

Dans la caverne de Platon ou de la fiction comme « réalité augmentée »

Séquestrations

« Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad¹ ? » La question posée par Nathalie Sarraute en 1950 prend acte d'une certaine désuétude de l'invention fictionnelle, face au « petit fait vrai » dont Sarraute souligne « [l]a force de conviction et d'attaque, [l]a noble insouciance du ridicule et du mauvais goût, et cette audace tranquille, cette désinvolture qui lui permet de franchir les limites étriquées où le souci de la vraisemblance tient captifs les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel² ». Loin de la timidité du roman réaliste, l'écriture factuelle « nous mène d'un seul bond aux abîmes³ ». En énumérant des exemples, Sarraute met sur le même plan le « fait divers » anecdotique et le bouleversement collectif, le cas juridique et l'événement historique. Notons cependant qu'elle évoque une réalité déjà mise en récit : des témoignages de guerre et de l'univers concentrationnaire – si Sarraute ne cite pas d'exemples précis, on pensera sans doute à l'*Univers concentrationnaire* de David Rousset (1946) ou à *L'Espèce humaine* de Robert Antelme (1947). Mais tout d'abord, de manière plus précise, Sarraute remonte plus loin dans le temps en faisant allusion au récit documentaire qu'avait composé André Gide à partir d'un fait divers scandaleux : l'affaire de Blanche Monnier, rebaptisée Mélanie Bastian dans *La Séquestrée de Poitiers* (1930).

Rappelons les grandes lignes de cette histoire : en 1901 le commissaire de police découvre dans une maison bourgeoise de Poitiers une femme squelettique, qui avait été séquestrée depuis vingt-quatre ans par sa mère dans une chambre sordide à volets fermés. Menant sa propre enquête sur ce cas à partir d'articles de presse et du dossier juridique, Gide en tire un texte publié en mars 1930, dans la collection « Ne jugez pas » de Gallimard⁴. Comme

1 Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, rééd. Folio, p. 69.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Repris dans André Gide, *Ne jugez pas*, Paris, Gallimard, 1969.

d'autres textes que Gide tire de faits divers récents (notamment *L'Affaire Redureau* [1930], mais aussi certains épisodes des *Faux-Monnayeurs* [1925]), la *Séquestrée de Poitiers* est animée par le souci de révéler la complexité cachée des comportements humains, d'approfondir des faits dans lesquels « le journaliste, souvent, ne sait pas voir ce qu'il y a d'intéressant, d'important¹ ». Cependant Gide ne nous livre pas un roman mais un récit composé à partir d'un matériau documentaire soigneusement dépouillé. La figure de la séquestrée, ainsi que l'affection incompréhensible de celle-ci pour sa chambre sordide (devenue sa « chère petite grotte »), quitte néanmoins le domaine journalistique pour traverser la littérature du xx^e siècle, apparaissant de manière implicite ou explicite dans des œuvres aussi différentes que *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac (1927), *Le Bourgmestre de Furnes* de Simenon (1939), *Saint Glinglin* de Queneau (1948), *Portrait d'un inconnu* de Sarraute (1948), et *Les Séquestrés d'Altona* de Sartre (1959). Comme si, sous la forme de ce fait divers atroce, la réalité revenait hanter la fiction. Pour Gide, comme d'ailleurs pour la presse du début du siècle, l'image du corps décharné de Blanche Monnier dénonce l'horreur cachée derrière la respectabilité bourgeoise, la violence exercée par la famille entre quatre murs. Plus tard, comme le suggère le commentaire de Sarraute en 1950, la figure de la séquestrée semble déjà annoncer d'autres atrocités du xx^e siècle, notamment celle des camps de concentration. Cette image monstrueuse d'une souffrance physique et psychique extrême, conséquence d'une vie vécue dans des conditions intolérables, est porteuse d'une charge politique violente et peut mobiliser une mémoire multidirectionnelle², tout en conservant sa singularité irréductible.

Dans cette lignée factuelle-romanesque de la séquestrée de Poitiers, il faut désormais insérer l'Angelika Fritzl de *Claustria*³, avatar fictionnalisé d'une victime bien réelle, emprisonnée elle aussi pendant vingt-quatre ans, dans des conditions encore plus lugubres: inceste, viols, violences et privations diverses, sept enfants nés en captivité dont un ne survit pas. En réinventant l'affaire Fritzl, Jauffret tente moins de « rivaliser » avec l'histoire vraie que de l'interroger, tout en prenant le relais d'un discours journalistique insuffisant. Si des

1 André Gide, « Lettre sur les faits-divers », *La Nouvelle Revue Française*, no. 158, 1926, p. 610-611.

2 Sur cette dernière notion voir Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford (Californie), Stanford University Press, 2009.

3 Les éditions de référence utilisées dans ce texte sont les suivantes : *Lacrimosa (LA)*, 2008, Paris, Gallimard « Blanche » ; *Sévère (SÉ)*, 2010, Paris, Seuil ; *Claustria (CL)* 2012, Paris, Seuil, *La Ballade de Rikers Island (LBRI)*, Paris, Seuil, 2014. Pour une bibliographie complète, on se reportera à la fin de cet ouvrage.

analogies historiques sont suggérées – Jauffret comme Sarraute met en parallèle la séquestration avec les camps de concentration (*CL* : 225) – le fait divers (terme contesté d'ailleurs par Jauffret) permet surtout d'interroger l'actualité, le présent, l'histoire immédiate. De manière plus générale, le roman contemporain se renouvelle non pas en se détournant de l'histoire romanesque et de l'intrigue traditionnelle (comme l'avait fait Sarraute) mais en cherchant une nouvelle articulation entre l'invention fictionnelle et le fait réel.

