Belphégor

Littérature populaire et culture médiatique

19-1 | 2021

Écritures et formats médiatiques

Quel pacte de lecture pour l'information divertissante ?

Amélie Chabrier et Yoan Vérilhac

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/3860>

DOI : 10.4000/belphegor.3860

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Amélie Chabrier et Yoan Vérilhac, « Quel pacte de lecture pour l'information divertissante ? », *Belphégor* [En ligne], 19-1 | 2021, mis en ligne le 26 juin 2021, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/3860> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.3860>

Ce document a été généré automatiquement le 6 juillet 2021.

Belphégor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Quel pacte de lecture pour l'information divertissante ?

Amélie Chabrier et Yoan Vêrilhac

- 1 Voici l'annonce en une d'un fait divers, raconté dans *Détective* en janvier 1935 :

Doc. 1

- 2 Un squelette a été trouvé dans la terre, on pense qu'il s'agit d'un vieux paysan local qui a disparu. Les soupçons du voisinage pèsent sur la famille, et l'hebdomadaire mène donc l'enquête. D'un côté le titre l'article (les Atrides), le lexique utilisé sur la

couverture (destin, famille, crime, sang, passion) attirent immédiatement notre œil de littéraires, et semblent inviter à lire l'article comme une fiction empreinte de tragédie antique : nous allons bien nous amuser. Mais de l'autre la photographie sans concession de la vieille paysanne, les termes « d'enquête », « d'envoyé spécial », l'ancrage du numéro à une date précise tirent vers une lecture référentielle du fait divers : quelqu'un est bel et bien mort, nous reprenons notre sérieux. C'est la tension, la contradiction, le paradoxe auquel on se heurte quand on cherche à lire, du moins *a posteriori*, ce texte.

Doc. 2

- 3 La lecture de la double page ne fait que confirmer cette première impression : le lecteur attentif à la forme repérera des stéréotypes dignes de *La Terre* de Zola pour décrire le monde paysan, entre richesse, avarice, labeur et bestialité ; le journaliste se fait narrateur et retrace les frasques de deux familles sur plus de dix ans, sur fond de péripéties violentes, règlements de compte pour le « magot », et disparition mystérieuse, faisant ainsi alterner passé simple/imparfait et présent de narration ; des discours rapportés, techniques généralement associées à la fiction littéraire, viennent émailler ce récit créant des scènes vivantes, quand la majorité des événements est plutôt racontée sous la forme du sommaire, voire de l'ellipse ; enfin l'article étant organisé en deux sous-parties, le premier « épisode » se clôt sur une question maintenant le suspense pour la suite : « Qu'est devenu Arthur Bernard ? »
- 4 Ces indices d'une très forte fictionnalisation entrent en contradiction avec le souci de véracité affiché par l'hebdomadaire, le plus grand magazine de « faits divers ». Les photos et leurs légendes rattachent « les Atrides » aux différentes phases de l'enquête qui a été menée : en bas à gauche de la double page, on voit ainsi un montage exposant des os trouvés suite à une fouille et un homme en train de nettoyer ce qui s'apparente à un os. La légende précise : « Après les premières constatations faites, le Docteur Bocquin-Lacombe (médecin légiste, ci-dessous), examina le squelette afin d'essayer de

résoudre l'énigme ». On quitte donc le récit filant la métaphore de la famille au destin tragique, – et sa possible lecture ironique étant donné la famille crasse dont il est question –, pour donner des informations scientifiques, ou connotant une dimension scientifique. Ces images et leurs légendes font écho au discours d'escorte de *Détective* qui ne cesse d'affirmer le sérieux des enquêtes. De la même manière, la seconde partie de l'article met en scène le journaliste de *Détective* sur le terrain, en train d'interviewer les paysans, mêlant ainsi un genre journalistique référentiel au récit naturaliste.

- 5 Or, la façon dont ce texte est conçu et reçu en régime médiatique n'est-elle pas différente de ce mode de lecture discriminante, rétrospective, immédiatement attentive à une texture hybride du texte que nous lui appliquons ? D'ailleurs, la perception de cet aménagement comme tel court-circuiterait les effets véritablement poursuivis : dès lors que mis en lumière comme traitement ludique et esthétisant d'une réalité horrible, le discours sensationnaliste n'est plus acceptable, à moins d'un renoncement cynique à toute empathie et au consentement à une déréalisation totale des référents. Car il faut insister d'emblée : la tension entre fictionnalisation et factualité recouvre une dialectique scandaleuse entre représentation ludique et réalité sérieuse, ce qui explique d'ailleurs la condamnation morale généralement portée sur le journalisme jaune. Pour autant, le vrai mystère est celui des conditions de l'acceptabilité – banale, en outre – du traitement divertissant de l'information sérieuse. Comment la poétique historique peut-elle contribuer à rendre compte de ce « mystère » du sensationnalisme, forme majeure de la littérature médiatique, en particulier au vingtième siècle, indépendamment d'une approche rétrospective discriminant des phénomènes conçus et perçus de façon immédiate et univoque ?

La place de la fiction dans la poétique historique du journal

- 6 Dans l'introduction de *La Civilisation du journal*, les auteur.e.s justifient de deux manières l'idée d'une histoire *littéraire* de la presse. La première est l'éclairage original de pratiques littéraires déjà reconnues comme telles : sous l'angle journalistique, les œuvres des auteurs du canon, les genres déjà identifiés (roman, poésie, théâtre, critique) apparaissent sous un jour totalement nouveau. La seconde est un changement de régime de littérarité dont le journal est l'agent central : « dans ce croisement d'un art millénaire et d'un nouveau média s'opère une transmutation capitale, qui modifie notre conception même de la littérature et au-delà, de notre culture¹ ». Au premier rang de ces transformations, le journal impose une textualisation de la communication littéraire, et s'accapare la fonction de médiation et de représentation du réel, sur le modèle du « romanesque général² ». Cette conquête journalistique sur le terrain de la représentation, explique les critiques de la culture écrite comme fabrique d'illusions, contre la tradition rhétorique :

L'écrit était traditionnellement d'abord et avant tout argumentatif : il avait pour mission de convaincre et d'interpeller l'autre. Il devient au XIX^e siècle prioritairement narratif : son rôle est désormais de représenter et de raconter – qu'il s'agisse ou non de fiction : cette différence est sans doute beaucoup moins fondamentale que nous l'imaginons habituellement³.

- 7 Si le reste de cette introduction fait désormais partie des acquis normalisés de l'histoire de la modernité littéraire, la petite remarque faite, en passant, et touchant l'intérêt à

accorder au caractère fictionnel ou non des énoncés journalistiques, retient notre attention. Elle ne semble pas, en effet, avoir engagé tous les ajustements historiographiques et surtout théoriques qu'elle implique. La première raison est que la différence entre récit de fiction et récit non-fictionnel est, malgré tout, dans bien des cas, ce qui tend à discriminer les parties littéraires des parties non-littéraires. C'est aussi que le recours aux outils de la poétique, comprise comme règles de l'art de la fiction (notamment de ses genres), se justifie à partir de la délimitation d'espaces de fiction dans le journal, d'une part, d'autre part au repérage de procédés de « fictionnalisation », régime atténué et hybride applicable aux textes référentiels empruntant les techniques de la fiction littéraire, notamment du roman. D'où la fortune des lectures littéraires des grands espaces d'écriture ostensiblement littérisée de l'information⁴, et la déshérence de parties et de rubriques a priori peu concernées par les outils du poéticien : météo, horoscope, petites annonces, chronique boursière, résultats sportifs⁵...

