Elfe XX-XXI

Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles

10 | 2021

Modes de Présence et Fonctions de l'écrivain dans la cité

La littérature comme réécriture du fait divers sous la plume de Laurent Mauvignier : une capitulation face aux médias ou un combat littéraire ?

Literature as rewriting miscellaneous news items in Laurent Mauvignier's work: a surrender to media or a writers' means of struggle?

Anna Krykun

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elfe/3715>

DOI : 10.4000/elfe.3715

ISSN : 2262-3450

Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Référence électronique

Anna Krykun, « La littérature comme réécriture du fait divers sous la plume de Laurent Mauvignier : une capitulation face aux médias ou un combat littéraire ? », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 22 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/3715> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.3715>

Ce document a été généré automatiquement le 22 octobre 2021.

La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

La littérature comme réécriture du fait divers sous la plume de Laurent Mauvignier : une capitulation face aux médias ou un combat littéraire ?

Literature as rewriting miscellaneous news items in Laurent Mauvignier's work: a surrender to media or a writers' means of struggle?

Anna Krykun

- 1 Roberto Zucco (1990) de Bernard-Marie Koltès, *L'Ordinaire* (1982) de Michel Vinaver, *Cannibale* (1998) de Didier Daeninckx, *Un fait divers* (1993) de François Bon, *Est-ce que les femmes meurent ?* (2009) de Didier Decoin, *L'Appât* (1990) ou *Tout, tout de suite* (2011) de Morgan Sportès, *L'Adversaire* (2000) d'Emmanuel Carrère, *Sévère* (2000), *Claustria* (2012) ou *La Ballade de Rikers Island* (2014) de Régis Jauffret, *Laëticia ou la fin des hommes* (2016) d'Ivan Jablonka : les œuvres littéraires inspirées de l'actualité médiatique se comptent aujourd'hui par dizaines. Il semblerait en effet que dans la littérature contemporaine la réécriture du fait divers s'impose désormais comme un procédé récurrent, sinon tout à fait banal¹. L'omniprésence de ces traces éphémères des informations du jour a permis à Vincent Kaufmann de parler d'une spectacularisation de la littérature contemporaine : selon lui, celle-ci fait partie intégrante des dispositifs médiatiques qui « affectent l'ensemble de la chaîne de production littéraire ou plus généralement intellectuelle, de l'image de l'écrivain aux pratiques de lecture en passant par la configuration du "milieu" littéraire, dont la fonctionnarisation ou la satellisation qui le caractérisent actuellement rendent [...] l'autonomie problématique² ».
- 2 Dans ce vaste paysage de la production littéraire à l'ère médiatique, Laurent Mauvignier se distingue peut-être par le soin particulier qu'il attache à afficher clairement l'origine de ses romans : c'est ainsi que la couverture de *Ce que j'appelle oubli* définit l'ouvrage comme une « fiction librement inspirée d'un fait divers, survenu à

Lyon, en décembre 2009 », tandis que la quatrième de couverture de *Continuer* précise que l'idée de ce roman est venue à l'auteur à la lecture d'un article publié dans *Le Monde* en août 2014. Une mise en avant aussi ostensible des sources médiatiques de la fiction romanesque vient vraisemblablement d'une conscience lucide des rapports de force qui structurent le champ de l'expression verbale où, de nos jours, la littérature vient fatalement toujours après les médias et doit, par conséquent, composer avec un rôle d'éternelle seconde. En acceptant cet état des choses, Laurent Mauvignier cherche à tourner le désavantage en force :

De quoi la littérature peut-elle parler aujourd'hui ? Avec une certaine ironie, elle peut parler des figures à la Laetitia Casta, si ça intéresse des gens... [...] que nous reste-t-il comme sujet ? Je crois qu'il ne nous reste pas grand-chose, et c'est peut-être une très bonne chose. Et plus le champ des possibles littéraires se réduit, plus on est obligé de creuser très loin³.

- 3 Ainsi, au lieu d'occulter le partage du sensible, qui manifestement ne joue pas en faveur des gens de lettres, Laurent Mauvignier met-il au contraire son lecteur dans une position où ce dernier ne peut pas ignorer les conditions d'élaboration de l'œuvre qu'il tient entre les mains. Bien plus, la mise en exergue des sources médiatiques des récits mauvigniens semble inviter le public à une comparaison attentive des traitements littéraire et journalistique du même sujet. Cette impression d'une confrontation de la littérature avec les médias est par ailleurs renforcée par l'inscription systématique de la fiction romanesque dans l'actualité. C'est que le feuilleton télévisé consacré au tsunami japonais du mars 2011 sert de contrepoint aux péripéties d'*Autour du monde*, tandis que les reportages sportifs de la finale de la coupe d'Europe ponctuent l'intrigue de *Dans la foule*. Dès lors, il paraît important de cerner les principales divergences entre les médias et la littérature à l'œuvre dans les textes de Laurent Mauvignier. À cet égard, deux lignes de tension nous intéresseront particulièrement dans le présent article : l'on pourrait, à la suite de Derrida, résumer la première à l'opposition de l'actualité et du présent⁴, tandis que la seconde recouperait la distinction opérée par Alain Ehrenberg entre l'effet de réel et le réalisme⁵. Relever ces oppositions nous semble essentiel pour saisir une place que l'écrivain contemporain est souvent amenée à occuper dans la cité, place que nous tenterons de mettre en évidence dans un second temps.

