



Faculty of Education

Journal of Education

L'affabulation du fait-divers dans *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon Etude sémiotique littéraire

BY

Dr. Gladis MOSTAFA

Maître de conférences

Département de français

Faculté de Pédagogie

Université de Damanhour

Receipt date: 21 May 2021 - Date of acceptance: 11 June 2021

DOI: 10.12816/EDUSOHAG.2021.181936

Résumé:

Dans *Nouvelles en 3 lignes*, recueil posthume regroupant les fait-divers déjà parus anonymement de mai à novembre 1906 dans le quotidien *Le Matin*, Félix Fénéon ne rapporte pas fidèlement les dépêches qui proviennent des correspondants mais leur confère une teneur subjective. Par conséquent, chaque « fragment » se donne à lire concurremment de deux manières: une « brève journalistique » au sens strict du terme et une « histoire » régie par une genèse fonctionnelle et actancielle. Pour mieux mettre en évidence cette structure affabulatoire du fait-divers fénéonien, nous proposons une « lecture distributionnelle » suivie d'une autre « narrationnelle » abordant respectivement la morphologie du récit puis les modes de sa production aussi bien que ceux de sa réception d'autant plus que Fénéon, à la manière des fabulistes, dote ses fait-divers d'une dimension éthique et pragmatique ce qui les pourvoit d'un impact mnémonique ostentatoire dès leur apparition et jusqu'aux nos jours.

Mots clés: Félix Fénéon, formes brèves , nouvelles/ fait-divers, l'affabulation, fragment, paralittérature

الحوادث بين الاختلاق والواقع فى أقاصيص من ثلاثة أسطر لفليكس فينيون دراسة سيميوطيقية أدبية

ملخص:

على خلاف ما هو متعارف عليه ألا و هو أن كتاب أخبار الحوادث يسردون النص الذى يصلهم من مراسليهم كما هو دون اضافة أى وجهات نظر شخصية؛ فإن الكاتب فليكس فينيون كان يعطى كل حادثة طابع ذاتى؛ مما يجعل كتاباته تتأرجح بين الواقع و الخيال، و ذلك يفسر أن بعد وفاته تم جمع كل الحوادث التى كتبها فى جريدة الصباح فى كتاب بعنوان أقاصيص فى ثلاثة أسطرو بذلك فإن كل حادثة يمكن قرأتها على مستويين: الأول كخبر حقيقى والثانى كقصة قصيرة يطلق فيها الكاتب لخياله العنان و يزودها بكل فنيات السرد. و عليه يعرض البحث دراسة بنيوية مفصلة لكل أقصوصة و يطبق مخطط تودوروف على الشخصيات. و على صعيد اخر يتناول البحث علاقة الكاتب بالراوى و علاقة الراوى بالشخصيات . و بما أن البحث يتناول بصفة أساسية إشكالية امتزاج الواقع بالخيال فقد تبين لنا أن شخصية الراوى تخفى خلفها شخصية الكاتب الذى استطاع أن يسلط الضوء فى كتاباته على كل الأيدولوجيات السياسية و الظواهر الاجتماعية الخاصة بفرنسا فى هذه الحقبة و أن يضيف على أبطال الحكايات بُعد جدلى فيصبحوا أمثلة حية يسعى المتلقى إلى الاقتضاء بها أو الابتعاد عنها. و بذلك تصبح أقاصيص فى ثلاثة أسطر بمثابة عمل و ثائقى يُندد فيه الكاتب بكل القيم الايجابية التى تهدف إلى خلق نسيج مجتمعى سوى و متكاتف.

الكلمات المفتاحية: فليكس فينيون ، أخبار الحوادث، القصة القصيرة، فنيات السرد، امتزاج الواقع و الخيال

De nos jours, les formes brèves occupent une place de choix dans le champ littéraire et notamment celui de la parallittérature. Leur importance réside, en fait, dans leur structure paradoxale reposant sur « *la maigreur du signifiant et l'ampleur du signifié* »¹ puisqu'elles évoquent « *tant de chose en si peu de mots* »², ambivalence qui va de pair avec l'esprit de l'époque prônant l'instantanéité et le laconisme. Pour mieux mettre en relief l'originalité et la richesse de la création fragmentaire³, nous avons choisi de focaliser l'attention sur quelques échantillons tirés de *Nouvelles en 3 lignes*⁴ de Félix Fénéon. Il s'agit d'un recueil posthume regroupant les fait-divers déjà parus anonymement de mai à novembre 1906 dans la rubrique portant le même titre du quotidien *Le Matin*⁵. Afin d'éviter toute sorte de redondance, nous avons constitué un corpus se composant de cinq « Nouvelles » différentes aussi bien par leurs structures que par leurs visées argumentatives:

I-« *Un bijoutier en faux du 3^{ème} arrondissement (nom inconnu) et sa femme pêchaient en bateau à Mézy. Elle tomba. Il plongea. Disparus* ». (P.96)

II-« *La Bartani, de Béziers, veuve, car elle tua son mari, a déchiré d'une balle le nez de Roffini. « Un homme ? Un chien » dit-elle* ». (P.171)

III- « *Près Gonesse, Louise Ringeval, 4 ans, tomba d'un direct, fut recueillie par un rapide et rentra, 16, rue Daval, à Paris, à peine écorchée* ». (P.173)

IV-« *Un pauvre d'une quinzaine d'années se jette dans le canal, plaine Saint-Denis ; On lui tend une gaule, il la repousse et coule à pic* ». (P.182)

¹-TOURRETTE, Eric : « Que peuvent les formes brèves ? », in *Acta fabula*, n^o8, octobre, 2019, paragraphe 9, article en ligne publié sur le site <https://www.fabula.org/revue/document12438.php> (consulté le 19 août 2020)

²-GARRIGUES, Pierre : *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p.481

³-En effet, le terme générique « fragment » cumule trois acceptions : le fragment-débris qui désigne le résidu d'une œuvre d'art, le fragment-projet qui représente l'embryon ou l'ébauche d'un ouvrage et le fragment littéraire qui « *n'est pas fragment par accident, mais par essence* » et constitue donc, à lui seul, une œuvre « en miniature ». C'est ce dernier genre qui fera l'objet de notre étude. (Cf.ROUKHOMOVSKY, Bernard: *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin, 2005, p.p.89-92)

⁴-*Nouvelles en trois lignes*, Paris, Macula, 2014. Rappelons que ce recueil a été publié pour la première fois en 1948 dans l'édition établie par Jean Paulhan et consacrée à rassembler les œuvres de Félix Fénéon.(*Nouvelles en trois lignes*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1948).

⁵-Cf.annexes

V-« *L'amour. A Mirecourt, Colas, tisseur, loge une balle dans la tête de Mlle Fleckenberger, puis se traite avec une rigueur pareille* ». (P.182)

Deux raisons majeures justifient notre choix. Premièrement, le fait-divers en tant que genre bref⁶ est souvent doté d'une valeur documentaire, authentique voire heuristique car, par définition, il peint « *la part obscure de l'histoire d'un pays* »⁷ et nous fait par conséquent plonger dans les tréfonds de l'âme humaine. Deuxièmement, il est pourvu d'une dimension perlocutoire indéniable vu qu'il exerce une influence quasiment manipulatoire sur la foule. Ajoutons que Félix Fénéon lui-même était un militant⁸. En effet, il préconisait le rejet de toute forme de contrainte institutionnelle et s'engageait contre le système étatique et le conformisme bourgeois de l'époque. C'est ce qui explique que, contrairement aux journalistes de son temps, il ne rapporte pas fidèlement les dépêches et les télégrammes qui proviennent des correspondants ou des agences mais les interprète à sa manière et leur confère tacitement une teneur subjective différentielle ce qui les situe à cheval entre réalité et romanesque⁹. Ce flou générique est accentué par l'ambiguïté du titre où le terme « Nouvelles » désignant un discours informatif annoncé au public par la presse fonctionne également comme indication rhématique signifiant un récit concis centré sur un seul évènement et où les personnages sont peu nombreux. Par là, chaque « nouvelle » se donne à lire concurremment de deux manières: une brève journalistique et une « diégèse » littéraire. Cependant, il convient de

⁶-Bien que le bref et le court soient marqués par l'exiguïté, ils se distinguent l'un de l'autre: le premier, ayant rapport avec la forme, repose sur la relation proportionnellement inversée entre le nombre de syntagmes et le sens qui lui est sous-jacent autrement dit il s'agit d'évoquer « un minimum de signes linguistiques » qui délivrent « un maximum de significations » alors que le second, renvoyant plutôt au format, se base sur des critères purement métriques et dimensionnels. Dans cette optique, le bref sera synonyme du concis et s'opposera au diffus et non pas au long. (Cf.ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Op.cit.*, p.p.3-5)