Le fait divers reste au seuil de l'événement, à la frontière entre l'individuel et le collectif, le public et le privé, le banal et l'exceptionnel. Scandaleux et hors norme, il constitue souvent la déflagration symptomatique d'un quotidien déjà lourd de violences. La « factidiversialité » (pour reprendre le terme de Raymond Queneau¹), a en effet un statut paradoxal : sa factualité semble faire appel à la fiction (le fait divers est toujours déjà romanesque), alors que la « diversité » signale à la fois une certaine insignifiance, et l'hétérogénéité inclassable du réel. Pourtant, comme l'observe David Walker, « "un fait" ne peut être "divers" puisque il est singulier² » ; c'est justement cette singularité qui fascine, et résiste à toute mise en forme. « Extrêmement singuliers³ », comme le note aussi J.-B. Pontalis, les faits divers mettent à mal « notre logique et notre désir de comprendre⁴ ». Même avérés et validés, de tels faits restent souvent peu crédibles. Boileau le savait bien avant Sarraute : « le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable⁵ ». Cependant la distinction aristotélicienne entre l'histoire et la poésie – la première étant du côté du particulier et du vrai, la deuxième relevant du général et du vraisemblable – ne semble plus opératrice dans le paysage littéraire actuel, où le roman et le récit entretiennent un rapport variable – et en cours de mutation – à la particularité des faits⁶. Il se trouve que dans les usages contemporains du fait divers en littérature, la fiction vient interroger notre réception d'une réalité qui défie déjà la créance.

Parmi les faits divers, les affaires de séquestration de femmes ont une résonance particulière. Ces histoires sombres, choquantes, de femmes enfermées et brutalisées au sein de la famille prennent facilement une valeur emblématique :

1 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard, 1959, Folio, 1987, p. 36.

2 David H. Walker, *Outrage and Insight: Modern French Writers and the « Fait Divers »*, Oxford, U.K. et Washington, D.C., Berg Publishers, 1995, p. 18 (notre traduction).

3 J.-B. Pontalis, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, 2011, p. 26.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 Nicolas Boileau, *L'Art Poétique*, Paris, GF Flammarion, III.48, p. 99.

6 Sur l'inflation récente du terme « fiction » en France et ses conséquences sur la littérature, voir le texte polémique de Luc Lang, *Délit de fiction*, Paris, Gallimard, 2011.

elles révèlent l'envers de la respectabilité sociale, la violence inhérente à l'inégalité sexuelle et à la hiérarchie familiale, la passivité et l'aveuglement obstinés de la communauté et des institutions sociales (nécessairement impliquées dans le crime), les faiblesses du système judiciaire. De manière encore plus inquiétante, l'enfermement prive l'individu de liens sociaux « normaux », le plonge dans l'expérience de l'isolement absolu – solitude radicale qui devient vite un supplice pour l'être humain, celui qui selon la formule pascalienne (citée par Gide en exergue de *La Séquestrée*) ne sait pas « demeurer au repos dans une chambre¹ ». Comment vivre sans changer d'espace si, comme l'affirme Georges Perec, « vivre, c'est passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner² » ? C'est aussi cette perspective d'une vie immobile et solitaire qui conduit Roland Barthes à choisir *La Séquestrée de Poitiers* comme texte exemplaire permettant d'explorer la question du « vivre ensemble »³. Comment faire de l'espace quotidien – trop quotidien – d'une chambre ou d'une cave un lieu social malgré tout ?

Cette question, Régis Jauffret la pose aussi à propos d'Angelika Fritzl, dans une réflexion qui conjugue de manière caractéristique une ironie féroce et une empathie profonde :

On habite toujours un espace clos, on ne court jamais bien loin, les voitures suivent des routes, les trains des rails, les avions, les fusées ne rejoindront jamais l'infini. On se cogne toujours quelque part. À deux on est déjà plusieurs, il suffit de le vouloir et on est plus heureux qu'une foule en liesse. (CL : 321)

Par cette généralisation philosophique nous sortons passagèrement de la particularité scandaleuse du fait divers, et l'affaire Fritzl prend des résonances humaines loin de tout sensationnalisme. Le récit de Jauffret redescend rapidement de cette envolée lyrique à la vie quotidienne de la cave. Le lyrisme ironique participe néanmoins à l'effort de comprendre, au-delà du scandale médiatique, une expérience de l'horreur qui n'exclut pas pour autant celle du bonheur : « Bonheur quand même d'une mère dont l'enfant sourit pour la première fois, rit, s'aventure à explorer à quatre pattes l'immense espace » (CL : 328). L'ironie cruelle de cette phrase est inséparable de sa vérité : vérité de l'horreur dans le quotidien, et de l'ordinaire au sein de l'horreur.

1 Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Lafuma, Paris, Seuil, 1963, 136.

2 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 14.

3 Roland Barthes, *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–1977* (Claude Coste, éd.) Paris, Seuil / IMEC, 2002.

Pacte fictionnel et cadrage ambigu

Encore faut-il distinguer entre la démarche de Gide prétendant opérer dans *La Séquestrée de Poitiers* une simple mise en ordre de documents recueillis, en marge de son travail proprement littéraire¹, et les stratégies de Régis Jauffret mêlant fait et fiction au sein d'un texte qui annonce expressément sa nature romanesque. Avec *Sévère* (2010), inspiré par le meurtre d'Édouard Stern, puis *Claustria* (2012) et ensuite *La Ballade de Rikers Island* (2014), sur l'affaire du Sofitel, Régis Jauffret cherche à s'emparer du réel sous la forme du « faits divers » – terme qu'il récuse pourtant, préférant parler d'une écriture du présent ou de l'« histoire immédiate² ». Si *Lacrimosa* (2008) y avait déjà préparé la voie par sa mise en fiction d'une expérience de deuil, *Sévère*, *Claustria*, et *La Ballade de Rikers Island* partent d'affaires retentissantes, outrancières, médiatisées, qui révèlent de différentes manières les failles de la « vie privée ». À ce territoire ambigu du fait divers fictionnalisé, certains préfèrent l'autonomie d'un roman plus libre. Ainsi Éric Chevillard, dans sa recension (autrement élogieuse) de *La Ballade de Rikers Island*, regrette-t-il de trouver dans les dernières œuvres un Jauffret « assujetti » à la réalité, ayant abandonné la liberté d'invention qui caractérisait ses textes antérieurs³.