L'actualité contre le présent

- 4 La plus superficielle des comparaisons entre la présentation médiatique et littéraire des faits pointera immédiatement une différence majeure, à savoir l'espace, le nombre de mots ou de pages, et donc le temps qu'un écrivain et un journaliste peuvent consacrer à un même événement. En effet, en réécrivant un fait divers, l'écrivain a tout loisir d'étirer sur plusieurs dizaines, sinon centaines de pages ce que la presse quotidienne doit concentrer en quelques colonnes. Les techniques de ralentissement de l'action et d'allongement du temps de lecture sont particulièrement manifestes sous la plume de Laurent Mauvignier. De nombreux passages sont ainsi consacrés à de longues descriptions d'un « presque rien » : une sensation fugace, un souvenir à demi oublié, un désir ou une aspiration vague, une parole ou un geste si insignifiants ou vains que l'on renonce finalement à les accomplir. Le passage suivant d'*Apprendre à en finir*, que l'on aurait presque pu choisir au hasard dans l'ouvrage, est hautement représentatif de cette écriture de l'infime :

Il était dans la cuisine, assis. J'ai dit que j'allais ouvrir dans sa chambre ou changer les draps, en profiter pour passer l'aspirateur, je ne sais plus, enfin je me suis retrouvée dans sa chambre et, quand j'ai vu son lit ouvert, les draps rejetés et puis la marque de son corps sur le drap-housse, c'est revenu, discrètement, *presque rien*, et j'ai été surprise de ressentir comme une lame, une pointe déchirant sous les os, au-dessous de la poitrine, *oh non, presque rien*, ça a été un éclair, une décharge de rien, qui l'a juste tailladée comme on se coupe au canif, comme dans le pouce se pique l'aiguille, avec le sang qui fait une bulle sur la peau, qu'il suffit de porter aux lèvres, de sucer un peu ; *une toute petite peur*, une gêne *de rien du tout*, au-dessus du ventre, à cause des draps ouverts, des marques de son corps sur le drap-housse. Je me suis secouée pour me dire que *ce n'était rien, rien du tout*, puisque je n'avais pas de raison, *aucune raison de rien ressentir* de cette gêne-là⁶ [Nous soulignons - AK].

- 5 S'attarder aussi longuement sur des détails insignifiants du récit permet d'insister sur l'importance du moment présent, aussi ordinaire ou futile puisse-t-il paraître au premier regard, et par là même de remettre en question la fuite en avant de l'époque moderne⁷. C'est pour la même raison que les descriptions, chez Laurent Mauvignier, commencent toujours de façon apophatique : l'écrivain prend d'abord le temps d'énumérer tout ce qu'un objet, une action ou un sentiment *n'est pas* avant d'esquisser ce qu'il est, souvent non sans soumettre au lecteur une longue série de comparaisons, sur le mode du « *c'est comme* ». Ainsi, de la fatigue du protagoniste de *Ce que j'appelle oubli*, qui a causé un faux pas aboutissant à une dispute et un meurtre, nous dit-on d'abord que « *ce n'est pas comme* le vide, *ni non plus* le néant, *pas* la mort, *pas* le rien, **c'est comme** un rocking-chair avec l'osier qui craque en balançant, c'est calme et doux **comme** de voir les étoiles un soir d'été et d'entendre les grenouilles du ruisseau d'à côté, **c'est comme** la fermeture Éclair de la toile de tente – tu te rappelles ? les vacances, Noirmoutier⁸ » : les lignes de fuite du récit littéraire filent ainsi à grande vitesse, entraînant le lecteur bien loin de la banlieue lyonnaise, scène d'un fait divers sordide, avant de le faire revenir au mouvement fatal qui a déclenché la dispute : « un mouvement, ce qu'il a fait, *non pas* tenter de nier lorsqu'il les a vus arriver vers lui et qu'ils se sont, *je ne dirais pas* abattus sur lui, parce qu'ils étaient lents et calmes et qu'ils *n'ont pas du tout* fondu comme l'auraient fait, disons, les oiseaux de proie, *non, pas du tout, au contraire*⁹ [Italique et gras de l'auteur de l'article - AK] ». Puis, à nouveau, la description de l'action s'enlise dans les précisions sur ce qu'elle n'était pas, ne contenait pas, ne visait pas, et un temps important se passe dans un face à face du lecteur avec le personnage avant que l'écrivain ne reprenne le fil de la narration. Ce travail minutieux de ralentissement du temps culmine dans *Des hommes*. Divisé en quatre parties (« Après-midi », « Soir », « Nuit », « Matin »), ce roman relate une unique journée dans la vie des personnages, de sorte que la temporalité du roman coïncide parfaitement avec le temps nécessaire à sa lecture, et partant avec l'expérience temporelle propre des lecteurs. Aboutissement logique d'une entreprise de décélération du récit plus large, que l'on observe dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, ce procédé entend modifier la perception du temps, souvent dominée par l'urgence ou l'actualité médiatique, en restructurant la temporalité de la lecture.
- 6 D'une façon similaire, le foisonnement des conditionnels permet de devancer le récit de ce qui s'est réellement passé par l'exposé de multiples scénarios alternatifs, qui auraient pu devenir réalité. Ainsi, avant de présenter l'issue malheureuse d'un malentendu qui a conduit au meurtre du protagoniste de *Ce que j'appelle oubli* par les vigiles d'un supermarché lyonnais, Mauvignier déploie longuement un tableau hypothétique où « lui aussi pourrait travailler avec eux et être vigile, il sait ce que c'est