- 8 Avancer que la différence entre fiction et non-fiction est « moins fondamentale que nous l'imaginons habituellement » pour comprendre la littérarité du journal, revient à dire qu'il ne se donne pas à lire, d'abord, comme un ensemble d'énoncés mêlés, nécessitant des lecteurs une discrimination permanente entre les discours, et une évaluation constante des degrés plus ou moins grands de fictionnalité/référentialité que les énoncés contiennent. Dit autrement, si la nature de la relation au réel du texte journalistique n'est pas « fondamentale », c'est qu'une autre de ses dimensions l'est, et organise avant tout ses structures, ses formes et ses modes de lecture. Pourtant tout se passe comme si toute lecture littéraire de la presse ne pouvait se passer de ce couple.
- 9 Marie-Ève Thérénty, la première, a posé les bases d'une poétique générale du journal au XIX^e siècle, à partir de la prise en compte du support, des conditions de production et de réception des textes imprimés dans le journal. Son hypothèse fondatrice est celle d'une « littérisation ambiguë » du journal au XIX^e siècle, hypothèse dont la fertilité s'éprouve désormais largement sur le XX^e voire le XXI^e siècle⁶. L'observation, sur le long temps, des oscillations des pratiques collectives entre ces deux pôles (ou « matrices ») littéraire et journalistique, permet ainsi de rendre compte des évolutions majeures de l'écriture et de la culture médiatiques selon les contextes successifs. Ainsi, par exemple, sous la Troisième République, « une ligne de partage ambiguë traverse le champ des quotidiens, entre ceux qui se sont ralliés à une écriture définitivement informative, délibérément loin des tentations de la littérature, et ceux qui parient encore pour la capacité de la littérature et de ses modes d'écriture à dire le monde⁷. » En poussant vers les années de l'entre-deux-guerres, contre ce qu'on pouvait attendre d'une professionnalisation croissante du journalisme en France, le rapport de force et la distribution des rôles entre fiction et factualité dans les journaux apparaît toujours profondément ambiguë. Cette ambiguïté se renforce même, à la faveur d'une relation générale particulièrement distendue à la vérité et à la faveur du développement de nouveaux formats de presse (notamment les magazines illustrés) ravivant la verve littéraire et offrant des débouchés nombreux à l'art de la photographie⁸.
- 10 Alors : comment, et pour quelles raisons, mettre en perspective ce prisme encadrant de façon si naturelle et si rentable, notre façon de concevoir la poétique du journal ? Une première raison serait que le couple fiction/réalité, recoupant littérature/information donc divertissement/sérieux, est peut-être moins opératoire comme grille de lecture poétique que comme paire de représentations fluidifiant la lisibilité sociale et culturelle

des pratiques d'écriture, et motivant la cohabitation de divers genres, pour les besoins de la rentabilité générale de l'activité journalistique (indissociablement spectaculaire et informative). L'ambiguïté de « cette frontière, évidemment incertaine⁹ », a été constamment entretenue et commentée par les producteurs et les consommateurs des médias, au point qu'elle fonctionne comme une sorte de mythe justifiant alternativement les pratiques d'écriture factuelle (mythe de l'information brute et du témoignage) et les pratiques d'écriture esthétisantes (mythe de la littérature sachant mentir vrai, ou dévoiler la vérité du réel par le détour poétique).

- 11 Une seconde raison justifiant de suspendre la centralité du couple fiction/réalité pour rendre compte de la poétique du journal apparaît lorsqu'on s'intéresse moins aux configurations textuelles et aux discours d'escorte qui les justifient (postures de journaliste objectif vs ethos de lettré), qu'aux expériences simples, banales et communes de production et de consommation des médias. Par exemple, la description poéticienne des contradictions et ambiguïtés du discours sensationnaliste (de la presse people, de la presse de faits divers) se soucie peu de rendre compte de ce qui se joue, d'immédiat et de superficiel pour les lecteurs et les lectrices, de même qu'une lecture académique, préoccupée de la cohérence et de la sophistication de l'écriture, échoue à rendre compte de ce qui se passe en termes de communication littéraire, de jouissance esthétique, de signification psychologique, sociale et culturelle à l'occasion de la lecture d'un roman Harlequin. On pourrait dire, pour aller vite, mais clairement, qu'il existe peu d'outils disponibles pour rendre compte du manque de sérieux et de la superficialité profonde, à toutes les étapes de la fabrication et de la réception des messages. Il ne s'agit pas de renoncer totalement, bien entendu, aux modèles descriptifs fondés sur la tension fiction/fait, mais de tenter de les resituer, au côté de plusieurs autres couples contradictoires, dans la structure fondamentale du pacte de lecture de la presse (et des médias, plus généralement), structure spéciale, irréductible à d'autres formes de communication – notamment les communications explicitement publiées comme artistiques, par exemple. En l'occurrence, nous nous concentrerons sur les espaces journalistiques où la tension fiction/réalité paraît précisément indispensable, matricielle, à savoir l'information divertissante. Notre effort, largement programmatique et exploratoire, sera de mettre au jour la nécessité de clarifier l'ajustement de nos outils de poéticiens, appliqués aux textes médiatiques. Nous nous concentrerons, car il nous paraît à la fois très utilisé et moins retravaillé que d'autres, sur le pacte de lecture, et la métaphore de l'ajustement de l'outil est la bonne ici : comment, et pourquoi, faire le réglage convenable de la clé du pacte de lecture des textes sensationnalistes ?
- 12 Dans les études littéraires, l'idée de pacte a fait fortune à partir des travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie. Dans l'autobiographie, comme dans le journal, la relation à l'énonciateur est embrayée, ce qui instaure un rapport de croyance, de confiance, particulier. Lejeune a rapidement déconsidéré une conception formaliste du pacte et du lecteur, et milité en faveur d'un déport vers la « poétique historique » et l'enquête de terrain, afin de se faire une idée moins abstraite et verticale des opérations de lecture¹⁰. Cette évolution vers une réincarnation des outils d'analyse – qui est à l'image de l'ensemble des études littéraires françaises – n'annule pas pour autant la validité de l'outil du pacte de lecture. D'ailleurs, idée de bon sens, le pacte de lecture a des formulations un peu différentes selon les disciplines (contrat, promesse, programmation), mais il s'agit toujours, comme le résume Patrick Charaudeau, de désigner « l'ensemble des contraintes qui codifient les pratiques socio-langagières et

qui résultent des conditions de production et d'interprétation de l'acte de langage¹¹ ». Nous tenterons, en guise d'hypothèse, de modéliser un pacte de lecture permettant de rendre compte de l'indifférence, constitutive de ce type d'écriture et de lecture, aux questions de référentialité et de fictionnalité. Il s'agit d'essayer de rendre compte de ce que l'écriture sensationnaliste suppose, précisément, que le lecteur « s'en fiche », et de comprendre comment se créent les conditions de cette suspension, non pas de l'incrédulité, mais du souci même de la référentialité. Comment se formalisent un ensemble de diversions suspendant (et rendant toujours seconde voire plaquée) la question de la fiction, voire, au-de-delà, celle de la contradiction ou de l'empathie ?