Nous proposons pour notre part de voir dans cet « assujettissement » volontaire au réel non pas le symptôme d'une quelconque incapacité ou timidité imaginaire, mais plutôt le signe d'une transformation plus générale des rapports entre fait et fiction dans le paysage littéraire. Toujours est-il que Jauffret reste un défenseur ardu du roman, prenant résolument le parti de la fiction – à la différence par exemple d'un Emmanuel Carrère affirmant de ses récits que « tout y est vrai⁴ » – sans hésiter à puiser son inspiration dans le réel. C'est justement l'ambiguïté de cette posture qui confère à ces œuvres leur vulnérabilité juridique : des poursuites sont engagées contre *Sévère* (2010) par la famille de Stern pour atteinte à la vie privée, et Jauffret sera condamné pour diffamation suite à la parution de *La Ballade de Rikers Island* (2014). Si Olivier Caïra juge « démesurée » l'impunité de la fiction

1 Gide, *Ne jugez pas*, p. 201. Cette « mise en ordre » est en réalité assez complexe, et permet d'interroger les différents documents pour révéler toute la complexité du fait divers.

2 David Daviglioli, « Régis Jauffret : DSK en "réalité augmentée" », page consultée le 10 septembre 2016, *Bibliobs*, 16 janvier 2014 ; URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140115.OBS2485/regis-jauffret-dsk-en-realite-augmentee.html>.

3 Éric Chevillard, « *La Ballade de Rikers Island*, le livre contre lequel DSK se bat », *Le Monde.fr*, 16 janvier 2014, sec. Culture, page consultée le 10 août 2016 ; URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/01/16/la-soupe-de-lucifer_4348946_3260.html.

4 Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009, quatrième de couverture.

comme « zone de non-droit¹», Françoise Lavocat montre au contraire que « la mise en accusation de la référentialité de la fiction est un phénomène récent », témoignant d'une « criminalisation récemment accrue de la fiction », à laquelle on ne reconnaît plus le droit de s'inspirer du réel². Ce jugement rejoint celui de Jauffret qui estime qu'aujourd'hui, « en France, l'idée se diffuse peu à peu que le romancier n'a pas le droit de s'emparer du réel, de l'histoire immédiate...³ »

À première vue, le pacte romanesque semble pourtant établi, pour les trois textes mentionnés ci-dessus, à l'entrée même du texte. Cela de deux manières principales : les livres portent tous trois sur la couverture le sous-titre « roman », qui constitue normalement une « attestation de fictivité⁴ » patente ; et dans les trois cas une section initiale du texte – préambule ou épigraphe – proclame la nature inventée de l'histoire que l'on va lire. Une lecture attentive de ces sections préliminaires fait néanmoins ressortir des ambiguïtés, ainsi que des différences importantes entre les trois textes. Très provocateur, le préambule de *Sévère* proclame la liberté absolue du roman et le droit du romancier de ne rien respecter, « ni vivants, ni morts, ni leur réputation, ni la morale » (*SE* : 8). Signée des initiales « R. J. », cette partie du texte marque également la coupure énonciative entre l'auteur, celui qui expose le statut du livre, et le narrateur – ou en l'occurrence la narratrice – qui prendra la parole dans le récit qui suit. Cependant, le préambule n'a rien d'une simple clause de non responsabilité. Il n'affirme pas non plus l'autonomie absolue d'une fiction coupée du réel, ou même renvoyant à un « monde possible ». Bien au contraire, Jauffret revendique le mensonge de la fiction comme violence exercée contre le réel qu'elle « triture », « étire jusqu'à la rupture » (*SE* : 7). « Outil de connaissance » paradoxal, la fiction « éclaire » la réalité sans avoir à démontrer ses déductions ; elle « comble les interstices » d'inventions, de manière « souvent bête » (*SE* : 7). Jauffret va jusqu'à établir une parenté entre le romancier et le meurtrier—à la différence que la cruauté de l'écriture se tourne surtout contre des phrases : « Personne n'est jamais mort dans un roman » (*SE* : 9). Adoptant un discours empreint à la fois d'agression et d'autodérision – la littérature serait « écrite par des bourgeois conformistes qui rêvent de médailles et de petits châteaux » (*SE* : 8), Jauffret assume la mauvaise foi inhérente à la fiction, se moque de

1 Olivier Caïra, *Définir la fiction : du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011, p. 153.

2 F. Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 277.

3 D. Daviglioli, « Régis Jauffret : DSK en "réalité augmentée" », art. cit.

4 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 27.

sa propre prétention à l'impunité, et affirme le pouvoir de la littérature tout en tournant en ridicule le topos de l'écriture comme arme. En rappelant l'inexistence du personnage, il affaiblit d'emblée l'illusion référentielle du roman tout en le confirmant : le romancier se serait enfoncé dans un crime, mais ce n'est pas dans les phrases que la mort a lieu.

La rhétorique véhémement du préambule fonctionne comme une sorte de préterition: pourquoi insister si fort sur la fictionnalité, sinon pour réaffirmer le lien au réel ? Considéré dans son ensemble, *Sévère* maintient formellement son caractère fictionnel, notamment par la non-identité (évidente) du narrateur et du personnage, et par l'absence de noms réels (les personnages restent anonymes). Si le cadrage est fragilisé c'est au niveau thématique, par le recouplement entre certains éléments de l'intrigue et les connaissances extratextuelles du lecteur, la concordance entre les versions romanesques et journalistiques permettant l'identification, jusqu'à un certain point, de clés de lecture¹. Que l'on considère ou non comme légitime une telle fictionnalisation du réel, le livre tient plus du roman à clé que du récit documentaire. Par leur mise en scène de l'enquête, *Claustria* et *La Ballade de Rikers Island* construisent des dispositifs de communication plus complexes, ou en tout cas moins unis.