⁷-MARÇAIS, Guillaume : « Faits-divers, opinion publique et lien social », in *Approches*, n° 161, mars, 2015, p.57, article en ligne publié sur le site https://www.fabula.org/actualites/documents/68175_2.pdf (consulté le 19 août 2020)

⁸-En fait, en 1894, Fénéon était suspecté d'avoir soutenu certains membres anarchistes responsables de l'ensemble des attentats sévissant de 1892 à 1894, période marquée par les assassinats de Ravachol, surnommé le Rocambole de l'anarchisme et qualifié de « compagnon » par l'auteur, notamment celui du président Sadi Carnot qui a donné lieu au célèbre « procès des Trente » selon lequel 30 anarchistes y compris Fénéon sont accusés d'associations de malfaiteurs. (Cf.RELIQUET, Philippe : « Les nouvelles en trois lignes de Fénéon », in *Approches*, n° 161, mars, 2015, p.74-76, article en ligne publié sur le site https://www.fabula.org/actualites/documents/68175_2.pdf, consulté le 9 août 2020)

⁹-Cf.*Ibid.*, p.71

signaler que dans les deux cas, elle représente un système centripète « *clos sur lui-même comme un hérisson* »¹⁰ pour rappeler la comparaison de Jacques Derrida.

Notre tâche sera donc de « *relogifier* »¹¹ l'affabulation du fait-divers fénéonien. Pour ce faire, nous proposons une étude « sémiotique littéraire » qui traite la structure du fragment sous ses deux niveaux: « distributionnel » et « narratif ». Dans le premier volet, nous aborderons la morphologie du récit et ce, en mettant l'accent sur sa genèse fonctionnelle et actancielle. Dans le second, nous jetterons la lumière sur les modes et les conditions de sa production aussi bien que ceux de sa réception. Aussi notre analyse suivra-t-elle deux cheminements à la fois superposables et intégratoires qui mettent en question l'unité textuelle dans son affleurement et dans sa profondeur tout en la considérant comme un pattern indiciel lequel recèle un sens latent et décèle le moi auctorial.

I-Le niveau distributionnel :

Canoniquement l'axe sémantique de tout récit narratif s'inscrit dans une succession temporelle débutant par la situation initiale (SI) et se terminant par la situation finale (SF), le passage d'un état à un autre s'opère par l'intermédiaire de la transformation (Tr). Celle-ci adopte, en principe, une forme tripartite¹² et exerce une influence positive ou négative sur le déroulement de la diégèse. Pour parvenir donc à mettre en évidence la structure interne des cinq fait-divers triés, il nous a paru indispensable de les segmenter, selon leurs parties configurationnelles, en « *unités fonctionnelles* »¹³ correspondant à leurs diverses phases.

¹⁰-DERRIDA, Jacques : *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p.311

¹¹-Nous empruntons ce verbe à Barthes. (BARTHES, Roland: « Eléments de sémiologie », in *Communications*, n° 4, 1964, p.12)

¹²-La phase de la transformation se compose de trois éléments montés en série : la « *complication* » (C) c'est-à-dire le fait perturbateur qui ensemence le récit et en constitue le germe, la « *dynamique* » (D) qui représente l'ensemble des activités comportementales mis en œuvre par le sujet afin de réaliser son but et la « *résolution* » (R) qui conclut le processus actionnel et instaure une sorte d'équilibre introduisant, ainsi, la fin de l'histoire. (Cf.REUTER, Yves : *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 2007, p.23)

¹³-BARTHES, Roland : « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n°8, 1966, p.7

I-« *Un bijoutier en faux du 3^{ème} arrondissement (nom inconnu) et sa femme pêchaient en bateau à Mézy. Elle tomba. Il plongea. Disparus* ».

SI : Un couple est en train de pêcher.

Tr { **C** : La femme tombe.
D : Le mari essaye de la sauver.
R : A son tour, il s'enfonça dans l'eau.

SF : Le couple est décédé.

II- « *La Bartani, de Béziers, veuve, car elle tua son mari, a déchiré d'une balle le nez de Roffini. « Un homme ? Un chien » dit-elle* ».

SF : La Bartani est veuve.

Tr { **C** : Elle découvre la trahison de son mari.
D+R : Elle décide de se venger en le tuant.

SI : Il s'agit d'un couple.

III- « *Près Gonesse, Louise Ringeval, 4 ans, tomba d'un direct, fut recueillie par un rapide et rentra, 16, rue Daval, à Paris, à peine écorchée* ».

SI : Louise Ringeval est dans le train.

Tr { **C** : Elle tombe.
D+R : Un passant s'apprête à la sauver et réussit à accomplir la tâche.

SF : La fille rentre chez elle.

IV- « *Un pauvre d'une quinzaine d'années se jette dans le canal, plaine Saint-Denis ; On lui tend une gaule, il la repousse et coule à pic* ».

SI : Un jeune mène une vie misérable.

Tr { **C** : Il décide de se suicider.
D : Il se jette dans le canal.
R : Il refuse l'aide de la foule.

SF : Il est mort.

V- « *L'amour. A Mirecourt, Colas, tisseur, loge une balle dans la tête de Mlle Fleckenberger, puis se traite avec une rigueur pareille* ».

SI : Un homme et une femme s'aiment.

Tr **C** : Mlle Fleckenberger trahit Colas.

D : Il la tue.

R : Il décide de mettre fin à sa vie.

SF : Ils sont morts tous les deux.

Le groupement des axes fonctionnels susmentionnés dans un tableau synthétique nous permettra de mettre en relief « l'architecture narrative » des cinq récits.

FD	SI	Tr	SF
I	Un couple est en train de pêcher.	C : La femme tombe. D : Le mari essaye de la sauver. R : A son tour, il s'enfonce dans l'eau.	Le couple est décédé.
II	Il s'agit d'un couple.	C : La femme découvre la trahison de son mari. D+R : Elle décide de se venger en le tuant.	La Bartani est veuve.
III	Louise Ringeval est dans le train.	C : Elle tombe. D+R : Un passant s'apprête à la sauver et réussit à accomplir la tâche.	La fille rentre chez elle.
IV	Un jeune mène une vie misérable.	C : Il décide de se suicider. D : Il se jette dans le canal. R : Il refuse l'aide de la foule.	Il est mort.
V	Un homme et une femme s'aiment.	C : Mlle Fleckenberger trahit Colas. D : Il la tue R : Il décide de mettre fin à sa vie.	Ils sont morts.

En référence à notre tableau, nous remarquons de prime abord, que si la relation entre la situation initiale et la situation finale obéit à la « *loi de la répétition* »¹⁴ dans la mesure où ces deux unités narratives comportent souvent un trait sémique commun, il convient de souligner néanmoins que ce parallélisme paradigmatique s'appuie essentiellement sur l'antithèse, laquelle, par nature, pour être perçue et mieux accentuée, présuppose l'existence d'un sème identique rapprochant les deux pôles en question. C'est ce qui explique que le dénominateur commun (DC) dans le premier et le dernier fait-divers repose sur la « *disjonction d'ambiance* »¹⁵: vie × mort alors que celui du second est basé sur la « *disjonction actorielle* »¹⁶: couple × veuve. Aussi pouvons-nous dresser les propositions suivantes :

FD I¹⁷ / FD V : condition humaine (DC) : vie (SI) vs mort (SF).

FD II : état civil (DC) : couple (SI) vs veuve (SF).

Nous notons d'autre part que la formalisation de certains de ces récits ne respecte pas la succession de l'échelle diachronique mais se fonde plutôt sur l'anachronisme narratif. Il s'ensuit alors une structure chiasmatisque de la temporalité visant à inverser l'ordre de l'intrigue en plaçant la fin du récit à son début. De cette entorse matricielle naît l'effet de suspense qui augmente la tension dramatique et aiguillonne la curiosité du lecteur : celui-ci ne serait-il pas empressé de poursuivre la lecture pour rétablir l'ordre et dissiper toute ambiguïté ? L'exemple qui illustre le mieux cette incohérence narrative est le deuxième fait-divers qui commence en mettant l'accent sur le statut social actuel de la femme « *La Bartani, de Béziers, veuve [...]* ». Nous obtenons alors le schéma suivant :

Récit normal / réel

Récit parasite / diégétique



¹⁴-TZVETAN, Todorov : « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, n° 8, 1966, p.128

¹⁵-EVERAERT-DESMEDT, Nicole : *Sémiotique du récit*, Bruxelles, Editions de Boeck université, 2007, p.26

¹⁶-*Ibid.*, loc.cit.