Le réajustement des outils de la poétique pour l'étude des fictions médiatiques

- 13 Si l'étude littéraire du journal a reposé, conditionnellement, sur le repérage d'une présence de la fiction (ou de ses « marqueurs », essentiels ou culturels) dans le support périodique, alors il convient de poser le problème de la singularité du pacte de lecture de la presse à partir des fictions médiatiques. Car s'il est un domaine où le travail de réécriture du logiciel du poéticien est le plus visible et le plus avancé, c'est bien dans le domaine des fictions médiatiques. Les travaux sur le roman réaliste et l'art du récit en général, la poésie ou le théâtre ont progressivement écrit une nouvelle histoire et procédé à un réajustement polyphonique des outils théoriques. *Fictions à la chaîne*, le livre de Matthieu Letourneux sur la poétique de la sérialité, est la somme ramassant et systématisant ce travail, liant relecture historique et théorique des notions phares de la poétique des textes¹². Comme le montre l'auteur, voir les choses du point de vue de la culture médiatique et sérielle impose la révision, notamment, des notions de genre, de personnage, de style, d'auteur et de lecteur. Il faut se garder de croire que l'enjeu serait faible ou la difficulté moindre, pour la raison que la fiction médiatique, après tout, est de la fiction, et présente moins de nécessité d'adaptation que l'information divertissante. En un exemple lumineux, Sarah Mombert coupe court à une telle tentation et démontre combien la fiction change de régime dans le journal :

La temporalité de la publication périodique est parfois extrêmement complexe. On peut se demander, par exemple, comment les lecteurs contemporains raccordaient les morceaux de *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac, qui paraissaient dans trois journaux différents (*Le Parisien*, 21 mai-1^{er} juillet 1843 ; *L'Époque*, 7-29 juillet 1846 ; *La Presse*, 13 avril-4 mai 1847) et comment ils se représentaient l'univers fictionnel [...]. L'univers fictionnel, créé par cette lecture périodique diffère fondamentalement du cycle de Vautrin que nous lisons aujourd'hui dans *La Comédie humaine*, puisque Balzac publie en feuilleton l'épisode initial de *Splendeurs et misères des courtisanes*, où Esther, maîtresse de Lucien, est reconnue au bal de l'Opéra par les viveurs, puis séquestrée par Vautrin, avant la rencontre de Lucien et de Vautrin qui clôt *illusions perdues* et qui, logiquement, devrait conditionner toute la suite de l'intrigue (*Le Parisien-L'État*, 27 juillet-19 août 1843). « La logique discontinue de la lecture du journal, appliquée ici à la fiction, fait accepter au lecteur des incohérences qu'il supporterait difficilement dans la lecture continue et linéaire d'un livre de librairie : inscrite dans l'écriture collective, fragmentaire et sérielle du journal, la fiction produit des univers imaginaires adaptés au mode de lecture qui les a fait naître¹³.

- 14 Il ne viendrait plus à l'idée de personne, pour rouler sur cet exemple emblématique, de séparer le roman-feuilleton de son support, pour en faire une étude interne soulignant les incohérences, les redondances, bref, pour appliquer une lecture attentive,

« artistique » à un texte produit dans un tout autre système de communication. De la même manière que travailler sur ces incohérences et redondances pour les rendre signifiantes et prouver, in fine, leur nature littéraire intrinsèque n'aurait pas plus de sens. Le consensus est désormais acquis : toute approche (même et surtout la plus modélisatrice et la plus théorique) des écritures médiatiques doit, sous peine de tourner à vide hors de son objet, se fonder sur une conception pragmatique de la communication littéraire et artistique, et considérer, comme le résume Matthieu Letourneux le lecteur comme « point focal » de la culture médiatique et sérielle :

Tous les effets de sérialité s'articulent en définitive dans l'acte de lecture, qui en est la finalité. La communication sérielle suppose que le lecteur soit capable d'en jouer le jeu et surtout qu'il accepte de le faire¹⁴.

- 15 On peut avoir l'impression d'un truisme, toute production de sens dépendant d'une actualisation active d'un texte par un lecteur. Il n'en est rien, dans la mesure où Matthieu Letourneux s'occupe de la *productivité*¹⁵ même du texte des fictions sérielles : de la forme et de la nature de cette productivité, ou des conditions garantissant le travail du texte et de la lecture, pour parler à la manière de Roland Barthes :

Mais si le pacte sériel suppose un investissement du lecteur, encore faut-il que celui-ci possède les clés qui lui permettent de goûter au jeu littéraire qu'on lui propose. L'une des explications de la péremption rapide de la littérature populaire tient à ce que, une fois le récit détaché de son cadre sériel, arraché au contexte de production des autres œuvres de la même collection ou d'un genre proche, le stéréotype se révèle dans tout son artifice, perdant le terreau qui lui donnait sa force¹⁶.

- 16 Le consentement au contrat de lecture sériel précède tout questionnement quant à la nature des énoncés, à leur relation éventuelle à l'imagination et à la réalité, à l'originalité ou à la cohérence. Reste que le « lecteur » (l'abstraction ou le consommateur réel) et le « pacte de lecture » sont deux choses différentes et des outils inégalement solides. S'il est fragile de faire du lecteur une instance à la place de laquelle l'historien de la littérature peut parler, il est moins discutable d'objectiver la façon dont se matérialise, au plan du support mais aussi dans un ensemble d'indices objectivables du cotexte, une contractualisation de l'acte de communication. C'est la raison du glissement opéré par Matthieu Letourneux entre production du sens dans l'acte de lecture (chose inaccessible au poéticien) et consentement au contrat de lecture sériel. La notion de pacte de lecture s'impose comme une notion indispensable pour décrire la communication médiatique, pour encadrer toute poétique de la presse, et au-delà toute poétique de la littérature en régime médiatique. Elle est l'abstraction poéticienne calibrée pour une description pragmatique et pluridimensionnelle de la fiction en régime médiatique, intégrant les données singulières de production et de consommation des œuvres sérielles, ou des univers transmédias, par exemple.