De manière moins emphatique, *La Ballade de Rikers Island* porte simplement en exergue la phrase « Le roman, c'est la réalité augmentée » (*LBRI* : 7), attribuée à « R. J. », tandis que la quatrième de couverture convoque de manière plaisante le topos du « document trouvé » : « Quelques copeaux d'articles de presse nous amènent cependant à supposer un fond de réalité à ce récit dont un exemplaire a été exhumé intact du fond d'un gouffre. » L'épigraphe affirme à la fois un lien et un supplément, en renvoyant aux nouveaux systèmes informatiques qui permettent la superposition d'objets virtuels sur notre perception du monde réel. Énigmatique dans sa brièveté, ne tirant son autorité que de l'auteur lui-même, la formule suggère à la fois une évolution du réalisme romanesque face aux nouvelles technologies et un éloge des capacités du genre (la réalité augmentée était déjà là, dans le roman). Encore une fois, Jauffret présente son roman non pas comme construction d'un monde autonome mais comme quête d'une forme hybride mêlant réalité et invention.

Revenons à *Claustria*, qui à la place du préambule insolite de *Sévère* porte un paragraphe à première vue assez neutre, proche du *disclaimer* que l'on trouve le plus souvent au générique des films, et parfois des romans.

■ Sur le recouplement des versions voir O. Caïra, *Définir la fiction*, op. cit., p. 49.

Ce livre est une œuvre de fiction. Les propos, intentions, sentiments ou caractères prêtés aux personnages relèvent de l'imaginaire de l'auteur. Ils ne reflètent en aucune façon ceux de personnes existantes. Ils sont utilisés de manière purement fictionnelle, et ne sauraient être considérés comme étant vrais [...] Ce livre n'est autre qu'un roman, fruit de la création de son auteur. (CL : 153)

L'avertissement conventionnel – non signé cette fois-ci et donc non pris en charge directement par l'auteur – n'est que légèrement ironisé par sa répétition tautologique, chaque phrase étant en effet une variation sur « ceci est une fiction ». Le livre proteste trop de son innocence pour ne pas éveiller des soupçons. De fait, comme le note Caïra en traçant la généralisation du « *disclaimer* » hollywoodien à partir des années 1930, cette pratique tente un « coup de force pragmatique » de nature défensive, assurant une impunité juridique précisément dans les cas où la documentarité de l'œuvre est la plus patente¹. L'avertissement constitue donc un désaveu et un dégageant de responsabilité au lieu de proposer un contrat fictionnel positif. Notons pourtant que la mise en garde de *Claustria* ne nie pas entièrement la référence aux « personnes existantes », mais affirme seulement une distance entre personne et personnage, en délimitant et en définissant la sphère des éléments fictionnels (« propos, intentions, sentiments ou caractères »). Le *disclaimer* ne proclame, pas de manière peu crédible, le caractère fortuit de « toute ressemblance » entre les faits évoqués et des événements ayant eu lieu, mais refuse simplement de qualifier cette ressemblance de « reflet » exact.

La question du rapport exact entre réalité et fiction reste donc ouverte, l'insistance sur le statut fictionnel de l'œuvre n'empêchant pas d'envisager des croisements entre personnes et personnages, faits inventés et faits réels. Tandis que le *disclaimer* initial met l'auteur en position de créateur souverain, maître des fruits de son imagination, l'épigraphe qui suit paraît au contraire dégager ce créateur de sa responsabilité. Jauffret met en exergue une citation d'Isaac Bashevis Singer qui souligne la dimension irrévocable des événements, car « le Tout-Puissant ne peut effacer ce qui s'est déjà passé » (CL : 9). Cette réflexion sur le mal et sur l'impossibilité de réparer le passé apparaît comme une manière pour l'auteur de nier d'avoir imaginé les horreurs de la cave d'Amstetten – autrement dit de se présenter comme moralement indemne, créateur faible comme le Dieu de Singer. D'ailleurs on le sait déjà : la cave d'Amstetten est bien le fruit de l'imagination tordue de Josef Fritzl, non de celle du romancier qui se propose de la reconstruire par des mots.

■ O. Caïra, *Définir la fiction*, op. cit., p. 153.

Identité narrative et fiction d'enquête

Sans poursuivre la comparaison entre les trois romans, il s'agira maintenant de s'interroger sur les usages de la fiction dans *Claustria*. Nous tenons ce roman pour exemplaire puisqu'il propose une réflexion sur la manière dont la fiction modélise la réalité, en exprimant, par son dépassement même des faits, les extravagances du réel. Si la fiction vise en général la construction de mondes possibles, celle de Jauffret cherche à comprendre un monde devenu impossible. Nous proposons d'y voir non une abolition des frontières entre fait et fiction¹, mais plutôt des traversées de cette frontière, et une interrogation de la réalité par la fiction.

Claustria met en place un pacte fictionnel ambigu—ou bien, si l'on préfère au terme juridique de pacte ou de contrat (qui serait à prendre ou à laisser) la notion de cadre fictionnel, suivant l'analyse d'Olivier Caïra, une « situation d'incertitude pragmatique », un cadrage instable². Afin de comprendre les différentes « opérations de cadrage³ » à l'œuvre dans un texte, il faudra étendre la question de la référentialité au-delà d'affirmations locales (« ceci est une fiction »), pour tenir compte aussi des variations continues d'énonciation et de structure, et de la multiplication de divers indices de fictionnalité ou de factualité au cours du texte⁴.