les boulots qu'on peut faire pour vivre il ne juge pas, il se fout de ce métier-là comme d'un autre et aurait aussi bien pu le faire et être un des leurs, pourquoi pas ? c'est possible, imagine ça, ils sont voisins et se croisent tous les jours sur le palier de l'immeuble des Bleuets, ils vont dans les mêmes bars entendre les mêmes musiques, et sans doute que dans la rue ils matent les mêmes filles¹⁰ ». En effet, dans le récit littéraire, comme le narrateur l'affirme lui-même, l'exposé « des tas de choses que je ne ferai jamais, que je n'aurais jamais faites de toute façon mais que j'aimais tellement savoir présentes, là, à côté, au cas où¹¹ » vient régulièrement interrompre le compte rendu des faits, portant à plus d'une soixantaine de pages ce qui tient dans quelques lignes succinctes d'un fait divers. Aux yeux de Laurent Mauvignier, ces excroissances, en apparence superflues, qui se greffent au récit factuel, semblent représenter, sinon la fonction sociale, du moins la raison d'être de la littérature :

C'est pour cela que je ne suis vraiment pas inquiet pour le roman. Le roman a, à mon sens, de beaux jours devant lui parce qu'il a cette capacité, cette souplesse, cette plasticité qui lui permet, comme ça, en détour d'une phrase, – imaginons que les phrases soient quand même assez longues pour pouvoir le faire – de déployer des périodes qui n'ont *a priori* rien à voir avec elles mais si on les met l'une à côté de l'autre, on s'aperçoit qu'elles ont en réalité profondément à voir. C'est toute l'aventure du roman au xx^e siècle, je n'invente rien là-dedans. Simplement je ne vois pas d'autres moyens pour moi aujourd'hui de pratiquer le roman et même, j'allais dire, de le justifier à mes propres yeux¹².

- 7 Loin du simple plaisir de digresser à la manière du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, les détours narratifs et la lenteur de la narration qui caractérisent la littérature contemporaine paraissent être de nature stratégique : il semble bien que dans les sociétés d'aujourd'hui, qui valorisent si fortement la vitesse et l'actualité, la réécriture littéraire d'événements médiatiques entende avant tout ralentir la perception des informations et obliger ainsi le lecteur à accorder un temps plus important au même personnage et à la même péripétie. Les enjeux d'un tel ralentissement sont singulièrement importants car, comme le faisait remarquer Cynthia Fleury dans un ouvrage récent, le temps est l'objet par excellence du pouvoir. Avoir du temps est, et a toujours été, synonyme de *pouvoir* prendre du recul par rapport à la doxa ou à l'idéologie dominante. Par conséquent, « [l]a conquête du temps est pour la liberté son premier défi. Le facteur d'exclusion est bien l'absence du temps. Le temps pour soi. Le temps dont on définit soi-même la teneur et la valeur. Capter le temps est l'office du pouvoir. La verbalisation du temps est aussi un enjeu. [...] Réduire le temps, c'est aussi réduire le temps où l'on parle¹³. » Dès lors, soutient Mauvignier, l'admirable puissance de la lenteur consiste en ce qu'elle permet « qu'on arrête de prendre pour inéluctable ce qui ne l'était que par notre passivité, notre docilité, notre résignation¹⁴ ».
- 8 La difficulté de ce recul critique tient sans doute au fait que, dans un monde contemporain où la sphère de la communication est dominée par les médias de masse, la parole semble subir une transformation en profondeur : l'actualité des données et la rapidité des messages prennent le pas sur les fonctions traditionnelles de la langue (expressive, phatique, conative et même référentielle). Comme le pointait avec beaucoup de justesse Baudrillard, les circuits médiatiques inaugurent un nouveau principe des échanges :

Le principe même de l'information et de la communication est celui d'une valeur non plus référentielle, mais fondée sur la circulation pure. Pure valeur ajoutée par le fait que le message, le sens, passent d'image en image et d'écran en écran. Ce n'est même plus la plus-value et la valeur d'échange de la marchandise (qui

pourtant anticipe déjà le processus), laquelle en principe s'articule toujours sur une valeur d'usage et donc relève encore de la sphère de l'économie. Ici il n'y a plus d'échange à proprement parler, on est dans la circulation pure et la réaction en chaîne au fil des réseaux, c'est une toute nouvelle définition de la valeur, valeur purement centrifuge, liée à la pure vitesse et multiplication des échanges¹⁵.

- 9 En devenant, dans le discours médiatique, un pur élément de circulation, les mots y perdent leur valeur référentielle, si bien que les événements qu'ils s'efforcent en vain de désigner ou décrire finissent dépouillés de tout air de réalité, sont pour ainsi dire *déréalisés*. C'est là le leitmotiv d'*Autour du monde* de Laurent Mauvignier, roman qui met en scène des personnages venant du monde entier au moment de la catastrophe nucléaire de Fukushima : la manière médiatique de s'emparer de ce sujet, de le traiter rapidement, comme en passant et parmi d'autres thèmes abordés aussi sommairement, non seulement occulte la portée de ce qui se passe au Japon, mais contribue à déréaliser tout à fait l'événement :

les images défilent, une raffinerie en feu et la voix – Fancy monte le son – qui parle d'un tremblement de terre d'une magnitude de 8,9 et d'un tsunami comme le Japon n'en a jamais connu. Les bandeaux défilent au-dessous des images et c'est comme si les mots se couraient les uns après les autres dans une course-poursuite sans fin, effrénée, les commentaires, les faits, l'impuissance à rien circonscrire ni tenir, les mots comme un liquide, une eau qui s'échappe, un torrent et Fancy reste figée devant les images qui ne finissent pas¹⁶.