Le réajustement des outils de la poétique pour l'étude de l'information divertissante

- 17 Quelle pertinence conservent ces ajustements appliqués aux textes non-fictionnels, aux formes de divertissement argumentatifs ou encyclopédiques, qui occupent l'essentiel des pages des journaux ? Face aux textes référentiels littérisés, des séries de métaphores se sont instituées pour traduire les ambiguïtés liées au pacte de lecture. Le phénomène est alors décrit en termes d'effet psychologique (brouillage, hésitation,

tension, oscillation, flottement, suspension), comme un mélange au plan du texte (métissage, hybridation, fusion, mixité), ou enfin dans des formules exprimant des poids et mesures d'éléments mixés. Il s'agit, bien souvent, de rouvrir le débat quant au propre de la fiction et de le solder, d'une manière ou d'une autre, en considérant qu'il s'agit d'une question de quantité relative, comme le fait ici synthétiquement Jean-Marie Schaeffer : « Lorsqu'on lit de manière détaillée des textes factuels on découvre que rares sont les textes factuels qui s'abstiennent de toute lecture directe de l'âme de leurs personnages. C'est dire que la différence n'est qu'une différence de parcimonie¹⁷ ». Parcimonie, poids, mesure, quantité, peu fictionnel, avant tout factuel... : une conception scalaire de la relation fiction/réalité dans les discours médiatiques fait consensus¹⁸. C'est d'ailleurs ce que sont appelés à désigner les concepts utilisés pour marquer la contamination de l'information par des procédés tenus pour « propres à la fiction » ou culturellement assimilés à des intertextes fictionnels : fictionnalisation, dramatisation, littérisation, spectacularisation, etc. C'est enfin la tâche des mots-valises du type infiction, infotainment, docudrama, etc.

- 18 L'analyse que fait Matthieu Letourneux du fonctionnement de *Détective* repose sur un déplacement initial de la question de la lecture référentielle ou fictionnelle vers d'autres enjeux (production de la vraisemblance, plaisir de la lecture) :

Certes, les textes prétendent retranscrire des informations authentiques. Ils s'inscrivent donc dans un pacte de lecture affirmant la vérité référentielle des événements qu'ils évoquent. Mais esthétiquement ils invitent, au moins ponctuellement, le lecteur à adopter face aux œuvres un *mode d'évaluation détaché des questions de vérité et de fiction*, mais reposant sur un *principe de vraisemblance*. On le sait, la vraisemblance désigne une cohérence qui ne repose pas sur la vérité, mais sur ce qui est *semblable au vrai* suivant un principe conventionnel. [...]

La place du crime, de la violence et du sexe, leur mise en scène romanesque, le jeu avec l'imaginaire, sont quelques-uns des aspects annoncés par le pacte de lecture, et attendus par le lecteur. Ils désignent ici une dynamique de lecture proche du fantasme, mais d'un fantasme qui n'a rien de pathologique, puisque précisément le lecteur « sait bien mais quand même », pour reprendre la formule d'Octave Mannoni : il voit bien que les événements contés sont réels, mais il les aborde quand même comme des machines fantasmiques, parce que les procédés romanesques le permettent, *jouant sur les deux tableaux* du plaisir du récit et du regard sur le monde. Ce que veut le lecteur, c'est autant retrouver un univers fantasmatique du crime, que de découvrir la face cachée de la psyché humaine et de son monde¹⁹.

- 19 Ici, Matthieu Letourneux décrit, en poéticien, ce qui se passe avec les textes référentiels divertissants en considérant leur fonctionnement médiatique propre. Il le pense sans l'aborder immédiatement comme une contradiction ou une entorse, mais pour montrer que le recours à la fiction sert au bon fonctionnement de la communication programmée par le magazine de fait divers, en créant de la vraisemblance. Pour observer ce mécanisme, il maintient une sorte de dualité constitutive, et fluide, sans que cela pose problème : « Une telle oscillation entre les deux postures est favorisée par la circulation qui se produit en permanence en régime médiatique entre les récits fictionnels et non fictionnels²⁰. » Il rejoint, quoique d'une manière un peu différente, les analyses de Gérard Genette ou de Marie-Ève Thérenty, qui identifient l'intrusion du fictionnel dans le référentiel comme certification paradoxale, par la reconnaissance de codes d'écriture fictionnels, de la « vérité » des faits rapportés²¹.

- 20 La métaphore de l'oscillation à laquelle Matthieu Letourneux a recours, dans la tradition de l'ambiguïté constitutive du pacte de lecture du journal, paraît cependant

un peu contradictoire avec ce qui était montré, à savoir que l'effet plaisant lié à la lecture du texte sensationnaliste procède non pas de brouillages successifs entre des pôles (fiction/référence, littérature/information) plaqués rétrospectivement sur le texte, mais de l'unité même (de la cohérence) des messages qui le composent.

Vers un pacte de lecture de l'information divertissante

- 21 De cette unité fondamentale se déduisent les modes de lecture et le calibrage de nos outils. Insistons un instant : cette unité est avant tout conditionnée par la dimension matérielle, concrète et contingente de la communication médiatique. Car l'écriture médiatique fonctionne, de façon générale sur ce type d'alliage conditionnel d'éléments apparemment contradictoires, de couples opérant comme garanties de la lisibilité l'un de l'autre, dès lors que leur dimension contradictoire et leur incompatibilité est suspendue (ou divertie). Ainsi, la contradiction n'apparaît pas comme telle, dans une oscillation, un brouillage ou une distance critique du lecteur : elle fonde l'effet et la lisibilité du message. En ce sens, la logique de la communication médiatique implique un renoncement à la logique ordinaire de la production du sens, dans la mesure où elle se fonde, depuis un bon moment désormais, sur le respect du principe de non-contradiction.
- 22 Ce principe fondamental se décline sur plusieurs plans. L'amnésie médiatique est ce qui rend possible le ressassement et la déformation des faits, l'hybridation des formes est la condition de la prolifération des identités, la crise est la structure rythmique permettant la conservation/perpétuation du temps étal, linéaire et mou de l'histoire en régime libéral, la déréalisation est la contrepartie mécanique du réalisme médiatique²², l'ironie le contrepoint de la prétention dérisoire à l'exactitude et à l'empathie sincère à distance, la fictionnalisation, enfin, valide la lisibilité du fait. C'est ce fonctionnement, d'ailleurs, qui fait percevoir si fortement les médias comme armes de neutralisation massive.
- 23 Cette approche unitaire permet d'intégrer aux analyses poétiques les caractéristiques mises en avant par la sociologie de la réception ou la psychologie, notamment que la communication médiatique prescrit des formes d'attention particulières que les autres formes de communication sociale n'entraînent pas : des dispositions cognitives propres (d'empathie, d'hypnose, d'abstraction du corps, de détachement, de veille, de compréhension spécifique du rapport entre les mots et les choses, entre le fait et l'imagination, etc.), des comportements sociaux à partir du support (le journal est un prétexte à discuter, à débattre, ses discours sont perçus comme simultanément et immédiatement consommés par une communauté, etc.)²³.
- 24 D'ailleurs, dans bien des cas, remontant par le repérage de la tension fiction/réalité, on retombe sur les effets premiers et constitutifs de la lecture médiatique, qu'on peut résumer par la métaphore du flottement. L'oscillation entre lecture fictionnelle et lecture factuelle que l'on peut repérer dans les supports sensationnalistes, par exemple, n'est qu'une conséquence, selon nous, du flottement général – ou « diversion » – orchestré par la communication médiatique, et qui ne concerne pas seulement le couple fiction/faits, mais encore empathie/indifférence, solidarité/identité, répétition/variation, etc. Le flottement général – incarné par la diversion principielle du principe de non-contradiction, à partir duquel se déploient toutes les autres diversions –, est la base même du pacte de lecture de la presse. Cette attention flottante (que des gestes

