roland, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil, [1961] 1964.
- BARRABAND, Mathilde, « La non-fiction au tribunal. Peut-on faire parler et penser des personnages réels ? », dans Anna Arzoumanov, Arnaud Latil, Judith Sarfati Lanter (dir.), *Le démon de la catégorie*, Paris, Mare et Martin, 2017, p. 117-131.
- BARTHES, Roland, « La littérature d'aujourd'hui », *Essais critiques*, Paris, Seuil, [1961] 1964, p. 159-160.
- BLOCH-LAINÉ, Virginie (inter.), Otchakovsky-Laurens, Paul, « Paul Otchakovsky-Laurens », *À voix nue*, France culture, 2014.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.

- CAZANAVE, Claire, « Satire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 540.
- CHARLES, Christophe, « Champ littéraire et champ du pouvoir : les écrivains et l’Affaire Dreyfus », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32^e année, n° 2, 1977, p. 240-264.
- CHATEIGNER, Frédéric, « Écriture sociologique, satire et littérature », *Genèses*, n° 1, 2009, p. 114-127.
- Collectif, « Le manifeste de l’observatoire de la liberté de création », *Ligue des droits de l’Homme* [en ligne], mis en ligne le 28 février 2003.
- DE BIASI, Pierre-Marc, « Les points stratégiques du texte », dans *Le Grand Atlas des Littératures*, 1990, p. 26-27.
- DEL LUNGO, Andrea, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », dans *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 7-22.
- DELVAUX, Martine, CARON, Pascal, « New Criticism », *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 517.
- DERIEUX, Emmanuel, « Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l’architecture et au patrimoine : aperçu critique », *Légipresse*, 12 septembre 2016.
- DORIGNON, Camille, « Le roman-réalité à nouveau devant la justice », *Revue Lamy Droit de l’immatériel*, n° 69, 2011, p. 3-7.
- DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12, 1973, p. 49-73.
- DUQUETTE, Anne-Marie (inter.), « Paul Otchakovsky-Laurens », entrevue écrite, 2 décembre 2016.
- EDELMAN, Bernard, « Le droit, les “vraies” sciences et les “fausses” sciences », *Droit et science*, Arch. phil. dr. t. 36, Sirey, 1991, p. 55.
- FILIPPI, Florence, « L’art pour l’art », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 11 octobre 2018, URL : <http://universalis-edu.com/encyclopedie/art-pour-l-art/>.
- FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 751-769.
- FRAGONARD, Marie-Madeleine, ARON, Paul, « Pamphlet », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 544.
- FRÉMION, Yves, « Charlie Hebdo », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017, URL : http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/charlie-hebdo/#titre-i_37879.

GENDREL, Bernard, MORAN, Patrick, « Réévaluation du New Criticism », *Poétique*, vol. 1, n° 157, 2009, p. 111-125.

GOSSELIN, Monique, « Le rêve malrucien d'un intellectuel "chaman" », dans Jacques Deguy (dir.), *L'intellectuel et ses miroirs romanesques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1995.

Grand Robert de la langue française, « Transgression », *Le Grand Robert*, [consulté le 1^{er} avril 2019].

HAMEL, Jean-François, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », *Figura*, n° 35, 2014, p. 9-30.

HOCHMANN, Thomas, « L'application des limites de la liberté d'expression aux "assertions de feintise partagée" et plus particulièrement aux énoncés fictionnels », dans N. Amrouche, É. Kippelen, J. Marchio et R. Mathieu (dir.), *Censures. Les violences du sens*, actes du colloque de novembre 2008, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, p. 147-164.

KAASE, Max, ALAN, Marsh, « Political Action Repertory. Changes over Time and a New Typology », dans Samuel Barnes et Max Kaase (ed.), *Political Action. Mass Participation in Five Western Democracies*, Beverly Hills, Sage, 1979, p. 137.

JOURNEY, Nicolas, « Umberto Eco : dans la tête du lecteur », *Sciences humaines*, n° 286, vol. 11, 2016, p.28.

LETEINTURIER, Christine, « Libération », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 21 juillet 2017, URL : http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/liberation/#titre-i_89437.

LETEINTURIER, Christine, « Nouvel Observateur Le, hebdomadaire », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 21 juillet 2017, URL : <http://www.universalis-edu.com.biblioproxy.uqtr.ca/encyclopedie/le-nouvel-observateur-hebdomadaire/>.

Molière, « Les fourberies de Scapin », Acte II, scène 7, dans *Tout Molière* [en ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/acte-2,405435.html>.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, « Comment finir ? La fin et l'après-la-fin dans les récits de fiction », *La clé des langues* [en ligne], École normale supérieure de Lyon, 2012, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00630997/document>.

REY, Pierre-Louis, « Nouveau Roman », dans *Encyclopédie Universalis* [en ligne], consulté le 11 octobre 2018, URL : [http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-pour-l-art/.](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-pour-l-art/>.)

ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, n° 3, 2008, p. 47-56.

(s. a.), « L'histoire », *Prix Médicis, Site officiel* [en ligne], consulté le 28 juillet 2017, URL : <https://prixmedicis.wordpress.com/lhistoire/>

SAPIRO, Gisèle, « La responsabilité pénale de l'écrivain au prisme des procès littéraires », *Histoire de la justice*, vol. 1, n° 23, 2013, p. 257.

SAPIRO, Gisèle, « Droits et devoirs de la fiction littéraire française contemporaine », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 6 (*Fiction et démocratie*), 2013, p. 97-110.

SCHAPIRA, Charlotte, « Proverbe, proverbialisation et déproverbialisation », *Langages*, n° 139, 2000, p. 81-97.

SICHÈRE, Bernard, « Sartre ou Bataille : subjectivité et révolution », *Lignes*, vol. 1, n° 1, 2000, p. 71-87.

SIMONIN, Anne, « Lindon Jérôme (1925-2001) », dans *Universalis éducation* [en ligne], consulté le 25 janvier 2017, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/jerome-lindon/>.

SIMONIN, Anne, « La littérature saisie par l'histoire [Nouveau roman et littérature de la guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit] », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, 1996, p. 50-76.

VARNEROT, Valérie, « La fictionnalisation de la vie privée », *Revue interdisciplinaire d'études juridique*, n° 1, vol. 64, 2010, p. 183-244.

WAGNER, Patrick, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique* [en ligne], Cahier 1, 2003, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/381>.

3. Autres jugements

CDEH, *case Vereinigung Bildender Künstler c. Autriche*, Strasbourg, 25 janvier 2007.

CEDH, *Arrêt Karatas c. Turquie*, [GC], 1999, n° 23168/94.

Cour d'appel de Versailles, 18 mars 1991, dans *CEDH-AL*, p. 49.

Cour d'appel de Paris, 29 mars 1989 ; cour d'appel de Lyon, 23 mars 1991.

CEDH, *Arrêt Müller c. suisse*, 24 mai 1988, série A, n° 133.

Tribunal d'Aubervilliers, 11 mars 1986, dans *CEDH-AL*, p. 49.

CEDH, *Lingens v. Austria*, judgment of 8 July 1986, Series A n°. 103.

4. Textes de lois

LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, JORF n°0158 du 8 juillet 2016, Chapitre I, Dispositions relatives à la liberté de création artistique.

LOI de 1881 sur la liberté de presse, 29 juillet 1881.

Conseil d'Europe, *Convention européenne des droits de l'homme*, Paris, 2002.

Déclaration sur la liberté du discours politique dans les médias, adoptée par le Comité des Ministres du Conseil de l'Europe le 12 février 2004, lors de la 872^e réunion des Délégués des Ministres, point III.