¹⁷-Désormais, nous désignerons le terme fait-divers par «FD».

Afin de mettre en valeur cette disposition atypique et conférer à la nouvelle l'homogénéité signifiante, l'auteur a recours aux « *marques de cohésion* »¹⁸. C'est ainsi que la situation finale est succédée par la conjonction de coordination « *car* » qui assume une fonction plutôt « instructive »¹⁹ que causale puisqu'elle ne justifie pas uniquement l'état des lieux mais véhicule également au lecteur une série de données lui permettant de suivre en amont le fil d'Ariane de la trame événementielle²⁰ et de tisser un lien logique entre le constat antéposé et les circonstances qui ont été à son origine. Aussi la structure de ce récit relève-t-elle du « *code herméneutique* »²¹ basé sur l'articulation énigme vs déchiffrement²².

Lieu d'ouverture, la situation initiale informe le lecteur sur l'enjeu du récit, présente les aboutissants et les tenants et amorce l'intrigue. Or, en référence à notre corpus, nous constatons que le troisième et le quatrième fait-divers transgressent en quelque sorte cette règle. En effet, par le truchement d'une entrée *in media res*, le lecteur se trouve face à un continuum narratif pris en son milieu et non pas un fait liminaire par lequel débute l'histoire : une fille tombe du train (FD I) / un jeune garçon se jette dans le canal (FD II). Selon cette perspective, nous pourrions dire que « la complication » joue le rôle du fondu enchaîné qui sert de transition entre deux séquences, la première, *in absentia*, déborde les frontières du texte et la seconde, *in praesentia*, constitue le récit en cours²³. Afin de combler ce vide informatif et rétablir le cadre

¹⁸-CHAROLLES, Michel : « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », in *Travaux de linguistique*, n° 29, 1995, p.2, article en ligne publié sur le site https://www.researchgate.net/publication/32226236_Cohesion_coherece_et_pertinence_du_discours (consulté le 2 juin 2020)

¹⁹-Cf. *Ibid.*, p.5

²⁰-Dans cette perspective, la conjonction « *car* » dans « le récit narratif » jouerait le même rôle que le flash-back dans « le récit cinématographique ». Dans les deux cas, il s'agit d'un élément permettant de remonter dans le temps pour évoquer un événement antérieur à la séquence en question.

²¹-BARTHES, Roland: *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 81

²²-Nous pensons là au roman à énigme qui s'ouvre sur un meurtre déjà accompli et invite, par sa structure inversée, le lecteur à se mettre dans la peau du détective pour reconstituer la chaîne des actions. (Cf. REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.64)

²³-Par « séquence », nous entendons une manifestation textuelle définie par une unité de lieu, de temps, de personnages et d'actions. Tout changement dans le cadre spatio-temporel ou le statut actanciel donne alors naissance à une nouvelle séquence. Incontestablement, le récit peut alterner différents types de séquences. La dominance de l'un au détriment des autres dépend du genre littéraire ou paralittéraire en question. Ainsi, par exemple, les romans à thèse reposent

circonstanciel de l'histoire, le lecteur est amené à construire « *une représentation mentale* »²⁴ de la séquence élidée et ce, en scénarisant à partir des éléments manifestes de l'énoncé des « *hypothèses contextuelles* »²⁵ à valeur rétroactive. Dès lors, tout un champ d'« *intrigues résultantes* »²⁶, se présente dont chacune prise à part oriente l'histoire dans une direction différente: Louise Ringeval était en voyage avec ses parents, elle rentrait de l'école, elle passait le week-end chez les voisins, etc (FD III). Evidemment, cette « *plausibilité évènementielle* »²⁷, fondée sur la dimension émancipatrice et « *synthétique* »²⁸ du récit, est conditionnée par la volonté auctoriale qui a amplement la liberté d'actualiser ces « *possibles narratifs* »²⁹, pour rappeler l'expression de Bremond, en les faisant passer à « l'acte » ou de les maintenir à l'état de virtualité. Sur un autre plan et quoique la situation initiale soit également elliptique dans le quatrième fait-divers, nous pourrions aisément la présupposer : un adolescent souffre de la misère (FD IV) et c'est là, en fait, que réside la différence entre la nature fonctionnelle de la situation initiale dans les deux fait-divers qui fait la part belle à la multiplicité des intrigues dans le premier et privilégie son unicité dans le second.

A la phrase seuil qui inaugure le texte correspond une autre qui le clôtüre et le légitime à savoir la situation finale. Généralement, tout récit

sur des séquences argumentatives réfutant ou prônant certaines idéologies, le roman policier se fonde sur des séquences dialogales présentant les interrogatoires des suspects, la fable et le conte sont basés sur des séquences narratives relatant l'histoire. En outre, soulignons que le mode d'intégration des séquences exerce une influence considérable sur le rythme de la narration : une description placée au début du récit sert à présenter l'univers fictionnel tandis que si elle est insérée au sein de l'action, elle sera considérée comme une parenthèse digressive qui crée un système d'attente et retarde la résolution. (Cf. *Ibid.*, p.p. 83-95)

²⁴-GAUSSEL, Marie : « Lire pour apprendre, Lire pour comprendre », in *Dossier de veille de l'IFE*, n^o 101, mai, 2015, p.7, article en ligne publié sur le site <https://edupass.hypotheses.org/files/2015/06/101-mai-2015.pdf> (consulté le 3 juin 2020)

²⁵-CHAROLLES, Michel, *Art.cit.*, p.10

²⁶-Notons que les « *intrigues résultantes* » se distinguent des « *intrigues écrites* »: les premières sont générées par l'imagination du lecteur et sa logique énergétique alors que les secondes représentent le programme narratif avancé par l'auteur. (Cf. MARTI, Marc, BARONI, Raphaël : « De l'interactivité du récit au récit interactif », in *Cahiers de Narratologie*, n^o27, 2014, p.9, article en ligne publié sur le site https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_E7D7ABB862D4.P001/REF, consulté le 3 juin 2020)

²⁷-CHAROLLES, Michel, *Art.cit.*, p.20

²⁸-BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Art.cit.*, p.23

²⁹-Cf. BREMOND, Claude : « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, n^o8, 1966

connaît une double fermeture : le dénouement et l'épilogue. Le premier, d'ordre narratif désigne l'évènement malheureux ou heureux par lequel l'histoire se termine alors que le second, d'ordre énonciatif, représente la fin matérielle du texte³⁰. Pour mieux élucider cette distinction, il faut de prime abord grouper les dénouements et les épilogues des cinq fait-divers dans un tableau comparatif.

Fait-divers	Dénouements	Epilogues
I	La noyade	« <i>Disparus</i> »
II	Le meurtre	« <i>veuve [...]</i> »
III	Le sauvetage	« <i>[...] rentra à peine écorchée.</i> »
IV	Le refus de l'aide	« <i>[...] coule à pic.</i> »
V	Le meurtre	« <i>[...] se traite avec une rigueur pareille.</i> »

En examinant de près le tableau ci-dessus, nous réalisons que tous les dénouements ne coïncident pas avec les derniers mots du texte puisqu'ils renouent avec la résolution, dernière phase de la transformation. Dans ce sens, les épilogues assument plutôt le rôle de suites consécutives et conséquentielles à la diégèse. En revanche, la situation finale dans le troisième et le dernier fait-divers étant bifurquée, se trouve marquée par une subversion structurale procurant à la clause un « effet de pointe ». En effet, le syntagme « *à peine écorché* » (FD III) fonctionne comme « *un disjoncteur* »³¹ sur lequel bute l'histoire pour présenter une fin inattendue: est-il normal qu'un accident de train entraîne tout simplement une blessure superficielle de la peau ? Quant au cinquième fait-divers, sa disjonction est gouvernée par une sorte de « permutation tautologique » qui dote le récit de deux fins parallèles « *liées dos à dos, qui ne peuvent plus ni se rapprocher, ni s'écarter* »³² : un meurtre représentant le dénouement, suivi d'un suicide³³ renvoyant à l'épilogue, « *Colas [...] loge une balle dans la tête de Mlle Fleckenberger, puis se traite avec une rigueur pareille.* » (FD V) Indépendamment de la relation liant ces deux sous-unités narratives, nous pourrions avancer que c'est la situation finale qui commande toutes

³⁰-Cf. RULLIER-THEURET, Françoise : *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001, p.63

³¹-Nous empruntons ce néologisme à Violette Morin qui signale que ce terme est dérivé du verbe « *disjoncter* » et non pas « *disjoindre* ». (MORIN, Violette : « L'histoire drôle », in *Communications*, n°8, 1966, p.103)

³²-*Ibid.*, p.105

³³-En criminologie, on désigne tout homicide suivi du suicide de son auteur par l'expression « *suicide altruiste* ». (Cf. MARÇAIS, Guillaume, *Art.cit.*, p.60)

les actions antérieures lesquelles concourent, à leur tour, à sa construction car le récit ne s'interprète et ne prend sens qu'à reculons.