- 10 La prolifération des images photographiques ainsi que notre engouement particulier pour ces répliques du réel semblent dès lors les corollaires de l'impuissance des mots à saisir les objets et les faits, à établir une passerelle entre l'homme et la réalité qui l'entoure, qui cesse progressivement de lui être compréhensible, de pouvoir être faite sienne. C'est cette capitulation des mots qui fait dire à Luc, le personnage central d'un autre roman de Mauvignier, *Loin d'eux*, que « le monde blessait les mots¹⁷ ». La protection des mots, dont le propre est au contraire d'évoquer le réel, de l'effleurer délicatement, sans chercher à s'y substituer, commence alors par une offensive contre les images médiatiques, « [c]ette guerre spéculaire qu'il faut mener pour ne pas être dépossédé¹⁸ », pour ne pas laisser le discours devenir « cet espace mort qu'on regarderait comme sa propre carcasse vaguement vivante, mécanique, loin de soi, comme sont vivants les animaux qu'on regarde jouer à la vie sauvage dans l'espace morne de leur zoo¹⁹ ». Cependant, la véritable cure des mots, la reconquête effective du pouvoir du langage, doit nécessairement passer par la modification des conditions mêmes de l'énonciation. Comme l'explique Derrida dans une série d'interviews accordées à Bernard Stiegler, à l'ère médiatique, où la croissance exponentielle de la quantité d'information s'accompagne d'une réduction drastique du temps de parole,

avec tous ces appareils et toutes ces prothèses qui nous regardent, nous entourent, nous circonviennent, les conditions entre guillemets « naturelles » de l'expression, de la discussion, de la réflexion, de la délibération sont largement entamées, faussées, tordues. Le premier mouvement, ce serait donc d'essayer au moins de reconstituer les conditions dans lesquelles on pourrait dire ce qu'on a envie de dire au rythme et dans les conditions où on a envie de le dire²⁰.

- 11 Les multiples stratégies de ralentissement du temps de lecture à l'œuvre dans les réécritures mauvigniennes de faits divers témoignent de la volonté de la littérature contemporaine d'amorcer ce premier mouvement. En cela la démarche scripturale de l'écrivain nous semble hautement représentative de l'action d'écriture qu'entendent réaliser aujourd'hui une grande partie de ses confrères.

L'effet de réel contre le réalisme

- 12 La deuxième différence importante entre les traitements littéraire et médiatique des faits divers tient à la part plus ou moins assumée de l'artifice, de la construction langagière et narrative des faits. En cela, l'écrivain, même lorsqu'il s'empare d'une « histoire vraie », se distingue fondamentalement du journaliste. En effet, se voulant au plus près de la réalité (les événements sont saisis sur le vif, les enquêtes menées sur le terrain, les propos des acteurs ou des témoins oculaires rapportés sous forme de discours direct), les médias tendent non seulement à occulter le caractère construit des événements, des phénomènes et des faits mais, qui plus est, passent entièrement sous silence la fonction normative des représentations de la société qu'ils produisent. Comme le soulignent avec justesse Sarah Kember et Joanna Zylińska dans *Life after New Media* (*La Vie après les nouveaux médias*), les médias, qui prétendent couvrir les événements en direct, donner la parole aux acteurs et restituer les faits sans ajouts, contribuent en fait à dissimuler l'existence de l'écran pour créer l'impression d'un contact immédiat avec la réalité. Or cet effet de direct masque souvent des représentations porteuses d'une utilité économique et sociale pour les acteurs qui dominant le champ social :

Media only intimate at liveness through their appeal to « live coverage », the lively, flashing« look » of their animations and their representationalist aspirations aimed at closing the gap between the viewer and the screen ; they ultimately foreclose on life because they reduce it to a linear and predictable set of outcomes. [...] The apparent liveness of media is therefore only a mask for their enhanced social and economic utility²¹.

Les médias font croire qu'ils appartiennent à la réalité²² parce qu'ils recourent au direct, à un habillage vivant, coloré, pour leurs animations, à la représentation mimétique, qui vise à réduire le fossé qui sépare le spectateur de l'écran ; en dernier ressort, ils s'emparent de la vie en la réduisant à un ensemble linéaire et prévisible de conséquences. [...] La vie dont sont apparemment dotés les médias n'est ainsi que le masque de leur instrumentalité sociale et économique accrue. [Nous traduisons - AK]

- 13 La réflexion des chercheuses américaines, qui porte principalement sur les médias audiovisuels, nous semble également applicable au domaine de l'expression écrite. En effet, il ne serait probablement pas exagéré de dresser un parallèle entre, la prétention des médias télévisés à restituer la vie en en reproduisant objectivement les formes et l'aspiration de la presse écrite de parvenir au même résultat en dépouillant l'énonciation de tout indicateur de la subjectivité auctoriale. Or, tout comme les images de la télévision, qui en prétendant donner un accès direct au réel dissimulent leur instrumentalisation dans le dispositif des médias de masse, la langue des journalistes, prétendument neutre, factuelle et sans marqueurs de style personnel, abonde en qualificatifs qui, bien qu'ils semblent se contenter de nommer une action, n'en proposent pas moins une interprétation qui n'est aucunement neutre sur le plan axiologique et/ou idéologique. C'est ainsi que le simple fait de classer un événement dans la rubrique des faits divers revient déjà à lui attribuer une grille de lecture très précise. De même, les énoncés médiatiques condensés, par exemple : « Au Kirghizstan, la chevauchée initiatique d'un père et de son fils²³ » (tel fut le titre de l'article qui avait inspiré l'écriture de *Continuer*), ou encore : « La mort d'un jeune marginal dans un Carrefour à Lyon : une vidéo accablante pour les vigiles²⁴ » (titre qu'un grand quotidien

régional a donné au fait divers de *Ce que j'appelle oubli*), vont bien au-delà de la simple désignation d'un fait.