Claustria n'est pas un « non-fiction novel » – un roman de non-fiction comme *De Sang-froid* de Capote, qui allie techniques romanesques (dialogues, discours indirect libre, etc.) et pacte référentiel explicite, et qui fournit

1 Fredric Jameson, à partir de l'écriture du fait divers chez l'écrivain allemand Alexander Kluge, parle de « la disparition de la 'fiction' en tant que telle, en tant que catégorie (narrative) significative. » “the disappearance of 'fiction' as such, as a meaningful (narrative) category” (189) ; il en irait de même selon lui pour sa contrepartie, le factuel. Fredric Jameson, *The Antinomies Of Realism*, New York et Londres, Verso Books, 2013.

2 La notion de pacte est développée par Philippe Lejeune pour distinguer l'autobiographie du roman (Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, nouvelle édition augmentée, 1996). En condamnant *La Ballade de Rikers Island* le procureur aura recours (selon les rapports de presse) à la notion d'un « pacte fictionnel » non respecté (Pascale Robert-Diard, « À qui Dominique Strauss-Kahn appartient-il ? », *Le Monde, Chroniques judiciaires*, 25 mars 2016, <http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2016/03/25/a-qui-dsk-appartient-il/>). Sur les incertitudes de cadrage voir Olivier Caïra, *Définir la fiction*, op. cit., p. 153-165.

3 O. Caïra, *Définir la fiction*, p. 75.

4 Sur la notion d'« indice de fictionnalité » ou de « marqueur de fictionnalité » voir notamment Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, 1986, Paris, Seuil, 1986 ; Dorrit Cohn, « Marqueurs de fictionnalité. Une perspective narratologique », dans *Le Propre de la fiction*, 1999, trad. Claude Hary-Schaeffer, 2001, p. 167-200 ; Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1990, rééd. 2004, p. 141-168.

à Emmanuel Carrère le modèle pour *l'Adversaire*¹. Il ne s'agit pas non plus d'un roman réaliste librement inspiré d'un fait divers – c'est-à-dire œuvre de fiction écrite à partir de mais non « sur » l'affaire Fritzl— comme l'est *Room* de la romancière irlandaise-canadienne Emma Donoghue². Il ne se présente pas simplement comme une fiction « basée sur des faits réels », mais bien plutôt comme un texte indécidable quant à sa fictionnalité. Le texte de Jauffret établit en effet un cadrage pragmatique variable ; comme plus tard *La Ballade de Rikers Island*, il construit, à partir notamment de son ancrage (partiel) dans l'enquête, une articulation complexe entre réalité et fiction.

Comme pour *Sévère*, la fragilisation du pacte fictionnel naît en partie du recoupement, de la concordance entre des connaissances générales (qu'assure le retentissement médiatique de l'affaire Fritzl) et la version fictionnelle, qui empêche au lecteur d'adopter une posture entièrement fictionnelle. Cependant le récit de Jauffret nous plonge d'emblée dans une projection évidemment fictive puisque focalisée sur « l'ancien gamin Roman Fritzl » et racontant la destruction de la maison d'Amstetten dans l'année 2055 (*CL* : 11-13). Le présent de l'énonciation : « Amstetten est aujourd'hui une ville verte » (*CL* : 13) se décroche du présent du lecteur, et nous fait entrer dans un espace imaginaire. Mais le temps de narration est variable, car nous passons aussitôt à la narration ultérieure d'un « je » enquêteur se rendant sur les lieux en novembre 2008 pour offrir un ballon à un Roman encore gamin. Ce « je » renvoie à un dénommé « Régis Jauffret », écrivain français parti en Autriche pour assister au procès de Josef Fritzl et interroger les témoins, accompagné (la plupart du temps) de « Nina » qui lui sert d'intermédiaire et d'interprète. À la différence de la non-identité patente entre auteur et narratrice dans *Sévère*, ou de la multiplication des narrateurs dans *Microfictions* (où « Je est tout le monde et n'importe qui » [*M* : quatrième de couverture]), dans *Claustria* – comme par la suite dans *La Ballade de Rikers Island* – le lecteur se trouve confronté à une identité énonciative incertaine. Toute vérification stricte du statut du narrateur est impossible, comme l'enquêteur le fera remarquer à un de ses interlocuteurs :

1 Voir Emmanuel Carrère, « Capote, Romand et moi », *Télérama*, 11 mars 2006, URL : http://www.telerama.fr/cinema/8489-capote_romand_et_moi_par_emmanuel_carrere.php.

2 Emma Donoghue, *Room: A Novel*, Londres, Picador, 2010. La version de Donoghue, déplacée vers la banlieue américaine, a pour narrateur Jack, enfant de cinq ans né dans la chambre où sa mère a été séquestrée. La focalisation interne sert de marqueur de fictionnalité tout en traduisant un choix éthique, en laissant hors du champ la représentation directe de la violence subie par la mère. Choix esthétique aussi, puisque la narration en monologue intérieur assure des effets de défamiliarisation frappants, à travers le regard de l'enfant qui voit dans la chambre tout un monde, puis découvre pour la première fois le monde extérieur.

Il m'a demandé mon passeport, comme pour s'assurer que la photo correspondait au visage qu'il avait en face de lui et à celles qu'il avait pu voir sur les sites qu'il avait consultés. Il a hoché la tête comme pour me signaler que j'étais bien moi. Je lui ai fait remarquer qu'on ne pouvait malgré tout jamais être certain de se trouver en présence de la personne supposée être en face de soi.