Quant aux rapports reliant les trois composantes de la transformation, ils sont multiples et variés. C'est en ce sens que le quatrième fait-divers est basé sur une progression hiérarchisée qui juxtapose la complication, la dynamique et la résolution dans un ordre logique : volonté de se suicider (C), jet dans le canal (D), refus de l'aide (R). Mais parfois tout en suivant une progression logique, la transformation pourrait être régie par une distorsion abrupte qui stimule « *les processus d'élaboration inférentielle* »³⁴. Tel est le cas du premier fait-divers où l'auteur se contente d'évoquer uniquement deux actions renvoyant à la complication et à la résolution tout en passant sous silence la dynamique : « *Elle tomba* » (C), « *Il plongea* » (R). Incontestablement, tout lecteur avisé déduira un certain lien entre les deux énoncés et pourra, du même coup, inférer l'élément omis : le mari essaye de sauver sa femme (D). Le lien logique qu'il rétablira donc pour reconstituer l'ordre originel du fait-divers obéirait aux prémisses du syllogisme : la complication « *Elle tomba* » serait la majeure, la résolution « *Il plongea* » serait la mineure et la situation finale « *Disparus* » représenterait la conclusion du raisonnement. Sémiotiquement, nous pouvons affirmer qu'un rapport d'imbrication lie les trois unités de sorte que la transformation se mue en stemma fonctionnel dont chaque composante narrative occupe un rôle cardinal³⁵ bien déterminé. Ajoutons que la marque du pluriel « *s* » accolée au participe passé « *disparus* », vient confirmer notre constatation et assurer la « *solidarité référentielle* »³⁶.

Outre « *les inférences de liaison* »³⁷ de nature rétrograde et portant essentiellement sur le dispositif narratif, la transformation pourrait impliquer des données extralinguistiques reposant sur les topoï et les lois communes. Particulièrement représentatifs à cet égard sont le second et le dernier fait-divers. En fait, le lecteur peut aisément détecter que la trahison, qui constitue la dynamique, est à l'origine du meurtre

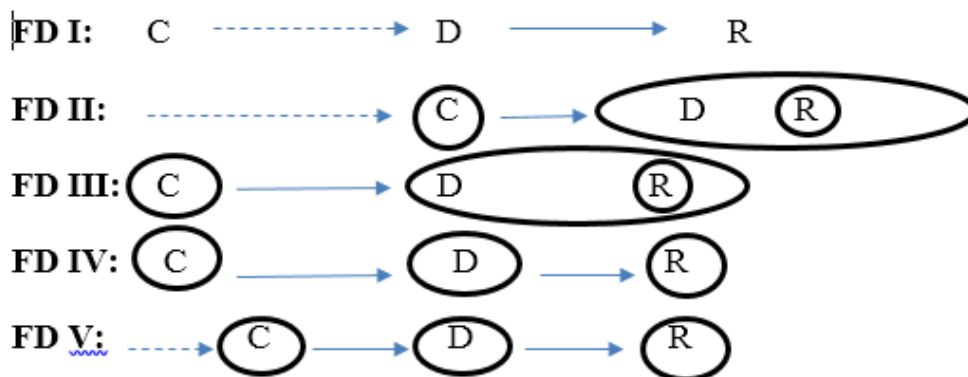
³⁴-CHAROLLES, Michel, *Art.cit.*, p.6

³⁵-BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Art.cit.*, p.15

³⁶-CHAROLLES, Michel, *Art.cit.*, p.4

³⁷-*Ibid.*, p.9

bien qu'aucun élément textuel ne le mentionne d'une manière patente. Quant à « *la concentration* »³⁸ consistant à souder la résolution et la dynamique, nous la trouvons dans le second et le troisième fait-divers où l'attitude du héros et les conséquences qu'elle entraîne représentent une unité insécable. Structurellement, les relations régissant la phase de la transformation dans les cinq fait-divers pourraient être schématisées comme suit:



N.B: Les flèches pointillées indiquent que l'unité envisagée ne fait pas partie des données textuelles mais est tirée inférentiellement.

Aux pouvoirs elliptique et intégratif du fait-divers, basés sur « *le minimalisme lexical et grammatical* »³⁹, correspond un autre catalytique visant à « remplir » les interstices séparant « les noyaux actionnels ». En fait, contrairement à la conception prônée par la rhétorique traditionnelle et selon laquelle la description n'est qu'un signe dilatoire⁴⁰, les segments descriptifs dans *Nouvelles en trois lignes* en général et notre corpus en particulier, sont dotés d'un caractère fonctionnel. Néanmoins, il faut souligner qu'ils sont scindés en deux types à savoir les informants et les indices. Les premiers participent à construire « *l'effet du réel* »⁴¹ car ils jouent souvent un rôle référentiel et identificatoire. Quant aux seconds, ils établissent « *une relation paramétrique* »⁴² avec le texte dans la mesure où ils n'acquièrent de sens qu'*a posteriori*, par rapport au reste du récit. Leur valeur est donc diffuse et retardée. Aussi les déixis

³⁸-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.27

³⁹-GARRIGUES, Pierre, *Op.cit.*, p.458

⁴⁰-Cf. GENETTE, Gérard : « Frontières du récit », in *Communications*, n°8, 1966, p.157

⁴¹-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.36

⁴²-BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Art.cit.*, p.10

spatiales « Mézy » (FD I), « Béziers » (FD II), « Près Gonesse », « 16, rue Duval », « Paris » (FD III), « Plaine Saint Denis » (FD IV) et « A Mirecourt » (FD V) font-elles partie de la première catégorie et assument une « fonction mimésique »⁴³ et ce, en donnant à voir l'espace réel de l'action⁴⁴. Ajoutons que ces notations informationnelles peuvent remplir également une « fonction mathésique »⁴⁵ authentifiant la réalité du référent. Tel est le cas dans le premier, le quatrième et le dernier fait-divers où l'on mentionne les professions, l'état civil et l'âge des personnages : « un bijoutier » (FD I), « tisseur » (FD V), « veuve » (FD II), « d'une quinzaine d'années » (FD IV). En outre, nous constatons que le signe descriptif « 4 ans » (FD III) possède une valeur indicielle importante car la précision de l'âge de l'enfant est loin d'être gratuite. En effet, ce trait caractériel s'avère du même coup fonctionnellement opérant puisqu'il renferme une transformation inhérente : n'est-il pas logique qu'un enfant âgé de 4 ans soit imprudent et subit des mésaventures ? La valeur de la description déborde donc le fragment phrastique auquel elle appartient et atteint l'ensemble de la diégèse⁴⁶.