physiques propres corroborent, – feuilleter, zapper, scroller) est impossible à étudier en tant que telle par les chercheurs en littérature. En revanche, en acceptant cette idée, il peut être intéressant de partir en quête des stratégies énonciatives des médias s'appliquant à programmer des parcours de lecture qui tiennent compte de ce paramètre cognitif. Enfin, il faut insister sur la complexité concrète de la contractualisation de la lecture des médias, qui se joue à plusieurs niveaux. Au niveau du type de média (quelles sont les conventions propres à la lecture de la presse écrite, audiovisuelle ? etc.) et du genre de support (quel pacte de lecture du magazine criminel ? de la presse populaire ?), mais aussi au plan du titre lui-même au sein du secteur concurrentiel du genre (quelle lecture spécifique s'attache à *Paris Soir* par rapport au *Matin*, à *Détective* par rapport à *Police magazine* ?). Secondairement, une lecture spécifique peut être engagée d'un numéro à l'autre, selon la thématique, par exemple, et chaque article propose un nouveau programme de lecture, chaque signature induit des effets de contractualisation différents. Enfin, les modes de lecture (habitudes, pratiques, usages des consommateurs dans la manipulation concrète : ordre de lecture des articles, fréquence, hiérarchie dans les parcours, rythme et place de l'interaction entre illustration et texte...) déterminent des formes de contractualisation différenciées selon le libre jeu du respect/non-respect des parcours de lecture programmés par le support. L'opposition entre le support du livre et celui du journal a beaucoup à voir avec la singularité du pacte de lecture en régime médiatique : lecture linéaire versus discontinue, auctorialité singulière versus plurielle, uniformisation de la mise en page versus foisonnement et variation en fonction des pages, des rubriques, texte clos versus infini du flux : ce qui paraît paradoxal en régime artistique devient doxique, en régime médiatique. Les variations du type de presse, de périodicité, de titre, de rubrique, rendent naturel le principe de contradiction. La sérialisation, impliquée par la lecture périodique, impose enfin de tenir compte fortement de la place accordée au stéréotype, à la lisibilité/illisibilité des références à l'encyclopédie des lecteurs, aux conventions génériques, aux énoncés embrayés (sur l'actualité, sur la chaîne des épisodes et livraisons ou sur des codes communautaires), aux appropriations et usages différenciés (le « bricolage ») par les publics.

Le pacte de lecture du texte sensationnaliste : éléments de cadrage

- 25 Des remarques qui précèdent, on peut inférer que les grandes lignes du pacte de lecture du texte d'information divertissante sensationnaliste s'organisent selon une série de *diversions*, garantissant la lisibilité et l'acceptabilité de messages, d'une part, leur rentabilité et leur jouissance d'autre part. L'enjeu est d'observer, dès lors, comment s'organisent les conditionnements réciproques de couples antagonistes instaurant un pacte de consentement à la contradiction.
- 26 Ainsi lors de l'affaire Lindbergh, en mai 1932²⁴, à l'échelle d'un numéro de quotidien comme *Paris-Soir*, les dépêches de dernière minute annonçant qu'il n'y avait rien de nouveau concernant le bébé pouvaient régulièrement contredire l'article de fond racontant un rebondissement dans l'affaire, mettant en relief une contradiction structurelle de l'article référentiel divertissant : le scoop et le flux, la mécanique permettant de maintenir le contact et de relancer l'intérêt. Plus généralement, des incohérences truffent cette affaire rapportée pendant des semaines au quotidien, sans

gêne aucune, comme on peut le lire dans l'extrait qui raconte l'autopsie du bébé Lindbergh, retrouvé mort le 12 mai 1932 dans la forêt près de la maison familiale :

L'autopsie

Le petit squelette était horriblement mutilé. [...] Une main, un bras et une partie d'une jambe manquaient, ainsi que tous les organes vitaux, qui avaient dû être dévorés par les animaux sauvages. [...] Ces pénibles détails ont été cachés à Mme Lindbergh, à laquelle sa mère, Mme Dwight Morrow, prodigue ses soins, et qui, on le sait, attend la naissance d'un second bébé²⁵.

- 27 Visiblement le texte de Pierre Causse cherche à rendre compte de l'horreur de la découverte du corps du bébé Lindbergh en n'épargnant aucun détail à son lecteur. Mais que penser de la suite ? Ces détails, qui sont parvenus jusqu'au journaliste français de *L'Intransigeant*, qu'on imagine donc rapportés en amont dans toute la presse américaine sont « cachés » à la mère de la victime ? Le monde entier en saurait plus que la mère de la victime ? Si on réalise ce que cela signifie vraiment, on peut rire de cette incohérence absurde, s'indigner du traitement cynique de l'affaire ou encore remettre en question toute la véracité de ce qui précède. Or, bizarrement, ce détail ne heurte pas la progression de la réception de l'information. Il est plutôt absorbé, intégré au reste, créant une logique interne propre au texte (c'est normal qu'on la ménage puisqu'elle est enceinte).
- 28 La fusion, dans le discours sensationnaliste, de ressorts ordinairement jugés incompatibles et contradictoires, fait signe vers un pacte de lecture d'indifférence, qui a pour conséquence de distendre la solidarité entre le fond et la forme. Les journalistes mettent en forme des textes selon des critères qui ne dépendent pas forcément du fond, mais davantage de contraintes externes (quel journal ? quelle page ? quel genre ? quel public ? quelle chaîne ? quelle plage horaire ?). Ainsi la présence de procédés estampillés littéraires n'a pas l'importance significative que leur prête une lecture attentive. Souvent ils passent inaperçus, ou ne parasitent pas les contenus informationnels. Prenons l'exemple de l'allusion à un personnage fictif, en l'occurrence de conte, dans un article référentiel : *Barbe Bleue* et la chronique judiciaire. L'allusion à un personnage de conte peut ainsi mettre en branle une lecture intertextuelle, d'observation des similitudes et des écarts de l'hypertexte par rapport à l'hypotexte, et de ce que cela signifie. L'exégèse de chaque article peut mettre au jour des jeux de sens très riches, donnant une profondeur singulière à ces petits textes qui deviennent de vraies pépites. Le motif de *Barbe Bleue* est récurrent dans la chronique judiciaire dès le XIX^e siècle et début XX^e siècle, dans des cas très divers, des violences conjugales aux assassinats crapuleux en passant par des meurtres en série, faisant ainsi jouer l'intertexte de multiples façons. Mais cette diversité peut s'expliquer différemment, à condition de tenir compte du système de communication qui a vu naître ces textes. Le sens qu'on cherche parfois à donner a posteriori à la présence de références, est surévalué par rapport à ce qu'il signifiait au moment de la parution du journal, dans lequel ces références s'inscrivaient à la fois dans une logique de numéro, de série journalistique, plutôt que de jeu intertextuel conscient et signifiant à l'œuvre de Perrault. De même du côté de la réception, on peut supposer que la lecture au quotidien de comptes rendus d'audience se faisait en surface, au milieu d'autres articles, et sans s'attarder nécessairement sur l'exégèse de chaque référence. De ces deux remarques préliminaires nous déduirons d'abord la banalité de la présence de cette figure de *Barbe Bleue*, au même titre que d'autres, pour parler de criminels ; non pas sa sur-signifiante mais sa sous-signifiante, d'où sa plasticité lorsqu'elle intègre la machine médiatique.

Dans une perspective communicationnelle, on peut faire l'hypothèse que le signe « Barbe Bleue » sur la page de journal agit comme un marqueur générique (comme pourrait le faire le choix d'une typographie pour les titres), attirant l'attention et créant certaines attentes, pour un certain lectorat. Le Barbe Bleue de la chronique judiciaire construit sa référence de manière interne au journal, et même à la rubrique spécialisée ; il ne déréalise pas un fait, il réécrit selon des codes attendus une information. Il paraît donc cohérent, pour un lecteur du journal, de rencontrer ce signe, qui ne signifie pas grand-chose de plus que : « Attention, affaire criminelle », sans qu'une contradiction ou une tension en termes de réalité/fiction se pose à son esprit. D'ailleurs, des noms de criminels réels fonctionnent exactement de la manière, comme des signes actualisant un certain mode de lecture. Par exemple, en 1912, un criminel est exécuté en Tunisie et le journal le présente ainsi : « Barbe Bleue moderne, il tuait les femmes qui lui résistaient, assure-t-on, et les enterrait dans son gourbi, sous son lit²⁶ ». Or un peu avant, l'homme était aussi appelé le « Bonnot tunisien ». Nous sommes le mois même où le célèbre bandit français est arrêté. Alors que l'affaire tunisienne n'a vraiment aucun rapport avec l'anarchiste français, le terme est utilisé, seulement pour dire « bandit », parce que ce nom est omniprésent dans la presse d'époque et qu'il intéresse les lecteurs. Barbe Bleue, Bonnot : ces deux références n'ont pas grand-chose à voir avec le fait divers qui est raconté, mais ils le signalent comme digne d'intérêt. Ils ne dénotent plus tant un référent réel qu'ils ne connotent une catégorie. Les termes sont désémantisés pour dire « criminels », assurant une déconnection du fond et de la forme.

- 29 Fonder l'étude de l'information divertissante sur ce préalable désinvestissant, en synchronie, la solidarité forme/fond, permet de poser autrement le problème des émotions, et singulièrement la question de l'empathie, souvent implicite et pourtant très structurante – notamment dans l'approche morale ou politique de ces textes. Il est, en effet, particulièrement ardu de se figurer la question de la relation à autrui que met en jeu le texte sensationnaliste : autrui comme objet de représentation et de discours (mettons les victimes et criminels, pour le fait divers) et comme destinataire (le lecteur du journal). La diversion de l'empathie est un élément central du pacte de lecture du texte sensationnaliste, expliquant en large part l'indifférence générale avec laquelle il est consommé et les jugements qu'on porte à son égard (cynisme, immoralité, voyeurisme...). Comment rendre compte, en termes de poétique, de la mise en place d'une contractualisation neutralisant la contradiction entre plaisir de la sublimation esthétique des réalités déplaisantes (processus identifié par Platon comme propre de l'art poétique) et émotion solidaire avec des êtres ayant sérieusement souffert ?
- 30 L'empathie ressentie dans la communication intersubjective augmente en fonction de différents facteurs, comme le lien plus ou moins fort qui unit les co-énonciateurs, le lien plus ou moins fort qui unit le destinataire à l'objet du discours, enfin selon l'implication de l'énonciateur, et donc la mise en discours, qui en découle plus ou moins directement. C'est ce qui explique que l'on puisse aussi parler d'empathie pour la communication artistique : les liens que le lecteur développe à l'auteur ou à l'œuvre, favorisés par les discours d'escorte et par l'institution scolaire, construisent des conditions d'attention favorables à l'attachement *aux personnages*. Or c'est cette notion même qui est amenée à changer de régime, lorsqu'elle est intégrée à la culture médiatique. Matthieu Letourneux l'a bien montré en travaillant sur les personnages dans les fictions sérielles²⁷, mais il resterait à faire le même travail pour les textes divertissants non fictionnels. On ne peut imaginer qu'une personne apprenne la mort

violente d'un proche sans être choquée viscéralement, sans ressentir une douleur, une colère, qui l'affecteront pendant longtemps. Sans parler de mort violente, les (rares, heureusement) moments où la mort est côtoyée sont des moments quasi insupportables, du fait de l'empathie. Or un numéro de *Détective* rassemble en seize pages plus de morts atroces que la majorité des gens ne connaîtra jamais, et heureusement, en une vie. Pourtant, le lecteur du magazine criminel n'est rapidement plus choqué ou heurté par les mots et les corps qui renvoient aux mêmes mots et aux mêmes corps. On ne regarde pas vraiment, on passe à la surface, on n'exige pas que les textes renvoient à quelque réel que ce soit, ni qu'ils disent vrai, faux ou juste. La répétition des mêmes termes renforce la secondarité des discours : au lieu de renvoyer à un référent du réel, il tend à renvoyer au numéro précédent. De là un effet de généralisation, et de flou sur le référent désigné. Un exemple significatif est, dans les petites chroniques judiciaires de *Détective*, l'âge des victimes de violences sexuelles. On lit de manière assez neutre, toutes les semaines, les aventures ou calvaires sexuels de « jeunes fille (bonnes, prostituées, adolescentes dévergondées) de treize à seize ans », sans être choqués ou scandalisés outre mesure, d'autant que les illustrations accompagnant ces informations – parfois très dramatiquement racontées – relèvent d'un érotisme complaisant (femmes à la poitrine dénudée, dans des poses lascives) : violence sexuelle du réel et excitation érotique de la représentation fusionnent en un même énoncé global, divertissant la contradiction entre solidarité avec la victime et complicité avec les bourreaux. Or, dans tout autre type de communication appelant l'attention du destinataire (une conversation par exemple, ou une fiction lue sur le régime artistique), l'âge précoce que dénote ces chiffres provoquerait une réaction beaucoup plus vive : scandale, honte, dégoût, rejet. Cet effet de lissage vient de ce que ce n'est plus tant l'âge qui est dénoté, qu'une catégorie qui est connotée, celle des « vierges » ou celle des « pauvres filles²⁸ ». Ce traitement automatique de l'information se fait aussi bien du côté du journaliste que du lecteur.

- 31 C'est à cette condition induite par le pacte de lecture que l'on peut supporter le plus scandaleux des journaux. Imaginons deux secondes ces images prises dans un autre cadre de communication : montrer les images des corps comme s'il s'agissait de photos personnelles ; une installation artistique dans une galerie d'art contemporain. Elles ne laisseraient pas indifférent, susciteraient des larmes ou des commentaires. Au contraire dans la communication médiatique, nous n'avons jamais vraiment l'impression que les gens dont on parle ont existé ou nous sont présents ni, inversement, qu'ils seraient des êtres imaginaires, supports éventuels d'une transposition identificatrice de nos émotions. On lit ainsi la presse de fait divers mais aussi les magazines *people*, qui ne sont pas lisibles sans la condition de suspension du rapport empathique.
- 32 L'enjeu est donc de comprendre comment le pacte de lecture se développe pour que le lecteur projette le bon modèle de lecture du personnage, en l'occurrence le modèle du personnage non fictionnel rattaché au nom propre. Le personnage est le « programmateur » (ou calibre) des émotions – filtre à partir duquel on humanise les émotions liées aux faits, il est le point d'entrée de l'immersion empathique. Or, ce jeu d'identification à partir de personnes réelles repose sur la mise en branle basique de la fiction : le jeu du « comme si », du « si je subissais ceci, comme telle victime, je ferais cela, etc. ». Ce mécanisme d'identification n'est pas *empathique* mais *analogique*, dans l'ordre de l'imagination : expérience de pensée, en somme. Ainsi l'information sensationnaliste regorge de « drames » et de « tragédies », car la communication médiatique représente artificiellement et surjoue l'empathie qu'elle ne peut créer. La

mobilité empathique²⁹, terme emprunté à Alain Rabatel, consiste donc pour un énonciateur (le journaliste) à se mettre cognitivement et émotionnellement à la place de quelqu'un, ce que les littéraires caractérisent systématiquement comme des procédés de fiction. Les procédés de déplacement du point de vue décrits par Rabatel sont ailleurs les marques identifiées comme typiques de la fiction. Plus qu'une fictionnalisation du texte, ils sont une sorte d'analogie discursive qui permet au destinataire de se penser empathique. La comparaison aux genres de fiction si fréquente pour qualifier une affaire criminelle propose alors juste un guide de lecture, une panoplie d'émotions adéquate, une référence commune (pour un lecteur de telle époque), indiquant à la surface du texte la disposition émotionnelle qu'il serait censé adopter. On ne se met pas à la place de la victime pour ressentir ce qu'elle a pu ressentir ou entrer en solidarité avec elle, on *joue à être elle*, dans un espace inoffensif, celui de la conversation et de l'imagination.

- 33 Cette revue sommaire des éléments constitutifs du pacte de lecture du texte sensationnaliste reste bien sûr incomplète. Nous l'avons mentionné, la mise en place des conditions d'acceptabilité et de lisibilité de l'information divertissante ne dépend pas seulement de la suspension de la contradiction entre fiction/factualité ou empathie/indifférence, que nous avons approfondie prioritairement ici. L'analyse doit s'augmenter de l'appréciation du jeu des autres lieux d'actualisation de la suspension de la contradiction, que nous désignons comme principe fondamental. Repérer les procédés travaillant à la diversion de l'antagonisme entre ressassement et amnésie, entre hybridation et identité, crise permanente et conservatisme, par exemple, est tout aussi indispensable pour compléter la cartographie systémique du pacte de lecture de la presse sensationnaliste. Cependant, ce dépliage doit toujours être conçu comme un travail second des dimensions particulières, des actualisations locales et systémiques, produites par l'instauration initiale d'une suspension consentie de la contradiction, produite structurellement par les modes de production et de consommation des messages médiatiques. En effet, la cohérence de la communication médiatique ne tient pas à ses messages, ses dessins, ses contenus, mais à la stabilité pérenne de ses structures (périodicité, sérialité, collectivité, technicité, etc.). En dernier recours, l'enjeu de cette réflexion est la possibilité d'une appropriation et d'un décryptage proprement poéticien du *divertissement* (ou *amusement*, si l'on veut) : conditionnant toute poétique des productions des industries culturelles, par exemple, mais aussi toute histoire littéraire englobante pour le xx^e siècle, sensible non seulement à toutes les évolutions de l'art de la fiction, mais au-delà, à toutes les formes de communication plaisante. L'histoire littéraire de la presse est, au xix^e siècle, l'histoire de l'essentiel de la littérature. Pour le xx^e siècle, l'histoire de la littérature médiatique est prise dans l'évolution générale du divertissement et, en large part, elle y existe sous la forme du sensationnalisme, compris non comme département spécialisé de traitement de l'information, mais comme mutation fondamentale de la communication littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- Angenot, Marc, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989.
- Barthes, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p.188-196.
- Barthes, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopedia universalis*, 1975.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, collection « points essais », 1957.
- Cambron, Micheline (dir.), *Pour une médiapoétique du fait divers. Le cas de l'affaire Lindbergh*, *CONTEXTES*, n°24, 2019, URL : <https://doi.org/10.4000/contextes.7961>
- Chabrier, Amélie, *Les Genres du prétoire. La médiatisation des procès au 19^e siècle*, Paris, Mare & Martin, 2019.
- Charaudeau, Patrick, *Langage et discours, éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983.
- Citton, Yves, *L'Économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.
- Gaillard, Claire-Lise, « Les petites annonces personnelles dans la presse contemporaine XVIII^e-XX^e siècles », *Le Temps des médias*, 2018/2 (n° 31), p. 264-266.
- Genette, Gérard, *Métalepses, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 2004.
- Gonon, Laëtitia, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- Kalifa, Dominique, Régnier, Philippe, Thérenty, Marie-Ève et Vaillant, Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.
- Langlais, Pierre-Carl, *La Formation de la chronique boursière dans la presse quotidienne française (1801-1870) : métamorphoses textuelles d'un journalisme de données*, thèse soutenue le 4 décembre 2015, à l'université Paris 4.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Points, collection « Points essais », 1996.
- Letourneux, Matthieu, « Sérialité générique, modes de consommation et question de vérité Le cas de *Détective* », *Criminocorpus* [En ligne], *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, mise en ligne : 2018. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4886>.
- Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 2017.
- Pinker, Roy (Paul Aron, Yoan Vêrilhac), *Faire sensation. De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique*, Marseille, Agone, 2017.
- Pinson, Guillaume, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- Rabatel, Alain, *Pour une lecture linguistique et critique des médias. Empathie, éthique, point(s) de vue*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.
- Simard-Houde, Mélodie, *Le reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, collection « Médiatextes », 2017.
- Thérenty, Marie-Ève et Chabrier, Amélie, *Détective, fabrique de crimes ?* Nantes, Joseph K., 2017.
- Thérenty Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 2007.

NOTES

1. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 16.
2. Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989.
3. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse*, op. cit., p. 17-18.
4. L'étude littéraire et poéticienne des genres du journal a une assez longue histoire, désormais. Le fait divers, notamment, est une sorte de laboratoire inépuisable, depuis Barthes (« Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 188-196), jusqu'à Laetitia Gonon (*Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012). Mais ajoutons la chronique mondaine, (Guillaume Pinson, *Fiction du monde. De la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008), le reportage (Mélodie Simard-Houde, *Le reporter et ses fictions. Poétique historique d'un imaginaire*, Presses universitaires de Limoges, collection « Médiatextes », 2017), la chronique judiciaire (Amélie Chabrier, *Les Genres du prétoire. La médiatisation des procès au 19^e siècle*, Mare & Martin, 2019).
5. Ces rubriques sont, symptomatiquement, plutôt étudiées par des spécialistes d'information-communication ou d'histoire culturelle. On peut penser par exemple à Pierre-Carl Langlais pour la finance (*La Formation de la chronique boursière dans la presse quotidienne française (1801-1870) : métamorphoses textuelles d'un journalisme de données*, thèse soutenue le 4 décembre 2015, à l'université Paris 4) ; ou à Claire-Lise Gaillard, « Les petites annonces personnelles dans la presse contemporaine XVIII^e-XX^e siècles », *Le Temps des médias*, 2018/2 (n° 31), p. 264-266.
6. Voir les travaux menés depuis 2017 par l'ANR NUMAPRESSE : du papier à l'écran. Mutations culturelles, transferts génériques, poétiques médiatiques de la presse. www.numapresse.org
7. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, « Poétique », 2007, p. 21.
8. « Dans la presse des années trente, il ne semble d'ailleurs pas y avoir de solution de continuité entre le fait divers fictif et la fictionnalisation du fait divers. Notre hypothèse est que le rapport défaillant à la vérité, caractéristique des années trente, finit par entraîner, régulièrement, l'infiction vers sa borne extrême, l'affabulation. » Marie-Ève Thérénty et Amélie Chabrier, *Détective, fabrique de crimes ?*, Nantes, Joseph K., 2017, p. 166.
9. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien*, op. cit., p. 21.
10. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975. Voir la postface ajoutée à la réédition dans la collection « Points » en 1996.
11. Patrick Charaudeau, *Langage et discours, éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983, p. 54.
12. Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne, Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 2017.
13. Sarah Mombert, « La fiction », *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 831.
14. Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, op. cit., p. 52.
15. « Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. » Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopedia universalis*, 1975.
16. Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, op. cit., p. 52.
17. Entretien avec Jean-Marie Schaeffer, directeur de recherches au CNRS, auteur de *Pourquoi la fiction?* (Seuil, 1999), <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>

18. On peut ainsi répartir, schématiquement, la façon dont les genres médiatiques rendent compte de l'actualité judiciaire au XIX^e siècle, entre deux axes, selon le degré de leur relation scalaire au réel et à la fiction. Voir Amélie Chabrier, *Fictions du prétoire*, op. cit., schéma p. 67.
19. Matthieu Letourneux, « Sériabilité générique, modes de consommation et question de vérité Le cas de *Détective* », *Criminocorpus* [En ligne], *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, Communications, mis en ligne le 18 décembre 2018, consulté le 11 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4886>.
20. *Ibid.*
21. « Pourquoi le quotidien du XIX^e siècle est-il ainsi contaminé par la fiction ? Sans doute cette fictionnalisation continue contribue-t-elle à la lisibilité du texte et aussi au plaisir de la lecture du journal. “Tu n’aimes que les fictions et l’on te sert selon tes vœux”, disait déjà “Le Courrier de Paris” dans *La Presse* du 20 octobre 1836. Elle explique peut-être aussi l’existence de quatre journaux millionnaires en lecteurs au tournant du siècle, dans une France assez récemment alphabétisée. L’autre raison, plus prégnante probablement, est que le roman est ressenti par les lecteurs aussi bien que par les écrivains comme un instrument adéquat pour rendre compte du réel. “All is true ! ” disait Balzac dans *Le Père Goriot*. », Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, op. cit., p. 150-151 ; « Barthes n’avait certes pas tort de [...] qualifier d’effet de réel [...] un détail “qui ne s’invente pas” et qui donc “fait vrai” mais, paradoxalement, l’effet de cet effet est une fictionnalisation du récit historique, qui s’y anime jusqu’à rejoindre le régime fictionnel du pur roman – même si, dans un récit romanesque, l’effet est symétriquement inverse. », Gérard Genette, *Métalepses, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 2004, p. 65.
22. Voir par exemple l’analyse que faisait Roland Barthes des « photos-chocs », et des raisons pour lesquelles ces images ne « nous font rien », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, collection « Points essais », 1957, p. 98-100.
23. Pour une synthèse pluridisciplinaire sur la question de l’attention, voir Yves Citton, *L’Économie de l’attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris, La Découverte, 2014.
24. Sur cette affaire, qui a constitué un des terrains majeurs des enquêtes collectives nourrissant cette réflexion, voir Micheline Cambron (dir.), « Pour une médiapoétique du fait divers », *Contextes*, numéro cité, et Roy Pinker (Paul Aron, Yoan Vérilhac), *Faire sensation. De l’enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique*, Marseille, Agone, 2017.
25. Pierre Causse, *L’Intransigeant*, 15 mai 1932.
26. *Le Journal*, 8 mai 1912.
27. Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, op. cit.. Voir le chapitre IX, dans lequel l’auteur montre comment le personnage au contact des industries culturelles se construit comme une marque.
28. Voir Yoan Vérilhac, « Les “petites bonnes à tout faire” de *Détective* : jeux de mots et vulgarité », *Criminocorpus* [En ligne], *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, Communications, mis en ligne le 18 décembre 2018, consulté le 11 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5473>
29. Alain Rabatel, *Pour une lecture linguistique et critique des médias. Empathie, éthique, point(s) de vue*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.

RÉSUMÉS

À partir d'une étude de la presse de l'entre-deux-guerres, cet article interroge les limites des outils de l'analyse littéraire pour rendre compte du sensationnalisme journalistique. À partir de la notion de pacte de lecture, il s'agit de faire voir la nécessité d'un cadre théorique et analytique spécifique pour ce registre communicationnel qu'est l'information divertissante (ou « sensationnalisme »), en éloignant notamment de la notion de fiction, qui motive dans la plupart des cas, le recours à une grille de lecture poéticienne du texte de presse

INDEX

Mots-clés : presse, littérature, sensationnalisme, poétique, pacte de lecture, histoire de la presse, faits divers

AUTEURS

AMÉLIE CHABRIER

Amélie Chabrier est maîtresse de conférences à l'Université de Nîmes, et membre du RIRRA 21. Elle participe à l'ANR Numapresse et travaille sur les liens entre presse et littérature et sur la culture médiatique du 19^e au 21^e siècle.

Ouvrages :

Détective, fabrique de crimes ?, édition Joseph K., 2017, coécrit avec Marie-Eve Thérenty.

Les Genres du prétoire, la médiatisation des procès au 19^e siècle, Mare & Martin, 2019.

Passez-moi l'expression! proverbes et expressions de notre enfance, Garnier, 2019.

YOAN VÉRILHAC

Yoan Vérilhac est maître de conférences à l'université de Nîmes. Il est spécialiste des rapports entre presse et littérature au 19^e et au 20^e siècle. Il a publié *La Jeune Critique des petites revues symbolistes* et a coécrit *Faire sensation ; De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique* (sous le pseudonyme collectif de Roy Pinker).