– Il doit exister des sosies homonymes et vous pouvez toujours courir pour savoir à qui vous avez affaire. (CL : 77)

Cette plaisanterie ne peut manquer d'éveiller les soupçons du lecteur. L'hypothèse des sosies homonymes, invraisemblable dans le contexte d'une enquête réaliste, traduit bien le dilemme du lecteur se trouvant non devant un visage et des documents officiels, mais devant un nom propre joint à des éléments de ressemblance qui, dans le contexte d'une œuvre de fiction, ne garantissent rien. Même si Jauffret affirme, dans de nombreux entretiens et articles de presse, être réellement parti enquêter sur place, le lecteur de *Claustria* procéderait en vain à des démarches de vérification. Autrement dit, l'homonymie ne permet pas de fonder un pacte référentiel sur l'identité de l'auteur et du narrateur, de trancher sur le statut du narrateur entre « Je-Origine fictif » parmi d'autres, et « Je-Origine réel » constituant le centre des coordonnées spatiotemporelles du système narratif, pour emprunter la terminologie de Käte Hamburger¹. Aucun critère interne ne nous permet donc de distinguer les données provenant de l'enquête réelle de celles qui relèvent de la pure invention ; il faudrait avoir recours soit à un jugement de vraisemblance (chose périlleuse quand on envisage des vérités assez épouvantables), soit à une comparaison des différentes versions de l'affaire Fritzl – ce qui assujettirait la fiction aux contraintes de la « preuve par recoupement » que le cadrage fictionnel devait précisément lever².

De fait, la mise en scène de l'enquête de terrain fonctionne à la fois, de manière contradictoire, pour ancrer le récit dans le réel et pour l'en détacher. Confronté à l'incompréhension (il ne parle pas allemand) ou aux résistances des témoins – sous la forme de silences, de prétextes, et même d'accidents mortels – le narrateur suit sans cesse des pistes qui ne mènent nulle part, de sorte que l'enquête tourne très souvent en farce. L'humour noir distinctif de Jauffret permet ici de mêler autodérision et commentaire social acerbe, surtout à l'égard de la volonté de non-savoir qui aurait rendu possible le succès du plan de Fritzl. Il crée en même temps un décalage narratif et tonal entre l'histoire

1 K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 78 ; D. Cohn, *Distinction of Fiction*, op. cit., p. 117.

2 Olivier Caïra définit la fiction comme une « instruction pragmatique levant les contraintes de recoupement et d'isomorphisme sur le cadre d'une communication donnée ». O. Caïra, *Définir la fiction*, op. cit., p. 79.

souvent saugrenue de l'enquête et l'intensité glauque de l'évocation de la cave, focalisée sur Angelika.

En se mettant en scène dans son roman, Jauffret adopte sans doute une posture équivoque. Enquêteur sérieux, il parle dans la presse (de langue française et allemande) de ses découvertes réelles pour corroborer et justifier tel détail du roman (la cave de Fritzl n'était pas insonorisée, mais le rapport d'expertise acoustique n'a pas été cité au procès), et se positionne même en écrivain engagé dénonçant les lois autrichiennes et militant pour la protection des enfants¹. Enquêteur fictionnel, son narrateur se dégage de toute responsabilité alors que le roman se complait dans la caricature délibérément excessive d'Autrichiens faisant l'autruche (au point de provoquer des réactions furieuses dans la presse de langue allemande²). Les enjeux de *Claustria* restent difficilement séparables de l'ensemble des discours paratextuels, entretiens et articles, dont l'auteur entoure son œuvre – et plus généralement de toute l'agitation médiatique qui entoure l'affaire Fritzl, et qui contribue elle aussi à déterminer les connaissances et les postures possibles des lecteurs.

Opérateurs de factualité et indices de fictionnalité

Le roman de Jauffret joue sur les conventions du récit factuel par son recours à diverses « preuves » citées à l'appui du récit : corroboration de témoignages, compte-rendu du procès (*CL* : 121-22), interrogations de Fritzl par la police (*CL* : 510-513) ; notations du journal d'Angelika dans un cahier (*CL* : 337-342) ; évocation de films tournés par Fritzl dans la cave (*CL* : 466) ; descriptions de photographies (*CL* : 465-66) ; mais aussi résultats d'analyses scientifiques non divulgués, rapports qui seraient restés « à l'état de rumeur » (*CL* : 460). La fiction d'enquête est à la base d'un dispositif quasi-documentaire mettant en scène plusieurs formes et fonctions d'enregistrement et de médiation du réel, allant des photos et vidéos grotesques de Fritzl (faisant côtoyer album de famille et pornographie), aux pièces à conviction d'un dossier juridique resté curieusement incomplet.

1 Karin Finkenzeller, « Schriftsteller Régis Jauffret: "Ich will Strengere Strafen bei Inzest !" » (« L'écrivain Régis Jauffret : "Je veux des sanctions plus sévères pour l'inceste" »), *Die Zeit*, 20 septembre 2012, page consultée le 10/09/2016 ; URL : <http://www.zeit.de/2012/39/A-Regis-Jauffret-Claustria-Fritzl> ; Régis Jauffret, « Affaire Fritzl : Pourquoi l'Autriche m'attaque », *Libération*, 2 octobre 2012, page consultée le 10/09/2016 ; URL : http://www.liberation.fr/societe/2012/10/02/affaire-fritzl-pourquoi-l-autriche-m-attaque_850406.

2 Voir par exemple Paul Jandl, « Fritzl-Roman macht jeden Österreicher zum Täter » (Un roman-Fritzl fait de chaque Autrichien un coupable), *Welt Online*, 18 septembre 2012, sec. Feuilleton, page consultée le 10/09/2016 ; URL : <http://www.welt.de/kultur/article109297924/Fritzl-Roman-macht-jeden-Oesterreicher-zum-Taeter.html>

S'ils étaient insérés dans un cadre factuel, de tels éléments pourrait fonctionner comme des « opérateurs de factualité », selon la terminologie de Renaud Dulong, c'est-à-dire comme des preuves qui provoquent par un court-circuit du processus d'évaluation « une impression d'évidence¹ », de reconnaissance, et inspire chez le lecteur une « attitude spontanément confiante² ». Dans le cadre fictionnel établi par Jauffret, tout reste incertain ; le récit détermine une posture de réception entre créance et soupçon. Les pièces à conviction n'entraînent pas la conviction immédiate ; elles ne sont pas non plus sujettes à une évaluation logique, car *Claustria* mime les procédés documentaires tout en les dégageant de la contrainte de la validation. Le personnage de Nina nous met en garde contre une lecture trop documentaire du texte, en adressant ces paroles rassurantes à un témoin réticent : « Il est écrivain, il n'enregistrera pas, il ne prendra même pas de photos » (*CL* : 77). Les divers documents évoqués se présentent surtout comme des reflets d'une réalité qui restera pour toujours dans l'ombre de la cave.