Si notre lecture distributionnelle a commencé par accorder une grande importance à la décomposition de ces nouvelles / fait-divers en articulations fonctionnelles illustrant les actions, elle ne peut se passer de jeter la lumière sur le rôle indispensable des actants car « toute histoire est histoire des personnages. »⁴⁷ En fait, c'est par rapport au « projet humain »⁴⁸ que la combinatoire narrative prend sens d'autant plus que de point de vue structural, le personnage ne se définit plus comme une

⁴³-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.96

⁴⁴-Généralement, la présentation textuelle de l'espace va de pair avec l'orientation générique et thématique du récit. Ainsi, par exemple, la diversité et la multiplicité spatiales sont indispensables dans un roman d'aventures alors qu'un roman psychologique peut aisément se dérouler tout entier dans un même lieu. (Cf. *Ibid.*, p.36)

⁴⁵-*Ibid.*, p.96

⁴⁶-Rappelons que la fonctionnalité de l'indice s'exerce d'une manière bilatérale car, au fond, toute description indicielle recèle « un opérateur réaliste » qui fonctionne, en premier lieu, comme donnée informationnelle nécessaire à la lisibilité de l'histoire. Bref, le rôle de la catalyse sous ses deux formes, informant et indice, est d'ordre phatique : en insérant dans son récit des informations concernant le profil des personnages, l'auteur ne cherche-t-il pas à maintenir le contact avec son lecteur et à le tenir au courant de tous les détails qui fondent leurs identités? (Cf. BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Art.cit.*, p.p.10, 11)

⁴⁷-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.27

⁴⁸-BREMOND, Claude, *Art.cit.*, p.62

instance subsidiaire mais comme « *un participant* »⁴⁹. Conformément à Todorov, trois axes régissent les relations entre les personnages à savoir le désir, la communication et la participation. La forme la plus répandue du premier est « l'amour ». Quant au second et au troisième, ils se réalisent par « la confiance » régnant entre les protagonistes et « l'aide » présenté au sujet⁵⁰. De ces trois prédicats de base⁵¹ dérivent deux règles : celle de « *l'opposition* »⁵² qui comporte les corrélatifs négatifs des prédicats, et celle du « *passif* »⁵³ fondée sur la réciprocité des actions. Nous pouvons représenter ces rapports par le tableau suivant où la frontière verticale délimite les prédicats et leurs dérivés, et l'horizontale les composantes de chaque règle :

Prédicat de base	Désir	Communication	Participation
Règle de base	Amour	Confiance	Aide
Règle d'opposition	Haine	Divulgarion	Empêchement
Règle du passif	Désirer/être désiré	Se confier/être confidant	Aider/ être aidé

En outre, il serait loisible de préciser que, comme l'avait déjà relevé Claude Bremond, « *l'atome narratif, c'est le motif. L'intrigue est une création secondaire* »⁵⁴. Aussi remarquons-nous que les événements du premier fait-divers s'organisent par rapport à l'axe du désir. Supposons que les agents, dans ce récit, soient incarnés par l'homme (A) et la femme (B). Nous constatons que A, amoureux de B, se jette dans l'eau

⁴⁹-BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Art.cit.*, p.16

⁵⁰-TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.133

⁵¹-Nous sommes sensibles que les prédicats de base formulés par Todorov portent presque les mêmes noms que les axes du schéma actanciel greimassien. Cependant, à part l'axe du « pouvoir », équivalent à la « participation », les deux modèles se délimitent par quelques points de divergence qui méritent d'être illustrés. Premièrement, « le désir », selon Greimas, ne désigne pas l'amour au sens strict du terme mais renvoie à la volonté de liquider un certain manque par l'acquisition d'un objet quelconque. Deuxièmement, par « la communication », il entend le processus par lequel le destinataire charge le sujet de sa quête. Troisièmement, contrairement aux règles d'action todoroviennes, les catégories actanciennes greimassiennes ne relèvent pas forcément d'une entité anthropomorphe. Par exemple, le rôle d'objet peut être assumé par un personnage (un coupable dans un roman policier), un besoin moral (l'amour ou le bonheur dans un roman psychologique), un élément matériel (un trésor dans un roman d'aventure), etc. (Cf. GREIMAS, Algirdas Julien: *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p.p.176-179)

⁵²-TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.133

⁵³-*Ibid.*, p.134

⁵⁴-BREMOND, Claude: « Le message narratif » , in *Communications*, n°4, 1964, p.32

pour la sauver, comportement motivé par l'amour en premier lieu mais également par le désir d'être aimé. Le deuxième et le cinquième fait-divers, quant à eux, sont centrés autour des axes du désir et de la communication. La Bartani (A) se rend compte qu'elle n'est plus désirée par son mari, Roffini (B) car celui-ci aime une autre femme (C). Pour se venger, A tue B. Il en est de même pour le dernier fait-divers où Colas (A) découvre que Melle Fleckenberger (B) a un certain rapport avec (C). Aveuglé par sa jalousie, A tue B. Dans les deux récits, les sentiments éprouvés par les personnages sont d'une « *teneur inégale* »⁵⁵ et marqués par la duplicité car, en fait, l'apparence du rapport ne coïncide pas avec son essence : au niveau du paraître sont actualisés les prédicats positifs (amour/ confiance) alors qu'à celui de l'être se révèlent leurs corrélats négatifs (haine/divulgation). Bien que le troisième et le quatrième fait-divers s'exercent sur l'axe de la participation, les agents n'agissent pas de la même manière. Louise Ringeval (A) tombe en péril. Un rapide (B) l'aide et réussit à éliminer le danger (FD III). Un jeune (A) risque de mourir. La foule (B) essaye de le sauver. A s'oppose à B et crée son propre malheur. Quoiqu'il s'agisse de deux genres paralittéraires différents, le rôle tenu par le rapide et la foule pourrait être rapproché de celui de « l'auxiliaire » dans les contes de fées⁵⁶. Dans les deux cas, nous avons affaire à un actant qui vient au secours du héros. Pourtant, il faut souligner que Louise Ringeval en acceptant l'aide devient un allié qui facilite la tâche et accélère son accomplissement alors que le jeune en repoussant la gaule se transforme en auto-agresseur qui entrave la réparation du méfait. Aussi le rapport A/B installe-t-il respectivement une phase d'amélioration et une autre de dégradation. Il va sans dire que ces deux notions sont relatives parce qu'elles dépendent de la perspective du sujet. Dans cette optique, pour le jeune, le refus de l'aide constitue une amélioration puisqu'il s'agit d'un suicide donc une dégradation soit-disant volontaire.

La logique des actions et les relations mutuelles liant les personnages pourraient être formulées par les matrices propositionnelles suivantes:

FD I : A aime B. A agit de sorte qu'il soit aimé par B.

FD II/ FD V : A prend conscience que le rapport B-C est identique au rapport A-C. A agira contre B.

⁵⁵-TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.135

⁵⁶-Cf. PROPP, Vladimir : *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil, 1965, p.100

FD III : **A** affronte un danger. **B** aide **A**. **A** accepte d'être aidé par **B**.

FD IV : **B** essaye d'aider **A**. **A** refuse d'être aidé par **B**.

Aussi le fait-divers fénéonien entrelace-t-il l'armature fonctionnelle et actancielle du récit dans un rapport d'imbrication. Cependant, à ce stade de la réflexion, les actants aussi bien que les fonctions qu'ils assument représentent des asémantèmes. Pour faire exister les premiers et donner sens aux secondes, il faut les intégrer à un niveau supérieur qui assigne aux personnages un point de vue et une voix et dote le récit d'une perspective narrative, un mode de représentation, une temporalité et un effet incitatif : le niveau narrational.

II-Le niveau narrational:

En lisant une œuvre fictionnelle, nous n'avons jamais une perception directe des événements car, l'appréhension de l'univers dramatique se trouve souvent filtrée et médiatisée par une « *instance regardante fictive* »⁵⁷ à savoir le narrateur. Celui-ci assume « *une fonction de contrôle* »⁵⁸ qui consiste à alterner narration, description et paroles et à déterminer la « quantité » et la nature différentielle des informations véhiculées au lecteur, informations portant essentiellement sur les personnages: qualification, fonctionnalité, et distribution⁵⁹. Cette relation bilatérale liant le « il » de l'histoire (personnage) et le « je /il » du discours (narrateur) est baptisée par Todorov sous le nom d'« *aspect* »⁶⁰.