- 14 Face à cela, un écrivain qui, comme Laurent Mauvignier, met en relief le pacte de lecture fictionnel, non seulement en rappelant au début de ses romans que ceux-ci s'inspirent *librement* des faits divers, mais également en leur donnant la forme manifestement personnelle et donc partielle de monologues intérieurs fortement oralisés qui font ressortir l'idiolecte de chaque personnage, un tel écrivain, pour reprendre les mots de Wayne Booth, « signe avec moi un pacte selon lequel il ne sait pas tout. Il me rappelle de temps en temps qu'en cet instant précis, il ne peut pas "aller au-delà" du fait de la convention qu'il a adoptée. Je l'accepte pourvu que cela serve à des objectifs plus importants que je suis prêt à accepter également. Mais en aucun cas ne puis-je prétendre que le livre que je suis en train de lire n'est pas un roman [Nous traduisons -AK]²⁵. » Insister sur les particularités d'expression de ses personnages permet ainsi à l'écrivain de mettre en évidence la diversité des visions du monde qui se reflètent dans la bigarrure des pratiques langagières. La dissociation des faits et de leurs multiples récits (y compris ceux des « faits divers »), qui résulte de cette polyphonie du roman, permet d'échapper à la tentation de croire que la réalité textuelle pourrait donner accès à la réalité elle-même, erreur dans laquelle le dispositif documentaire adopté par les médias induit aussi bien des journalistes que leurs lecteurs.
- 15 Dans *Ce que j'appelle oubli*, Laurent Mauvignier revient explicitement sur cette fonction de l'écrivain. Selon lui, la médiatisation même d'un fait incite les parties en présence à en faire un cas en recouvrant de la complexité du vécu l'origine de ce cas exemplaire : « ils ont pris son corps pour le remplir et le gaver des défauts dont ils voulaient se débarrasser, eux, comme un sac à remplir de pierres, de gravats, de déchets, et il s'est retrouvé gros et difforme de leurs mensonges, des bla-bla, bla-bla encore²⁶ ». Dans ces conditions, le rôle de la littérature consiste à faire le chemin inverse pour revenir du fait divers au fait qui l'a inspiré, afin de faire entendre « l'écho du fracas [du] corps et pas les mots que le procureur et la police ont dits et répétés et qu'on a entendus dans les rues et les journaux, jetés sur la voie publique comme pour y faire pousser des fleurs²⁷ ». La littérature se voit ainsi définie dans son rapport aux récits lisses des médias : puisque ses désignations d'actes et ses relations d'événements sont toujours postérieures à la version médiatique des faits, elle doit commencer par défaire le système des raccourcis (im)posé par le discours journalistique. Se dégager du degré zéro du langage et du récit factuel, qui se veut purement informatif, mettre en avant la part d'élaboration et d'invention, voire de fiction, inhérente à toute énonciation devient une condition *sine qua non* de la réécriture littéraire des « histoires vraies » et des « faits divers ». C'est pourquoi, pour Laurent Mauvignier, à l'époque des médias de masse, la littérature ne n'est plus « un étalement d'un événement qui aurait des conséquences, qui amèneraient un autre événement, mais plutôt une chose qui se creuse, qui se fait en tension, en relief, qui creuse des événements déjà donnés parce qu'ils étaient là²⁸. »
- 16 Pour mettre en évidence les tensions entre la littérature et les médias dans le champ discursif contemporain, nous avons jusqu'à présent dressé un tableau assez antinomique et donc réducteur de leurs rapports. Or, force est de constater qu'en dépit de leurs divergences, une entreprise similaire semble occuper les deux camps. En effet, comme le font remarquer fort judicieusement David Boslter et Richard Grushin, dans les deux cas de figure, il s'agit d'opérer une remédiation, c'est-à-dire un réarrangement

des propos autant qu'un réagencement des supports²⁹. En suivant leur raisonnement, l'on pourrait avancer que c'est seulement par le type de remédiation que les deux discours se distinguent : la littérature tend vers l'hypermédialité/*hypermedia* (une mosaïque de discours et éventuellement d'images), tandis que le journalisme penche plutôt vers l'immédiateté/*immediacy* (un réagencement qui cherche à effacer le médium pour créer l'impression d'un contact direct avec la réalité)³⁰ :

It is easy to see that hypermedia applications are always explicit acts of remediation : they import earlier media into digital space in order to critique and refashion them. However, digital media that strive for transparency and immediacy (such as immersive virtual reality and virtual games) also remediate. Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire : the desire to get past the limits of representation and to achieve the real³¹.

Il est aisé de voir que les dispositifs d'hypermédialité constituent toujours des actes de remédiation explicites : ils font entrer des médias plus anciens dans l'espace numérique afin de les critiquer et remodeler. Cependant les médias numériques qui visent la transparence et l'immédiateté (la réalité virtuelle et les jeux virtuels immersifs, par exemple) opèrent eux aussi une remédiation. Les hypermédias et les médias transparents sont deux manifestations opposées d'un seul et même désir, celui de dépasser les limites de la représentation et d'atteindre le réel.