En même temps le dispositif pseudo-documentaire permet de multiplier les voix, puisque les dialogues et citations de documents présentent des situations et des perspectives qui ne sont que partiellement prises en charge par l'instance narrative homodiégétique. Le récit ménage ainsi des niveaux d'énonciation hétérogènes, sans d'ailleurs que leur provenance (source documentaire, témoignage, invention pure) soit toujours précisée. Les procédés documentaires s'ajoutent à des techniques plus ouvertement fictives pour produire une énonciation flottante, dans laquelle le « je » de l'enquêteur disparaît parfois pour faire place à d'autres, et même à une narration hétérodiégétique omnisciente – par exemple dans les épisodes du livre qui décrivent la vie future de Roman Fritzl, mettant en scène des dialogues entre Josef Fritzl et son avocat ou les enquêteurs, ou, par-dessus tout, dans les longs passages qui présentent du point de vue d'Angelika la vie quotidienne de la cave.

Le recours à la fiction apparaît non seulement comme une méthode de remplissage – dans un entretien non sur *Claustria* mais sur *La Ballade de Rikers Island*, Jauffret dit avoir utilisé la fiction « pour remplir ces espaces que les documents ne documentent pas³ » – mais aussi comme stratégie d'immersion ; peut-être s'agit-il moins d'augmenter la réalité que de la creuser. Les « indices de fictionnalité » ne manquent pas dans *Claustria* : description à la troisième personne des processus intérieurs, discours indirect libre – autant de techniques

1 Renaud Dulong, « Les opérateurs de factualité. Les ingrédients matériels et affectuels de l'évidence historique », *Politix* 10, n°39, 1997, p. 69-70.

2 *Ibid.*, p. 77.

3 David Daviglioli, « Régis Jauffret : DSK en "réalité augmentée" », *op. cit.*

pour la présentation en transparence de la conscience des personnages¹. L'incursion très puissante et prolongée dans le monde de la cave donne au récit une certaine continuité mais n'empêche pas une instabilité fondamentale liée aux variations de l'énonciation ; celles-ci déstabilisent notamment le système des déictiques temporels qui (malgré l'emploi de dates précises), ne s'organisent pas autour d'un centre stable. Notons que les repères temporels manquent à Angelika et ses enfants : « Le temps passait ailleurs, mais il n'y en avait pas dans la cave. [...] Des épisodes silencieux dont il lui était impossible de mesurer la durée » (*CL* : 316). L'ordre non-linéaire du récit répète à un autre niveau ce temps devenu « carrousel » (*CL* : 339), traduisant ainsi la perturbation des « horloges biologiques à jamais détraquées » des enfants de la cave (*CL* : 349). Quant à l'espace, l'intérieur étouffant de la cave reste terriblement stable et organisé dans sa restriction même, comme les cercles de l'Enfer de Dante (*CL* : 83).

Homonymie

Au-delà de la question du sujet de l'énonciation, de ce « Je-Origine » qui pourrait bien être un autre, se pose le problème plus général des personnages homonymes ou partiellement homonymes de personnes réelles. Ces cas sont généralement analysés soit comme des « îlots référentiels » intégrés dans une fiction (Searle), ou comme des emprunts entièrement fictionnalisés par leur contexte (Genette²). La démarche de Jauffret permet de constater toute l'ampleur du problème : Josef Fritzl en tant que « seul coupable³ », garde son nom propre en entier, tandis que Jauffret change ceux des autres ; partiellement, dans le cas des autres membres de la famille Fritzl qui changent de prénom. Jauffret conserve aussi les noms des lieux, notamment celui de la ville d'Amstetten. L'histoire reste ainsi ancrée dans un contexte géographique précis tandis que la modification des prénoms, sans vraiment servir de voile (au nom de quelle protection de la vie privée ?) marque une distance entre les personnages et les victimes réelles—Elisabeth devient Angelika, le plus jeune (et le plus romanesque) des enfants de la cave est baptisé Roman.

En revanche, aucune distance onomastique ne sépare Josef Fritzl du personnage grotesque et cynique que dépeint Jauffret ; il est vrai que dans ce

1 Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, *op. cit.*, p. 117.

2 À propos du débat sur le statut des « personnages référentiels », voir Frank Wagner, « Le récit fictionnel et ses marges: état des lieux », *Vox Poetica*, 2006, page consultée le 12 septembre 2016 ; URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html>.

3 Propos de Régis Jauffret cités par Nelly Kapriélian, « *Claustria*, le roman monstre de Régis Jauffret », *Les Inrocks*, 5 janvier 2012, page consultée le 12 septembre 2016 ; URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/01/05/livres/claustria-le-roman-monstre-de-regis-jauffret-114549/2/>.

contexte, la caricature absolue paraît se confondre avec la vérité pure et simple. Le nom propre sert ici à stigmatiser, à exercer contre une cible réelle la force agressive de la fiction. (Jauffret adoptera dans *La Ballade de Rikers Island* un procédé presque inverse, en préservant l'anonymat de tous les personnages sauf Nafissatou Diallo dont le nom reste le signe énigmatique et singulier d'une personne inconnue. Le « président d'une institution financière internationale » et son épouse, si le lecteur peut en reconnaître les modèles sans difficulté, prennent pour leur part une certaine généralité presque mythique.)

Démesure du réel

À propos des œuvres antérieures de Jauffret, Shereen Kakish a pu parler d'une écriture « indécidable » en évoquant surtout des questions d'organisation narrative, et notamment les difficultés de classement générique des récits multiples et discontinus qui composent, par exemple, *Fragments de la vie des gens* ou *Microfictions*¹. Or nous avons vu que *Claustria* met en œuvre un autre mode d'indécidabilité qui concerne la fictionnalité du texte. Tandis que les textes précédents avaient souligné leur « refus du référent extradiégétique² » en fragilisant la vraisemblance, dans *Claustria* l'invraisemblance n'est pas toujours une marque de la fiction. Comme le fait remarquer Renaud Dulong, « la factualité est un phénomène articulé directement à celui de l'ordre social », puisqu'« un critère de validité factuelle du récit consiste en sa vraisemblance, soit sa cohérence avec le stock de savoirs partagés sur ce qui peut arriver dans ce monde³. » Mais comment savoir ce qui peut arriver dans le monde ? De fait, l'affaire Fritzl met à mal nos critères de validité par une invraisemblance qui reste inséparable de sa factualité ; elle met à nu la fragilité du monde social et des liens intersubjectifs. Ainsi les lecteurs curieux du livre de Jauffret, amenés à vérifier au mépris de tout contrat fictionnel tel ou tel détail du récit (les propos narcissiques de Fritzl se félicitant d'avoir pris soin de sa seconde famille ; la révélation que Fritzl aurait séquestré sa mère malade avant d'enfermer sa fille), découvriront-ils avec ahurissement que cette version recoupe très souvent celle des reportages les plus factuels⁴.

1 Shereen Kakish, « L'écriture "indécidable" de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme », thèse de doctorat, département des littératures, Université Laval, 2010.

2 *Ibid.*, p. 152.

3 *Ibid.*, p. 66.

4 Pierre Bohm, « Autriche : Josef Fritzl a également séquestré sa mère », *Le Figaro*, 30 octobre 2008, <http://www.lefigaro.fr/international/2008/10/30/01003-20081030ARTFIG00544-autriche-josef-fritzl-a-egalement-sequestre-sa-mere-.php>

C'est cette convergence de la factualité et de l'in vraisemblance qui constitue la force et l'originalité de la démarche de Jauffret dans *Claustria*. Si l'écrivain brouille souvent les pistes, ce n'est ni pour jouir de l'impunité du créateur, ni pour se servir de l'invention comme alibi tout en revendiquant le réel. Loin de s'identifier à ceux qui, refusant de voir ce qui se passe à Amstetten, fuient la réalité et la vérité « comme la peste » (*CL : 165*), Jauffret se sert de la fiction pour faire face à une réalité qui dépasse l'imagination. Le narrateur souligne la nature impossible, impensable de son sujet à la suite d'une réflexion de Nina :

– Je n'arrive pas à m'imaginer vingt-quatre années dans un trou.
Essayez, vous n'y arriverez pas non plus. Vous parviendrez à une semaine, peut-être à quatre. La nuit suivante vous aurez peur de vous endormir. (*CL : 71*)

Comme l'avait noté le narrateur de *Lacrimosa*, « Les écrivains sont si prétentieux, que l'impossible leur semble à portée de main » (*LA : 215*). Dans le cas de *Claustria*, la fiction se donne pour tâche de plonger dans la durée impensable de la cave. En même temps la fiction ne se complait pas dans la complexité du réel. Elle tranche, elle éclaire les zones d'ombre, elle porte des jugements en exprimant des convictions intimes non corroborées par les faits (par exemple en affirmant la complicité de l'épouse de Fritzl). La fiction se pose comme mesure face à la démesure du monde.

Dans la caverne de Platon

Platon, le mythe de la caverne, *the myth of the cave*. Des prisonniers qui ne verront jamais de la réalité que les ombres d'humains projetées sur la paroi de la grotte où ils sont enchaînés. (*CL : 14*)

La cave d'Amstetten se présente dans le livre de Jauffret non comme un « monde possible » romanesque mais comme un espace-temps impossible, qui marque une limite de l'imagination. La cave est aussi une allégorie, une version de la caverne de Platon qui, dans la *République*, posait le problème de l'accès à la connaissance de la réalité. Accès refusé aux prisonniers d'abord, qui ne sont liés au monde extérieur que par le cordon ombilical de l'image télévisuelle, et pour lesquels le désir du réel peut tourner à la folie : en transcrivant de manière frénétique les journaux télévisés, Angelika essaie de « fixer les échos de la réalité faute de pouvoir faire partie du réel » (*CL : 345*).

En passant au plan métatextuel, on pense aussi au lecteur qui tente de distinguer le factuel du fictif, en adoptant une posture paradoxale de croyance naïve et de soupçon perpétuel vis-à-vis des aspects référentiels du roman. Le mythe de la caverne exprime aussi la position de l'auteur, qui dans son effort

Dans la caverne de Platon ou de la fiction comme « réalité augmentée »

d'« augmenter » la réalité finit par multiplier les ombres et les reflets – au risque d'obscurcir cette réalité qu'il voulait transmettre ou l'éclaircir. Jongleur d'ombres, le romancier crée en guise de personnages des silhouettes vides de substance, et fabrique avec ses phrases un espace inhabitable :

Angelika et les ombres sur l'écran de la caverne dont Socrate ne dira jamais rien. Les phrases inhabitées des médias, des causeurs, des fabricants de romans. La cohorte des apprentis Platon, des jongleurs, bateleurs de la syntaxe, la poudre aux yeux du style. (*CL* : 535)

Allégorie de la fiction elle-même transformant la réalité en ombre d'elle-même ; ou simplement de l'oubli et du passage du temps, de l'histoire vécue qui sera réduite aux seules traces et échos demeurant dans le monde des images et des discours – littéraires ou autres. Faut-il en conclure à l'irréalité de la fiction, ou à celle du réel lui-même ? Et si la réalité était déjà à la fois augmentée et obscurcie par toutes les ombres qu'elle jette?