Bien qu'il s'agisse des narrateurs « *hétérodiégétiques* »⁶¹ dans les cinq fait-divers, ceux-ci n'adoptent pas la même perspective. En fait, le

⁵⁷-RULLIER-THEURET, Françoise, *Op.cit.*, p.96

⁵⁸-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.43

⁵⁹-La qualification désigne tout ce qui relève de la description physique ou morale des personnages, la fonctionnalité met en évidence l'importance des rôles qu'ils assument dans l'action et la distribution, articulant « l'être » et « le faire », focalise l'attention sur la fréquence aussi bien que l'effet de leurs apparitions. (Cf. *Ibid.*, p.28)

⁶⁰-TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.141

⁶¹-En fait, Gérard Genette distingue deux attitudes narratives : faire raconter l'histoire par un tiers qui n'appartient pas à la sphère diégétique ou par l'un des personnages de la diégèse. Dans le premier cas, il s'agira d'un narrateur « *hétérodiégétique* » et dans le second, un narrateur « *homodiégétique* ». De ce dernier type, découle deux variétés. D'une part, celle où le narrateur n'est qu'une figure « témoin » dont le rôle se limite à l'observation. D'autre part, celle où il est

premier et le quatrième sont régis par « *une vision du dehors* »⁶² où les yeux du sujet percepteur se présentent comme une caméra objective qui capte le fait tel qu'il est et le projette sur un écran on dirait que le narrateur découvre l'histoire à mesure qu'il la raconte. Il se place donc en témoin impartial qui se contente de rapporter l'action sans y émettre aucun jugement de valeur. Quant à son rapport avec les personnages, il est marqué par la neutralité et la distanciation. Preuve en est l'emploi des « *désignateurs périphrastiques* »⁶³ qui relaient l'anonymat et focalisent l'attention sur un seul aspect de leurs personnalités soit la profession soit le trait caractériel prédominant : « *un bijoutier en faux* » (FD I), « *un pauvre* » (FD IV). Syntaxiquement, ces segments s'organisent en interrelation avec leurs « *désignateurs pronominaux* »⁶⁴, les pronoms de l'absent « *il* » (FD I), « *il/ lui* » (FD IV) créant, ainsi, une chaîne de coréférence fondée sur l'anaphore grammaticale. Aussi le lecteur a-t-il affaire à « *des personnages opaques* »⁶⁵ qui « savent » plus que le narrateur et dont la conscience est difficile à transpercer puisque aucune indication concernant leur psychologie n'est mentionnée⁶⁶. $L=N \langle P$

Par contre, nous remarquons que dans le deuxième fait-divers, la narration d'abord à focalisation externe, se termine par une « *focalisation interne* »⁶⁷ due à l'indignation de La Bartani. En effet, c'est par le truchement de la « *construction détachée* »⁶⁸ : « [...] *Un homme ? Un chien ? dit-elle* », qui fonctionne comme « *foyer d'interprétation* »⁶⁹, que toute la séquence s'éclaircit et que le lecteur parvient à détecter la raison d'être des sentiments négatifs éprouvés par la femme et de son attitude

le héros de son récit. Il sera donc appelé narrateur « *autodiégétique* ». (Cf. GENETTE, Gérard : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.p.252-253)

⁶²-TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.142

⁶³-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p. 67

⁶⁴-*Ibid.*, loc.cit.

⁶⁵-RULLIER-THEURET, Françoise, *Op.cit.*, p.52

⁶⁶-Cette idée nous fait penser à « *l'écriture béhavioriste* » qui n'offre au lecteur qu'une perspective limitée sur les sentiments éprouvés par les personnages face aux événements dans lesquels ils sont impliqués. Le lecteur se trouve alors confronté à un mode d'expression qui tend à effacer toute subjectivité et préconise l'observation des comportements. (Cf. REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.52)

⁶⁷-GENETTE, Gérard, *Op.cit.*, p. 206

⁶⁸-« *Les constructions détachées* » sont des constituants syntaxiques se situant à la périphérie de l'énoncé et dont l'interprétation ne se fait que par rapport au discours antérieur. (Cf. CHAROLLES, Michel, *Art.cit.*, p.p.3,4)

⁶⁹-RULLIER-THEURET, Françoise : *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001, p.79

hostile envers le personnage de Roffini, l'infidèle. Evidemment, cette perception subjective de la situation permet au narrateur, et par extension au lecteur, d'accéder au « champ de conscience » du personnage focal⁷⁰ partageant, de la sorte, avec lui les mêmes connaissances :L=N=P.

Quant au troisième fait-divers, le narrateur sait plus que ses personnages ce qui se manifeste par un enrichissement informationnel dépassant le niveau du « *savoir énoncif* »⁷¹, partagé par certains personnages, et relevant exclusivement du « gouverneur » des données. C'est ainsi que le rapide en entreprenant sa dynamique, ses connaissances se limitaient à sauver la fillette qui tombait du train. Il ignorait complètement toute la gamme de renseignements avancée par le narrateur: le prénom « *Louise* », le nom « *Ringeval* » et l'adresse « *16, rue Daval, à Paris* ».

En ce qui concerne le dernier fait-divers, une fois de plus, le narrateur est « *omniscient* »⁷². Sa supériorité se traduit par l'emplacement de son intervention: « *L'amour* » en cotexte surplombant le corps du texte « *L'amour. A Mirecourt [...]* ». Par ce processus, le narrateur nous signale qu'il ne s'agit pas d'une interprétation personnelle mais d'une assertion comme s'il avait sondé le bas-fond de la conscience du personnage pour dévoiler ses pensées et révéler le vrai motif du crime à savoir la jalousie⁷³. Ainsi, Colas se présente comme « *un personnage transparent* »⁷⁴ offrant au narrateur « *une vision par derrière* »⁷⁵: L=N>P. Pourtant, nous devons signaler que selon Todorov, l'omniscience possède plusieurs degrés commençant par évoquer un seul aspect implicite dans le déroulement de l'action et allant jusqu'à offrir au lecteur une présentation exhaustive de la psychologie des personnages. C'est en ce sens que la perception du narrateur dans ce fait-divers, quoique omnisciente, se limite à la révélation du motif du meurtre sans

⁷⁰-Evidemment, vu le caractère bref du fait-divers, la focalisation est centrée sur un seul personnage sinon elle aurait pu passer d'« un regard » à l'autre donnant lieu à une pluralité de perceptions et ce, dans les récits plus longs. La vision subjective de l'évènement décrit cède alors la place à une « *vision stéréoscopique* ». (Cf. TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.142)

⁷¹-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.56

⁷²-GENETTE, Gérard, *Op.cit.*, p.206

⁷³-Cf. TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p. 141

⁷⁴-RULLIER-THEURET, Françoise, *Approche du roman*, *Op.cit.*, p.45

⁷⁵-TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.141

pour autant mettre l'accent sur les pensées et les sentiments inconscients du personnage lors de son accomplissement.

Or si les aspects du récit mettent en relief la façon par laquelle l'histoire est perçue par le narrateur, les modes focalisent l'attention sur les modalités de son exposition au lecteur. On distingue traditionnellement deux modes narratifs : « *celui du raconter* »⁷⁶ et « *celui du montrer* »⁷⁷. Dans le premier, le plus fréquent, il s'agit d'une pure narration racontée par un narrateur dont la présence s'exerce d'une manière évidente. Dans le second où personne ne parle, il s'agit d'une « représentation » de l'histoire ce qui nous donne l'illusion que les événements se racontent eux-mêmes, et que l'action se déroule sous nos yeux synchroniquement et sans aucune médiation.⁷⁸

En référence à notre corpus, nous remarquons que le premier, le deuxième et le dernier fait-divers font la part belle au mode narratif dans la mesure où ils sont déterminés respectivement par trois marques d'énonciation : l'incise, le dialogue rapporté et le commentaire. En effet, le segment parenthétique « *nom inconnu* » (FD I) constitue une enclave par rapport à l'énoncé car, quoiqu'il constitue une partie intégrante du texte, il ne fait pas partie de son champ discursif mais renvoie plutôt à une réalité qui lui est extérieure, celle de l'état du narrateur qui ignore le nom du bijoutier mais qui manifeste tout de même sa volonté de partager ce manque informationnel avec ses narrataires.

Dans le mode du « raconter », les répliques des personnages sont souvent imputées au narrateur sous forme de paroles transposées au style direct dont l'une des caractéristiques définitoires est de garder la subjectivité du message évitant, de la sorte, toute confusion entre le statut des énonciateurs⁷⁹. C'est en ce sens que le segment « *dit-elle* » (FD II) prend en charge « *le marquage des décrochages énonciatifs* »⁸⁰ et trace

⁷⁶-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.40

⁷⁷-*Ibid.*, loc.cit.

⁷⁸-Nous pensons là à la différence entre la mimésis et la diegésis qui représentent deux genres tout à fait hétérogènes par leur mode d'expression. Dans la première, à nature imitative, l'auteur « rapporte » un fait alors que dans la seconde, à nature narrative, il le « raconte ». Voilà pourquoi Platon tout comme Aristote rattache la tragédie à la mimésis et l'épopée à la diegésis. C'est dans cette même lignée qu'on estime qu'ils sont issus du drame et de la chronique.(Cf.GENETTE, Gérard, *Art.cit.*, p.153)

⁷⁹-Cf.TZVETAN, Todorov, *Art.cit.*, p.145

⁸⁰-RULLIER-THEURET, Françoise, *Le dialogue dans le roman, Op.cit.*, p. 16

une ligne de démarcation entre la sphère du narrateur et celle du personnage. Cette pluralité des voix se trouve à la base de ce que Bakhtine nomme « *polyphonie* »⁸¹, i.e., le croisement de plusieurs sources énonciatrices dans un même énoncé. C'est ainsi que dans le segment « *Un homme ? Un chien ? dit-elle* », nous pouvons distinguer deux voix narratives: celle du « *sujet modal* »⁸² qui est supposé avoir tenu la parole et celle du « *sujet parlant* »⁸³ qui la rapporte.