- 17 Or, en dépit de cette aspiration commune vers un idéal en quelque sorte plus-que-réel, qui apparaît comme le condensé ou la quintessence de la réalité, il existe néanmoins entre les deux approches une différence notable : là où l'approche plus totalisante des médias pose l'existence de la vérité objective des faits, à laquelle il suffit de donner voix, l'approche assumant sa subjectivité et donc son caractère parcellaire, propre à la littérature, suggère que le réel échappe à la conscience individuelle et se loge non pas dans les faits, mais dans les plis des faits. C'est pourquoi seuls les écarts entre les vérités subjectives, que la littérature rend manifeste notamment par la superposition de plusieurs perspectives narratives, ou, dans le cas de Laurent Mauvignier, de plusieurs monologues intérieurs à la première personne, peuvent pointer vers une sorte de réalité suprême, qui n'est pourtant nullement thétique :

Pour moi, l'un des enjeux de la littérature c'est peut-être pas forcément d'éclaircir des choses, c'est peut-être partir de leur opacité pour non pas d'un seul coup dire ce qui est bien, ce qui est pas bien, ce qui est possible, pas possible, etc., mais pour dire : « Essayons de nous donner une représentation ou une expérience de cette incompréhension. » [...] Il me semble que la littérature peut approcher cet endroit qui va à l'encontre des idéologies, qui les met un peu les unes contre les autres³².

- 18 Mettant l'accent sur le défaut de réel dans toute prise de parole et tout acte langagier, les écrivains contemporains entendent rendre au public la maîtrise de la construction de ses représentations de la réalité et, par là même, rétablir la sphère publique comme un espace discursif commun où sont débattues les affaires de la cité. En assumant la part du fictionnel, ils rappellent que la prétendue transparence du langage médiatique relève elle aussi d'un certain effet de réel qui « n'est pas le réalisme, mais une modification des ressorts du spectacle, c'est-à-dire de ce qui le rend attractif. Il est indicateur d'une modification massive de l'expérience du rapport individu-société qui doit être pensée dans le cadre des mutations contemporaines de l'imaginaire égalitaire. En effet, le déplacement de la vraisemblance [littéraire] à l'authenticité [médiatique] est la marque d'une réduction croissante de l'altérité, qui est un trait de longue durée des sociétés démocratiques, et fait partie de l'expérience égalitaire³³. » C'est pourquoi en opérant le retour à la vraisemblance, au réalisme, qui n'est qu'une imitation, une

tentative pour se rapprocher du réel, l'écrivain oblige son lecteur à assumer la part inévitable d'interprétation des faits.

Les fonctions de l'écrivain dans la cité

- 19 Tout cela explique sans doute pourquoi, aux yeux de l'héroïne principale de *Continuer*, « la seule arme réellement efficace » aujourd'hui n'est plus la politique, ni même le militantisme civique ou associatif, mais bien le roman³⁴. Il semblerait en effet que l'écrivain soit le seul à même d'accomplir trois fonctions essentielles pour nos sociétés. Premièrement, dans le monde qui « travaille à ce que les réseaux s'interconnectent, qu'ils se fluidifient, se rencontrent, échangent plus vite encore sur des autoroutes et des ponts qui abolissent les distances et les amoindrissent jusqu'à ce qu'il ne reste bientôt pas un point éloigné de l'autre de plus de quelques encablures, même sur voie terrestre³⁵ », la littérature semble continuer à œuvrer à ralentir les flux et les échanges en rappelant constamment au lecteur que « Vous êtes ici³⁶ » et qu'« ici, ce n'est pas partout³⁷ ». Les œuvres littéraires, du moins celles de Laurent Mauvignier, s'attachent à ce que l'homme d'aujourd'hui « sache prendre le temps de regarder un ciel de nuit, de s'émerveiller devant une montagne, [...] qu'il sache respirer et souffler, [...] qu'il entende comment on pense par le souffle et que c'est par lui que la vie circule en nous³⁸. »
- 20 Deuxièmement, l'écrivain contemporain est probablement à l'image de ce personnage que l'on voit à la dernière page d'*Autour du monde*, qui « pense à tous ces mots, par millions, qui s'écrivent, se lisent, se froissent, s'oublient, s'ignorent, et à tous ces gens qui se frôlent et ne se rencontrent jamais³⁹ », et qui comprend que, dans ce monde en perpétuel mouvement, seul un arrêt, un temps de pose long, une mise en suspens des changements peut permettre de recréer un lien, et notamment ce lien social dont les sociétés d'aujourd'hui déplorent si souvent l'affaiblissement. C'est ce que Mauvignier souligne en plaçant en exergue de sa pièce *Le Lien* une citation de José Marías :

Peut-être le lien se limiterait-il à cela, une espèce d'enchantement (...), qui, tout bien considéré, n'est autre que la condamnation au souvenir, au fait que les événements et les personnages reviennent et réapparaissent indéfiniment et ne disparaissent, ne passent, ne nous abandonnent jamais tout à fait, et à partir d'un certain moment demeurent ou habitent dans notre tête, dans la veille ou le sommeil, s'y logent faute de lieux plus confortables, se débattant contre la dissolution et voulant s'incarner en la seule possibilité qui leur reste de perpétuer présence et relation, la répétition ou la réverbération infinie de ce qu'ils firent un jour ou de ce qui eut lieu⁴⁰.
- 21 Si la littérature mauvignienne est donc une littérature lente, où des personnages peu nombreux tournent en rond dans le labyrinthe de leurs désirs, de leurs souvenirs ou de leurs drames, une littérature qui oblige le lecteur à vivre longuement dans l'intimité de « ces gens simples qui essaient de s'en sortir dans un monde fait pour personne⁴¹ », c'est qu'il s'agit d'une littérature qui cherche à recréer un lien dans le monde des réseaux et des connexions, trop multiples, trop rapides, trop brèves et trop éphémères pour qu'un contact s'établisse dans la durée ou laisse une trace.
- 22 Enfin, la déconstruction par la littérature du langage transparent des médias comme un langage aliénant vise à rendre à chacun de nous l'usage des mots qui permettent de construire aussi bien nos propres histoires que des récits collectifs, dans la mesure où « on ne sait pas ce que c'est qu'une histoire tant qu'on n'a pas soulevé celles qui sont

dessous et qui sont les seules à compter, comme les fantômes, nos fantômes qui s'accumulent et forment les pierres d'une drôle de maison dans laquelle on s'enferme⁴² ». En effet, puisque l'homme du XXI^e siècle accède au réel principalement par le biais des médias, il se voit condamné à l'aborder dans la langue de ceux-ci, empreinte d'éléments de langage. Ainsi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que la littérature du XXI^e siècle, qui, elle aussi, est en quelque sorte une littérature post-médiatique, parte du constat désabusé que la langue n'est plus la maison de l'être. C'est pourquoi l'écrivain contemporain s'acharne à marcher dans les pas de Céline : à jouer avec les rythmes et les sonorités, à émailler la langue de tournures familières, à inventer les mots et à imiter les façons de parler individuelles, à couper ou hacher les phrases pour les rapprocher du discours intérieur et faire transparaître dans la diction les émotions les plus intimes. C'est en remplaçant la langue neutre du discours médiatique par un kaléidoscope de parlers individuels que l'écrivain du XXI^e siècle entend rappeler que « personne n'a le monopole de la langue et que tout le monde essaie, à travers la langue, de chercher sa propre individualité, sa propre existence par la langue, [car] on existe d'abord par ça⁴³. »

- 23 La réécriture mauvignienne de faits divers est ainsi hautement révélatrice de la configuration des rapports dans les sociétés contemporaines, où la relation entre la littérature et son public, aussi bien qu'entre la littérature et la sphère publique, ne peut se passer d'un troisième terme de la relation, à savoir le discours médiatique, et où la place et les fonctions de l'écrivain dans la cité ne peuvent se définir que par rapport à celles d'autres hommes de plume, des journalistes.

NOTES

1. La bibliographie critique sur ce sujet est également assez abondante : Emmanuelle André, Martine Boyer-Weimann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel : miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, 2008 ; Franck EVRARD, *Faits divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997 ; Laetitia Gonon et Pascale Roux (dir.), *Recherches & Travaux*, n° 92, 2018, « Le fait divers dans la fiction contemporaine » ; Philippe Hamon (dir.), *Romantisme*, n° 97, 1997, « Fait divers et littérature » ; Sylvie Joepck, *Le Fait divers dans la littérature*. Paris, Gallimard, 2009 ; Sylvie Loignon (dir.), *La Revue des Lettres modernes*, n° 6, 2020, « Marguerite Duras et le fait divers suivi de *Lectures de La Vie tranquille* » ; Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Fait divers et ses fictions*, Paris, Minuit, 2019 ; Minh Tran Huy, *Les Écrivains et le fait divers : une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017.
2. Vincent Kaufmann. *Dernières nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*, Paris, Seuil, 2017, p. 21.
3. « Entretien avec Laurent Mauvignier », (réalisé le 6 avril 2000 par les étudiants du module « Métiers du livre » de la Faculté des Lettres et Langues de Poitiers). In : Stéphane Bikialo et Jacques Dürrenmatt (dir.), *Dialogues contemporains : Pierre Bergougnoux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, Poitiers, la Licorne, 2002, p. 99.
4. « [...] s'occuper, en philosophie par exemple, du présent, c'est peut-être ne pas confondre constamment le présent et l'actualité. Il y a une manière anachronique d'aborder l'actualité qui

ne manque nécessairement ce qu'il y a de plus présent aujourd'hui. » Cf. Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Paris, Galilée - INA, 1996, p. 17.

5. Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

6. Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2000, p. 68-69.

7. À ce sujet voir la brillante analyse du philosophe et sociologue allemand Hartmut Rosa (*Accélération. Une critique sociale du temps*, Didier Renault [trad.], Paris, La Découverte, 2010).

8. Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011, p. 56.

9. *Ibid.*, p. 8.

10. *Ibid.*, p. 14-15.

11. *Ibid.*, p. 60.

12. Laurent Mauvignier, « Plier, déplier : mémoires au présent », entretien avec Antoine Compagnon au Collège de France le 6 février 2018. En ligne, URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2018-02-06-17h45.htm>, consulté le 9 août 2019.

13. Cynthia Fleury, *Les Irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2018, p. 106.

14. Laurent Mauvignier, *Continuer*, Paris, Minuit, 2016, p. 68.

15. Jean Baudrillard, *Écran total*, Paris, Galilée, 1997, p. 40.

16. Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014, p. 241.

17. *Id.*, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999, p. 120.

18. *Id.*, « Beckett, faire l'image », *Les Carnets du BAL*, n° 8, 2017, « L'Image, évènement intérieur », p. 15.

19. *Ibid.*, p. 17.

20. Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, op. cit., p. 41.

21. Sarah Kember and Joanna Zylinska, *Life after New Media. Mediation as a Vital Process*, Cambridge - London, the MIT Press, 2012, p. 24-25.

22. Le néologisme « lifeness », que Sarah Kember et Joanna Zylinska inventent pour expliquer la prégnance de cette croyance, désigne l'aptitude des média à se servir de la ressemblance des produits médiatiques (le reportage, le direct, etc.) à la réalité afin d'occulter le dédoublement de celle-ci qui s'opère dans ces productions multimédia. Bien plus, aux yeux de deux chercheuses, le simulacre médiatique n'a rien d'anodin : reflet du rapport des forces dans la société, il contribue à l'hégémonie culturelle de ceux qui possèdent et contrôlent les média.

23. Pascale Kremer, « Au Kirghizstan, la chevauchée initiatique d'un père et de son fils », *Le Monde*, 30 août 2014.

24. « La mort d'un jeune marginal dans un Carrefour à Lyon : une vidéo accablante pour les vigiles », *La Dépêche du Midi*, 31 décembre 2009.

25. « He signs an agreement with me not to know everything. He reminds me from time to time that he cannot, in this particular instance, "go behind" because of the convention he has adopted. I accept this, provided it serves larger ends that I can also accept. But in no case do I pretend that I am not reading a novel. » (Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago - Londres, the University of Chicago Press, 1968, p. 53.)

26. Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, op. cit., p. 28.

27. *Ibid.*, p. 36-37.

28. « Entretien avec Laurent Mauvignier » (réalisé le 6 avril 2000 par les étudiants du module « Métiers du livre » de la Faculté des Lettres et Langues de Poitiers), Art. cit., p. 101.

29. « [...] all mediation is remediation. We are not claiming this an a priori truth, but rather arguing that at this extended historical moment, all current media function as remediators and that remediation offers a means of interpreting other the work of earlier media as well. [...] No medium, it seems, can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning. » Cf. Jay David Bolster and Richard Grushin, *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 1999, p. 55.

30. « News and information shows are a different matter because their claim to immediacy is based on the shared belief that they are presenting what “really happened”. » Cf. *Ibid.*, p. 189.
31. *Ibid.*, p. 53.
32. Laurent Mauvignier, « Plier, déplier : mémoires au présent », *op. cit.*
33. Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain*, *op. cit.*, p. 185.
34. Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 107.
35. *Id.*, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 146.
36. *Ibid.*, p. 65.
37. *Ibid.*, p. 103.
38. *Id.*, *Continuer*, *op. cit.*, p. 69.
39. *Id.*, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 372.
40. *Id.*, *Le Lien*, Paris, Minuit, 2005, p. 7.
41. *Id.*, *Autour du monde*, *op. cit.*, p. 320.
42. *Id.*, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009, p. 270.
43. « Entretien avec Laurent Mauvignier » (réalisé le 6 avril 2000 par les étudiants du module « Métiers du livre » de la Faculté des Lettres et Langues de Poitiers), *Art. cit.*, p. 104.

RÉSUMÉS

En s'appuyant sur l'analyse de la réécriture de faits divers dans les œuvres de Laurent Mauvignier, l'article s'attache à explorer les rapports entre la littérature et les médias dans le champ discursif contemporain afin de mettre en relief la triple fonction de l'écrivain dans les sociétés d'aujourd'hui : la reconquête du temps long, le rétablissement du lien social, la déconstruction du langage « factuel » des médias et la réappropriation de la langue. Cet examen des rôles attribués à la littérature contemporaine permet de cerner les formes que prend l'engagement de l'artiste dans l'ère du « post-politique ».

Basing on the analysis of Laurent Mauvignier's procedures of rewriting miscellaneous news items, this article aims to investigate the relation between literature and media in contemporary discursive practices in order to highlight what appears to be a triple role of writer in present-day societies : to regain a long-term vision, to restore social links and to deconstruct transparent “informative” language of media et thus to recover a more appropriate use of it. This investigation of roles assigned to contemporary literature makes it possible to clarify the forms of artists' engagement in the “post-political” period.

INDEX

Keywords : miscellaneous news items, media apparatus, slowing the narrative pacing, fiction, effect of reality

Mots-clés : fait divers, dispositif médiatique, ralentissement du récit, fiction, effet de réel

AUTEURS

ANNA KRYKUN

Diplômée d'un Master en théorie littéraire et en histoire des littératures européennes et Docteur ès Lettres (thèse portant sur le sujet *Être une femme de lettres en France au XX^e siècle : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar*, rédigée sous la direction de M^{me} Sylvie Jouanny), Anna Krykun occupe actuellement le poste de Maître de conférences à l'Université de Tours. Parmi ses centres d'intérêt principaux, il convient de mentionner la sociologie de la culture, l'analyse genrée de corpus littéraires et d'environnements culturels, ainsi que l'histoire des idées, des représentations et des sensibilités. Cherchant à appréhender les textes littéraires dans leurs interactions avec les discours et les pratiques extralittéraires, Anna Krykun a notamment collaboré au projet franco-allemand *Crépuscules des idoles* étudiant les réactions artistiques, intellectuelles et sociales à la Seconde Guerre Mondiale et au travail sur l'histoire des représentations de la pauvreté coordonné par l'équipe de recherche en Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Cassino.