Quant à l'intervention du narrateur dans le dernier fait-divers, elle jouit d'une importance particulière car elle assure « *une fonction explicative* »⁸⁴. En fait, par le truchement de la phrase elliptique « *L'amour.* », mise en apposition au texte et jouant le rôle d'un quasi-titre, le narrateur présente à son lecteur une information nécessaire voire indispensable à la compréhension de la suite de l'histoire, puisque son omission aurait certainement provoqué maintes interrogations sur les causes de ce suicide altruiste. Ajoutons que ce syntagme n'acquiert de sens ni de valeur que parcequ'il se trouve intégré dans une situation d'énonciation, car, au fond, l'instance de signification n'est autre que le texte citant.

Parallèlement, nous constatons que le mode du « montrer » prend une ampleur incontestable dans le troisième et le quatrième fait-divers. A vrai dire, le lecteur ne peut qu'être sensible à la minutie, la rapidité et la dynamique de la description du type faire qui, outre sa valeur expansive, invite le lecteur à « voir », au sens optique du terme, ce qui se déroule dans le fait-divers. Cette exaspération de la vue se traduit par le fait que la narration n'envisage pas le procès comme une action à raconter mais plutôt comme un spectacle à représenter. En effet, la cohésion des suites juxtaposées des deux fragments « *Louise Ringeval [...] tomba d'un direct* », « *fut recueillie par un rapide* » (FD III) ; et « *Un pauvre [...] se jette dans le canal* », « *on lui tend une gaule* », « *il la repousse et coule à pic* » (FD IV) transmue le fait-divers/ nouvelle en plans cinématographiques captés de plusieurs angles de prise de vue plutôt que de simples descriptions de type faire, ce qui met en valeur la monstration.

⁸¹-BAKHTINE, Mikhaïl : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 171

⁸²-VALENCY, Gisèle: « La critique textuelle », in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p.183

⁸³-*Ibid.*, loc.cit.

⁸⁴-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.44

A l'aspect et au mode s'ajoute la temporalité qui constitue une autre dimension discursive qu'il convient d'analyser. Pour ce faire, il faut jeter la lumière sur trois notions : le moment de la narration, le rythme et la fréquence. Nous notons que les trois premiers fait-divers sont basés sur « *la narration ultérieure* »⁸⁵, la position la plus classique où le narrateur raconte ce qui a eu lieu antérieurement dans un passé plus ou moins éloigné, alors que les deux derniers reposent sur « *la narration simultanée* »⁸⁶ qui donne l'impression que le narrateur perçoit l'histoire au moment où elle se produit. Quant au rythme, il varie d'une nouvelle à l'autre selon l'exploitation des temps verbaux et les effets de dramatisation recherchés. C'est ainsi que dans le premier fait-divers, les procès qui font progresser la narration et constituent, par conséquent, le « *squelette de l'action* »⁸⁷ sur lequel on doit porter l'éclairage sont conjugués au passé simple « *tomba* » et « *plongea* » tandis que celui qui représente l'arrière plan de la trame narrative est conjugué à l'imparfait « *pêchaient* ». De même, le second fait-divers combine trois paliers temporels différents: le passé simple « *tua* » qui marque un acte singulier non répétitif, le passé composé « *a déchiré* » qui le commente et l'explique tout en établissant un lien vivant entre l'évènement accompli et « *le présent où son évocation trouve place* »⁸⁸ et le présent déictique « *dit-elle* » qui marque la coïncidence du récit avec l'instance de discours qui le rapporte⁸⁹. De surcroît, tous les verbes du troisième fait-divers sont conjugués au passé simple lequel, cette fois-ci, sert à accélérer le rythme de la narration et ce, en produisant un rapport logique de causalité entre trois procès successifs dont le premier renvoie à une irruption subite « *tomba* » et les deux autres « *fut recueillie* » et « *rentra* » mettent en relief les conséquences qui en découlent assurant, ainsi, la cohérence de l'énoncé. Le quatrième et le cinquième fait-divers, quant à eux, sont surdéterminés par le présent de narration caractérisé par son effet actualisateur procurant ainsi aux deux nouvelles dynamisme et vivacité: « *se jette* », « *repousse* », « *coule* » (FD IV) et « *loge* » (FD V).

⁸⁵-*Ibid.*, p.60

⁸⁶-*Ibid.*, loc.cit.

⁸⁷-*Ibid.*, p.66

⁸⁸-BENVENISTE, Emile : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 244

⁸⁹-*Cf. Ibid.*, p.262

Reste à mettre l'accent sur la fréquence qui désigne la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et celui de son évocation dans la narration. Nous pourrions dire que le premier et le quatrième fait-divers actualisent « *un mode itératif* »⁹⁰ dû à l'infériorité narrative. En effet, si l'énoncé dans le premier fait-divers mentionne que le bijoutier, pour sauver sa femme, plonge dans l'eau, mais finit par se noyer, il est difficile voire impossible que sa mort ait eu lieu aussitôt car la noyade, par définition, implique l'alternance de plongée et de remontée. Ainsi le court « *plongea* » suivi de « *disparus* » s'il élimine la répétition successive des deux mouvements identiques, oblige de les entrevoir car l'itération montée/ descente est inhérente à la noyade. Par contre, le deuxième, le troisième, le quatrième et le cinquième fait-divers adoptent « *le mode singulatif* »⁹¹ selon lequel la narration n'est que la reproduction fidèle de l'histoire d'autant plus qu'ils comportent des procès lesquels logiquement ne peuvent avoir lieu qu'une seule fois dans la même situation d'énonciation : tomber du train, tuer quelqu'un et se suicider.

Il va sans dire que l'univers fictionnel ne peut être totalement intelligible en dehors de ses rapports avec la réalité car « *tout récit [...] renvoie au monde.* »⁹² Dans cette perspective, chaque fait-divers se trouve déterminé par deux plans de signification: le premier, celui de « *l'expression* »⁹³ qui représente le signifié dénotatif de l'énoncé et le second, celui du « *contenu* »⁹⁴ qui constitue son signifié connotatif. C'est ainsi qu'en lisant les nouvelles de Fénéon, nous reconnaissons certains aspects du dérèglement social et de la débauche qui régnaient sous la Troisième République notamment « *l'insécurité quotidienne* »⁹⁵ qui se traduisait par la multiplicité des noyades⁹⁶ (FD I/ FD IV) et des accidents de train⁹⁷ (FD III) ; de même que « *les drames amoureux* »⁹⁸ reflétant l'écartement d'une grande partie de la population des règles de la morale (FD II/ FD V). Or, le tour de force de Fénéon réside dans le fait qu'il a

⁹⁰-REUTER, Yves, *Op.cit.*, p.63

⁹¹-*Ibid.*, p.62

⁹²-*Ibid.*, p.100

⁹³-BARTHES, Roland, « Eléments de sémiologie », *Art.cit.*, p.130

⁹⁴-*Ibid.*, loc.cit.

⁹⁵-RELIQUET, Philippe, *Art.cit.*, p.73

⁹⁶-*Ibid.*, loc.cit.

⁹⁷-*Ibid.*, loc.cit.

⁹⁸-*Ibid.*, loc.cit.

pu escamoter la causticité de sa critique en ayant recours à l'humour servant à amortir l'absurdité de la réalité décrite. C'est ce qui explique que des actes tels le meurtre et le suicide sont racontés sur un ton facétieux et léger qui les banalise comme s'il s'agissait de phénomènes quotidiens faisant partie intégrante de la vie d'un couple: « *La Bartani [...] a déchiré d'une balle le nez de Roffini.* » (FD II) « *Colas [...] loge une balle dans la tête de Mlle Fleckenberger, puis se traite avec une rigueur pareille.* ». (FD V) Dans cette même lignée, pour atténuer la vigueur de certains énoncés et moduler leur intensité, l'auteur emploie l'euphémisme : « *Disparus* » (FD I) et « *coule à pic* » (FD IV) pour désigner un acte atroce : « se noyer ».

Evidemment, la portée revendicative de l'œuvre ne peut s'appréhender qu'en relation avec son impact sur le lecteur car tout discours est en premier lieu un acte de communication émis par un destinataire et visant à influencer un destinataire. Vus sous cet angle, les cinq fait-divers se représentent comme des « nouvelles à thèse » qui véhiculent les idéologies de Fénéon mais également interpellent le lecteur en le sensibilisant aux maux de sa société et en l'incitant, quoique d'une manière latente et insinuative, à respecter l'échelle évaluative des personnages préconfigurée, en amont, par l'auteur faisant des uns des modèles à suivre et des autres des anti-modèles à éviter. Par cette structuration bipartite, Fénéon érige un cadre de référence universel pour la praxis humaine. Et c'est là, en fait, que le texte « *se consomme* »⁹⁹ et commence à acquérir une valeur axiologique et pragmatique. C'est ainsi que le lecteur ne peut se passer d'exprimer sa volonté de s'identifier au bijoutier qui s'est jeté dans l'eau pour sauver sa femme et au rapide qui, motivé par son sens de responsabilité et son altruisme, a pu épargner la mort à une petite fille. Et pour mieux mettre en évidence l'ardeur et le zèle de son personnage, l'auteur le désigne par un adjectif substantivé renvoyant polysémiquement à un type de train qui, par définition, ne s'arrête qu'à quelques gares. Le signifiant « rapide » renvoie donc à deux signifiés appartenant à deux isotopies différentes mais qui partagent le même trait sémique: la vitesse. Sur un autre plan, le lecteur condamne la réaction de La Bartani et de Colas qui, aveuglés par leur jalousie, commettent chacun un crime violent par là la morale conventionnelle. De même, il s'indigne de la lâcheté de l'adolescent qui décide de mettre

⁹⁹-BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Art.cit.*, p.22

délibérément fin à sa vie, sans pouvoir pour autant s'empêcher de condamner la société, cause principale de la souffrance de ces enfants écrasés par la misère¹⁰⁰. Ainsi, l'œuvre superpose deux ordres : celui du personnage fictionnel qui assume l'action et celui du lecteur potentiel qui la juge.

Pour conclure, nous pouvons avancer que selon l'analyse distributionnelle, la structure affabulatoire des fait-divers fénéoniens est assujettie à une logique close, selon laquelle le récit articule la situation initiale, la transformation et la situation finale dans un rapport d'implication et de solidarité. Ce socle commun est régi par des relations tautologiques, chronologiques, hiérarchiques et inférentielles faisant appel aux facultés cognitives et interprétatives du lecteur et l'amenant à explorer les virtualités de l'histoire. Autour de ces trois noyaux charnières s'agglomèrent les catalyses : les informants, dotés d'« un effet immédiat », servent à identifier le référent et à ancrer la fiction dans le réel et les indices, pourvus d'« une valeur médiante », renvoient à un concept nécessaire à la compréhension globale du récit. A cette typologie fonctionnelle correspond une autre actancielle où les rôles des personnages sont répartis selon les prédicats todoroviens définissant les conduites humaines agissantes ou subies et attribuant à chaque agent une essence psychologique.

Selon l'approche narrationnelle, l'univers fictionnel est perçu par le lecteur à l'intermédiaire d'une instance focalisatrice : le narrateur qui fait passer la perspective soit par ses yeux soit par la conscience de l'un des personnages. C'est lui également qui choisit de nous « montrer » l'histoire en gommant toute marque d'énonciation ou de la nous « raconter » en apparaissant sur scène par le truchement de l'incise, du commentaire et du dialogue qui fait entendre les échos d'une autre voix dans la sienne. Derrière l'image du narrateur se dresse celle de l'auteur, Félix Fénéon qui, à la manière d'un fabuliste, investit tous ces signes de narrativité pour doter ses nouvelles d'une dimension didactique et

¹⁰⁰-Nous pourrions avancer que c'est dans cette même lignée que la Déclaration des Droits de l'Enfant en 1959 a accordé un intérêt particulier au développement mental, psychique et social de l'enfant et a insisté sur l'importance de le protéger contre toute forme de négligence et d'exploitation. (Cf. « La Convention relative aux droits de l'enfant », in *La situation des enfants dans le monde*, novembre, 2009, p.74, article en ligne publié sur le site https://www.unicef.org/french/publications/files/SOWC_Spec_Ed_CRC_Main_Report_FR_1_00109.pdf, consulté le 16 janvier 2021)

éthique. C'est ainsi que chaque fragment pourrait être conçu comme un microcosme illustrant les implications sociales de l'époque et où les protagonistes incarnent des exemples de la psyché humaine et de ses archétypes. C'est cette dualité rapprochant à la fois le fait-divers fénéonien d'une Fable délivrant une moralité et d'une « affabulation » côtoyant la réalité à la fiction qui pourvoit *Nouvelles en trois lignes* d'un impact mnémonique ostentatoire dès leur apparition et jusqu'aux nos jours.

Bibliographie sélective

-Corpus

Nouvelles en trois lignes, Paris, Macula, 2014.

- 1-Anonyme (2009) : « La Convention relative aux droits de l'enfant », in *La situation des enfants dans le monde*, novembre, article en ligne publié sur le site https://www.unicef.org/french/publications/files/SOWC_Spec_Ed_CRC_Main_Report_FR_100109.pdf (consulté le 16 janvier 2021).
- 2-BAKHTINE, M. (1984) : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- 3-BARTHES, R. (1964) : « Eléments de sémiologie », in *Communications*, n^o 4, p.p.91-135.
- 4-_____ (1966): « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n^o8, p.p. 1-27.
- 5-_____ (1970): *S/Z*, Paris, Editions du Seuil.
- 6-BENVENISTE, E. (1966) : *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- 7-BREMOND, C. (1964) : « Le message narratif », in *Communications*, n^o4, p.p.4-32.
- 8-_____ (1966) : « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, n^o8, p.p.60-76.
- 9-CHAROLLES, M. (1995) : « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », in *Travaux de linguistique*, n^o 29, article en ligne publié sur le site https://www.researchgate.net/publication/32226236_Cohesion_coherece_e_t_pertinence_du_discours (consulté le 2 juin 2020).
- 10-DERRIDA, J. (1992) : *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée.
- 11-EVERAERT-DESMEDT, N.(2007) : *Sémiotique du récit*, Bruxelles, Editions de Boeck université.
- 12-GARRIGUES, P. (1995) : *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck.
- 13-GAUSSSEL, M. (2015) : « Lire pour apprendre, Lire pour comprendre », in *Dossier de veille de l'IFE*, n^o 101, mai, article en ligne publié sur le site <https://edupass.hypotheses.org/files/2015/06/101-mai-2015.pdf> (consulté le 3 juin 2020).
- 14-GENETTE, G. (1966): « Frontières du récit», in *Communications*, n^o8, p.p.152-163.
- 15-_____ (1972): *Figures III*, Paris, Seuil.
- 16-GREIMAS, A.J. (1966): *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- 17-MARCAIS, G.(2015) : « Faits-divers, opinion publique et lien social », in *Approches*, n^o 161, mars, article en ligne publié sur le site

- https://www.fabula.org/actualites/documents/68175_2.pdf (consulté le 19 août 2020).
- 18-MARTI, M., BARONI, R. (2014) : « De l'interactivité du récit au récit interactif », in *Cahiers de Narratologie*, n^o27, article en ligne publié sur le site https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_E7D7ABB862D4.P001/REF (consulté le 3 juin 2020).
- 19-MORIN, V. (1966) : « L'histoire drôle », in *Communications*, n^o8, p.p.102-119.
- 20-PROPP, V. (1965) : *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil.
- 21-RELIQUET, P. (2015) : « Les nouvelles en trois lignes de Fénelon », in *Approches*, n^o 161, mars, article en ligne publié sur le site https://www.fabula.org/actualites/documents/68175_2.pdf (consulté le 9 août 2020).
- 22-REUTER, Y. (2007) : *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin.
- 23-ROUKHOMOVSKY, B. (2005): *Lire les formes brèves*, Paris, Armand Colin.
- 24-RULLIER-THEURET, F. (2001): *Approche du roman*, Paris, Hachette.
- 25- _____(2001): *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette.
- 26-TOURRETTE, E. (2019) : « Que peuvent les formes brèves ? », in *Acta fabula*, n^o8, octobre, article en ligne publié sur le site <https://www.fabula.org/revue/document12438.php> (consulté le 19 août 2020).
- 27-TZVETAN,T. (1966) : « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, n^o 8, p.p.125-151.
- 28-VALENCY, G. (1990): « La critique textuelle », in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas.