HAL
open science

Représentations et mises en récit de la figure de la femme criminelle à la télévision française : études de cas des affaires Besnard, Courjault et Sauvage

Justine Ferry

To cite this version:

Justine Ferry. Représentations et mises en récit de la figure de la femme criminelle à la télévision française : études de cas des affaires Besnard, Courjault et Sauvage. Sciences de l'information et de la communication. 2019. dumas-02874089

HAL Id: dumas-02874089

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02874089v1

Submitted on 18 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Master professionnel

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias et management

Représentations et mises en récit de la figure de la femme criminelle à la télévision française

Études de cas des affaires Besnard, Courjault et Sauvage

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Thierry Devars

Nom, prénom : FERRY Justine

Promotion : 2018-2019

Soutenu le : 20/11/2019

Mention du mémoire : Très bien

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier très chaleureusement Monsieur Thierry DEVARS, mon tuteur universitaire, pour sa disponibilité, sa patience, ses conseils et sa confiance en mon travail, qui m'ont grandement aidée dans la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également Monsieur Antoine BOILLEY pour avoir accepté d'être mon rapporteur professionnel.

Mes remerciements s'adressent également à l'équipe enseignante du CELSA qui m'a, grâce à la diversité des cours proposés lors des trois années passées dans l'école, permis de découvrir de nouveaux champs d'analyse.

Enfin, un grand merci à mon entourage qui m'a soutenue durant la période de rédaction, notamment mes collègues de travail. Une pensée toute particulière pour mes amis, en particulier Clara, pour leurs encouragements, mais surtout pour mes parents, qui m'ont aidée à chaque étape de ce travail, et surtout lors des périodes de doute.

Sommaire

Remerciements……..……3

Introduction……..……7

I. Du fait de société au fait divers : évènements, imaginaires et médiatisation……...…….……13

A. Le « fait divers » : un objet, plusieurs acceptions……...13

1. Un évènement……...…14
2. Qui contient la potentialité d'un récit……...15
3. Et qui trouve son origine dans une rupture……...18

B. « Féminin » et criminalité : briser un imaginaire ?..... 21

1. La rupture d'un certain ordre social……..21
2. La « femme criminelle » : suspecte par nature…….23
3. Une focale favorable à la médiatisation et la mise en récit…….……..26

C. De la notoriété à l'emballement médiatique……...……28

1. Des médias vers le public, un processus progressif……..28
2. Un cadre favorable……30
3. Puis le déploiement vers d'autres sphères….……....33

II. Une construction médiatique : quand forme et forme convergent……...34

A. Contextualisation médiatique et sociétale de ces objets……...……..35

1. Un environnement médiatique favorable……..35
2. L'attrait du frisson…….……38
3. Un public réceptif à ces récits……...41

B. « Fictions du réel » : la mise en récit par les téléfilms……44

1. Avant la diffusion : contextes de production et de programmation……..44
2. Télévision du réel / Télévision de fiction : une limite qui tend à s'estomper…….....47
3. L'utilisation des codes de la fiction……..50

C. Émissions spécialisées et de société : la mise en récit par le réel……...53

1. Une synthèse du discours médiatique……...53
2. Un cadre favorable à la mise en récit… ……...56

3. …à la construction particulière……..……..…….59

III. Du fait divers à l'archétype : l'appropriation par la sphère publique…….62

A. L'évocation de figures mythiques……...62

1. Les mythes, les récits originels…….62

2. Qui sous-tendent les relations sociales……..64

3. Du mythe à l'archétype…….67

B. Devenant des personnages……..69

1. Les caractéristiques d'un personnage……69

2. Le rôle de la fiction……...72

3. Une certaine mise à distance…….75

C. Le débordement dans la sphère publique……77

1. L'inscription dans le débat public…….77

2. De nouveaux totems ?……...82

Conclusion……85

Bibliographie…….……90

Annexes…….96

Introduction

« - C'est un personnage complexe, à la fois ange et démon, butée, mystérieuse, parfois affectueuse, parfois très inquiétante. Dans quoi vous avez puisé ? Enfin, où êtes-vous allée chercher tout ça, au fond de vous-même ?

- Moi j'ai aimé la dualité du personnage, elle est *ça* et *ça* (…). On va chercher… je l'ai voulue comme je la voyais, je ne me suis pas renseignée moi sur le personnage, je ne sais pas du tout la vérité. La vérité n'est pas intéressante en l'occurrence, pour une fiction, quand on entend sa petite voix on se dit que ça aurait été presque agaçant de l'entendre comme ça. »

Interview de Muriel Robin sur le plateau du JT de 20h de TF1, réalisée par Claire Chazal le 24 septembre 2006

Cette interview de Muriel Robin, interprète du rôle de Marie Besnard dans le téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse* a été réalisée durant le journal télévisé de Claire Chazal, sur TF1, devant une large audience[1]. Il s'agissait en effet pour la chaîne d'événementialiser la diffusion de ce programme afin d'en assurer le succès lors de sa diffusion en *prime* le lendemain soir. Pour cela, Claire Chazal présente succinctement l'affaire, qui date de 1947, aux téléspectateurs, et interroge Muriel Robin sur sa préparation avant le tournage, sa relation avec le réalisateur et le scénariste, ainsi que sur sa perception de l'affaire. Marie Besnard est alors considérée comme un « personnage » par Claire Chazal, et ce alors qu'il s'agit d'une personne bien réelle : la question ne porte pas sur les difficultés potentielles lorsque l'on incarne une personne ayant réellement existé, mais sur le fait de réussir à interpréter un « personnage complexe ». Comme le souligne Muriel Robin dans sa réponse, « la vérité n'est pas intéressante (…) pour une fiction » : elle ne considère pas le téléfilm comme un copier-coller de la réalité mais comme une œuvre de fiction à part entière, susceptible de se détacher de certaines attitudes de Marie Besnard afin de rendre l'œuvre plus agréable à visionner pour le téléspectateur.

[1] Chiffres fournis par Médiamétrie : 9 673 000 téléspectateurs / 40.4% de PdA

Au fil des années, les œuvres de fiction inspirées de faits divers bien réels se sont multipliées à la télévision : avant *Marie Besnard l'empoisonneuse* (2006), Michel Serrault avait interprété le rôle de Gaston Dominici (dans *L'affaire Dominici*, en 2003), puis les téléspectateurs ont pu découvrir *L'Affaire Villemin* (2006), *L'affaire Christian Ranucci : le combat d'une mère* (2007) mais aussi, plus récemment *Je voulais juste rentrer chez moi* (2018). Il arrive parfois que plusieurs œuvres s'intéressent à la même affaire, y compris à des dates de diffusion proches, par exemple dernièrement dans le cas de l'affaire Xavier Dupont de Ligonnès : après la diffusion du téléfilm *La Part du soupçon* sur TF1 (2019), les téléspectateurs pourront découvrir une autre vision de l'affaire dans la série *Un homme ordinaire*, proposée par M6.

En parallèle, les émissions consacrées aux faits divers à la télévision française sont également de plus en plus nombreuses, en *prime time* comme durant la journée : si l'on considère les chaînes gratuites françaises, TNT HD comprises, elles sont proposées trois soirs par semaine [2] ; et cela sans compter donc les rediffusions durant la journée, ou les émissions sur les chaînes d'information en continu. Si l'on y ajoute le suivi des derniers rebondissements des affaires en cours, dans les journaux télévisés notamment, susceptible de bouleverser la programmation des chaînes [3], il apparaît alors que les faits divers occupent une place de plus en plus prégnante dans notre médiasphère, et ce sous plusieurs formes : fictionnelles comme davantage factuelles, sous la forme d'un court documentaire ou d'un reportage.

Apparaît alors une première piste d'interrogation, sur la place accordée aux faits divers, et donc le rôle qu'ils sont susceptibles de jouer, dans notre société. Nous pouvons dès lors nous demander également quels sont les éléments constitutifs d'un « fait divers » : notion présente dans différents médias, à différentes échelles, elle pourrait être perçue comme un objet toujours déjà présent, existant par lui-même. Or, ce sont bien les particularités qu'il renferme qui sont susceptibles de le mener sur le devant de la scène médiatique, dans un phénomène de mise en spectacle. Celle-ci peut de plus être plus ou moins prononcée selon les affaires : tous les évènements considérés en France comme étant des faits divers ne sont par

[2] *Crimes* diffusée sur NRJ12 les lundis soirs, *Enquêtes criminelles* diffusée sur W9 les mercredis soirs, et *Chroniques criminelles* diffusée sur TFX les samedis soirs

[3] Après l'arrestation du présumé Xavier Dupont de Ligonnès à l'aéroport de Glasgow le 11 octobre 2019, France 2 avait par exemple déprogrammé l'émission *13h15 le dimanche* prévue afin de proposer une rediffusion d'une émission sur l'affaire. Cette déprogrammation a finalement été annulée après confirmation par les tests ADN qu'il ne s'agissait pas de Xavier Dupont de Ligonnès.

exemple pas adaptés en téléfilms, ni même ne se retrouvent dans des émissions leur étant consacrées, et réunissant une multitude d'intervenants. Par ailleurs, dans le cas des faits divers sur lesquels se fondent notre analyse, on pourra se demander comment ces deux types d'objets médiatiques cohabitent, et quelles en sont les particularités justifiant leur existence. En effet, si tous deux sont diffusés en *prime time* et reviennent sur des faits divers, participant donc de leur mise en scène médiatique, il est possible de s'interroger sur leurs caractéristiques propres.

A cette interrogation initiale s'ajoute celle du choix des sujets de ces téléfilms et émissions. Nous avons en effet choisi de restreindre cette première thématique de recherche, en nous concentrant sur un type de sujet en particulier, les crimes dits « au féminin ». Comme l'indique Chrystèle Bellard, il apparaît que les adolescentes et les femmes sont régulièrement reléguées aux marges des écrits criminologiques [4], et que leur représentation dans les médias (d'information, ou de fiction) reste généralement plutôt discrète. L'expression « crimes au féminin » ne comprend pas les crimes de femmes, commis par des personnes de sexe féminin, ou bien les crimes féminins, qui correspondraient donc au genre féminin ; il s'agit bien plutôt de donner une vision de la transgression à partir de la réalité féminine [5]. On pourra toutefois se demander, afin de nourrir notre réflexion, ce qui constitue « le féminin », et l'influence des présupposés que cette notion convoque sur la médiatisation des faits divers concernés. Par ailleurs, il nous apparaît intéressant de penser la question de la représentation et de la violence des femmes, alors même que des associations soulignent régulièrement l'invisibilisation des femmes victimes de violence conjugale dans les médias : si la femme victime est absente, comment est représentée la femme violente ? Pour ce faire, il pourra être intéressant d'envisager différents types de crimes, afin de couvrir un plus large spectre de représentations, et d'en étudier les caractéristiques, notamment les éléments mis en exergue par les médias, qui apparaissent donc comme les plus susceptibles de participer de cette mise en récit.

---

[4] Lanctôt Nadine, « La délinquance féminine : l'éclosion et l'évolution des connaissances », dans Le Blanc Marc et Cusson Maurice, *Traité de criminologie empirique*, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, 3e édition, 2003, p.422

[5] Bellard Chrystèle, *Les crimes au féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « BibliothèqueS de droit », 2010, p.35

L'ensemble de ces interrogations nous a amené à examiner la problématique suivante : Dans quelle mesure les discours et récits portés par les « fictions du réel » et les émissions télévisées traitant de faits divers et de « crimes au féminin » sont-ils des outils de la notoriété des affaires auxquelles elles sont consacrées ?

Afin de tenter de répondre à notre problématique, nous avons orienté notre recherche autour de trois hypothèses de travail, en lien avec les trois grandes parties de notre réflexion :

Hypothèse 1 : La notion même de « fait divers » porte en elle de façon originelle les germes de sa mise en récit médiatique future, et ce d'autant plus lorsqu'elle est associée à une figure criminelle féminine.

Hypothèse 2 : Lors de la médiatisation d'affaires judiciaires dans le cadre de téléfilms « fictions du réel » et d'émissions, la convergence entre leurs spécificités de fond et de forme participe de leur mise en récit et de leur notoriété.

Hypothèse 3 : Certaines affaires, et notamment les « crimes au féminin » sont associées à des archétypes qui circulent dans notre société, ce qui favorise leur débordement hors du système judiciaire et leur appropriation par la sphère publique.

Nous avons choisi de centrer notre corpus d'études sur trois affaires judiciaires françaises, du XXe et du XXIe siècle, qui ont comme point commun l'accusation, et parfois la condamnation, d'une femme.

La première est l'affaire Marie Besnard. Le 25 octobre 1947, son époux, Léon Besnard décède à Loudun, officiellement d'une crise d'urémie, et des suites d'une longue agonie. Parmi les amis lui ayant rendu visite, Louise Pintou, amie des Besnard et dont la rumeur insinue qu'elle serait la maîtresse de Léon. Ce dernier lui aurait confié que sa femme lui avait servi de la soupe dans une assiette où se trouvait préalablement un liquide, et Louise Pintou pense alors à un empoisonnement à l'arsenic. Elle écrit une lettre au procureur de la République, et le 9 mai 1949 un juge d'instruction ouvre une enquête. On retrouve de l'arsenic pur dans les restes de Léon, et dans ceux de douze autres proches de Marie Besnard, dont son père et sa mère : elle est inculpée. On observe à la suite une véritable bataille d'experts, certains soulignant notamment la présence naturelle d'arsenic dans la terre du

cimetière de Loudun, et rejetant donc la thèse des empoisonnements en série. Au terme de trois procès, le dernier ayant eu lieu en 1961, Marie Besnard est acquittée au bénéfice du doute.

La deuxième est l'affaire Courjault. Le 23 juillet 2006, Jean-Louis Courjault découvre dans le congélateur familial, à Séoul en Corée du Sud, deux cadavres de bébés et prévient la police. Il rejoint sa famille en France, afin d'y passer ses vacances, et quelques jours plus tard les autorités sud-coréennes authentifient les nourrissons comme étant les enfants du couple grâce à des analyses ADN. Après plusieurs semaines de dénégations, Véronique Courjault avoue le 12 octobre 2006 le meurtre des deux nourrissons retrouvés, et celui d'un premier enfant en 1999, lorsque le couple habitait encore en France. Jean-Louis Courjault, qui a toujours affirmé ne pas avoir eu connaissance des grossesses de sa femme, bénéficie en janvier 2009 d'un non-lieu. En juin 2009, Véronique Courjault est reconnue coupable des trois infanticides et condamnée à huit ans de prison. Elle est libérée en mai 2010, avec interdiction de s'exprimer dans les médias.

La dernière est l'affaire Sauvage. Le 10 septembre 2012, Jacqueline Sauvage tire trois coups de feu dans le dos de son mari, Norbert Marot, le tuant, et est arrêtée. Selon ses avocates, ce meurtre s'inscrit dans un contexte difficile, après quarante-sept ans de violences conjugales, ce que confirment les trois filles du couple. Le 28 octobre 2014, Jacqueline Sauvage est condamnée à 10 ans de prison, sans que la légitime défense n'ait été reconnue comme circonstance atténuante. Sa peine est confirmée lors de son procès en appel, en décembre 2015. Des pétitions sont alors créées sur Internet, et une demande de grâce présidentielle est adressée au Président de la République François Hollande, qui accepte de lui accorder une grâce partielle (permettant ainsi le dépôt d'une requête de libération conditionnelle). Cette requête est toutefois rejetée par le tribunal d'application des peines, décision par la suite confirmée par la cour d'appel de Paris malgré l'avis favorable du parquet. Le Président lui accorde alors, le 28 décembre 2016, une grâce présidentielle totale.

Afin de tenter de saisir de façon plus précise les mécanismes de mise en récit à l'œuvre dans les processus de médiatisation de ces affaires, nous avons choisi de restreindre notre corpus d'études à plusieurs objets médiatiques, sans prendre donc en compte l'ensemble des occurrences médiatiques de ces affaires, et de procéder à une analyse sémiologique de ces objets.

Dans le cas de l'affaire Besnard, nous étudierons deux téléfilms :

- *L'Affaire Marie Besnard* : téléfilm en deux parties de 194 minutes, réalisé par Yves-André Hubert à partir d'un scénario de Frédéric Pottecher (chroniqueur judiciaire) et diffusé pour la première fois en France les 12 et 19 avril 1986 en *prime time* sur TF1. Le rôle de Marie Besnard y était interprété par Alice Sapritch.
- *Marie Besnard, l'empoisonneuse* : téléfilm en deux parties de 200 minutes, réalisé par Christian Faure à partir d'un scénario d'Olga Vincent et Daniel Riche, diffusé pour la première fois en France en *prime time* sur TF1 les 25 septembre et 2 octobre 2006. Muriel Robin interprétait le rôle de Marie Besnard, et son interprétation a été récompensée par l'International Emmy Award de la meilleure performance d'actrice en 2007.

Dans le cas de l'affaire Courjault, nous étudierons un téléfilm, et un épisode de l'émission *Faites entrer l'accusé* :

- *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Courjault* : téléfilm unitaire de 103 minutes, écrit et réalisé par Jean-Xavier de Lestrade, diffusé pour la première fois en France en *prime time* sur ARTE. Le rôle de Véronique Courjault était interprété par Alix Poisson.
- « Véronique Courjault, l'affaire des bébés congelés », épisode 3 de la saison 11 de *Faites entrer l'accusé* (85 minutes), réalisé par Marie-Sophie Tellier et présenté par Christophe Hondelatte. L'émission a été diffusée pour la première fois en France le dimanche 26 septembre 2010, en deuxième partie de soirée, sur France 2.

Et enfin, dans le cas de l'affaire Sauvage, nous étudierons un téléfilm, et un reportage issu de l'émission *Complément d'enquête* :

- *Jacqueline Sauvage : C'était lui ou moi* : téléfilm unitaire de 102 minutes, d'après le livre *Je voulais juste que ça s'arrête*, écrit par Jacqueline Sauvage, et réalisé par Yves Rénier. Il a été diffusé pour la première fois le 1er octobre 2018, en *prime time* sur TF1. Muriel Robin y interprétait le rôle de Jacqueline Sauvage.

- « Jacqueline Sauvage : de bonne grâce ? », reportage issu de l'émission *Complément d'enquête* du 10 février 2019 (« Guerre des sexes : la vie sans les hommes »).

Dans cette perspective, il s'agira dans un premier temps de revenir, afin de comprendre la place actuelle prise par les faits divers dans notre médiaréalité, sur les éléments qui les constituent intrinsèquement puis, dans un second temps, médiatiquement.

Nous analyserons ensuite de façon plus aigüe le cœur de notre corpus, c'est-à-dire les différents objets médiatiques découlant des faits divers et pouvant prendre différentes formes, avec un regard sémio-linguistique. Appliquée aux cas des téléfilms et émissions de stock diffusés à la télévision française, cette analyse nous permettra de mieux saisir les éléments participant d'une construction médiatique de la figure de ces femmes.

Enfin, nous nous pencherons sur le temps de l'après diffusion, celui de l'inscription dans la sphère publique du débat porté par ces femmes, perçues par nature comme contradictoires, et leur inscription en tant nouvelles figures mythiques.

I. Du fait de société au fait divers : évènements, imaginaires et médiatisation

Dans le premier temps de notre analyse, nous nous intéresserons au processus de notoriété, faisant que certains évènements plutôt que d'autres sont qualifiés de « faits divers ». Il s'agira donc de se pencher sur la définition, complexe, du « fait divers », avant d'envisager les potentielles spécificités des « crimes au féminin », tant dans leur perception sociale que dans leur médiatisation. Enfin, nous nous attacherons à étudier les différentes logiques qui sous-tendent la notoriété médiatique et sociale d'un fait divers.

A. Le « fait divers » : un objet, plusieurs acceptions

Afin de mieux envisager l'objet médiatique que constitue un fait divers, nous en étudierons les trois dimensions : l'évènement, sa mise en récit, et la rupture qu'il constitue dans le tissu social.

1. Un évènement

Avant d'être couvert médiatiquement, et donc repris à plus ou moins grande échelle par des sources d'informations locales ou nationales, un fait divers est avant tout, comme le définit le dictionnaire Larousse, un « événement sans portée générale », qui « appartient à la vie quotidienne » [6]. Bien qu'il s'agisse d'une expression commune, tant dans le langage commun que dans le langage médiatique, on observe ainsi que la notion de « fait divers » est particulièrement large. Dans le langage populaire, et même parfois dans le jargon journalistique on parle de la rubrique des « chiens écrasés », signe du faible retentissement de certains évènements y étant associés, ainsi que de la moindre considération qui y est portée : le niveau de langage évoque un événement de bas étage, trivial, et par là même possiblement peu intéressant pour le plus grand nombre. Une visite dans la rubrique « faits divers » de l'édition numérique d'un journal, ou bien la lecture de sa version papier, montre toutefois que l'on ne saurait s'arrêter à cette première perception, la notion couvrant un large spectre d'évènements. On peut en effet aussi bien y trouver des faits de violence (avec ou sans arme, réalisés seul ou à plusieurs, se terminant ou non par de graves blessures, voire par la mort de l'individu agressé) que des informations pour le moins insolites (« Un Belfortais condamné après avoir caché des nems dans son slip »[7]). Un événement qualifié de « fait divers » ferait ainsi en fait avant tout partie de l'innommable, de l'inclassable, et ne trouverait sa catégorisation (et donc son existence formelle, facilitant son acception par le grand public) qu'au-delà des cadres reconnus, peut-être plus prestigieux (sciences, actualité politique et économique, etc.).

Un fait divers, serait donc avant tout un « fait » du quotidien, c'est-à-dire une action particulière, devenant un événement de plus ou moins grande importance selon sa gravité et le contexte dans lequel il a eu lieu, deux éléments qui influent tous deux sur sa notoriété. On pourra le qualifier de « divers » quand il sort de l'ordinaire médiatique ou social le plus couramment accepté. Toute phrase résumant un fait divers pourrait ainsi être perçue comme résultant de la simultanéité de l'action originelle (un vol, une perte, une agression), le « fait », et de sa portée, sociale ou judiciaire (une condamnation, une interpellation, une vive émotion

[6] « Faits divers », Larousse, [En ligne] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fait_divers/32732, consulté le 15 janvier 2019

[7] « Un Belfortais condamné après caché des nems dans son slip », 20minutes, [En ligne], https://www.20minutes.fr/justice/2614099-20190926-belfort-condamne-apres-avoir-cache-nems-slip, mis en ligne le 26 septembre 2019, consulté le 27 septembre 2019

dans une communauté particulière, par exemple géographique ou religieuse), le faisant sortir du quotidien et entrer dans la catégorie du « divers ». C'est bien l'articulation, le rapport entre un fait et un qualificatif qui le fait accéder à une nouvelle dimension, pouvant par exemple être l'horreur : si on résume l'affaire Besnard par une phrase courte, « Une femme est soupçonnée de l'empoisonnement de douze personnes », au-delà de l'acte, le notable provient également du nombre important de victimes potentielles.

Le « fait divers », tel que le définit Roland Barthes, est « une information totale, ou plus exactement immanente » [8]. Le « fait divers » au sens de l'évènement, c'est-à-dire l'action d'origine, ne fait référence qu'à elle-même en étant simplement « là », sans dimension politique, économique ou culturelle, ni référence historique ou sociale aux actions d'un autrui plus ou moins proche. Il est donc possible d'en prendre connaissance au-delà du contexte socio-culturel dans lequel il s'est déroulé : son contenu ne nous est pas étranger, puisqu'il renvoie à des problématiques propres au comportement humain (vols ou meurtres mais également agressions ou enlèvements) ; mais il comporte toujours déjà en lui les éléments permettant d'en faire la lecture. Au contraire d'une action politique, pour laquelle les raisons sont généralement à rechercher en dehors de sa structure, dans les propos ou actions d'une tierce personne suscitant une réaction chez ses opposants par exemple, le fait divers donne, y compris dans son acception la plus simple, les circonstances de son déroulement, ses origines et ses causes ainsi que son issue. Cette immanence n'empêche pour autant pas un suivi au long cours de la part du public, bien qu'elle fasse avant tout appel à sa mémoire à court terme, sans que cela ne modifie donc structurellement le fait divers.

2. Qui contient la potentialité d'un récit

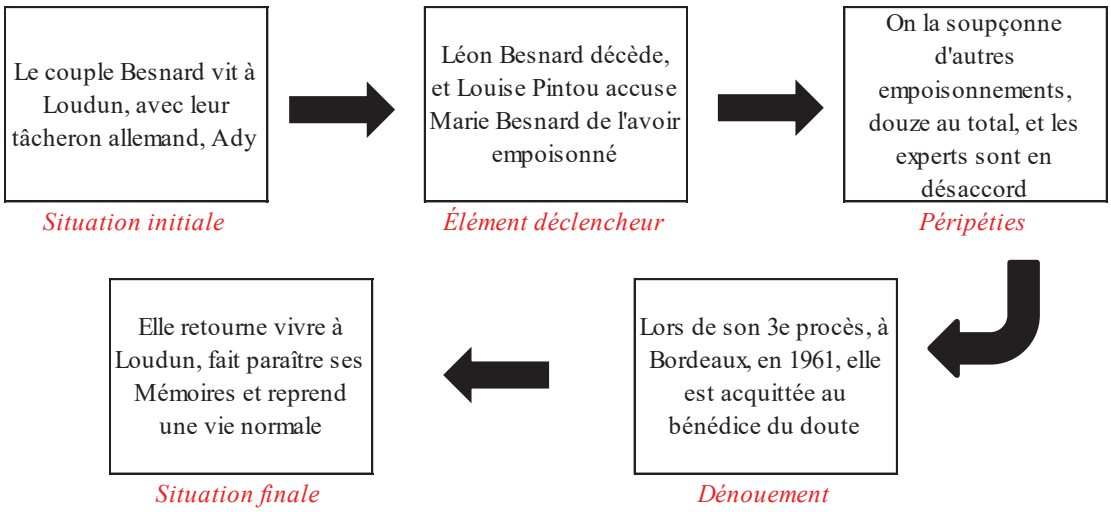
Comme nous venons de le voir, en tant qu'événement, le fait divers est immanent et contient dès lors toujours déjà en lui-même un ou plusieurs lieux, un ou plusieurs personnages (principaux et secondaires), un début et une fin pouvant être plus ou moins tragiques ou insolites selon le cadre dans lequel il se déroule, c'est-à-dire autant d'actions successives à l'enchaînement logique, comme dans le cas d'un récit. Dès lors, un fait divers réunirait tous les éléments constitutifs d'un récit tels qu'ils sont définis par le schéma narratif :

- Une situation initiale, présentant les éléments nécessaires à la mise en route du récit

[8] Barthes, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964, pp. 188-197.

- Un élément déclencheur, perturbant la situation initiale
- Des péripéties, dans le cas d'un fait divers il peut s'agir du déroulement de l'enquête, au cours de laquelle apparaissent de nouveaux acteurs (forces de l'ordre, témoins, membres de la magistrature)
- Un dénouement, par exemple la présence ou l'absence de procès
- Une situation finale, qui voit le récit devenir stable : cette situation peut s'avérer plus ou moins positive selon le type d'histoire

Voici un résumé de l'affaire Besnard, étudiée dans ce mémoire, sous la forme d'un schéma narratif :



Ainsi, comme pour n'importe quel récit, qu'il soit inspiré ou non de faits réels, qu'il s'adresse à un large public ou bien au contraire à une niche, la présence d'un médiateur en faisant une lecture est nécessaire afin de le rendre accessible. Nous avons en effet vu qu'un fait divers ne ressemble en fait à un autre fait divers que parce qu'il est considéré comme faisant partie de la même catégorie médiatique : entre un chien écrasé et une agression, le seul point commun est ainsi cette qualification extérieure, et effectuée *a posteriori*. En plus de l'évènement, préambule par définition nécessaire à tout fait divers, on comprend qu'un autre élément est donc nécessaire pour le faire accéder à une autre dimension, celle de la reconnaissance par le grand public : au-delà du fait, c'est la « lecture (faite par un individu)

qui lui donne sens » [9]. Ce sens, qui dépasse l'événement, est justement l'élément saillant qui retient l'attention d'autrui, et dans le cas d'un fait divers, d'un journaliste, et qui justifie sa sélection parmi les innombrables évènements quotidiens ayant lieu partout dans le monde [10]. Cet élément sort de l'ordinaire et justifie, dans un premier temps, qu'il soit retenu plutôt qu'un autre parmi le flot d'informations. Ainsi, ce n'est pas l'événement brut, en lui-même, qui est retenu, car dans ce cas-là, chaque fait divers enfermant toujours déjà en lui-même les attributs d'un récit, comment justifier la sélection d'un plutôt que d'un autre ? Un fait divers serait plutôt au contraire un évènement construit, à travers la perception d'un œil extérieur, ici celui du journaliste. En effet, c'est lui qui se fait le porte-voix de ce récit et se propose de le faire connaître à une audience plus large que celle d'origine (qui se limite *in fine* aux principaux protagonistes et adjuvants du récit), et qui l'inscrit donc dans un cadre médiatique fixe, celui de son journal (papier comme audiovisuel). Ce cadre obéit à des règles, de forme (longueur du texte par exemple) mais aussi de fond (points de vue sur des problématiques de société), qui participent à modeler l'événement, à mettre en évidence ou bien au contraire à en gommer certains aspects, et donc à le construire pour le public. Dans le cas de l'affaire Sauvage par exemple, les arguments de la défense de l'accusée, c'est-à-dire la légitime défense d'une femme victime de violences conjugales pendant plusieurs années, viennent enrichir *a posteriori*, lors du compte-rendu médiatique de l'événement, les faits bruts tels qu'ils se sont déroulés dans l'intimité de la maison du couple : la narration est ainsi reconstruite.

Il apparaît donc bien que si les faits divers, et quel que soit leur type, possèdent les mêmes caractéristiques intrinsèques, ils ne sont que très peu à connaître une médiatisation les amenant aux yeux du grand public. Les pages des journaux, ou les sommaires d'éditions télévisées, ne sont en effet par définition pas extensibles, ce qui suppose *de facto* que plus l'échelle d'étude est grande, plus le « sens » [11] envisagé et donné par le regard journalistique à un événement doit être marquant pour le plus grand nombre. Dans la structure du schéma narratif telle que nous l'avons envisagée précédemment, cela suppose donc que certaines des cinq étapes renfermeraient en elles-mêmes, originellement, davantage de tensions, de péripéties et de rebondissements, potentiellement plus importants, plus inattendus que dans le

[9] Charaudeau, Patrick, « Chapitre 3. Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 » pp. 52 dans Dayan Daniel, *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, éd. De Boeck Supérieur, 2006
[10] Lits Marc, « Le fait divers : un genre strictement francophone ? », Semen [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 30 avril 2007, consulté le 28 mai 2019
[11] Charaudeau, Patrick, « Chapitre 3. Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 » pp. 52 dans Dayan Daniel, La terreur spectacle. Terrorisme et télévision, éd. De Boeck Supérieur, 2006

cas d'autres faits divers. La *fait-diversification* d'évènements, c'est-à-dire le regard particulier posé sur eux par des journalistes, jouant un rôle de transmetteurs de l'information dans notre société médiatique, serait donc liée à l' « intensité médiatique exploitable » [12] qui leur serait intrinsèque. Ainsi, plus que les tenants et les aboutissants de l'événement, ce serait la potentialité d'un récit intéressant, peut-être même haletant, pour le grand public ou même au contraire tellement insolite qu'il en devient révélateur de certains travers de notre société, qui créerait le fait divers. Au-delà de l'événement en lui-même, seules les caractéristiques du récit qu'il rend possible seraient donc signe de la présence d'un fait divers de plus ou moins grande ampleur. On peut alors penser que c'est notamment pour cette raison que, dans un journal, la catégorie rassemble des évènements aux thématiques et aux enjeux très différents : avant d'être un type d'évènements, on est en présence d'une forme de récit, répondant à certains codes bien définis. Dans le cas de Jacqueline Sauvage, on peut par exemple voir que l'affaire s'est déployée au niveau national lorsque la « situation finale » a évolué : ses nouvelles avocates, assurant sa défense à partir de son procès en appel, ont décidé de changer la stratégie de défense précédemment établie. Dès lors, l' « intensité médiatique exploitable » s'en est également trouvée modifiée, l'affaire s'inscrivant dans le cadre de la médiatisation grandissante des violences faites aux femmes. Pour un même événement, le type de récit avait changé, lui permettant d'accéder à une médiatisation au niveau national.

3. Et qui trouve son origine dans une rupture

On peut dès lors se demander quels sont les éléments constitutifs de cette « intensité médiatique exploitable », qui font que, plutôt qu'un autre, un évènement possède déjà en lui-même les graines de sa *fait-diversification*, au sens proprement médiatique du terme. Nous avons en effet déjà vu que chaque fait divers dépend, par définition, d'un événement mis en récit par la personne en faisant un compte-rendu (dans le cas de notre champ d'études il s'agit le plus souvent d'un journaliste). Ce récit est rendu possible par les éléments constitutifs de l'événement, qui rejoignent ceux théorisés par la linguistique et la notion de « schéma narratif ». Il existe donc un élément supplémentaire, permettant de créer le distinguo entre les évènements, aussi différents soient ils les uns des autres, et qui serait décisif dans la décision de les « *fait-diversier* » [13], ou bien au contraire de s'en abstenir, mais également de définir à quelle échelle s'arrêtera ce processus (niveau local, ou bien au contraire national). Cet

[12] Létourneau, Jocelyn, « Autopsie du fait divers », Tangence, n°37, septembre 1992
[13] Ibid.

élément serait donc à chercher à la source même du fait divers, c'est-à-dire l'événement, en tant qu'il fait directement partie de la lecture qui en est faite par autrui. On peut alors formuler l'hypothèse que cet élément ne peut être compris que dans sa relation avec le public recevant par la suite l'information : en tant que récepteur, c'est par rapport à son quotidien, à ses valeurs, à son mode de pensée qu'est pensée l'« intensité médiatique » : si l'événement y est parfaitement conforme, alors ce n'est en fait pas un événement, simplement une action du quotidien, qui ne mérite donc médiatiquement pas de se retrouver dans cette classification. Bien au contraire, c'est l'effet de rupture avec le connu qui attire l'attention et marque les consciences. Dès lors, étant donné que chaque drame est par définition proprement lié à ce qu'il y a d'humain en chacun de nous, il est possible de penser que pour accéder à la plus haute strate de médiatisation, cette rupture pourrait prendre la forme d'un drame, d'une tragédie personnelle. On ne considèrera pas, par exemple, de la même façon l'incendie d'un immeuble, peu importe l'intensité des dégâts matériels, selon la présence ou l'absence de victimes. Dans ce dernier cas, les portraits des victimes émailleront la couverture médiatique, en venant susciter l'émotion chez le public.

Ce bouleversement, cette rupture, viendrait donc de la combinaison d'un événement lointain, rapporté uniquement via plusieurs filtres médiatiques, et en même temps très proche, ou autrement dit d'une situation habituelle et d'un surgissement d'insolite qui pourrait contribuer à créer l'émotion chez le public. Comme l'analyse Bérénice Mariau, le fait divers est ainsi ce qui permet à « l'angoisse latente de se fixer, au sens chimique du terme, en se cristallisant sur un objet précis » [14]. En effet, les faits divers d'ampleur nationale ont pour point commun un potentiel de résonnance sociale important, et donc un drame originel majeur : en allant à l'encontre du connu et du normal, ils révèlent les peurs les plus profondes de la société dans laquelle ils se déroulent. Dans le cas des trois affaires de notre corpus, il s'agit ainsi de manifestations brutales et inattendues de violence, de différentes sortes et pour des raisons différentes, mais qui révèlent certains traits de notre société et notamment, comme nous l'étudions ici, la perception de la violence féminine. Pour Annik Dubied et Mark Lits, le fait divers serait donc à envisager d'après une liste de critères formels, des traits [15] qui, selon leur importance dans telle ou telle affaire, révèlent leur issue médiatique :

- Dérogation à une norme

[14] Mariau Bérénice, *Ecrire le fait divers à la télévision, La rhétorique émotionnelle du drame personnel au journal télévisé*, Université Paris-Sorbonne

[15] Dubied Annik, Lits Marc, « Faits divers : quand la télévision belge s'empare d'un genre décrié », *Les Cahiers du Journalisme* vol. 14, 2005, p.143

- Reprise de grands thèmes universels
- Touche au quotidien, au privé
- Traite de l'ambivalence humaine
- Met en scène des personnages figés en rôles stéréotypés
- Mobilise la pensée naturelle
- Suscite une réponse émotionnelle
- Suggère l'installation d'une sécurisation
- Désigne les dysfonctionnements et les implicites d'une société
- Suggère ou favorise l'agrégation tribale

En fonction du nombre de traits que possède un évènement, il existe ainsi différents degrés de *fait-diversification*, chacun pouvant être associé à une strate médiatique : ampleur locale, régionale ou bien nationale (notamment dans le cas des trois affaires étudiées ici). On peut par ailleurs remarquer la place importante accordée à l'émotion pouvant être suscitée par les évènements, qui revient à plusieurs reprises dans les critères théorisés par Annik Dubied et Mark Lits : un fait divers touche au quotidien, et c'est ce qui le rend aussi prompt à se propager dans la société, chacun pouvant se sentir concerné.

Parmi les autres critères, notons également l'idée de « dérogation à une norme » [16] : la « rupture » provoquée par le fait divers viendrait troubler l'équilibre social et les règles morales plus ou moins implicites qui le régissent. Le fait divers s'en trouverait alors amplifié : aller à l'encontre d'une norme, c'est remettre en question le corps social sur laquelle il repose. Dans sa thèse, Bérénice Mériau interroge Pierre Baretti, journaliste au service « Informations générales » du journal de TF1, qui propose sa définition du fait divers : « Partout où l'on a mis des verrous, les gens vont tenter de les faire sauter : c'est là que les faits divers se manifestent » [17]. Cette analyse est également celle de Dominique Kalifa, pour qui le désordre mis en scène par un fait divers « n'est jamais que celui né dans les marges de l'ordre » [18], c'est-à-dire en dehors de la sphère de ce qui est perçu comme faisant partie de la normalité : il

[16] Ibid.
[17] Mariau Bérénice, *Ecrire le fait divers à la télévision, La rhétorique émotionnelle du drame personnel au journal télévisé*, Université Paris-Sorbonne, p. 67
[18] Kalifa Dominique, « Fait divers en guerre (1870-1914) », *Romantisme*, n°96, p.89 : « (…) le fait divers, un peu à la manière du romanesque, ne prend sa véritable mesure que lorsque les grands idéaux sont saturés et que la société n'est plus capable de mobiliser les énergies ou les passions. Il est en ce sens un produit culturel propre aux états policés, doués de paix civile et de sécurité, et le désordre qu'il met en scène n'est jamais que celui né dans les marges de l'ordre. »

désigne ainsi un mélange d'imprévu, de curieux, de surprenant et d'émouvant. Dans le cas de l'affaire Courjault, on ne parle ainsi pas seulement d'un meurtre mais d'une mère infanticide : au lieu de donner la vie, Véronique Courjault l'a reprise à ceux qu'elle avait enfantés, allant à l'encontre des règles morales et juridiques de la société. Si le meurtre et l'assassinat sont punis par la loi, l'infanticide revêt, dans le regard de la société du moins, une circonstance aggravante : la tragédie personnelle se double devient à cet instant d'une tragédie sociale.

B. « Féminin » et criminalité : briser un imaginaire ?

Ainsi, le fait divers, plus qu'un événement pourrait en fait bien plutôt être défini comme le récit d'une rupture plus ou moins prononcée d'un ordre social (également d'échelle variable), appelant une réponse émotionnelle, surtout lorsque cet ordre social s'en trouve fragilisé. Nous étudierons ici, dans la continuité des pistes évoquées à propos du traitement de l'affaire Courjault, les raisons de la médiatisation des crimes au féminin. Nous nous pencherons pour cela dans un premier temps sur les contradictions entre attentes sociales et réalité criminelle, pour ensuite étudier la figure de la femme criminelle et enfin analyser le potentiel de résonnance médiatique de telles affaires.

1. La rupture d'un certain ordre social

Nous venons de le voir, le fait divers se nourrit en grande partie des drames du quotidien, c'est-à-dire non pas des consensus mais plutôt des contradictions : sans contradictions, il n'y a pas de tensions, et donc pas de rupture de l'équilibre social. C'est bien ce qui a pu faire « sens »[19] lors de la lecture des affaires que nous étudions ici : les principales protagonistes de ces affaires (Marie Besnard, Véronique Courjault et Jacqueline Sauvage), bien au contraire de l'image renvoyée (femme respectable travaillant la terre avec son mari, mère de famille exemplaire, femme travaillant avec son mari dans l'entreprise familiale) deviennent les protagonistes de crimes (ou de crimes supposés). Comme le souligne Marc Lits, le fait divers « propose des rôles » [20], pour lesquels trois cas de figures sont possibles :

[19] Charaudeau Patrick, « Chapitre 3. Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 », p.52 dans Dayan Daniel, *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Médias-Recherches », 2006

[20] Dubied Annik, Lits Marc, « Faits divers : quand la télévision belge s'empare d'un genre décrié », *Les Cahiers du Journalisme*, 2005, vol. 14, p.143

- Renforcer la figure thématique centrale, c'est-à-dire l'ériger malgré tout comme "rôle principal » du fait divers
- Remplacer la figure par une autre, en déplaçant la faute
- Garder la contradiction, mais en la dépassant, parce qu'elle ne relève plus du vraisemblable, mais qu'elle trouve son explication dans un ailleurs, un irrationnel

Dans les trois affaires que nous étudions, il apparaît que c'est ce dernier cas de figure qui prédomine dans la perception sociale des trois femmes. Tout l'intérêt qui leur est porté semble justement provenir du fait que les médias, et par conséquent le public dépendant de leur lecture, semblent difficilement appréhender la possibilité d'une femme criminelle, et, par ailleurs, d'une femme criminelle dans ce type d'affaires. C'est ce point qui ferait basculer dans l' « irrationnel » proposé par Annik Dubied et Marc Lits.

La perception des crimes apparaît ainsi profondément déterminée par les stéréotypes de genre, en tant que production sociale. Selon Joan Wallach Scott, historienne, le genre est en effet « élément constitutif de rapports sociaux fondés sur des différences perçues entre les sexes » [21], et une « façon première de signifier des rapports de pouvoir » [22]. Chaque action, dès lors qu'elle s'inscrit dans la sphère sociale, est donc vue et comprise à l'aune de perceptions qui la dépassent et trouvent leur origine dans l'histoire des rapports sociaux. Les actions criminelles rentrent également dans ce cadre d'analyse plus ou moins explicite selon les situations : aux femmes la douceur, aux hommes la violence guerrière. Arthur Vuattoux explique ainsi que dès le XIXe siècle, « la femme est une figure de paix, de stabilité, de reproduction, sa violence est anormale, tandis que les hommes sont plus associés à la guerre » [23]. La violence des femmes serait donc « un peu moins violente » [24], s'inscrivant dans un cadre différent de celle des hommes : les femmes sont ainsi assignées non pas à la « non-violence », mais à une « a-violence » [25]. En effet, en ne correspondant pas aux attentes de la société vis-à-vis du comportement féminin idéal, elle est progressivement gommée, ou, si cela n'est pas possible, marginalisée, afin de préserver l'ordre établi. Ces manifestations de

[21] Scott Joan Wallach, « Genre, une catégorie utile de l'analyse historique », *Cahiers du GRIF (Le genre de l'histoire)* 37- 38, 1988, p. 141, traduit de : « Gender : A Useful Category of Historical Analysis » *American Historical Review* 91.5, 1986
[22] Ibid.
[23] Quillet Lucile, « Les femmes, ces criminelles (presque) comme les hommes », Slate, [en ligne], https://www.slate.fr/story/174153/societe/les-femmes-et-le-crime-episode-1-criminelles-comme-hommes, mis en ligne le 4 mars 2019, consulté le 15 juillet 2019
[24] Ibid.
[25] Collins Randall, « Entretiens avec Randall Collins », *Tracés*, 2, 2010, p.243

violence sont placées « hors cadre », en faisant un « non récit » [26] et donc un objet impensable. Ainsi, dès cette époque, on ne considère les femmes comme criminelles uniquement parce qu'elles sont « dénaturées, malades, emportées » [27], c'est-à-dire à l'opposé de leur image de « créatures passives » [28], et sans qu'elles n'en soient pour autant tenues pour complètes responsables. En se basant sur ces stéréotypes de genre, « les magistrats recherchaient en général des mobiles ailleurs que dans la volition de la femme, dans une autre force qui l'aurait amenée à se comporter comme elle l'a fait (…). Ils blâmaient la tension menstruelle, l'hystérie, la folie ou un complice masculin. Et à chaque fois, ils se demandaient aveuglément : "Quel peut bien être le mobile ? " » [29]. L'idée même d'une femme criminelle semble donc particulièrement difficile à concevoir dans la magistrature de la France du XIXe et donc, par ricochet, dans la société de l'époque. Au fil des années, ces stéréotypes se perpétuent : au XXe siècle, plusieurs femmes sont acquittées lors de procès particulièrement médiatiques car « Dans de nombreux cas, la femme a recours à des scénarios typiques : elle explique ses motifs et son comportement d'après un schéma bien compris, qui répond, en grande partie, aux attentes des accusateurs » [30].

2. La « femme criminelle » : suspecte par nature

On observe donc une tension entre l'identité sociale perçue de la femme, et la réalité criminelle, qui se retrouve dès lors dans la couverture médiatique de ces affaires et de leurs procès, par exemple dans le choix des expressions utilisées. Dans le cas du procès de Véronique Courjault par exemple, le psychiatre utilise dans son exposé différents groupes indéfinis : « la mère infanticide » (qui fait donc ici office de vérité générale, d'affirmation préalable au verdict qui n'a pas encore été rendu), « la femme », « elle », « les femmes », et même « leur génitrice » [31]. Les faits de violence sont donc replacés dans un ensemble plus large, une dimension collective de la violence qui produit un effet de « réel », recouvrant la diversité des cas d'infanticides. Il apparaît toutefois que ces dénominations, au-delà de leur

[26] Goffman Erving, *Cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991
[27] Quillet Lucile, « La justice est moins sévère lorsque les criminelles se conforment aux stéréotypes de genre hommes », Slate, [en ligne], https://www.slate.fr/societe/les-femmes-et-le-crime-episode-2-criminelles-justice-xixe-siecle-steretoypes-genre, mis en ligne le 5 mars 2019, consulté le 15 juillet 2019
[28] Ibid.
[29] Ibid.
[30] Ibid.
[31] Danilewsky Léa, *Le traitement médiatique de l'affaire dite « des bébés congelés ». Représentations des figures de « femme » et de « mère » à travers le discours médiatique. Véronique Courjault, monstre ou martyre ?* IEP de Lyon, 2010

importance dans le déroulement du procès et le compte-rendu de l'expertise du psychiatre, participent de l'opposition entre l'expression « mère infanticide » et un autre sujet collectif, passé sous silence, « la mère ». En effet, dans le champ symbolique qu'est celui du langage, d'autant plus lorsqu'il revêt la solennité du cadre médical, Véronique Courjault se trouve placée hors du champ de la maternité telle qu'elle est habituellement conçue, et ce bien qu'elle soit par ailleurs mère de deux enfants, qui la soutiennent de plus durant son procès. Si le qualificatif de « mère » lui est encore attribué, c'est uniquement à l'aune des actes pour lesquels elle est jugée, et il semble désormais s'agir de son principal critère de reconnaissance sociale, en tant que l'expression est *de facto* reprise par les chroniqueurs judiciaires couvrant le procès. En effet, si le qualificatif avait pu lui être préalablement attribué, à la télévision ou dans la presse, la reprise des propos d'un expert par un média peut être perçue comme légitimation de son usage : l'autorité médicale, reprise par une multiplicité de voix médiatiques déborde ainsi dans la sphère sociale, en inscrivant Véronique Courjault comme « anomalie », non seulement au regard des normes de l'ensemble social, mais également des autres femmes.

Cette séparation fut théorisée par Françoise Héritier, pour qui l'infanticide faisait réapparaître le versant menaçant d'une « nature féminine » qui serait donc par définition déviante des normes sociales. Nous avons en effet précédemment vu, grâce aux archives disponibles à partir du XVIIIe siècle, que les femmes ont, dans l'ensemble, été longtemps considérées comme proprement inoffensives par nature par les systèmes judiciaires et médiatiques. Cela ne signifie pour autant pas que le féminin serait exempt d'une part sombre, de violence, mais qui trouverait également son origine dans « le biologique » [32]. Ainsi selon Françoise Héritier, « « la figure criminelle telle qu'on se la représente s'inscrit ainsi dans le biologique, qu'il s'agisse des violences exercées par les femmes sur elles-mêmes […] ou des violences physiques à l'égard d'autrui, de leurs enfants. Elle est perçue comme un dévoiement relevant de l'aspect sombre du féminin » [33]. Il apparaît ici intéressant de noter qu'à travers cette analyse Françoise Héritier souligne avant tout la méfiance subie par les femmes à travers les époques : si elles peuvent donner la vie en accouchant, en adéquation donc avec l'image de douceur qui leur est associée, elles peuvent au contraire commettre des actes de violence à l'encontre de leurs enfants, et ce également par nature. La « femme », telle qu'elle est perçue comme groupe social, serait donc ainsi proprement ambivalente : à la fois créatrice de la

[32] Héritier Françoise, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p.83
[33] Ibid.

forme suprême de l'innocence, un nouveau-né, et capable d'y mettre fin en transgressant un des tabous fondateurs de la société. Elle s'inscrit donc comme figure hors-normes, qui, par nature, porte toujours déjà en elle-même les germes de son possible crime.

Qu'elles soient criminelles ou non, on observe donc que c'est la « nature » des femmes telle qu'elle est perçue socialement depuis plusieurs siècles qui serait en cause : les femmes seraient incapables de violence, sauf lorsqu'elles s'inscrivent en négation de leur maternité, ce qui constitue presque intégralement leur identité sociale. Il y aurait donc dès lors une spécificité du crime féminin, objet de l'analyse faite par Anne-Claude Ambroise-Rendu. Ainsi selon elle, la particularité du crime féminin, son caractère familial, est ce par quoi les femmes perdent leurs droits à être femmes. L'évaluation du crime féminin s'articule sur l'existence du sentiment et de ses rapports avec la morale. La femme dévoyée est celle qui renonce au sentiment conjugal ou maternel » [34]. Au-delà d'une condamnation juridique, le jugement de la société est une première étape venant sanctionner le comportement des femmes criminelles, qui perdent socialement leur droit à être femmes. Si nous avons précédemment vu que c'est bien parce qu'elles seraient des êtres trop émotifs, trop sensibles, qu'elles seraient incapables de violences, alors cet élément agit comme un critère aggravant lorsque des violences sont commises. Perçues depuis des années comme des mères et des épouses, statuts découlant de, et remplaçant, celui de femme, les femmes criminelles sont ainsi déchues de cette double identité, et reléguées au nouveau statut de « femme criminelle », de femme « dévoyée » [35] affublé dans l'imaginaire collectif d'une image mentale. Nous venons de voir précédemment que Véronique Courjault se retrouvait ainsi symboliquement séparée du champ des « mères », devenant avant tout « mère infanticide », mais comme l'analyse Anne-Claude Ambroise-Rendu, le renoncement au « sentiment conjugal » est également facteur de déclassement social. Ainsi, dans l'affaire Marie Besnard, le premier décès lui étant imputé est celui de son mari, Louis Besnard, dont elle aurait empoisonné la soupe afin de s'en débarrasser pour pouvoir vivre librement sa supposée liaison avec un jeune aide de ferme allemand, surnommé Ady. Dans Loudun, ce possible mobile d'un meurtre qui n'en peut-être pas un, est à l'origine des rumeurs les plus farfelues : ce décès fait en effet sortir Marie Besnard du cadre respectable de l'union conjugale alors qu'un jeune homme, par ailleurs allemand (circonstance aggravante dans la France rurale de l'après-guerre), se trouve dans son

[34] Ambroise-Rendu Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française de la IIIe République à la Grande Guerre,* Paris, Seli Arslan, 2004, p.256
[35] Ibid.

entourage proche. Ce crime suspecté serait donc symbolique de l'importance des passions qui tourmentent la vie des femmes, au point d'y succomber en présence d'un étranger, alors que leur mari est un travailleur honnête et droit, connu par tous. Le renoncement au « sentiment conjugal » imaginé à force de rumeurs et fantasmé par la population loudunaise de l'époque participe d'un isolement de Marie Besnard, seule « dévoyée » face aux parangons de la morale de la ville.

3. Une focale favorable à la médiatisation et la mise en récit

Nous venons en effet de voir que les stéréotypes de genre relatifs aux constructions sociales que sont le « masculin » et le « féminin » sont intrinsèquement liés à la perception judiciaire et publique des crimes commis par des femmes. L'idéal féminin, qui invisibilise la violence et tend à nier les responsabilités de celles qui sont passées à l'acte, semble par nature incompatible avec la commission d'un crime. C'est alors peut-être pour cette raison que chaque transgression de cet idéal, au-delà des suites policières et juridiques, tend à fasciner les médias, et donc le grand public. En effet, selon Georges Auclair, la séparation du corps social irait jusqu'à la co-création médiatique et judiciaire d'un « monstre » [36]. Ainsi, lorsque « la violation des règles humaines équivaut pour la conscience commune à celle des lois naturelles » [37], la figure ayant violé les règles humaines inscrit de manière irrémédiable sa différence vis-à-vis des lois naturelles, dont certaines sont à l'origine des lois juridiques. Nous avons vu précédemment qu'un fait divers est par essence un récit, et est à ce titre marqué par la présence de différents personnages (témoins, coupable, juge, etc.) : le « personnage principal » du récit prend alors une nouvelle dimension. Il est en effet possible de penser que lorsque « monstre » il y a, la tension médiatique n'en est que plus forte, autant que la *fait-diversification,* et l'affaire devient dès lors particulièrement suivie. Au-delà des affaires composant notre corpus, dont nous avons déjà pu envisager le grand retentissement médiatique, on peut également penser aux affaires Hélène Jégado (empoisonnements en série), Violette Nozière (parricide et tentative de marricide), Pauline Dubuisson (assassinat), ou, plus récemment Simone Weber (double assassinat). Le point commun de ces différentes affaires particulièrement médiatisées, aux caractéristiques spatio-temporelles et judiciaires très différentes, résulte avant tout de la perception qu'a eu la population de ces femmes, toutes

[36] Auclair Georges, *Le Mana quotidien : structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Éd. Anthropos, 1970, p.108
[37] Ibid.

considérées comme monstrueuses car ayant soit succombé à leurs passions ou à la cupidité, soit avoir agi à l'encontre de la structure familiale dont elles faisaient partie. Il est donc à ce titre intéressant de noter que le crime féminin semble peu mis en avant dans les médias, excepté lorsqu'il va à l'encontre, non seulement de lois, mais également de règles naturelles.

Le crime, ou bien le crime suspecté, devenant donc l'élément de différenciation entre ces femmes et la société, la médiatisation des affaires passe *de facto* par une oscillation entre deux cadrages, deux focales sur le même événement : la femme, et son acte. Comme nous le faisons d'ailleurs depuis le début de notre étude, il est communément admis d'utiliser une expression composée par le mot « affaire », mot emprunté aux enquêtes de police et à l'instruction judiciaire, et le nom de famille de la personne accusée, ayant désormais à répondre de ses actes : affaire Besnard, affaire Courjault, affaire Sauvage, autant d'intrusions d'un vocabulaire aux accents juridiques dans la sphère sociale. Un autre choix est également possible : celui de se centrer non pas sur la personne mais plutôt sur l'acte, sur la rupture qui a suscité le choc. Le téléfilm sur l'affaire Sauvage est ainsi sous-titré « C'était lui ou moi », expression au vocabulaire dramatique résumant en peu de mots le récit qui y est développé, et qui correspond par ailleurs à la stratégie de défense de ses avocates. Dans le cas de Véronique Courjault, sa figure s'est peu à peu estompée, et l'affaire est devenue de plus en plus connue sous le nom de « affaire des bébés congelés », comme elle est d'ailleurs présentée dans le titre de l'épisode de *Faites entrer l'accusé* qui lui est consacrée [38]. On observe ainsi que le récit, dont nous avons précédemment analysé les liens avec les faits divers, s'amorce dans une tension entre deux logiques : l'accusée tend à disparaître peu à peu derrière l'événement dont elle est pourtant la protagoniste principale. Le spectaculaire, l'inhumain, l'hors-norme prend peu à peu le pas sur la figure humaine, plus proche du public. L'expression « bébés congelés » est ainsi par exemple particulièrement choquante, dans sa colocation de deux termes parfaitement antinomiques qui participe pourtant à la rendre très imagée. Elle interpelle autant qu'elle intrigue et qu'elle marque, et semble ainsi toute indiquée pour amplifier la médiatisation de l'affaire.

Nous avons donc vu que l'importante médiatisation des affaires que nous étudions est notamment due à la perception sociale de la violence potentielle des femmes : toute transgression n'en est que plus étonnante, et donc plus intéressante à *fait-diversier* car

[38] « Véronique Courjault, l'affaire des bébés congelés » en septembre 2010 et août 2011 dans Faites entrer l'accusé présenté par Christophe Hondelatte sur France 2, de Marie-Sophie Tellier, 85 minutes.

porteuse d'une forte « intensité médiatique exploitable » [39]. Il est toutefois important de se demander dans quelle mesure cette perception du féminin influe sur la répartition de l'espace médiatique entre hommes et femmes. C'est ce que note Marlène Coulomb-Gully dans le rapport français de l'étude 2010 du Global Media Monito-ring Project : selon elle, la « médiaréalité » française se caractérise avant tout par « une vision androcentrée du monde où les hommes constituent les trois-quarts des acteurs [aussi] s'agissant de violence et de transgression sous toutes leurs formes » [40]. Comme dans le cas des rapports sociaux, les médias (dans leur structure administrative comme dans les contenus qu'ils proposent à leur public) seraient donc eux aussi soutenus par un équilibre hommes/femmes qui leur est propre, les deux s'enrichissant mutuellement. En effet, moins les femmes sont montrées, par exemple dans des téléfilms ou séries dans le cas de la fiction mais aussi dans des émissions d'information, comme étant capables de violence au même titre que les hommes et pour des raisons similaires, moins cela sera facile à imaginer pour le grand public. Ainsi, lorsque des violences sont commises par des femmes, cette vision androcentrée est impossible à maintenir, et le trouble ressenti au niveau sociétal se déploie et englobe également le système médiatique, signe de l'important potentiel de ces affaires.

C. De la notoriété à l'emballement médiatique

En effet, ce sont les médias qui accompagnent par définition la propagation d'un fait divers à différentes échelles. Au-delà de la lecture qui en est faite et qui participent de sa création, ce sont eux qui créent, par différentes étapes la notoriété d'un événement et donc sa connaissance par le plus grand nombre. Nous étudierons dans un premier temps les outils utilisés par les différents types médias afin de se rapprocher de leurs publics, avant d'analyser les outils de la notoriété médiatique des affaires de notre corpus et enfin de nous pencher sur l'emballement médiatique qui en découle.

1. Des médias vers le public, un processus progressif

Comme nous l'avons vu, le fait divers est avant tout une co-construction entre protagonistes et médias mettant en récit ces protagonistes, ce qui permet de les faire accéder à

[39] Létourneau, Jocelyn, « Autopsie du fait divers », *Tangence*, n°37, septembre 1992
[40] Coulomb-Gully Marlène, *Rapport France*, Global Media Monitoring Project (GMMP), 2010

une audience plus large que celle d'origine. Si le public est à même d'être récepteur de ce type de récit, c'est notamment car les médias réactualisent en permanence l'information, la mettant en scène de différentes façons qui rappellent au public un horizon connu. Il est ainsi possible de faire un parallèle entre la mise en scène médiatique, et surtout télévisuelle, de faits divers et la lecture faite par Roland Barthes de la relation entre le théâtre et son public. En effet, selon lui, « Le public ne pleure que sur un ordre de drames inclus dans son propre horizon conjugal ou familial ; le théâtre n'a pour charge que de lui fournir un reflet affadi de ses infortunes possibles » [41]. On retrouve en effet dans cette analyse plusieurs éléments explicatifs de l'intérêt médiatique pour les faits divers, et notamment l' « horizon conjugal ou familial » dont on a déjà pu observer la place prégnante dans les affaires sur lesquelles est centré notre corpus. Comme l'auteur d'une pièce fait le choix d'aborder telle ou telle thématique selon le public auquel il se destine, ce sont les professionnels qui, dans leur mise en ordre de l'actualité, choisissent un classement des informations et une structure de présentation facilitant leur réception par toutes les couches de la société, y compris celles géographiquement ou socialement éloignées de l'évènement originel. Comme une pièce, qui répond à des exigences de forme et de structure, le fait divers est, comme nous l'avons vu, une structure travaillée, dont les codes circulent à travers différents objets médiatiques (journaux télévisés, téléfilms, émissions sur des thématiques de société) afin de permettre leur appréhension.

Ces codes sont semés par les médias, papiers mais aussi audiovisuels, comme autant d'indices d'une *feuilletonnisation* trans-médiatique à venir : c'est cette porosité entre les formes de discours qui fait également que le public comprend ces codes, les assimile et est à même de se les approprier dans ses propres échanges. Nous avons précédemment étudié la façon dont Véronique Courjault pouvait être médiatiquement effacée par son crime, et surtout par la puissance d'évocation de l'expression « bébés congelés ». Il est intéressant de se pencher sur l'histoire médiatique de cette expression, en tant qu'elle révèle la rapidité d'établissement de ces codes. L'affaire Courjault débute en effet à Séoul le 23 juillet 2006 lors de la découverte des corps des nouveaux nés dans le congélateur de la famille. Des investigations sont lancées par la police sud-coréenne et, dans les jours qui suivent, des tests ADN attestent de l'identité de ces bébés, ils sont bien les enfants du couple Courjault. La famille est à ce moment en vacances en France, et décide d'y demeurer en attendant d'obtenir

[41] Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2002

une confirmation par un second test ADN. La justice française décide également d'ouvrir une enquête, et les médias commencent alors à s'intéresser à l'affaire, d'autant que le couple Courjault nie les accusations de la justice sud-coréenne. Le 11 août, soit moins de 20 jours après la découverte des corps, un article du journal *Libération* utilise pour la première fois l'expression « bébés congelés » [42], expression inédite, tout comme la situation, mais qui semble rentrer immédiatement dans le langage commun, en ce qu'elle se répand dans les autres médias couvrant l'affaire, et bientôt dans le reste de la société.

2. Un cadre favorable

Cette première étape passée, le public ayant pris connaissance des protagonistes et des enjeux des affaires mais également comme nous l'avons vu du vocabulaire qui leur est associé, celles-ci peuvent se déployer dans d'autres sphères médiatiques, et notamment à la télévision, grâce à différents outils qui lui sont propres. Nous avons en effet vu que le fait divers trouve un retentissement dans la société en tant qu'il émeut et touche les gens en étant lié à des problématiques très personnelles, ce qui contribue à créer un sentiment de proximité. A cet effet, la télévision peut également être perçue comme un média préservant la pureté de l'information : l'accès direct à l'image participe de cet effet de réel [43] et de proximité. Il peut par exemple s'agir du duplex d'un journaliste placé devant la maison des Courjault en Touraine, donnant l'illusion de rapprocher physiquement le téléspectateur d'un lieu lié au drame, le laissant s'imaginer ce qui peut se passer derrière le mur, mais maintenant malgré tout une certaine distance grâce aux paroles rapportées du journaliste : si le cadre change, les propos peuvent par exemple rester un compte-rendu formel des propos d'un procureur, qui auraient pu être transmis par le journaliste depuis un bureau. L'amplification de l'aspect émotionnel du fait divers peut également provenir de témoignages de proches du dossier, voire de proches des personnes impliquées. Dans le cas de l'affaire Courjault, les interventions médiatiques de Jean-Louis Courjault, le mari de Véronique Courjault, innocenté avant le procès de sa femme, ont ainsi pu contribuer à une meilleure compréhension par le grand public des actes de sa femme, et susciter une certaine forme d'émotion. De la même façon, les témoignages télévisés des enfants de Jacqueline Sauvage dans les semaines

---

[42] Tourancheau Patricia, « Bébés congelés à Séoul : une « manipulation » ? L'avocat du couple français soupçonné par la Corée du Sud d'infanticide évoque une « mise en scène » », *Libération*, 11 août 2006

[43] Théorisé dans le domaine littéraire par Roland Barthes (Barthes Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, nº 11, 1968, pp84-89), l'effet de réel est un élément dont la fonction est de donner au lecteur l'impression que le texte décrit le monde réel, et affirme la contiguïté entre le texte et le monde réel

précédant son procès en appel ont permis de davantage comprendre le quotidien de leur cellule familiale dans les années précédant la mort de leur père, et donc par là même la notion de légitime défense développée par les avocates. La médiation par l'image donne ainsi une nouvelle dimension à l'évènement.

Ces témoignages, et plus globalement les faits divers auxquels ils sont associés, s'inscrivent pour la plupart dans des lieux médiatiques bien délimités, dont le cadre est propice à la réception de ce type d'informations. En effet, qu'il s'agisse du service public comme de l'audiovisuel privé, de nombreuses chaînes de télévisions françaises proposent aujourd'hui dans leur grille de programmes des émissions dédiées uniquement aux faits divers, en traitant généralement d'une affaire par émission. La résonnance médiatique est ainsi susceptible de s'en trouver amplifiée : les affaires quittent en effet à cet instant le cadre de l'information générale telle qu'on peut la trouver dans les journaux télévisés, ce type d'émission venant s'inscrire dans un second temps médiatique [44]. Quelques mois, parfois quelques années après, une affaire peut donc se retrouver à nouveau sur le devant de la scène médiatique, et retrouver une certaine notoriété. On peut parler de lieux « délimités » car des indices formels viennent en amont indiquer au téléspectateur le cadre dans lequel le récit se déroulera. Ainsi, dans le cas des émissions dites « de société », l'angle adopté pourra être, comme le décrivaient Annik Dubied et Marc Lits dans leur typologie du fait divers [45] aussi bien « l'ambivalence humaine » que la désignation des « dysfonctionnements et (des) implicites d'une société ». Au contraire, dans d'autres émissions, davantage centrées sur les aspects criminels et judiciaires du fait divers, le champ lexical utilisé dans les titres [46] explicite ce point de vue : « crime », « accusé », « enquête », « tueuses » et évoque au téléspectateur le cadre au sein duquel se déroulera le récit. Cela participe ainsi à l'exacerbation de ces caractéristiques dans l'imaginaire collectif, et à la notoriété de l'évènement : quel que soit l'angle adopté, la résonnance dans le champ social n'en est que plus importante.

---

[44] La première diffusion de l'émission *Faites entrer l'accusé* consacrée à Véronique Courjault date par exemple du 26 septembre 2010, alors que l'affaire début juridiquement et médiatiquement à la fin du mois de juillet 2006, soit quatre ans auparavant

[45] Dubied Annik, Lits Marc, « Faits divers : quand la télévision belge s'empare d'un genre décrié », *Les Cahiers du Journalisme*, 2005, vol. 14, p.143

[46] On pourra par exemple penser à *Snapped*, *les femmes tueuses* sur Chérie 25, *Non élucidé* sur France 2 puis désormais RMC Story, *Chroniques criminelles* sur TFX et *Enquêtes criminelles* sur W9

Cette réactualisation médiatique apparaît comme, dans la majorité des cas, la dernière étape d'un feuilleton médiatique ayant commencé, comme nous avons déjà pu l'entre-apercevoir dans le cas des affaires composant notre corpus, à une échelle locale ou du moins départementale, avant de se déployer au niveau national. En effet, nous avons vu que « fait divers » et « récit » sont intrinsèquement liés, le premier étant composé des étapes caractéristiques du schéma narratif et ne devenant information que lors de sa médiatisation, c'est-à-dire quand ces étapes du schéma s'accomplissent, et que le fait divers est réellement mis en récit. Selon Marc Lits, la spécificité du récit médiatique est que « la prégnance du modèle narratif amène le récepteur à consommer sur ce mode narratif ce qui n'en relève pas au sens strict du type linguistique : la séquence d'information, saisie entre un feuilleton et une publicité, a été préparée, les plans et un habillage musical sélectionnés » [47] . Au-delà de la place de ces séquences d'information, qui tend à troubler leur identification aux yeux du public, les codes formels mentionné par Marc Lits (préparation des plans, de synthés venant préciser certaines informations à l'écran, d'habillages musicaux) contribuent à favoriser la consommation feuilletonnante du fait divers. L'émission *Faites entrer l'accusé* consacrée à l'affaire Véronique Courjault montre ainsi, à travers les images d'archives qu'elle utilise pour enrichir son propos, que l'émission de TF1 *Sept à Huit* a consacré entre fin juillet et début novembre 2006 plusieurs séquences à l'affaire [48]. Chacune occupe une fonction différente : retentissement de l'affaire en Corée du Sud, interview des beaux-parents de Véronique Courjault, suivi de la conférence de presse donnée par le couple au cours de laquelle ils réaffirment leur incompréhension, etc. mais les téléspectateurs de la chaîne pouvaient donc les retrouver, semaine après semaine, à la même heure et le même jour, pour au moins une dizaine de minutes. En plus des nombreux sujets en semaine, durant les éditions de 13h et de 20h des journaux télévisés, ces séquences offraient donc une autre forme de suivi de l'affaire. Si les codes restaient ceux des émissions d'information, ces séquences ne détonnant pas dans le reste de l'émission, ni même par rapport au traitement d'autres faits divers, c'est leur succession dans un temps relativement court qui contribue à l'omniprésence du fait divers dans la sphère publique.

[47] Lits Marc, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2008, p. 76

[48] Durant l'émission du 15 octobre 2006 par exemple, après l'aveu par Véronique Courjault d'un troisième infanticide

3. Puis le déploiement vers d'autres sphères

En effet, les faits divers dont nous traitons ici et qui font partie de notre corpus ont pour point commun, comme nous venons de le voir, de saturer l'espace médiatique : ils semblent en effet constamment présents, chaque nouvelle étape de l'enquête ou du procès étant l'occasion de rappeler les circonstances du drame. Cette *feuilletonnisation* comporte toutefois une limite : comme le souligne le schéma narratif qui retrace son évolution, le fait divers prend judiciairement, et par conséquent médiatiquement, fin une fois sa conclusion accomplie, généralement en cas de condamnation ou d'acquittement du ou de la prévenu(e). Malgré cette omniprésence récurrente, et généralement sur un temps relativement long (enquête, procès puis potentiellement procès en appel), le fait divers semble donc rester cantonné à la sphère de l'information, sans déborder dans la sphère culturelle comme c'est le cas des autres objets partageant la même structure narrative : en suivant l'actualité, il peut potentiellement perdre une partie de sa légitimité, l'impact sur le reste de la société pouvant s'en trouver réduit. Dès lors, de la même façon qu'au XXe siècle les auteurs se sont inspirés des faits divers (comme le postule d'ailleurs Christian Guérin, PDG de la société de production de *Faites entrer l'accusé* [49]), la transposition à l'image, qu'il s'agisse du théâtre ou d'une fiction de télévision ou de cinéma semble contribuer à un anoblissement de l'affaire concernée, qui rentre ainsi dans la sphère culturelle, moins triviale et passagère que celle de l'information. Au-delà des affaires qui constituent notre corpus, et pour lesquelles nous avons déjà mentionné l'existence de fictions, on peut par exemple penser à l'affaire Roberto Succo [50]. Outre le film de Cédric Kahn [51], l'auteur Bernard-Marie Koltès a ainsi écrit une pièce [52], librement inspirée de l'affaire. Bien que ces deux œuvres soient seulement librement inspirées de la vie de Roberto Succo (contrairement aux téléfilms de notre corpus, qui suivent de façon relativement fidèle l'instruction), leur titre peu équivoque quant à leur filiation réactive l'intérêt populaire et médiatique pour l'affaire, la faisant passer à la postérité.

---

[49] « Le fait divers donne de grands romans, il peut donner de grandes fictions télévisées », dans Bédarida Catherine et Fraissard Guillaume, « Les fictions télé sur des affaires criminelles suscitent de plus en plus de recours en justice », Le Monde, [En ligne], https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2006/01/11/les-fictions-tele-sur-des-affaires-criminelles-suscitent-de-plus-en-plus-de-recours-en-justice_729634_3236.html, mis en ligne le 11 janvier 2006, consulté le 18 mars 201I

[50] Roberto Succo, condamné en Italie pour le meurtre de ses parents en 1981, a tué 4 personnes en France entre 1982 et 1988, et est soupçonné d'être impliqué dans la disparition d'une femme en 1987. Il se suicide en prison en 1988, à Vicence en Italie, et reste donc judiciairement innocent des crimes qui lui sont imputés.

[51] *Roberto Succo*, réalisé par Cédric Kahn, 2001

[52] *Roberto Zucco*, écrite par Bernard-Marie-Koltès, 1988

Si nous avons déjà abordé les parallèles possibles entre un fait divers et un récit, lorsque le fait divers est présent de façon organique dans les médias (qui suivent son évolution), le récit suit son cours de façon « immanente » [53]. Nous avons certes pu voir l'importance de la « lecture » [54] d'autrui, du regard co-construisant le fait divers en le nommant comme objet médiatique en tant que tel, mais le fait divers au sens de l'évènement s'était déroulé sans nécessité d'une intervention extérieure. Or, dans le cas des œuvres que nous venons de mentionner, la présence d'un auteur, occupant la fonction de médiateur entre l'affaire Roberto Succo et le public, a été nécessaire : dans le cas de la pièce comme dans celui du film, les œuvres ne présentent pas de façon purement factuelle les faits ayant été reprochés à Roberto Succo. Au contraire, elles sont le reflet de la perception de ces faits par leurs auteurs, qui voient chacun en Roberto Succo un élément qu'ils souhaitent mettre en exergue. En plus de l'entrée dans la sphère culturelle, perçue comme plus noble, de l'affaire, ces œuvres sont donc une marque de l'appropriation par tout un chacun des faits divers. En effet, de nouvelles images et de nouveaux points de vue viennent donc nourrir l'imaginaire social autour de l'affaire, en complément des récits médiatiques, et parfois même en les réactivant.

La nature même des faits divers, en tant qu'ils ne sont institués en tant que tels que par le regard d'autrui, est donc profondément médiatique. C'est en effet cet autrui qui a la possibilité de le faire accéder à une plus grande notoriété à plus ou moins grande échelle en fonction de l'évènement originel : en analysant notre objet d'études, nous avons vu que les crimes au féminin bénéficient ainsi d'une attention toute particulière.

II. Une construction médiatique : quand fond et forme convergent

Il s'agit désormais de saisir de façon plus aiguë les logiques qui sous-tendent la médiatisation télévisuelle des trois affaires de notre corpus, qu'elle passe par la fiction (sous la forme de téléfilms) ou les émissions de société, ou spécialisées dans les faits divers. Nous analyserons dans un premier temps le contexte de production de ces différents objets, sociétal

[53] Barthes, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964, pp. 188-197.
[54] Charaudeau, Patrick, « Chapitre 3. Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 » pp. 52 dans Dayan Daniel, *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, éd. De Boeck Supérieur, 2006

comme médiatique, avant d'étudier les modalités de mises en récit des affaires à l'œuvre dans les téléfilms, puis dans ces émissions.

A. Contextualisation médiatique et sociétale de ces objets

Dans le premier temps de notre analyse, nous envisagerons les contextes de production et de réception de ces objets médiatiques. Il s'agira ainsi de se pencher sur leur environnement médiatique, tant d'un point de vue historique, afin de comprendre les raisons de leur succès actuel. Nous analyserons à la suite les éléments susceptibles d'expliquer l'attrait du public pour les faits divers, avant d'essayer de comprendre la place qui est la leur dans notre société.

1. Un environnement médiatique favorable

Si les faits divers trouvent en effet leur place dans notre environnement médiatique, c'est en effet parce qu'au fur et à mesure de leurs évolutions, les médias (qu'ils soient papiers ou, plus tardivement, audiovisuels), leur ont consacré une partie de leur édition. Ainsi, dès le XVIe siècle les « faits divers » sont consommés collectivement et publiquement, en étant proclamés sur la place publique, et au XVIIe siècle se développe une forme écrite de partage, à travers les gazettes et les nouvelles à la main. Selon Jean-Pierre Seguin, on estime par exemple que le premier occasionnel traitant spécifiquement de faits divers date de 1529 [55]. A l'époque, les histoires sont « prodigieuses », « terribles », « épouvantables » et les récits crus, afin de transmettre de façon détaillée les histoires rapportées mais également de « faire voir » les évènements aux lecteurs : les gazettes sont en effet uniquement composées de textes, sans illustrations. Parmi les thématiques les plus répandues, on retrouve tous les évènements liés de près ou de loin au surnaturel : apparitions de monstres, mais également phénomènes diaboliques. La *Gazette* de Théophraste Renaudot, premier journal français [56], relata par exemple le procès puis l'exécution d'Urbain Grandier [57], accusé de sorcellerie dans l'affaire

[55] Seguin Jean-Pierre, « L'information en France avant le périodique : 500 canards imprimés entre 1529 et 1631 », *Arts Et Traditions Populaires*, vol. 11, no. 1, 1963, pp. 20–32

[56] Haffemayer Stéphane, « L'Information dans la France du XVIIe siècle : La Gazette de Renaudot, de 1647 à 1663 », Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque d'histoire moderne et contemporaine », n°6, 2002

[57] *La Gazette* de Théophraste Renaudot, du 1634-08-26. : « *De Loudun, le 19 août 1634. Hier fut icy bruslé vif Urbain Grandier, curé de l'Église S. Pierre du Marché de cette ville, natif du païs du Maine, après avoir fait amande honorable nud en chemise ; pour magie et autres crimes énormes, par jugement du sieur Laubarddement, Conseiller d'État, et 12 autres commissaires à ce députez par sa Majesté.* »

dite « des démons de Loudun » [58]. On observe ainsi que, déjà, les évènements reflétant les peurs de la société sont les plus à mêmes d'être partagés, et institués en tant que faits divers. C'est au XIXe siècle, avec l'essor de la presse quotidienne populaire et grand public que le fait divers connaît également une démocratisation, en profitant par ailleurs des débuts de l'illustration de presse. Elle est en effet de plus en plus souvent produite pour l'occasion, s'attachant à représenter le moment crucial du fait divers, celui de la « rupture » comme nous l'avons envisagée plus tôt, en se faisant par ailleurs plus explicite. La presse généraliste suit ce filon prometteur : *Le Petit Journal* est ainsi accompagné d'un « supplément illustré », présentant les faits divers les plus sensationnels, qui sont accompagnés d'illustrations hyperréalistes. La propagation du fait divers semble donc intrinsèquement liée à sa représentation, rendue possible dans les journaux : c'est l'attrait du sang, du spectaculaire qui pousse le public à s'intéresser aux faits divers. Comme l'analyse Dominique Kalifa, « A la veille de la guerre, (la chronique criminelle) a transformé la presse populaire en une gigantesque usine à crimes et réussi à imprimer sa marque sur la plupart des journaux du pays, y compris dans certains des bastions les plus traditionnels du journalisme à l'ancienne mode » [59].

Cette couverture des faits divers par la presse a continué au XXe siècle, avec notamment la création de titres spécialisés, comme *Le Nouveau Détective*, aidant à les propager auprès du plus grand nombre. Les faits divers continuent ainsi de rythmer l'actualité locale comme nationale, et le public s'habitue donc à cette présence constante, ce qui peut notamment expliquer la création, dès les années 1950, d'émissions leur étant dédiées. Ainsi, en 1955 Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet et Claude Barma créent *En votre âme et conscience*, dont le titre, reprenant le vocabulaire de la tâche incombant au jury populaire d'une cour d'assises, indique aux téléspectateurs la thématique de l'émission. Une grande affaire judiciaire du XIXe siècle leur est en effet présentée par Pierre Dumayet, qui propose ensuite, dans une reconstitution de procès d'assises, à la défense de venir plaider la cause de l'accusé, avant de laisser aux téléspectateurs la possibilité de rejuger l'affaire, en leur âme et conscience selon la formule consacrée. Lorsque les affaires sont plus récentes, le producteur Pierre Desgraupes explique en personne le choix qui a été fait, ainsi que les modalités du

[58] Urbain Grandier, prêtre catholique de Loudun fut accusé d'avoir pactisé avec le diable, et nommé par les sœurs du couvent des Ursulines pendant leurs crises de délire. Au XVIIe, d'autres vagues de possessions démoniaques effrayèrent la population, parmi lesquelles celle d'Aix-en-Provence (1609-1611) ou de Louviers (1642-1647)

[59] Kalifa Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p.28

déroulement de l'émission [60], afin d'encadrer les débats. Grâce à l'exploitation de ce recul temporel, le fait divers criminel devient donc un crime « divertissant » [61]. Les faits divers actuels, de l'époque, sont eux traités dès 1959 dans *Cinq colonnes à la Une* [62], qui contribue à envisager le fait divers, d'importance et d'échelle diverses selon les cas, comme « sujet de société ». Les démarches journalistiques sont ainsi plurielles, et poussent à la réflexion : permettre la réhabilitation d'une victime d'erreur judiciaire ; prévenir le crime en sensibilisant le public (après un drame notamment) ; faire comprendre l'acte criminel en donnant la parole aux figures de la criminalité, etc. [63] . Dans le cas de l'émission consacrée à l'affaire Marie Besnard, François Chalais précise ainsi dès les premières minutes : « Depuis dix ans, vous avez reçu beaucoup de gens, beaucoup de journalistes en particulier, et ils ont écrit beaucoup de choses. Leurs conclusions ont été souvent hâtives. Nous appartenons à un pays où trop souvent la presse se donne le droit de juger avant les juges. Depuis dix ans, vous jouez votre vie, et l'on joue avec votre vie. C'est un jeu très cruel, qui ne me plaît guère, et auquel je n'ai pas envie de jouer. Nous ne sommes pas vos avocats, et encore moins vos juges, simplement nous nous rendons compte que tout ce que nous savons de vous, nous le savons par l'intermédiaire des autres, et pour une fois nous voudrions vous donner la parole. Est-ce que vous acceptez de nous parler ? » Le téléspectateur comprend que l'émission adoptera un angle différent de celui habituellement utilisé lors de la couverture de l'enquête ou du procès. Qu'il s'agisse d'émissions d'actualité, ou davantage portées sur le divertissement grâce à la mise à distance historique, on observe que *En votre âme et conscience* et *Cinq colonnes à la Une* contribuent donc à habituer le téléspectateur à s'interroger sur le verdict d'affaires criminelles, à le contester ou bien à le conforter.

Dans les années 90, de nouvelles émissions donnent l'opportunité aux téléspectateurs de se rapprocher encore plus du cadre de l'instruction : il ne s'agit plus seulement pour eux de s'imaginer participant à une enquête ou un à un procès car un appel leur est directement adressé. Les appels télévisés passés par des familles de victimes, chargés d'émotion, font

---

[60] Par exemple dans le cas de l'émission sur l'affaire Weidmann (22/10/1957) : « Pour la première fois, nous allons vous présenter une affaire dont j'imagine beaucoup d'entre vous se souviennent puisqu'elle a été jugée en 1939, ça n'est pas tellement loin. Cette intrusion dans l'époque contemporaine nous a obligé à prendre certaines dispositions »

[61] Sécail Claire, *Le crime à l'écran : Le fait divers criminel à la télévision française (1950-2010)*, Nouveau Monde Éditions

[62] Émission créée par Jean d'Arcy, produite par Pierre Lazareff, Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes et diffusée en France à partir de 1959 ; elle est considérée comme ayant lancé le genre du magazine de reportages à la télévision française

[63] Sécail Claire, *Le crime à l'écran : Le fait divers criminel à la télévision française (1950-2010)*, Nouveau Monde Éditions

alors quitter le cadre de l'information (la médiatisation d'une affaire) pour entrer dans celui du divertissement basé sur l'émotion. Parmi les émissions phares de cette époque, *Perdu de vue* [64], lancée sur TF1 en 1990 qui propose, comme son nom l'indique, d'aider des proches à retrouver des personnes disparues. L'émission repose ainsi entièrement sur l'évocation de la personne disparue : formulation d'hypothèses, exposition des circonstances de sa dernière apparition et partage d'hypothèses, la mise en scène se construisant autour de l'absent (dans le cas de la disparition d'un jeune adulte, on voit par exemple ses parents autour de la table du salon, essayant de poursuivre le cours de leur vie [65]). Le point culminant de l'émotion est « l'appel » au disparu, réalisé face caméra par les proches présents sur le plateau, durant lequel « l'élocution est souvent difficile et où (…) les silences ont une grande importance » [66]. Le fait divers s'exprime alors dans toute sa dimension émotionnelle, le récit n'étant plus construit par un journaliste narrateur surplombant la scène mais par les paroles éclatées d'anonymes. A partir de mars 1993, *Témoin numéro 1* [67] reprend cette mécanique du témoignage téléphonique suite à un appel à l'aide en direct à la télévision, en l'appliquant cette fois à des affaires non résolues. C'est ce que Dominique Mehl appelle « la télévision actrice », dont « le principe directeur tient en sa capacité à intervenir dans le champ social, à prendre elle-même en charge des problèmes, ou plutôt des personnes, à susciter des réparations ou des solutions » [68]. La télévision en tant que média est ainsi considérée par le public comme une institution légitime, en dialogue avec l'institution judiciaire en se situant sur un pied d'égalité. A ce titre, l'introduction par Jacques Pradel de la première émission de *Perdu de vue* [69] est sans ambiguïté : la participation du public peut permettre d'accéder à la vérité.

2. L'attrait du frisson

Nous venons de voir que la propagation à une échelle de plus en plus grande des faits divers est allée de pair avec celle des médias : d'abord presse écrite, puis radio et télévision

[64] Émission de télévision mensuelle d'appel à témoins, diffusée entre 1990 et 1997 en *prime time* sur TF1 et présentée par Jacques Pradel et Jean-Marie Perthuis
[65] Annexe n°1
[66] Sécail Claire, *Le crime à l'écran : Le fait divers criminel à la télévision française (1950-2010)*, Nouveau Monde Éditions
[67] Émission de télévision mensuelle d'appel à témoins dans des affaires criminelles, diffusée entre 1993 et 1996 en *prime time* sur TF1 et présentée par Jacques Pradel
[68] Mehl Dominique, « La télévision de l'intimité », *Le Temps des médias*, 2008, n° 10, p. 265-279
[69] « Pour la première fois en France je vous invite à participer à une émission basée sur le fait qu'une énigme criminelle peut être résolue grâce à la télévision, ou du moins bénéficier d'informations nouvelles aidant la liberté à se manifester »

lors de leur démocratisation au XXe siècle, ce type de contenu a su conquérir un certain public, l'incitant même à participer dans la mesure du possible à l'enquête. Devant l'omniprésence des faits divers dans notre média système actuel, il est maintenant possible de se pencher sur l'attrait du public pour cette thématique, qui, laisse voir au plus grand nombre ses évènements les plus violents, qu'il s'agisse d'une violence réelle ou symbolique : pourquoi dès lors s'intéresser autant à ce qui peut nous effrayer ? Il est possible d'imaginer que cet intérêt du public pour les faits divers serait une façon d'exorciser notre peur de la violence, mais surtout notre peur d'y succomber. Denis Duclos, en se penchant sur le phénomène des *serial killers* américains à travers les faits divers et les fictions qui s'en inspirent, théorise ainsi qu'en chacun de nous sommeillerait « un loup-garou » [70] . Le phénomène des *serial killers* révèlerait le désespoir de notre société, en quête de repères et de figures pour se rassurer et ne pas laisser s'échapper ce loup-garou, grâce à « un effet de présence, (par) le patient tissage d'un espace narratif » [71]. L'attrait du sanglant, tel qu'il était notamment représenté dès les illustrations des gazettes au XIXe révèlerait donc avant tout les peurs des individus. Ce point est d'ailleurs soulevé par Muriel Robin, interprète de Marie Besnard dans le téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*, sur le plateau du journal de 20 heures : « Ça parle de nous donc on est spectateurs, on a envie de regarder cet affreux que l'on n'est pas, ou que l'on pourrait être (…) C'est les « 3 A » : amour, argent, arsenic, donc on a tous les ingrédients pour être tenus »[72].

La particularité du média télévisuel, car c'est sur lui que se centre notre corpus d'études, est toutefois de présenter cette violence par un biais particulier, celui de l'absence. En effet, à la télévision, les seules effusions de sang présentes prennent place dans des œuvres de fiction, hors du champ de l'information (contrairement aux objets étudiés ici). Dans les journaux télévisés, dans les émissions sur les faits divers, plusieurs artifices sont ainsi utilisés, permettant un partage des évènements au plus grand nombre, sans risque de choquer de façon trop frontale les téléspectateurs. Nous avons déjà mentionné la présence de duplex, suffisamment proches du lieu du drame pour être porteurs d'un sens pour les téléspectateurs, en tant qu'outil de la notoriété médiatique des faits divers. Ils participent également d'une forme d'adoucissement visuel du fait divers pour les téléspectateurs : le fait divers y est en

[70] Duclos Denis, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, La Découverte, 1994, p.268
[71] Ibid.
[72] Interview de Muriel Robin réalisée par Claire Chazal sur le plateau du journal de 20 heures de TF1 le 24 septembre 2006

effet raconté par le journaliste, sans illustration systématique de chacun de ces propos : le déplacement sur les lieux peut suffire à faire sens. Il s'agit alors d'un choix de la rédaction, qui privilégie souvent les images de l'accusée quittant le palais de justice ou le commissariat à celle d'une immense flaque de sang, qui pourrait être plus directement et visuellement choquante pour les téléspectateurs. Si nous faisons un pas de côté de notre corpus d'études, on pourra par exemple penser à l'émission *Sept à Huit* qui, peu de temps après la disparition jugée inquiétante de la famille Flactif de son domicile, propose un tour de leur chalet depuis l'extérieur. L'homme qui organise cette visite (David Hotyat, qui sera plus tard condamné pour l'assassinat des membres de la famille) décrit avec précision l'ensemble des pièces de la maison et les objets de valeur qu'elles contenaient [73]. Cette profusion de détails sur une famille heureuse peut ainsi, pour le grand public, se révéler au moins aussi inquiétante qu'une image violente : même cette famille, au train de vie confortable, n'est pas à l'abri d'un terrible évènement. Ce type de séquence laisse par ailleurs libre cours à l'imagination des téléspectateurs : la narration autour du fait divers se faisant de façon éclatée, c'est à eux de remettre de l'ordre dans l'ensemble des témoignages et des descriptions qu'ils reçoivent par différents moyens. En nous rapprochant de notre corpus d'études, nous pouvons nous pencher sur les différents témoignages [74] des beaux-parents de Véronique Courjault qui, durant les trois semaines suivant les résultats du test ADN confirmant qu'il s'agissait bien des enfants du couple et les aveux qui en suivirent, racontent devant les caméras de télévision à quel point leur bru est une bonne mère pour ses enfants. Leur but, comme le théorise Jean Fontanille, n'est « donc pas d'informer, mais de valider, de légitimer et donc de persuader » [75] le grand public de l'innocence de Véronique Courjault. La fracture qui semble irréconciliable entre l'expression médiatique « bébés congelés » et ces témoignages accentue l'incompréhension du public devant cet acte, et attise leur curiosité et leur intérêt pour l'affaire.

Cette curiosité morbide, en particulier face à la mort violente, rappelle l'analyse de Jean Baudrillard : « C'est parce que nous vivons de mort lente que nous rêvons de mort violente » [76]. Nous serions ainsi en effet en permanence confrontés au sens de l'existence et à notre finitude inéluctable, ce qui nous pousserait toujours à fuir la mort tout en étant attirés par elle. C'est ce que dit cette omniprésence médiatique du fait divers : ces images possèdent

[73] « David Hotyat, la tuerie du Grand-Bornand » de Nicolas Glimois en octobre 2008 dans *Faites entrer l'accusé* présenté par Christophe Hondelatte et diffusé sur France 2
[74] Notamment dans l'émission *Sept à Huit* du 15 octobre 2006
[75] Fontanille Jacques, « Ethos, pathos, et persuasion : le corps dans l'argumentation. Le cas du témoignage. » *Les émotions : figures et configurations dynamiques Vital signs of semio-translation. Semiotica,* 2007(163), p. 95
[76] Baudrillard Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p.73

une force fascinante, qui capte l'attention des téléspectateurs sur un temps plus ou moins long en fonction de l'affaire. Les faits divers à « l'intensité médiatique » [77] la plus forte, ceux qui porteraient intrinsèquement la rupture avec la normalité la plus marquante, existeraient donc en partie parce que le public les réclame. La fascination de la transgression serait donc l'élément déclencheur, incitant à se tourner vers la source du récit, c'est-à-dire le média : comme le théorise Bernard Rimé, la fascination du public vient du fait que « les épisodes émotionnels touchent souvent à la dignité ou à la sécurité des personnes. Ils comportent des thèmes comme les questions de vie ou de mort, l'accident, la perte de contrôle, l'échec, ou la dégradation. Dans la vie courante, les gens s'efforcent précisément de maintenir éloignés d'eux-mêmes de tels thèmes, au point de se refuser de les évoquer ne serait-ce qu'en pensée»[78]. Le média sert alors d'intermédiaire et, comme nous venons de le voir, contribue en même temps à adoucir le message en camouflant les violences, les rendant d'autant plus accessibles au plus grand nombre. Les trois maillons de la chaîne médiatique fonctionneraient ainsi en une sorte de boucle :

- Une peur latente, et surtout sans fin car sans cesse réactivée
- Une exploitation commerciale de ces peurs par les médias (dans les journaux télévisés mais surtout dans les émissions spécialisées dans les faits divers)
- Un public inquiet qui veut et ne veut pas y être confronté :

Dès mars 1957, *Télé Magazine* publie ainsi les résultats d'un sondage réalisé auprès des téléspectateurs, invités à donner leur avis sur le journal télévisé [79]. Selon eux, leur « journal idéal » comporterait de 55 à 80% de faits divers, soit la majorité de l'édition, signe de cette fascination.

3. Un public réceptif à ces récits

Si le public partage comme nous venons de le voir un même attrait pour le frisson, d'autres éléments permettent d'analyser le contexte de production d'objets médiatiques ayant pour thème les faits divers. Nous avons en effet précédemment envisagé, parmi les principaux critères permettant de déterminer ce qui fait ou non « fait divers », l'idée de la transgression d'un tabou, d'une norme de la société. Dès lors, pour que cette transgression soit appréhendée par tous de la même façon, que chacun ait la même perception, et donc que le fait divers

[77] Létourneau, Jocelyn, « Autopsie du fait divers », *Tangence*, n°37, septembre 1992
[78] Rimé Bernard, *Le partage social des émotions*, Quadrige PUF, 2005, p. 118
[79] *Télé Magazine*, n°73, 17-23 mars 1957, p. 8-11

puisse se déployer médiatiquement dans sa totalité, il est nécessaire que chacun possède les mêmes bases de référence. Pour reprendre le terme d'Umberto Eco, cette « encyclopédie » [80] contiendrait ainsi des « codes culturels étendus » [81] (des récits mythiques, des symboles, les grands stéréotypes que l'on peut trouver dans les récits à travers les époques), une « connaissance des contraintes et des programmes narratifs propres aux genres littéraires »[82], « un éventail suffisamment riche de structures textuelles abstraites » et une « maîtrise des possibilités des diverses logiques qui peuvent être mises en œuvre pour lire au mieux la diversité des textes » [83]. Si l'on transpose cette grille d'analyse aux affaires de notre corpus, cela signifie que chacun serait capable d'une part : de replacer le fait divers dans un contexte social et culturel (dans le cas de l'infanticide, on pense ainsi à Médée), mais également de comprendre les étapes de l'instruction judiciaire qui rythment sa médiatisation (les « programmes narratifs » et « structures textuelles abstraites », en écho au schéma narratif que nous avons analysé précédemment). L'alliance de ces deux facultés serait alors à l'origine de la « maîtrise » évoquée par Eco, chaque évènement étant, comme nous l'avons observé, lu et vu par chacun pour en faire un fait divers. A chaque fait divers co-institué comme tel par les médias, c'est donc cette « base de données » commune, partagée par l'ensemble des membres de la société, qui servirait de grille d'analyse. C'est également ce qui participe à expliquer la forte résonnance de certaines affaires : si l'on prend le cas de l'affaire Courjault, l'infanticide est un acte universellement perçu de la même façon, ce qui contribue à amplifier la rupture avec les normes de l'ensemble social, et donc la résonnance médiatique qui en découle, peu importe sa forme (émissions spécialisées, d'information, ou bien téléfilms). Au contraire, une référence à cette « encyclopédie » moins évidente à convoquer pour le plus grand nombre, ou partielle (par exemple un vol, mais qui trouverait pour certains une justification légitime), rendra l'accueil médiatique plus limité.

Outre cette analyse, qui permet d'appréhender la perception sociale des faits divers, d'autres codes et critères d'études permettent d'en comprendre le traitement médiatique et la place qu'ils prennent dans la vie d'un groupe social. Nous avons vu que les faits divers bénéficient d'espaces médiatiques réservés, qu'ils sont plus ou moins amenés à dépasser (par exemple en étant cités en ouverture du journal télévisé à 20 heures) selon leur « intensité

[80] Eco Umberto, *Lector in Fabula*, éditions Grasset et Fasquelle, 1979
[81] Ibid.
[82] Ibid.
[83] Ibid.

médiatique » [84]. Il est alors possible de penser que si ces espaces se sont développés au fur et à mesure de l'amplification de la notoriété des faits divers, l' « horizon d'attente » [85] du public, au sens de Jauss s'est lui également formé, améliorant sa compréhension des faits divers et augmentant son intérêt. Selon Jauss, l' « horizon d'attente » se compose de trois facteurs :

- « l'expérience préalable que le public a du genre » [86] : les faits divers majeurs étant médiatisés, cette expérience s'affine au fur et à mesure que d'autres évènements viennent marquer l'actualité, et sont donc accessibles au plus grand nombre
- « la forme et la thématique d'œuvres antérieures » [87] (dans le contexte d'analyse littéraire envisagé par Jauss, cela signifie que l'œuvre nouvelle en présuppose la connaissance) : malgré l'immanence des faits divers, qui fait qu'ils peuvent être appréhendés seuls et être compris dans leur entièreté, le schéma narratif et l'impact social et médiatique d'évènements connexes peut venir en nourrir la compréhension. Dans le cas de l'affaire Jacqueline Sauvage, on peut par exemple penser que si un évènement similaire venait à se reproduire, la perception du public pourrait être influencée par les nombreuses marques de soutien lui ayant été apportées. Alors que les avocates de Jacqueline Sauvage ont dû mettre en place une stratégie de défense basée sur l'appel à l'opinion publique, il est possible que la société réagisse désormais plus rapidement de façon émotionnelle.
- « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » [88]

L'expérience de chacun vis-à-vis des faits divers, rencontrés à différents niveaux, serait ce qui permet de comprendre ce dont nous sommes les témoins lors de la diffusion télévisée : notre perception serait ainsi composée d'une succession de couches d'analyses, d'enseignements et d'opinions. C'est sur ce terreau, garantissant la compréhension du public, que se développent différents objets médiatiques ayant pour sujets les faits divers.

[84] Létourneau, Jocelyn, « Autopsie du fait divers », *Tangence*, n°37, septembre 1992
[85] Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, 1990
[86] Ibid.
[87] Ibid.
[88] Ibid.

B. « Fictions du réel » : la mise en récit par les téléfilms

Après avoir compris dans quels cadres, sociaux comme médiatiques, s'inscrivaient les faits divers, nous pouvons désormais nous pencher sur une des deux formes mise en récit de notre corpus : les téléfilms. Nous analyserons pour cela leur contexte de production et de programmation, avant d'étudier la frontière, fine, entre télévision du réel et télévision de fiction et enfin de nous pencher sur les codes de la fiction utilisés.

1. Avant la diffusion : contextes de production et de programmation

Ces téléfilms sont en lien étroit avec la stratégie affichée par la chaîne et ses ambitions en termes de contenus diffusés sur son antenne. Dès lors, toute analyse d'un téléfilm ne saurait omettre les contextes de productions et de programmation qui en accompagnent la diffusion, éléments accompagnant également sa réception par le public, même s'il n'en a pas toujours totalement conscience. Chaque téléfilm ne peut en effet être considéré uniquement en lui-même, mais plutôt comme élément constitutif de la grille d'une chaîne, à analyser au regard de ce qui l'entoure, de la place qui lui échoit dans cette grille, et de l'imaginaire qui est ainsi convoqué chez les téléspectateurs. Il est par ailleurs important de garder à l'esprit que trois des quatre téléfilms composant notre corpus (*L'affaire Marie Besnard*, *Marie Besnard, l'empoisonneuse* et *Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi*) ont été diffusés sur une chaîne privée, TF1, dont les revenus proviennent en majorité de la revente d'espaces publicitaires : afin de maximiser ces revenus, il est capital de proposer des programmes susceptibles de plaire au plus grand monde, en vue d'attirer l'audience la plus importante possible. Cela traduit une première logique de production du téléfilm : si un fait divers est choisi, cela signifie que la production et la chaîne estiment qu'il y a de grandes chances que le public soit intéressé, et que l'audience soit à un bon niveau. Une des premières affaires à avoir bénéficié de ce traitement est l'affaire Dominici [89], en 2003 avec le téléfilm éponyme [90] qui permet à TF1 d'enregistrer sa meilleure audience de l'année, avec 12,2 millions de téléspectateurs

[89] L'affaire Dominici est une affaire criminelle française. Dans la nuit du 4 au 5 août 1952, trois Anglais sont assassinés près de leur voiture à proximité de la ferme de la famille Dominici. Le patriarche, Gaston Dominici, a été reconnu coupable de ce triple meurtre et condamné à mort, malgré les zones d'ombres du dossier. Il est gracié par le général de Gaulle le 14 juillet 1960

[90] *L'Affaire Dominici* (2003) de Pierre Boutron, téléfilm en deux parties avec Michel Serrault dans le rôle de Gaston Dominici. Le téléfilm s'inspire du livre du journaliste William Reymond, *Dominici non coupable*, *les assassins retrouvés* qui soutient la thèse selon laquelle le KGB aurait envoyé un commando pour tuer Jack Drummond, qui aurait, en tant que membre de l'Intelligence Service, participé à la récupération de savants nazis au détriment des Soviétiques

réunis lors de la diffusion de la première partie (soit 50,2% de PdA 4+) [91]. Son succès joue alors comme un appel d'air, et Takis Candilis, alors directeur des programmes et des fictions de la chaîne, passe commande auprès des maisons de productions. Après les affaires Heaulme, puis Landru, TF1 revient pour la deuxième fois sur l'affaire Marie Besnard en diffusant le téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*, qui s'approche du record de *L'affaire Dominici* avec 11 millions de téléspectateurs (soit 45% de PdA) [92]. On remarque que les téléfilms qui obtiennent le plus grand succès reviennent sur des faits divers connus de tous, intergénérationnels et emblématiques de la France de l'après-guerre. Au contraire, *Marie Humbert, l'amour d'une mère* [93] adapté de l'histoire de Vincent Humbert [94] est un échec pour la chaîne en ne réunissant que 6,3 millions de téléspectateurs (soit 24,9% de PdA) : il est possible qu'en dépit du retentissement de l'affaire à l'époque, en raison du débat récurrent sur l'euthanasie en France, le recul sur l'affaire n'ait pas été assez important pour attirer le public A cela s'est ajoutée l'absence de débat sur la culpabilité ou l'innocence de la protagoniste principale, ce qui a pu limiter l'intérêt de certains téléspectateurs.

Nous avons précédemment abordé la question de « l'anoblissement » [95] du fait divers lors de son entrée dans la sphère culturelle, à l'occasion de la production d'un film ou d'un téléfilm, ou bien de l'écriture d'une pièce de théâtre. Ce phénomène peut également trouver son origine dans le choix du casting de l'objet culturel : si l'actrice principale peut être choisie pour sa ressemblance avec la protagoniste de l'affaire (on peut par exemple penser que c'est le cas d'Alix Poisson, interprète de Véronique Courjault dans le téléfilm de Jean-Xavier de Lestrade, et à l'époque actrice peu connue), le choix d'une actrice renommée peut également participer de la valorisation culturelle et critique du téléfilm. Cela le différencie en effet du reste des productions télévisuelles, un certain prestige étant associé au projet. Dans le cas des téléfilms sur les affaires Heaulme et Landru, ce sont par exemple Thierry Frémont et Patrick Timsit qui interprétèrent les rôles principaux. Au-delà du retentissement médiatique entourant l'annonce du téléfilm, la présence d'acteurs à contre-emploi est également susceptible

---

[91] Roulet Jérôme, « L'affaire Dominici plébiscitée sur TF1 », Toutelatele, [En ligne], http://www.toutelatele.com/l-affaire-dominici-plebiscitee-sur-tf1-2829, mis en ligne le 22 octobre 2003, consulté le 10 octobre 2019

[92] Sécail Claire, « L'écriture télévisuelle au risque de la loi : la fiction criminelle », *Le Temps des médias*, 2009, n° 13, p. 167

[93] Diffusé le 3 décembre 2007 sur TF1, réalisé par Marc Angelo, avec Florence Pernel dans le rôle de Marie Humbert

[94] Chiffres obtenus auprès de Médiamétrie

[95] Mariau Bérénice, *Ecrire le fait divers à la télévision, La rhétorique émotionnelle du drame personnel au journal télévisé*, Université Paris-Sorbonne, p.56

d'impacter sa réception. Un phénomène similaire a eu lieu dès les années 1980 avec le choix d'Alice Sapritch comme interprète de Marie Besnard, puis plus récemment avec celui de Muriel Robin pour les téléfilms sur Marie Besnard et Jacqueline Sauvage. La présence d'actrices reconnues par le grand public, a fortiori pour des rôles comiques, tend à interpeller l'opinion et créer l'intérêt médiatique.

La prochaine étape préalable à la diffusion du téléfilm reste le choix de la case de diffusion, qui est susceptible de conditionner sa réception par le grand public. La grille de programmes d'une chaîne est en effet très codifiée : chaque soirée, et plus particulièrement chaque case, correspond à une proposition et une ambition éditoriale différentes. Si l'on prend par exemple le cas du *prime* du mercredi soir sur TF1, il s'agit d'une case généralement dévolue à la fiction américaine, alors que sur ARTE on trouvera plutôt au même moment des films actuels. Cette grille est dans l'ensemble instituée sur une saison, allant de septembre à juin, mais certains de ces « rendez-vous » peuvent être reconduits sur plusieurs saisons, afin d'ancrer ces habitudes chez les téléspectateurs. Cela participe ainsi de la construction de « l'horizon d'attente » [96] théorisé par Jauss, et déjà analysé précédemment : selon la case de diffusion, l'appréhension par le public de l'objet médiatique sera différente. Ainsi, parmi les téléfilms diffusés sur TF1 le lundi soir, plusieurs ont été plus ou moins explicitement inspirés par des faits divers ayant une grande résonance sociale : « Jamais sans toi, Louna » [97] (inspiré de l'histoire vraie d'un couple accusé de maltraitance sur un de ses enfants), « Le jour où j'ai brûlé mon cœur » [98] (inspiré de l'histoire vraie d'un jeune homme victime de harcèlement scolaire et qui s'est immolé par le feu à l'âge de 16 ans) ou encore « Ils ont échangé mon enfant » [99], au titre révélateur. Le téléfilm *Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi* a été diffusé à la même époque, dans la même case du lundi soir, les téléspectateurs avaient donc déjà pu s'habituer à ce type de traitement médiatique, en appréhender les codes et en comprendre l'intention : la présentation sous la forme de la fiction d'un évènement ayant révélé les dysfonctionnements, les failles et les peurs de notre société.

---

[96] Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, 1990

[97] Réalisé par Yann Samuell, unitaire de 90 minutes diffusé pour la première fois le lundi 9 décembre 2018 en *prime time* sur TF1

[98] Réalisé par Christophe Lamotte, unitaire de 104 minutes diffusé pour la première fois le lundi 5 novembre 2018 en *prime time* sur TF1

[99] Réalisé par Agnès Obadia, téléfilm en 2x52min, diffusé pour la première fois le lundi 15 Octobre 2018 en *prime time* sur TF1

2. Télévision du réel / Télévision de fiction : une limite qui tend à s'estomper

Ce contexte de production que nous venons d'analyser révèle ainsi la tension intrinsèque à ces téléfilms : chaque élément lié à la fiction ne peut être apprécié qu'au regard de son pendant télévisuel et fictionnel : le choix de l'affaire est effectué selon le potentiel d'audience et donc de recettes publicitaires, et celui du casting en partie en fonction de la ressemblance entre l'actrice et la protagoniste de l'affaire. On comprend alors que le but de ce téléfilm n'est pas uniquement de transposer le récit médiatique, à l'origine éclaté médiatiquement (entre une multitude de journaux télévisés et d'émissions de type *Sept à Huit*) et temporellement (selon le schéma narratif étudié précédemment) en une seule unité médiatique rassemblant toutes ses composantes, mais de le reproduire le plus fidèlement possible, en utilisant le biais fictionnel : c'est pour cela que l'on parle de docu-fictions. Ceux-ci trouvent leur origine et leur légitimité dans le fait que « comme la télévision de réel recourt à des moyens fictionnalisants, la télévision de fiction suit des opérations réalisantes. Par exigence et attraction purement narratives, ces deux principaux modes de récit s'entrecroisent régulièrement, empruntent l'un à l'autre, passant indifféremment sur un même continuum, de la fiction réaliste à la réalité fictive […] ». [100] Ce sont donc les éléments *faisant* récit dans la « télévision de réel », ce qui souligne la porosité entre les deux formes de récit, qui permettent par la suite, dans un second temps qui peut être plus ou moins long selon les circonstances et les thématiques traitées, de construire la fiction. Le téléfilm réalisé par Jean-Xavier de Lestrade et traitant de l'affaire Courjault, *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire*, est celui qui, dans notre champ d'études, reflète le mieux cet entremêlement : comme nous l'avons déjà vu, c'est Alix Poisson qui interprète le rôle de Véronique Courjault lors des scènes de débats pendant le procès, qui n'ont pu être filmées à l'époque. En revanche, et contrairement aux téléfilms sur Marie Besnard et Jacqueline Sauvage, ces scènes ne sont pas entrecoupées de reconstitutions : le téléfilm s'ouvre sur les images des journaux télévisés, qui découvrent l'affaire, puis sur les images d'Alix Poisson dans la voiture qui l'emmène au tribunal, puis au moment de descendre, celle-ci est accueillie par les journalistes - il s'agit cette fois de vraies images, filmées lors du véritable procès de Véronique Courjault. Durant tout le téléfilm, les images réelles des couloirs du tribunal de Tours, des journalistes, les témoignages des proches

[100] Hanot Muriel, *Télévision. Réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, De Boeck, 2002, p. 7

et des avocats se mêlent donc aux images de fiction, « sur un même continuum » [101] , venant brouiller dans l'esprit des téléspectateurs la limite entre fiction et réalité.

D'autres images participent de cette ambivalence possible entre deux types de télévision, notamment car elles font partie de l'inconscient collectif, en raison du suivi régulier des affaires par les médias. En effet, nous avons préalablement pu voir que bien souvent la couverture médiatique d'un fait divers se fait en l'absence de l'accusé : le public est amené à se le représenter mentalement en réorganisant toutes les informations recueillies (grâce aux témoignages, aux expertises), alors que l'accusé est souvent en prison en attente de son procès. La reconstitution ou bien, plus souvent, le premier jour du procès, sont généralement les instants qui révèlent aux yeux des caméras de télévision, et donc du public, la première image de l'accusé. Il s'agit donc d'une étape particulièrement marquante de la mise en récit, restant dans les mémoires. Il est ainsi intéressant de noter que les premières images diffusées dans les médias lors de l'annonce de la diffusion prochaine de ces téléfilms sont souvent des photos de ces instants : Alice Sapritch [102] et Muriel Robin [103] se trouvent dans le box des accusés, Alix Poisson également, l'acteur jouant M. Courjault étant à la barre en train de témoigner [104]. Ces parallèles mettent ainsi sur le même plan images réelles et images de fiction, en jouant sur les ressemblances physiques entre actrices et accusées, et sur les modalités de mise en récit de la réalité, proches de celles de la fiction.

Il y a donc confrontation entre représentation médiatique par l'information et représentation fictionnelle par les téléfilms, cette dernière s'inscrivant dans la continuité du récit d'information, et en complément, si la ressemblance est la plus parfaite possible : la fidélité crée la légitimité. A cet égard, il est intéressant de noter que les téléfilms peuvent permettre au téléspectateur de comprendre le rôle des médias dans le processus de construction médiatique du fait divers : il ne s'agit pas uniquement d'une fidélité au processus juridique, mais bien plutôt au fait divers dans son ensemble, et donc à sa médiatisation. Nous avons vu préalablement que dans *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire*, les images des journalistes couvrant le procès étaient des images réelles et non des reconstitutions, ce qui n'empêche pas pour autant de questionner leur place. Le bourdonnement médiatique entourant la sortie de voiture d'Alix Poisson dans le rôle de Véronique Courjault au début du

[101] Ibid.
[102] Annexe n°2
[103] Annexe n°3
[104] Annexe n°4

téléfilm contraste ainsi avec son image : elle est seule face à une nuée de caméras, presque frêle. Du point de vue du téléspectateur, qui a suivi l'affaire au fur et à mesure de ses « épisodes » médiatiques, ce genre d'image permet un questionnement : en effet, auparavant sa posture était passive, il recevait l'image qui lui était transmise par ces mêmes caméras. Le déplacement de l'angle de vue par Jean-Xavier de Lestrade accentue cette tension entre réel et fiction, tout en déplaçant la focale [105]. Les médias peuvent également jouer un rôle encore plus prégnant dans la construction des faits divers, comme cela est par exemple souligné dans *Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi* : les avocates sont montrées comme souhaitant explicitement attirer l'attention des médias afin de propager leur vision de la légitime défense au plus grand nombre. Cela est d'ailleurs la raison d'une dispute entre une avocate, et son conjoint, qui lui reproche de « faire justice elle-même » au lieu de s'en remettre aux instances habituelles. On comprend ainsi, en tant que téléspectateur, les manœuvres utilisées lors de la médiatisation d'une affaire : la mise en récit n'est pas un dû dans un fait divers, elle est contrôlée par plusieurs types d'acteurs, comme c'est le cas pour les téléfilms qui dépendent de plusieurs instances pour être produits. L'exemple le plus marquant reste toutefois celui de Marie Besnard, dont l'affaire a polarisé aussi bien le grand public que les médias : certains des journalistes et médias étaient « anti-Besnard », la croyant coupable des douze empoisonnements qui lui étaient reprochés, tandis que d'autres, les « pro-Besnard » la pensaient innocente. La voix *off* de *L'affaire Marie Besnard* [106] l'indique ainsi de façon très claire : « Marie paraît moins angoissée, elle sait l'énorme travail accompli par la défense. Elle n'ignore pas que certains journalistes, dont celui de *La Nouvelle République*, ont apporté à la défense des informations d'une extrême importance ». Cette intrusion des médias dans le développement de l'affaire est encore plus explicitée dans *Marie Besnard l'empoisonneuse* qui, grâce au personnage fictif de la journaliste Simone Roulier, présentée au début du téléfilm comme seule à croire Marie Besnard innocente montre la division entre journalistes, ceux inspirés de la réalité la croyant majoritairement coupable, et couvrant dès lors l'affaire à charge. Chaque élément découvert lors de l'instruction est ainsi relaté avec une focale particulière, accentuant auprès des téléspectateurs du téléfilm l'idée que l'affaire était avant tout un récit médiatique : les éléments constitutifs de la fiction en rendent sa construction visible.

[105] On pourra par ailleurs noter que la jaquette du DVD du téléfilm (cf. annexe n°5) semble donc présenter les quatre « personnages » principaux de l'affaire : Véronique Courjault, son mari, la cour, et, mise sur le même plan, la nuée de journalistes

[106] Il s'agit de la voix de Frédéric Pottecher, scénariste du téléfilm

3. L'utilisation des codes de la fiction

Certains codes de la fiction, qui lui sont propres, participent du conditionnement du téléspectateur à cette mise en récit, en jouant sur son « horizon d'attente » [107]. Le choix d'un titre, d'un générique, du casting sont dans un premier temps autant d'éléments significatifs d'une mise en récit, de l'angle choisi. Notre corpus d'études est ainsi composé de deux téléfilms basés sur l'affaire Marie Besnard, qui, par leurs titres différents, offrent deux promesses de récit différentes aux téléspectateurs : d'une part *L'affaire Marie Besnard*, pragmatique, presque objectif, indique un focus sur le volet juridico-policier, qui crée l'affaire en en faisant un dossier d'instruction. Le titre laisse ainsi imaginer une reconstitution fidèle, peut-être même à l'identique du procès : il s'agit de « l'affaire » Besnard, sans élément extérieur. Le téléfilm de 2006, *Marie Besnard l'empoisonneuse*, caractérise au contraire la protagoniste. S'il est possible d'imaginer qu'il s'agit d'une explication nécessaire pour que le plus grand nombre se souvienne des tenants et aboutissants de l'affaire, le téléfilm étant diffusé cinquante ans après les faits, ce titre fonctionne également comme une assertion. Il peut s'agir d'une exposition de ce qui semblait être l'opinion majoritaire parmi le grand public, mais également d'un énoncé performatif, pouvant dès lors conditionner sa réception. Les téléfilms *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Courjault* et *Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi* sont par ailleurs intéressants en ce qu'ils exposent la thèse qui y sera explicitée, et donc le prisme par lequel le fait divers sera envisagé. Cela est d'autant plus prégnant dans celui sur l'affaire Courjault car Véronique Courjault n'est mentionnée que dans un second temps, presque en sous-titre, cachée derrière la « mère ordinaire ». Jean-Xavier de Lestrade insiste ainsi sur la rupture que constitue l'affaire, tandis que le terme « parcours » invite à passer au-delà du récit médiatique qui en est fait, et qui comme nous l'avons vu privilégie l'expression « affaire des bébés congelés », pour se pencher sur la vie de cette femme. De la même façon, l'expression « c'était lui ou moi » dans le titre du téléfilm de Jacqueline Sauvage affirme avant même le visionnage la thèse de la légitime défense développée par ses avocates lors du procès en appel et de sa médiatisation. A la différence du traitement lors des journaux télévisés, c'est-à-dire la télévision du réel, le téléspectateur entre ainsi dans le téléfilm, et donc dans la fiction nourrie d'éléments réels, en pouvant s'imaginer ce qui va lui être présenté. La mise en récit s'en trouve donc aidée. Outre le titre, la place du générique est également un élément du récit : celui qui l'ouvre, et rappelle qu'il s'agit d'un

[107] Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, 1990

objet fictionnel. Dans *Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi*, le générique est placé au moment où, après avoir tué son mari, Jacqueline Sauvage est emmenée dans la voiture des gendarmes, alors que sa fille arrive sur les lieux et tente de la suivre. Le téléspectateur comprend ainsi que le début de l'histoire n'est pas le moment du meurtre en tant que tel, mais plutôt celui de l'enquête, alors que Jacqueline Sauvage fait face à l'incompréhension des enquêteurs lorsqu'elle explique son mobile, et les circonstances plutôt floues de son acte. Dans *L'affaire Marie Besnard*, le générique (débutant par la formule « TF1 présente » [108]) commence après un monologue de contextualisation géographique et temporelle de l'affaire, alors qu'une voiture de gendarmerie sillonne la campagne du Loudunais. Il débute tandis qu'à l'écran une femme, de dos, entre dans le cimetière de la ville. Le téléspectateur comprend ainsi que le cimetière revêtira une grande importance dans le récit – en effet, le téléfilm met l'accent sur les expertises successives et contradictoires.

D'autres formes d'accompagnement du récit permettent également d'en faciliter l'appréhension : nous venons par exemple d'évoquer l'ouverture de *L'affaire Marie Besnard* et le monologue de début de Frédéric Pottecher [109] (chroniqueur judiciaire ayant ouvertement pris fait et cause en faveur de Marie Besnard, et auteur du scénario), permettant de contextualiser l'affaire. Il fonctionne ainsi comme une didascalie, présentant à la fois la ville de Loudun de façon géographique et historique, ce qui permet de comprendre l'état d'esprit des habitants, en donnant l'image d'une France encore refermée sur elle-même : le téléspectateur en retient la potentialité dramatique du récit. A la fin du téléfilm, une autre inclusion de la voix off vient refermer le téléfilm[110] en en complétant la conclusion : au-delà de celle judiciaire, elle informe le téléspectateur sur la suite de la vie de Marie Besnard. Elle

[108] Annexe n°6

[109] « Le centre de la France, agricole et prospère, un pays riche en dedans. Cette région, d'Orléans à Saumur, on la devine plus qu'on ne la voit. C'est devant une église qu'a été brûlé vif, pour cause de sorcellerie, l'abbé Grandier. C'est là aussi qu'est né le premier des journalistes, Théophraste Renaudot. En 1940, Loudun est occupé par les troupes d'Hitler, Loudun comme toujours se replie sur sa terre ; sa terre qui nourrit sans trop de peine malgré les restrictions, 7 à 8 000 Loudunais. Mais 45 arrive, Loudun se réveille, on vit et on meurt comme avant, sans histoires. Le cimetière est dans la ville, vaste et soigné. Juillet 45 : les époux Besnard ont assisté à l'inhumation de l'octogénaire Pauline Lalerond. Les Besnard ce sont des gens respectés, des notables, ils ont eu bien des propriétés, un commerce. Marie, la femme de Léon, est l'image même de la respectabilité et on la respecte. Commence alors à Loudun l'affaire Marie Besnard »

[110] « Les avocats et de nombreux témoins participent à cette allégresse. Deux mois plus tard, Maître Gauthrat qui s'est tant battu pour elle et pour la vérité meurt, à Paris, dans un taxi. Marie écrit ses Mémoires et partage pendant 18 ans une vie paisible avec Monsieur Bounour, et puis elle meurrt en février 80. Elle a donné son corps à la faculté de médecine de Limoges. 12 années de procédure, 57 mois de prison, 3 procès d'assises, des dizaines d'expertises en tous genres, n'ont pas réussi à faire de Marie Besnard la coupable idéale. Pour certains cet acquittement est un scandale, pour d'autres une erreur judiciaire, pour d'autres c'est une victoire de la justice sur les préjugés et la calomnie. »

vient donc renforcer l'impression d'un récit littéraire, dont le cœur est suivi et précédé d'un prologue et d'un épilogue. Des inserts textuels à l'image peuvent également accompagner et enrichir le récit, comme dans *Marie Besnard, l'empoisonneuse* : le téléfilm s'ouvrant sur le procès en appel à Bordeaux, et non sur le début de l'affaire en tant que tel, l'inscription « Bordeaux, décembre 1961 » [111] permet au téléspectateur de se repérer dans la chronologie de l'histoire tout en permettant une organisation des différentes étapes du récit susceptible de capter l'attention du public. Enfin, des effets de mise en scène viennent également rappeler tout au long du téléfilm aux téléspectateurs qu'ils font face à une œuvre de fiction : on pourra ainsi notamment penser aux effets de transition utilisés dans *Marie Besnard l'empoisonneuse*. Dans la première partie, lors de l'incarcération de Marie Besnard, la transition entre une scène où elle se trouve seule dans sa cellule, en larmes, et la scène suivante, se fait par un effet de cercle noir venant peu à peu recouvrir l'image [112], à la manière de la fin des épisodes de la série animée *Looney Tunes* : le réalisateur convoque d'une certaine façon un imaginaire de la fiction, au sens large.

Ces éléments fictionnels peuvent également se mêler à la narration, venant l'enrichir afin de mettre en exergue certains de ces aspects. Parmi les téléfilms composant notre corpus, l'exemple le plus saillant est celui de *Marie Besnard l'empoisonneuse*, où l'histoire est en grande partie relatée du point de vue d'un témoin direct mais surtout fictionnel, qui exprime une opinion personnelle (celle de l'innocence de Marie Besnard), en surplombant l'affaire grâce à son statut professionnel – elle est journaliste pour une radio parisienne. Simone Roulier (la journaliste interprétée par Mélanie Bernier) cherche non pas tant à relater l'affaire qu'à rendre justice à Marie Besnard. Les liens entre vie professionnelle et vie privée sont particulièrement tumultueux, Simone Roulier entretenant une relation professionnelle puis amoureuse avec un des avocats de Marie Besnard, Vidal (interprété par Grégory Fitoussi) : cette relation devient alors un prétexte permettant de souligner les relations insidieuses entre système médiatique et système judiciaire. Le personnage dispose par ailleurs d'une certaine épaisseur scénaristique : sa conviction en l'innocence de Marie Besnard vient de son passé. Elle vient elle-même de Loudun, une ville qu'elle a quittée dès que cela fut possible, car elle ne supportait plus d'être reconnue dans la rue : sa mère ayant été accusée de relations avec un Allemand pendant la guerre, a été tondue en public et battue. Elle connaît donc le poids de la rumeur, surtout à Loudun, pour en avoir été une victime collatérale, et souhaite que le doute

[111] Annexe n°7
[112] Annexe n°8

profite à l'accusée. Cette « vraie histoire » [113] place donc sur le même plan la mère, fictive, de Simone Roulier, fictive elle aussi, et Marie Besnard, accusée bien réelle. Par ailleurs, et bien que le portrait de Simone Roulier soit particulièrement avantageux (elle est belle, séduisante, déterminée et indépendante), son envie de parvenir à la vérité en fait l'avatar du téléspectateur, qui essaie lui aussi devant son écran de démêler le vrai du faux parmi la multitude de témoignages recueillis. Lorsque, au milieu du téléfilm, Simone Roulier commence à soupçonner Marie Besnard, la trouvant « mystérieuse », « insensible » et « tenace », le public se figure de façon plus précise les doutes qui ont pu assaillir la population de l'époque, succombant aux clichés sur la perception du féminin. Même pour un personnage fictif aussi moderne que celui de Simone Roulier, une femme insensible comme l'est Marie Besnard ne peut qu'être louche.

C. Émissions spécialisées et de société : la mise en récit par le réel

Si les codes de la fiction, auxquels sont habitués les téléspectateurs, participent de la mise en récit médiatique des affaires, en en faisant notamment ressortir certains aspects plutôt que d'autres, les émissions spécialisées et de société peuvent également participer à la création d'un récit. Nous étudierons ainsi dans un premier temps le discours des différents énonciateurs, avant d'analyser le cadre formel dans lequel se déroulent les émissions, notamment le plateau. Cela nous permettra d'envisager enfin les caractéristiques de ce récit.

1. Une synthèse du discours médiatique

Afin d'analyser au mieux les émissions spécialisées dans les faits divers et dites « de société » qui composent notre corpus, il est intéressant dans un premier temps de rappeler la chronologie dans laquelle elles s'inscrivent. Elles précèdent en effet généralement les téléfilms que nous venons d'étudier, et suivent la couverture médiatique au jour le jour des journaux télévisés. Il faut de plus noter qu'elles sont diffusées une fois le schéma narratif des affaires totalement bouclé, et qu'elles viennent donc rappeler aux téléspectateurs des évènements datant au mieux de l'année précédente, si ce n'est avant [114]. Le discours

[113] Schmidt Nicolas, *Du poison en Justice : Les procès de Marie Besnard vus par la fiction télévisée*, 2013, p.7
[114] Le *Faites entrer l'accusé* consacré à l'affaire Courjault a par exemple été diffusé le 26 septembre 2010, soit plus de quatre ans après le début de l'affaire

médiatique est resté ancré dans l'esprit des téléspectateurs durant cette période, et ces émissions réactivent leurs souvenirs, ainsi que celui du discours social de l'époque. Quatre impératifs existent en effet dans le traitement journalistique des faits divers [115], que l'on retrouve dans toutes ces émissions mais que nous étudierons ici à travers l'exemple du numéro de *Faites entrer l'accusé* consacré à Véronique Courjault, « L'affaire des bébés congelés » :

- Suivre les évènements de l'enquête : ici, à la fois le début de l'enquête en Corée du Sud puis les différents rebondissements ayant eu lieu en France, notamment relatifs à la fiabilité ou non des tests ADN face aux dénégations de parentalité du couple Courjault
- Restituer le microcosme d'un drame : se pencher sur le passé du couple Courjault, y compris dans leur jeunesse, afin de comprendre la dynamique de leur couple, les difficultés qu'ils ont rencontrées. Dans le cas de cette affaire, comprendre ce que peut représenter l'expatriation dans un pays à la culture différente de celle de la France, la Corée du Sud, peut également être éclairant.
- Recueillir la parole de témoins ou de proches de victimes : dans le cas de Véronique Courjault il s'agit plutôt de proches de l'accusée, afin de saisir de façon plus aigüe sa personnalité
- Analyser les enjeux de l'enquête ou de la procédure judiciaire : dans le cas d'un fait divers d'envergure nationale, afin d'en comprendre les conséquences possibles sur la société à la fois en termes d'image (perception de la mère) comme de lois (en lançant un vaste débat).

On le voit donc, une émission du type *Faites entrer l'accusé* agit dans un premier temps comme rappel de l'affaire, en venant condenser sur une durée allant d'environ une heure trente à deux heures plusieurs années d'instruction et de couverture médiatique (presse, télé mais également radio). Une multiplicité d'interlocuteurs, et donc d'énonciateurs de ce récit, est ainsi convoquée, à partir desquels se construit, ou bien se reconstruit, le « discours social » [116]. Celui- ci est en effet défini par Maryse Souchard comme se déclinant en trois formes :

---

[115] Sécail Claire, « L'essor du fait divers criminel à la télévision française (1950-2010) », *L'information psychiatrique*, vol. 88, n°1, 2012, p. 51-60

[116] Souchard Maryse, *Le discours de presse. L'image des syndicats au Québec 1982-1983,* Montréal, Éditions du Préambule, coll. « Univers du discours », 1989, p. 139-140

- « “position éditoriale”, tant les éditoriaux que les articles d’informations, les comptes rendus d’événements ;
- “discours rapporté” où intervient le discours d’un autre ;
- “témoignage” qui est le discours de l’autre, combinant deux attitudes énonciatives »[117]

En rassemblant tous ces énonciateurs, et donc toutes ces formes d’énonciation en un seul objet médiatique, *Faites entrer l’accusé* décortique les différentes étapes de la mise en récit : tous les énonciateurs sont mis sur le même plan, qu’il s’agisse des policiers sud-coréens présents dès le début de l’enquête, de journalistes ayant couvert le procès à Tours ou bien des avocats de Jean-Louis et Véronique Courjault. Tous sont ainsi désignés comme co-constructeurs du récit ayant servi de base au discours social sur l’affaire.

Il est par ailleurs intéressant de noter que si nous avons préalablement identifié les incursions du domaine réel dans la fiction lors de notre analyse des différents téléfilms, l’inverse est également possible dans les émissions que nous étudions ici. Comme l’analyse Marc Lits, il apparaît en effet que certains évènements paraissent tellement incroyables, tellement inattendus et tellement marquants aux yeux du public que leur traitement dans les sources d’information fait référence à la fiction. Selon Marc Lits, c’est « comme si l’excès événementiel ne pouvait être traduit que par un détour fictionnel » [118], le « hors norme » et l’inhabituel ne pouvant apparemment être transmis par le langage (des mots ou des images) habituel. On peut ici penser à la structure du récit de fait divers, qui se rapproche comme nous l’avons vu de celle des récits fictionnels, mais également à sa transposition. L’affaire Véronique Courjault devient ainsi une « énigme », alors qu’elle-même est un « monstre » lorsqu’elle avoue d’autres infanticides ayant eu lieu avant ceux découverts en Corée. Le journal télévisé de 13 heures de France 2, dont l’extrait est présenté dans *Faites entrer l’accusé*, est alors obligé de le préciser à ses téléspectateurs : « la réalité dépasse donc parfois la fiction, les analyses génétiques effectuées en France sont sans appel : elles confirment bien que les parents des deux bébés retrouvés morts dans un congélateur en Corée sont bien les géniteurs des nourrissons. » [119]

[117] Ibid.
[118] Lits Marc, *Du 11 septembre à la riposte. Les débuts d’une nouvelle guerre médiatique*, De Boeck, 2004, p.15
[119] Journal de 13 heures de France 2, présenté par Élise Lucet, édition du 10 octobre 2006

2. Un cadre favorable à une mise en récit…

Comme pour les téléfilms, le choix des titres des émissions comporte un enjeu certain, au sens où il s'agit du premier élément dont prennent connaissance les téléspectateurs, et qu'il participe donc à leur « horizon d'attente » [120] : le vocabulaire utilisé est un premier indice de la focale adoptée, et du ton utilisé. Dans notre étude nous avons décidé de nous pencher sur un extrait de l'émission *Complément d'enquête*, un sujet consacré à Jacqueline Sauvage, et un épisode de l'émission *Faites entrer l'accusé* consacré à Véronique Courjault. On pourra donc dans un premier temps analyser la construction du titre de ces émissions : il ne s'agit pas uniquement d'une description factuelle de la thématique de l'émission (on pourra par exemple penser à *Enquêtes criminelles*, diffusée sur W9), leurs titres faisant chacun référence à des phrases prononcées, ou pouvant être prononcées, par des membres du système judiciaire. En effet la phrase « faites entrer l'accusé » est prononcée en début de procès, et en marque donc le début : le prévenu est amené devant la cour afin de répondre de ses actes, et de se défendre. Un « complément d'enquête » peut être ordonné par ce même président au moment du procès, provoquant une interruption de séance, ou bien par un juge avant de renvoyer l'affaire devant les tribunaux. Ces deux expressions contribuent à cadrer les attentes des téléspectateurs : dans le premier cas, elle indique que, sans pour autant se positionner en tant que juge, l'émission retracera une affaire judiciaire, un fait divers, dans son ensemble, comme c'est le cas dans un procès : l'enquête policière, puis les témoignages, tout en laissant une place aux avocats de l'accusé afin d'en assurer la défense. Dans le second cas, il s'agira davantage d'approfondir les connaissances des téléspectateurs, peut-être en partant du principe qu'ils disposent préalablement d'une base de connaissances communes en ayant suivi la couverture médiatique de l'affaire de façon régulière : si un rappel chronologique de l'affaire est nécessaire, il pourra être enrichi de nouvelles considérations, par exemple sociales. On comprend donc que ces deux émissions se proposent de prolonger le récit initial, en adoptant toutefois une focale différente selon leur ambition éditoriale.

Afin de raconter ces enquêtes, ces émissions mettent en scène des narrateurs : nous nous pencherons dans un premier temps sur le cas de *Faites entrer l'accusé*, où le présentateur est omniprésent. En effet, dès le générique il est indiqué au téléspectateur que Christophe Hondelatte occupera une place particulière dans l'émission : celle-ci n'est pas

[120] Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, 1990

présentée par un journaliste animateur, mais le générique l' « annonce » vu qu'il y est écrit « avec Christophe Hondelatte » [121], alors que son visage apparaît en arrière-plan comme cela pourrait être le cas dans un générique de film [122]. Il est le seul présentateur, que le téléspectateur retrouve à chaque plan non enregistré : il fait les transitions entre les différentes séquences, reçoit les témoins, se déplace pour en interroger d'autres (notamment les magistrats), marche dans Paris, ou encore s'accoude à un bar pour recevoir l'expert de l'émission, Dominique Rizet [123]. Plus encore, c'est sur un plan fixe de lui que s'ouvre et se referme l'émission : tout comme la voix off de *L'affaire Marie Besnard*, c'est donc Christophe Hondelatte qui délimite la narration, en se plaçant toutefois dans une position proche de celle du téléspectateur. Dans le cas de l'épisode consacré à Véronique Courjault, son monologue d'ouverture [124] sert à la fois à résumer de façon succincte les grands enjeux de l'affaire (« pourquoi par trois fois est-elle tombée enceinte et n'a-t-elle rien dit à son mari, à ses parents, à ses amis ? »), et, grâce à l'anaphore de l'adverbe « pourquoi », à rappeler l'incompréhension totale qui entoure le dossier. Dès le début de l'émission, le téléspectateur est donc prévenu de l'angle par lequel sera traitée l'affaire : Christophe Hondelatte tentera de répondre à ces « pourquoi », même si leur répétition annonce que la tâche sera difficile. Ce prologue, puis la mise en scène des prises de paroles successives de Christophe Hondelatte rappelle ainsi la mise en scène propre à la fiction policière. Le présentateur représente la figure du « flic solitaire » [125], seul et rigoureux, attaché à la manifestation de la justice. Dès lors les différents entretiens qu'il mène, qu'ils aient lieu avec les avocats de l'accusation et de la défense ou bien les magistrats vont dans ce sens, et dans plusieurs émissions il utilise la première personne du singulier, incarnant à cet instant l'audience du public (comme lorsqu'il s'adresse à maître Lombard en lui disant : « Je suis venu vous voir car j'ai besoin d'explications. » [126]). La conclusion de l'émission ne peut se faire qu'une fois toutes les

[121] Annexe n°9
[122] Spies Virginie, « Raconter le fait divers à la télévision, *Faites entrer l'accusé sur France 2* », Les cahiers du journalisme, n°14, 2005, p. 154-163
[123] Annexe n°10
[124] « Véronique Courjault, la femme mystère. D'apparence équilibrée : mariée, deux enfants, une bonne mère. Alors pourquoi, pourquoi par trois fois est-elle tombée enceinte et n'a-t-elle rien dit à son mari, à ses parents, à ses amis ? Pourquoi par trois fois a-t-elle étouffé les bébés ? Pourquoi a-t-elle brûlé le premier dans la cheminée de son salon, et placé les deux suivants pendant des années dans le congélateur familial ? On a bien tenté d'en faire le porte-drapeau d'une cause, celle du déni de grossesse, qui fait que certaines femmes s'aperçoivent qu'elles sont enceintes au moment d'accoucher, sans convaincre… Alors pourquoi, pourquoi ? »
[125] Spies Virginie, « Raconter le fait divers à la télévision, *Faites entrer l'accusé sur France 2* », Les cahiers du journalisme, n°14, 2005, p. 154-163
[126] Ibid.

entrevues réalisées, et une fois l'affaire arrivée juridiquement à son terme [127]. Dès que les dernières phrases sont prononcées, Christophe Hondelatte peut s'approcher de la porte, prendre son manteau et sortir, seul, dans la nuit noire tandis que se lance le générique. Cette omniprésence du présentateur contraste avec la mise en scène du reportage de *Complément d'enquête* sur l'affaire Sauvage. Si un présentateur est visible en début d'émission afin d'en résumer la thématique, les reportages ne sont par la suite pas directement incarnés : la voix off qui commente les images est différente pour chacune des séquences, et le journaliste n'est pour autant pas visible sur tous les plans. Il est en revanche intéressant de noter que cela ne signifie pas que le téléspectateur n'a pas l'impression de suivre une véritable enquête : au début du reportage, il est ainsi amené à le suivre en voiture, conduite par une voisine de Jacqueline Sauvage. Le plan est filmé depuis l'intérieur de la voiture, comme pour permettre au public d'être au plus près de l'investigation. Plus tard dans le reportage, l'on pénètre par exemple dans le salon d'une autre voisine de Jacqueline Sauvage, où sont réunies plusieurs personnes mangeant une tarte à côté d'un feu de cheminée. La voisine intime d'ailleurs au journaliste d' « enlever (son) manteau, il fait chaud ici » : le journaliste enquête sur le terrain, en emmenant le téléspectateur avec lui.

Nous venons de voir que dans le cas de *Complément d'enquête* il n'existe pas de plateau à proprement parler : s'il y en a bien un au début de l'émission, qui permet au présentateur de faire son lancement puis de faire le bilan des reportages une fois ceux-ci passés, les reportages n'en comportent pas. Cette absence de temps mort dans la narration fait ainsi référence au titre de l'émission : chaque reportage constitue une enquête, plus ou moins longue mais qui s'effectue d'un seul tenant, au fil des interviews réalisées et des images d'archives convoquées. C'est donc l'absence d'un lieu fixe de tournage qui fait sens. Dans *Faites entrer l'accusé* au contraire, le plateau participe grandement de la narration, il est le lieu où elle se déploie pleinement car présent. C'est en effet là qu'ont lieu les transitions, permettant de fluidifier la narration et de créer du lien entre les différentes séquences, facilitant ainsi la compréhension du public, mais aussi des entretiens complémentaires à ceux enregistrés face caméra, et qui viennent les enrichir. Ceux-ci ont lieu autour d'une grande table en bois [128], et l'on voit que plusieurs espaces y sont délimités : en plus de cette table,

[127] « Les 2 bébés de Corée ont aujourd'hui un état civil et doivent avoir une sépulture, une manière pour le couple Courjault de donner une place à ces enfants. Ce sont d'ailleurs leurs grands frères qui ont choisi leurs prénoms, Alexandre et Thomas Courjault. Quant à Véronique Courjault elle est aujourd'hui sortie de prison. Elle y aura finalement passé 3 ans et 8 mois, soit la moitié de sa peine. »
[128] Annexe n°11

pouvant évoquer un repas familial, un bureau devant un tableau en liège [129] recouvert de photos et de coupures de presse sur l'affaire en cours rappelle lui plutôt l'organisation d'une salle de commissariat pendant une enquête. On perçoit alors deux des caractéristiques du fait divers : il touche au proche de soi, et les entretiens se font donc autour d'une table, peut-être un lieu plus propice au partage d'émotions, et il est co-construit par les médias, qui se retrouvent associés par les coupures de presse à un symbole d'une enquête, le tableau. Chaque séquence du récit correspond donc à un lieu lui étant associé, et propice à la narration. Le départ de Christophe Hondelatte de ce plateau une fois la conclusion prononcée contribue par ailleurs à l'instituer de façon plus globale comme lieu fondamental de la narration : tout comme un journal papier est structuré en plusieurs rubriques fixes et délimitées, le plateau de *Faites entrer l'accusé* correspond à l'instant pendant lequel Christophe Hondelatte se penche sur une affaire. Lorsqu'il le quitte et referme la porte de la verrière derrière lui, le récit s'achève, jusqu'à la prochaine affaire.

3. …à la construction particulière

La structure de l'émission présente également une particularité qui lui est propre : dans l'accroche de l'émission, le dénouement de l'affaire est présenté dès les toutes premières secondes : dans le cas du *Faites entrer l'accusé* consacré à Véronique Courjault, la 4e phrase décrit le crime (« par trois fois (elle a) étouffé les bébés »), et la 5e rentre dans le détail (« la cheminée du salon », « placé les deux suivants pendant des années dans le congélateur familial »). Le public est informé du nombre victimes, des circonstances du crime, de l'identité de la criminelle et de son lien avec les victimes. L'émission suit donc la structure narrative dite de la « pyramide inversée ». Contrairement à une série policière, qui aura tendance à suivre l'ordre chronologique des évènements pour « générer du suspense et configurer une intrigue » [130], l'accroche « délivre une information qui aura pour fonction de capter l'attention des destinataires en soulignant notamment le caractère insolite ou monstrueux du fait divers » [131]. Un pacte est alors formé avec le lecteur : le récit ne se concentrera pas sur un enjeu de résolution de l'affaire. Il s'agira plutôt de retracer chacun des évènements afin de les relier, de les mettre en regard et *in fine* de les comprendre. Dans le cas

[129] Annexe n°12
[130] Baroni Raphaël, « La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise », *Cahiers de Narratologie,* Paris, Seuil, 2007, p. 127
[131] Vandendorpe, Christian, « La lecture du fait divers : fonctionnement textuel et effets cognitifs », *Tangence*, numéro 37, septembre 1992, p. 56–69.

de Véronique Courjault, le téléspectateur part de l'affaire résumée dans sa plus simple acception, susceptible de correspondre aux souvenirs qu'il en a, et est au fur et à mesure amené à écouter de multiples intervenants, donnant des précisions relatives à leur champ de compétences. Le reportage de *Complément d'enquête* consacré à Jacqueline Sauvage reprend également cette structure. L'enjeu du sujet étant la grâce lui ayant été accordée par le Président François Hollande, le reportage s'ouvre sur un plan de son village, accompagné de la phrase « Elle est de retour dans son village du Loiret » prononcée par la voix *off*. Là encore, la narration est construite dans un second temps, une fois la thématique posée et l'élément central résumé, qu'il s'agisse du crime ou de la grâce présidentielle.

On comprend alors que le récit est « mis en spectacle », aménagé afin d'attirer l'attention du téléspectateur, la présentation de manière plus didactique des faits relatés dans l'émission et/ou le reportage n'intervenant que dans un second temps. Il est à cet égard intéressant de noter que si l'émission recrée la chronologie du récit pour orienter le récit dans la direction qu'elle souhaite prendre, l'équipe de journalistes qui y travaille est également amenée à recréer certaines parties du récit. Celui-ci se base en effet sur un évènement dont il n'existe aucune image : il faut alors *donner à voir* ce qu'il est impossible de montrer en organisant au mieux les fragments disponibles. Chacune de ces hypotyposes [132] audiovisuelles contiendrait donc un élément donnant accès à une meilleure compréhension de la totalité de l'affaire. Cette logique sous-tend ainsi le choix des différents intervenants, chacun décrivant précisément à la fois son travail et sa relation avec le couple Courjault. On pourra à cet égard plus précisément penser aux témoignages des avocats du couple, puis de celui de Jean-Louis Courjault, et enfin celle de Véronique Courjault. Bien que tous les deux libres, aucun ne participe à l'émission, tout comme les membres de leur famille. La voix de leurs avocats est donc le seul accès du téléspectateur au couple, et donc à son ressenti tout au long de l'affaire. Au fur et à mesure de leurs interventions se dessine ainsi le portrait d'un couple équilibré mais peu communiquant, notamment en raison de l'emploi du temps très chargé du mari. Le témoignage de l'avocate, évoquant le souci que se fait durant sa détention préventive Véronique Courjault à propos de ses deux enfants qu'elle n'a pas encore pu revoir, permet ainsi d'aller au-delà de la perception générale. Le téléspectateur est témoin de fragments de vie, entrecoupés par l'avancée de l'enquête, qu'il lui faut remettre dans l'ordre afin d'accéder au véritable récit.

---

[132] Mariau Bérénice, *Ecrire le fait divers à la télévision, La rhétorique émotionnelle du drame personnel au journal télévisé*, Université Paris-Sorbonne, p.229

Afin de nourrir cette narration par fragment, les programmes télévisés tentent également d'aider le téléspectateur en effectuant un travail de reconstitution, d'évocation, aidant à contextualiser ces prises de paroles. Si nous avons déjà évoqué les duplex des journaux télévisés, il apparaît important de noter que le transport sur les lieux dans le type d'émissions et de reportages composant notre corpus se fait généralement sans la présence d'un journaliste face à la caméra. Ces plans reposent donc uniquement sur la force de leur composition. Dans *Faites entrer l'accusé*, des plans de coupe sur des images urbaines en Corée du Sud, puis sur le quartier français de Séoul permettent aux téléspectateurs de mieux percevoir les potentielles différences avec leur quotidien immédiat : ils viennent enrichir le discours tenu en parallèle en voix *off*, tout comme ceux dans un laboratoire pendant l'explication des experts sur la teneur des tests ADN réalisés sur les deux nourrissons [133]. Il s'agit de mettre en image l'inconnu, l'inhabituel, afin d'accompagner le téléspectateur sans le perdre. Il apparaît à ce titre intéressant de noter que l'émission ne propose pas de scène de reconstitution des crimes au sens où l'on pourrait l'entendre (c'est-à-dire des acteurs ressemblant de façon plus ou moins précise aux protagonistes réels de l'affaire, filmés de dos pour donner l'illusion qu'il s'agit de vraies images). En effet pour le crime les téléspectateurs doivent se contenter d'images de l'appartement ainsi que du congélateur prises depuis l'extérieur, mettant à distance les éléments les plus violents. De la même façon dans *Complément d'enquête* les références au passé difficile de la famille Marot se font non pas grâce à des reconstitutions de scènes de conflit, mais à des photos de familles sur lesquelles est apposé un filtre modifiant les couleurs, et symbolisant un retour dans le passé [134].

Nous avons donc pu déterminer certains des éléments, utilisés ou non dans des œuvres fictionnelles, permettant la mise en récit des œuvres composant notre corpus. Celle-ci bénéficie d'un contexte médiatique favorable, construit au fil des siècles par les différents types de médias, mais qui repose également sur l'attrait du public pour le faits divers, l'inhabituel et le sanglant. La cohabitation de « fictions du réel » et de documentaires faisant appel à des codes (liés au rôle du présentateur, à la présentation du récit) apparaît donc participer de la construction médiatique de récits. Nous pouvons alors nous demander dans quelle mesure ces récits pénètrent la sphère publique, dans la perspective d'un débat de société.

---

[133] Annexe n°13
[134] Annexe n°14

III. Du fait divers à l'archétype : l'appropriation par la sphère publique

Si l'une des caractéristiques du fait divers est la potentialité d'une « rupture », par exemple dans le cas des affaires de notre corpus, d'une norme, il nous apparaît intéressant de nous pencher sur l'inscription dans la sphère sociale de ces affaires, du point de vue de leur réception comme de leurs possibles conséquences sur le reste du corps social. Nous étudierons pour cela dans un premier temps les faits divers comme relecture moderne de mythes anciens, avant d'analyser le processus de mise à distance des accusées, et enfin leur appropriation par le grand public.

A. L'évocation de figures mythiques

Nous avons en effet, au fil de notre analyse, déjà pu observer la place centrale que pouvaient prendre médiatiquement certains faits divers : outre le suivi de l'affaire, son retour quelques mois ou années plus tard sous la forme d'un téléfilm et/ou d'une émission de télévision contribue à l'inscrire dans la mémoire collective. Nous nous attacherons donc dans ce premier temps de l'analyse à étudier les parallèles possibles entre mythes et faits divers, en revenant dans un premier temps sur la définition d'un mythe. Nous envisagerons ensuite dans un second temps leur rôle dans le corps social, avant de nous pencher sur les figures stéréotypées que l'on retrouve dans le traitement des crimes au féminin.

1. Les mythes, les récits originels

L'étude du schéma narratif nous a révélé son omniprésence, dans les récits romancés autant que dans ceux médiatiques, fictionnels comme inspirés de faits réels. Il apparaît intéressant de se pencher sur les récits originels, les mythes. Selon Jean-Pierre Vernant un mythe « se présente sous la figure d'un récit venu du fond des âges » [135], qui « ne relève pas de l'invention individuelle ni de la fantaisie créatrice, mais de la transmission et de la mémoire » [136]. Ainsi, le mythe « serait déjà là avant qu'un quelconque conteur en entame la narration » [137] : le mythe précède le récit qui en est fait par une multitude de conteurs

[135] Vernant Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Le Seuil, 1999, 256p, p. 10-11
[136] Ibid.
[137] Ibid.

différents, mais tous deux sont indissociables. Si le mythe n'est pas mémorisé, alors il n'est qu'une anecdote, à la zone de propagation plus ou moins grande selon son degré d'intérêt pour le public. Le conteur n'a ainsi qu'une fonction de transmetteur, le mythe existant toujours déjà en lui-même et pour lui-même. A l'origine, le mythe dépend donc de l'oralité, qui facilite cette transmission d'un groupe social à un autre : de cela dépend sa survie. Tout comme un fait divers, pour revenir à notre corpus d'études, un récit mythique est donc en partie construit par ceux qui le racontent : bien qu'ils n'en modifient pas le moindre élément (en ne faisant pas preuve de « fantaisie créatrice »), c'est grâce à eux que le mythe est institué en tant que tel, et accède à ce statut. Afin d'exister, et plus encore de survivre dans le temps, un mythe dépend de trois facteurs, « mémoire, oralité, tradition » : on ne peut penser le mythe qu'en tant qu'histoire déjà connue de tous, il n'est jamais découvert pour la première fois mais peut en revanche être relu, redécouvert.

On peut alors se pencher sur les raisons pour lesquelles un récit semble toujours déjà renfermer les ingrédients de sa mythification, et qui en font un objet propre à son déploiement dans la société. L'analyse de Pierre Brunel sur les trois fonctions du mythe en propose un éclaircissement. Dans un premier temps, le mythe « raconte » [138] : de la même façon qu'un fait divers dépend d'un évènement originel, le mythe, peu importe sa portée et son thème est avant tout un récit. Dans un deuxième temps, il « explique » : un mythe n'est pas un récit à comprendre de façon littérale : les personnages qui y sont mis en scène sont dans l'ensemble surnaturels, et, dans l'Antiquité, divins. Pourtant ceux-ci font sens en ce qu'ils représentent quelque chose, et donc leurs actions également : « la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur » [139]. Il serait en effet exagéré de les analyser uniquement comme des récits poétiques, à la valeur purement esthétique, qui seraient dépourvus de base réelle et s'exprimeraient uniquement sous une forme symbolique. Dans le champ de la philosophie par exemple, des philosophes comme Protagoras et Platon utilisent les mythes comme des mises en scène allégoriques, permettant au public de comprendre leurs propos de manière concrète. A cet égard l'un des exemples les plus célèbres demeure le mythe de la caverne, de Platon, expliquant en terme imagés les conditions d'accession de l'Homme à la connaissance. Enfin, de façon connexe, le mythe « révèle » : les archétypes et images utilisés trouvent leur origine

[138] Brunel Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, collectif, éd. du Rocher, p. 8-9
[139] Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 74

dans la société dans laquelle il est co-construit, et ils traitent de questions se posant dans les sociétés qui les propagent. Ils entretiennent un lien direct, et plus ou moins clairement explicité selon la volonté du raconteur, avec la structure sociale du peuple, les institutions politiques, et parfois religieuses selon l'époque.

Malgré la diversité des thématiques abordées, et des types de paraboles employés pour les aborder, les mythes conservent certains points communs, notamment dans leur structure, qui favorisent leur partage. Si l'on prend l'exemple de *L'Odyssée* ou de *L'Iliade* on remarque en effet que les scènes de description sont relativement courtes : le récit ne s'embarrasse pas de temps morts inutiles et se concentre plutôt sur quelques grandes figures héroïques, qui captent l'attention du public et le fascinent. Ces grandes figures sont en outre mises en scènes dans des situations très contrastées, ou les oppositions ou bien au contraire les ressemblances sont saillantes : les enjeux sont alors immédiatement accessibles au plus grand nombre. On comprend alors pourquoi ces mythes séduisent le public : de la même façon qu'une morale est plus facilement acceptée lorsqu'elle se trouve à la fin d'une fable la mettant en scène, une histoire forte, la véritable signification du mythe est également plus facilement partagée. Le mythe reprend en effet la structure du schéma narratif classique, la transposant à un univers fascinant, celui du divin. Dans le cas de *L'Odyssée*, le destinataire/lecteur découvre ainsi bien :

- Une situation initiale : la fin de la guerre de Troie
- Un élément déclencheur : Ulysse souhaite retourner à Ithaque auprès de son épouse Pénélope
- Des péripéties : les rencontres lors de son voyage sur mer, rendu périlleux par Poséidon
- Un dénouement : le retour à Ithaque et la préparation de la vengeance
- Une situation finale : Athéna ordonnant la paix entre les deux camps

Il apparaît ainsi que tout mythe possède les éléments l'aidant à rentrer dans la culture commune d'une société.

2. Qui sous-tendent les relations sociales

Après avoir analysé la structure des mythes antiques, et leurs potentiels points communs avec certains récits actuels, nous pouvons désormais nous pencher les éléments qui en font un objet intrinsèquement social. En effet, un type de structure n'induit pas forcément

un partage avec le plus grand nombre. Comme l'analyse François Flahault, dans le cas des mythes, c'est « l'acte d'énonciation qui fait l'énoncé » [140]. Par « énonciation » on entend ici un acte de production, la notion de contage étant indissociable du mythe. Pour qu'il y ait contage, il est nécessaire d'avoir une audience, un public dans le rôle du destinataire. Sans ce public, il manque une dimension au mythe, qui ne se déploie pas dans toute sa potentialité et demeure une petite histoire. Autant que les thématiques traitées, la résonnance sociale est un facteur à prendre en compte : si l'oralité est une de ses caractéristiques, sa portée en est une autre. Afin d'accéder au statut de mythe il ne suffit pas d'être partagé au sein d'un petit groupe de personnes, mais bien plutôt de parvenir à toucher un groupe social le plus étendu possible.

A ce titre, la définition du mythe semble comporter de nombreux points communs avec celle du fait divers telle que nous l'avons préalablement esquissée. Il est donc légitime de nous demander si les liens entre mythes et faits divers ne pourraient pas être plus profonds. En mai 1969, à Orléans, débute un fait divers, l'affaire dite de la « rumeur d'Orléans » : selon un seul témoin, dont la parole sera rapidement amplifiée, déformée, et propagée, les cabines d'essayages de magasins de lingerie féminine d'Orléans, appartenant à des juifs, seraient des pièges pour les clientes. Celles-ci auraient été endormies par injections hypodermiques puis enlevées afin d'être livrées à un réseau de prostitution à l'étranger. Cette rumeur, aux relents antisémites, prétendait que la supposée inaction des pouvoirs publics et de la justice était due à leur corruption, alors que les disparitions se multiplient. Rapidement les magasins se vident, des attroupements devant les vitrines ont lieu, uniquement grâce au bouche-à-oreille : à ce moment-là, aucun article n'est encore paru sur le sujet. Edgar Morin, dans son analyse de cet évènement [141], souligne que cette rumeur n'est pas fondée sur des évènements ayant eu lieu à Orléans : aucun fait n'est venu étayer l'histoire d'origine. Il est possible de retrouver certains éléments dans la littérature ou dans la presse, où une affaire réelle de « traite des Blanches » avait été couverte mais elle avait eu lieu à Marseille en 1958, soit plus de 10 ans avant. A noter toutefois que Pascal Froissart a relevé d'autres itérations de cette rumeur : une quinzaine de fois à Paris, Tours, Limoges, Valenciennes (entre autres) entre 1959 et 1969 notamment, mais aussi en 1969 à Poitiers et Châtellerault, et, plus tard, en 1985 à Dijon et La-Roche-sur-

[140] Flahault François, *L'interprétation des contes*, Denoël, 1988
[141] Morin Edgar, La rumeur d'Orléans, Paris, Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1969

Yon [142]. Malgré les différentes recherches menées sur cette rumeur, aucun élément ne semble pouvoir expliquer pourquoi la population orléanaise a constitué un terreau plus propice que celle d'une autre ville à sa propagation. Selon Edgar Morin, il est possible de considérer « la rumeur d'Orléans » comme un mythe. Il s'agit en effet d' « un récit imaginaire, organisé et cohérent selon une logique psycho-affective, qui prétend se fonder en réalité et en vérité » [143]. La « rumeur d'Orléans » est la synthèse de deux traits : le trafic imaginaire des femmes, et le lien avec le judaïsme. Il s'agit de la réponse émotionnelle d'un public en proie à des peurs et des préjugés profonds, qui se cristallise autour d'un élément, l'émancipation féminine (symbolisée par la lingerie), dans une ville en tension entre médiéval (les souterrains pour faire disparaître les jeunes filles) et modernité (« cité désintégrée »[144]). En revenant à la définition du mythe par Edgar Morin, on comprend qu'à partir du moment où l'on accepte le postulat que tout récit a pour origine un évènement (fictif ou réel), il pourra alors être porteur d'une dimension comparable à celle d'un mythe.

On observe donc que l'on ne saurait considérer les mythes uniquement comme des récits antiques, éloignés de nos préoccupations et de nos pratiques actuelles. S'ils sont toujours présents dans nos sociétés contemporaines, c'est sous d'autres formes que l'on peut les retrouver, y compris manipulatoires, comme dans le cas de la « rumeur d'Orléans ». Ce cas nous rappelle également que si les modalités de partages d'information dans notre société sont le lieu de mise en récit du réel, on ne saurait toutefois les décorréler du mythe : à Orléans, le retentissement social et la mobilisation des habitants étaient en effet si puissants que l'affaire a finalement été couverte par les médias, sans même que l'on connaisse l'origine de l'histoire. Cette couverture constitue le processus même de mythification : la légitimation d'une histoire par son traitement dans un journal lui permet de sortir du cadre du banal et du quotidien, en l'instituant comme mythe. Nous avons précédemment vu que la frontière entre réalité, télévision du réel et télévision de fiction est de plus en plus souvent remise en question par les modalités de traitement médiatique d'une seule et même affaire, ce qui nous conduit à nous demander dans quelle mesure ces objets sont également porteurs de mythes.

---

[142] Carrette David, « Chalon 1974, la rumeur qui venait de la récré », Le Journal de Saône-et-Loire, [En ligne] http://www.lejsl.com/loisirs/2013/04/28/chalon-1974-la-rumeur-qui-venait-de-la-recre, mis en ligne le 28 avril 2013, consulté le 10 août 2019

[143] Morin Edgar, *La rumeur d'Orléans*, Paris, Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1969

[144] Florenne Yves, « La rumeur d'Orléans », Le Monde Diplomatique, [En ligne], https://www.monde-diplomatique.fr/1970/02/FLORENNE/29459, consulté le 10 août 2019

3. Du mythe à l'archétype

Nous avons pu étudier dans le premier temps de notre analyse la perception sociale de la violence au féminin : vue comme marginale, elle peut de plus être aggravée par les stéréotypes de genre liés à ce qui est associé au « féminin » et à l'imaginaire convoqué. Parmi ces formes de violence, l'infanticide commis par trois fois par Véronique Courjault est un exemple particulièrement saillant de cette violence, en ce qu'il va à l'encontre de l'image traditionnelle de la mère qui donne la vie puis protège son enfant. La figure de la mère meurtrière est écrite depuis des siècles dans l'imaginaire de l'horreur collective, et trouve ses racines dans le mythe antique de Médée, figure du libéricide [145]. Épouse de Jason, ayant joué un rôle prépondérant dans la conquête de la Toison d'or, elle est rejetée par celui-ci, qui lui préfère une autre femme. En représailles, elle brûle sa rivale et le père de celle-ci, avant d'égorger ses propres enfants. Médée apparaît alors comme l'archétype de la mère monstrueuse, mise en scène dans des représentations particulièrement violentes de son acte [146]. Ayant succombé à ses passions, Médée n'attire alors aucune indulgence, contrairement à la mère qui commet un infanticide, qui peut elle susciter la compassion. Dans la littérature on trouve ainsi des personnages, généralement de très jeunes filles du peuple et seules au monde, séduites, voire forcées, et qui sont prises de panique durant les instants qui suivent l'accouchement. Maupassant, dans *Rosalie Prudent* décrit par exemple une servante découvrant au moment de son accouchement qu'elle est enceinte de jumeaux, et ce alors que ses économies ne lui permettent d'élever qu'un seul enfant. Ne pouvant se résoudre à choisir, elle les étouffe tous deux. Dans cette histoire, la réprobation s'adresse aux personnages masculins, véritables responsables de la situation, et la jeune fille attire au contraire la compassion du lecteur. Dès que la mère s'éloigne de cette figure de fragilité et de vulnérabilité, elle devient en revanche source de répulsion et d'horreur. Les infanticides commis dans la bourgeoisie, non seulement n'attirent pas la compassion de la société, mais en plus sont perçus comme doubles crimes en privant leur mari de leur descendance, en allant à l'encontre de leur rôle social de reproductrice. Pour que mère et meurtrière puissent être réunies en une même figure dans les récits qui sont faits de leurs actes, il faut donc que la femme connaisse la douleur et plus encore, qu'elle la montre. Une femme froide, ne laissant pas transparaître ses émotions face à ses juges et aux médias, sera ainsi considérée plus

[145] Le terme est utilisé pour désigner le meurtre d'un enfant au-delà des trois premiers jours (par opposition donc à l'infanticide)

[146] Médée a inspiré plusieurs centaines d'œuvres, des pièces d'Euripide et Sénèque à l'Antiquité comme celle d'Anouilh au XXe, et le film de Pasolini

durement. Le *Faites entrer l'accusé* consacré à Véronique Courjault souligne une des difficultés de l'affaire pour ses avocates : dès le début du procès, Véronique Courjault, une femme habituellement plutôt réservée, a du mal à s'exprimer. Ses avocates craignent alors de ne pas pouvoir faire entendre au jury sa souffrance. La reconnaissance des actes seule ne suffit pas à rejoindre à nouveau le monde des Hommes.

Parmi les crimes associés aux femmes dans l'imaginaire collectif on retrouve également les empoisonnements, et ce alors que les chiffres montrent au contraire qu'ils sont davantage commis par les hommes. Régine Fourteau affirme ainsi : « L'empoisonnement est plus d'action masculine que féminine (…). Les meurtres ou tentatives de meurtre par empoisonnement sont majoritairement (au moins ceux qui furent punis ou judiciarisés) exercés par la main masculine » [147]. Il apparaît donc que c'est la publicité faite à certaines affaires qui a contribué à forger cette idée reçue, et l'on pourra alors penser à l'affaire des Poisons (1672-1682), avec comme figure centrale la Voisin. Catherine Deshayes de son vrai nom, elle avait fourni du poison à une quarantaine de femmes, de milieux sociaux très différents, ce qui peut expliquer l'intérêt de l'opinion publique. Plusieurs épouses de parlementaires mais aussi des nobles, et même Madame de Montespan, ancienne maîtresse de Louis XIV sont ainsi mises en cause. L'importance numérique du groupe d'accusées, tout autant que le rang social des femmes impliquées frappèrent les esprits de l'époque, comme des suivantes. La période contemporaine est ensuite marquée par de nombreuses histoires d'empoisonneuses, également en raison de l'émergence des expertises médicales. Dès le XIXe siècle on assiste alors à des batailles d'experts aux Assises, qui attirent les foules. Parmi les traits caractérisant les empoisonneuses, on retient la résolution dans le crime : l'utilisation du poison implique l'idée d'une « vengeance savourée et préméditée » [148]. François Mauriac décrivait ainsi Thérèse Desqueyroux, héroïne de son roman éponyme comme « un monstre de lucidité et de calcul » [149], « une créature plus odieuse que tous mes autres héros » [150]. Il s'agit de plus d'un type de crime souvent associé à l'adultère ou l'argent, le rendant d'autant plus détestable aux yeux du public. Selon Régine Fourteau, « Les femmes sont suspectées du fait de leurs activités ancillaires et domestiques. Elles utilisent des herbes pour la cuisine et les

[147] Fourteau Régine, *La controverse des sexes au travers de l'œuvre de Brantôme* in Genuit Philippe, *La criminalité féminine : Une criminalité épicène et insolite. Réflexions d'épistémologie et d'anthropologie clinique*, Université Rennes 2, 2007
[148] Demartini Anne-Emmanuelle, in Tsikounas Myriam, *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, ED. Autrement, 2008, p.58 ; même auteur, « La figure de l'empoisonneuse, de Marie Lafarge à Violette Nozières », colloque *Figures de femmes criminelles*, 7 mars 2008
[149] Ibid.
[150] Ibid.

soins. Ces préparations proches de l'alchimie sont objet de révérence mais aussi de fantasmes et suspicions » [151]. La femme a donc au sein de la cellule familiale une place lui permettant facilement de tuer. Il s'agit de domaines qu'elle maîtrise et desquels les hommes sont dans l'ensemble exclus, ou du moins passifs : profiter de cette situation constitue une trahison supplémentaire. « C'est sans doute que, dans l'imaginaire collectif, l'empoisonneuse présente l'image inversée de la mère nourricière » [152] comme l'analysait Loïc Cadiet. On pourra à cet égard penser que le fait que Marie Besnard soit accusée d'avoir empoisonné son mari, c'est-à-dire le premier crime dont elle est accusée, en empoisonnant sa soupe n'est pas étranger à cette perception de l'empoisonnement. Il apparaît par ailleurs intéressant de souligner que les empoisonneuses restées célèbres à travers les âges ne le sont pas uniquement car elles ont utilisé le poison, mais car elles se sont attaquées aux symboles de la société, notamment leurs époux (comme Marie Lafarge par exemple), comme ce dont est accusée Marie Besnard.

B. Devenant des personnages

Ce rapprochement entre mythes, c'est-à-dire une forme de récits profondément ancrée dans le corps social, et faits divers nous pousse ainsi à nous interroger sur la perception de ces femmes par le grand public. Nous l'avons vu, les mythes, qu'ils soient antiques ou modernes, sont caractérisés par des figures fortes, mises en avant dans notre société comme protagonistes de téléfilms ou d'émissions empruntant certains codes à la fiction, les instituant donc comme « personnages ». Nous étudierons dans un premier temps les attributs permettant de leur associer ce qualificatif, avant d'analyser le rôle important des éléments fictionnels dans ce processus. Enfin, nous nous pencherons sur les éléments soulignant l'inaccessibilité du grand public à ces femmes.

1. Les caractéristiques d'un personnage

Nous l'avons précédemment étudié, les parallèles entre récit et faits divers permettent d'envisager une affaire criminelle comme l'équivalent d'un feuilleton, couvert comme tel par

[151] Fourteau Régine, *La controverse des sexes au travers de l'œuvre de Brantôme* in Genuit Philippe, *La criminalité féminine : Une criminalité épicène et insolite. Réflexions d'épistémologie et d'anthropologie clinique*, Université Rennes 2, 2007

[152] Cadiet Loïc, in Tsikounas Myriam, *Éternelles coupable. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, ED. Autrement, 2008, p.188

les médias. A chaque nouveau rebondissement, chaque nouvelle étape de l'enquête, l'accusée est replacée sur le devant de la scène médiatique durant le développement d'un nouveau temps policier ou judiciaire. Comme un personnage de série avec une récurrence quotidienne ou hebdomadaire, cette couverture participe de l'inscription de l'affaire dans un inconscient partagé, régulièrement réactivé. Le récit met ainsi en scène plusieurs personnages, identifiés par le public, et qui restent cantonnés à un rôle bien précis : la défense, l'accusation, et les témoins, ces derniers venant nourrir le récit en apportant des précisions au grand public. L'accusée est ainsi instituée comme personnage principale de son propre, en étant à l'origine du crime supposé se trouvant au cœur de l'affaire. Elle est à la fois objet de toutes les conversations, et c'est au travers de ses yeux que le récit progresse, au sens où il est impératif de comprendre son implication et ses possibles motivations pour maîtriser les enjeux du récit. On peut dresser un parallèle avec les affaires Courjault et Sauvage : bien que la présomption d'innocence appelle *de facto* à la prudence, une fois leur mise en examen actée par la justice, l'enjeu principal est de comprendre ces deux femmes, qui se retrouvent donc au cœur du récit. Il s'agit de la définition d'un personnage telle qu'elle est théorisée par Paul Ricœur : « Est personnage celui qui fait l'action dans le récit. La catégorie du personnage est donc elle aussi une catégorie narrative et son rôle dans le récit relève de la même intelligence narrative que l'intrigue elle-même » [153].

Outre la place et le rôle qu'occupent chacun des protagonistes dans une affaire, d'autres éléments viennent entériner leur perception de personnages par le public, et notamment la possibilité pour ce dernier de s'y attacher émotionnellement. Selon Pierre Glaudes et Yves Reuter, « le personnage est, pour les scripteurs et les lecteurs, *un lieu d'investissement* de leur expérience psychologique et sociale » [154]. Comme dans le cas des mythes, on ne s'intéresserait pas uniquement à un personnage en fonction de ses actions, qu'elles soient bonnes ou mauvaises, mais parce qu'il représente pour chacun quelque chose de différent, en fonction des vécus et des opinions. La notion d' « expérience sociale » exprimée ici peut par ailleurs nous renvoyer à notre analyse de la violence des femmes : en tant qu'éléments partagés par l'ensemble de la société, l'image stéréotypée du « féminin » joue un rôle dans la relation entre le public et l'accusée. Dans le cas de Véronique Courjault, on pourra par ailleurs imaginer que des femmes ayant eu une vie conjugale ou de mère compliquée pourraient avoir un ressenti différent vis-à-vis de l'affaire par rapport des

[153] Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990, p. 170
[154] Glaudes Pierre et Reuter Yves, *Le Personnage*, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, 1998, p.16

hommes célibataires n'ayant jamais été confronté à une naissance. De la même façon, dans le cas de Jacqueline Sauvage, la confrontation ou non de tout un chacun à la violence dans son cercle familial est susceptible d'expliquer la façon dont est suivie et comprise l'affaire. Ces deux femmes se font ainsi les récipiendaires et les agrégateurs des passions et des expériences collectives. Faisant référence au théâtre, Roland Barthes parle lui de *dramatis personae* [155] en faisant référence à certaines figures emblématiques du fait divers (les enfants, les vieillards, les mères…), qui représentent selon lui des « sortes d'essences émotionnelles, chargées de vivifier le stéréotype » [156]. On comprend ainsi de façon plus claire la réponse sociale à un fait divers : au-delà de la rupture de ce qui est perçu comme étant la « normalité », l'évènement fait en permanence appel à l'émotion du public, qui se projette, voire s'identifie aux personnages mis en scène par les médias. Ce phénomène est alors d'autant plus susceptible de se dérouler lorsque l'entièreté de l'affaire lui est présentée : conjointement à l'acte, le téléspectateur en découvre les motifs et le contexte.

La dernière caractéristique d'un personnage, et c'est peut-être la principale en ce qu'elle permet au plus grand nombre de l'identifier, est son nom. Nous avons déjà vu que certaines accusées, et notamment Véronique Courjault, pouvaient être effacées médiatiquement derrière leur acte : on parlait alors au moins autant d' « affaire des bébés congelés » que d'affaire Courjault, séparant l'identité de Véronique Courjault de son acte. Parfois, un surnom est construit, permettant de marquer le crime tout en l'identifiant à son auteur présumé : on pourra penser à la bête du Gévaudan, mais aussi plus récemment au curé d'Uruffe [157], au Vampire de Düsseldorf [158] ou encore à la boulangère d'Outreau [159]. Ces derniers sont, selon Marc Lits, construits selon des règles similaires : « un métier ou un registre de crime, accolé à un nom de lieu » [160]. Toute la complexité de leur acte, mais aussi de leur personnalité, se trouve alors réduite à un seul trait, perçu comme le plus marquant et le plus susceptible de l'identifier dans le flot des informations, auquel on ajoute un ancrage géographique, qui permet de « marquer topologiquement le crime » [161]. Ces personnes se trouvent alors réduite à leur trait le plus essentiel, détachées de leur identité civile : leur

[155] Barthes, Roland, « Structure du fait divers », Essais critiques, Éditions du Seuil, 1964, p. 191.
[156] Ibid.
[157] Fait divers français de la fin des années 1950, qui concerne un double crime commis par le prêtre de la petite commune d'Uruffe
[158] Tueur en série allemand, dont la plupart des agressions furent commises dans la ville de Düsseldorf
[159] Femme accusée lors de l'affaire dite « d'Outreau », concernant des faits présumés d'abus sexuels sur mineurs entre 1997 et 2000 dans la ville d'Outreau, dans le nord de la France
[160] Lits Marc, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2008, p. 153
[161] Ibid.

identité de personnage médiatique la remplace. Le besoin de nommer l'évènement de façon synthétique induit un usage de l'antonomase, figure de style permettant de désigner un nom commun en utilisant un nom propre : Marie Besnard fut ainsi par exemple surnommée « la bonne dame de Loudun ». On retrouve dans ce surnom la localisation géographique mentionnée par Marc Lits, qui participe donc de sa caractérisation : dans le cas de cette affaire, il est possible que le nom de « Loudun » fasse également référence dans l'inconscient collectif à l'affaire Urbain Grandier [162]. L'autre partie du surnom, « la bonne dame » interpelle : il fait d'une référence à son statut social relativement privilégié (elle était avec son mari propriétaire de plusieurs immeubles et terrains agricoles, ce qui faisait d'elle une petite bourgeoise), mais il souligne également d'autre part le décalage entre l'image renvoyée par Marie Besnard à Loudun et le crime dont elle est accusée. Une « bonne dame » est en effet quelqu'un de respectable, de considéré par la société au sein de laquelle elle évolue, et que l'on imagine dès lors incapable d'empoisonner douze personnes, *a fortiori* son mari et sa propre mère. Il apparaît par ailleurs intéressant de noter qu'il existe dans le Loudunais, le pays dans lequel s'est propagée la rumeur de la culpabilité de Marie Besnard, une chapelle dans le village de Ranton, appelée « Bonne-Dame ». Dans le cas de Marie Besnard, on observe donc, dans une certaine mesure, le détournement d'une expression localement liée à la religion catholique, cette fois-ci associée à de possibles crimes. L'expression « bonne dame de Loudun » synthétise donc son statut social autant que l'imaginaire du pays, faisant de Marie Besnard un personnage du récit médiatique qui porte son nom.

2. Le rôle de la fiction

L'utilisation d'artifices propres à la fiction contribue, en plus de faciliter la mise en récit des affaires comme nous l'avons étudié précédemment, à la transformation progressive dans l'imaginaire du public de personnes réelles en personnages. En confrontant une affaire réelle à des éléments que les téléspectateurs sont habitués à voir utilisés dans des fictions, c'est d'ailleurs le propre du docu-fiction, l'équipe de production permet de donner l'illusion aux téléspectateurs qu'ils se trouvent au plus près des actions de l'accusée et des autres protagonistes, et ce alors même qu'ils n'ont accès qu'à des propos et actions dépendant de la focale qu'elle souhaite adopter dans son œuvre. A plusieurs reprises dans les téléfilms que

[162] Urbain Grandier, prêtre catholique de Loudun fut accusé d'avoir pactisé avec le diable, et nommé par les sœurs du couvent des Ursulines pendant leurs crises de délire. Au XVIIe, d'autres vagues de possessions démoniaques effrayèrent la population, parmi lesquelles celle d'Aix-en-Provence (1609-1611) ou de Louviers (1642-1647)

nous avons étudiés, nous avons par exemple été confrontés à l'utilisation de voix *off* : certaines marquaient le déroulement du récit, notamment en introduction et en conclusion, mais d'autres permettaient de rentrer « dans la tête » des protagonistes. Le téléspectateur pouvait ainsi avoir accès à leurs pensées, leurs ressentis, c'est-à-dire ce qui leur était inaccessible lors de la couverture médiatique de l'affaire au jour le jour, qui se bornait à des comptes rendus de perquisitions ou de journées de procès. Dans le cas de *L'affaire Marie Besnard*, c'est le procès qui se trouve enrichi des pensées de l'accusée : il s'agit alors du troisième procès de Marie Besnard. On l'entend donc s'exprimer intérieurement : « Le greffier lit l'acte d'accusation, pour la troisième fois je dois entendre le récit de la mort de mon mari. », et à la suite, alors qu'elle regarde dans la salle et aperçoit des gens dont elle pense qu'ils viendront témoigner, « A la pensée que je vais revoir tous ces gens-là à la barre des témoins avec les médecins, je me vois comme si j'étais dans un film de cinéma ». Il s'agit de paroles prononcées intérieurement, et qui, si elles ont réellement traversé l'esprit de Marie Besnard à l'époque, n'ont donc pas pu être captés par un journaliste présent dans la salle. Deux hypothèses sont alors envisageables : Marie Besnard a rencontré Frédéric Pottecher, le scénariste, afin de lui exposer sa version de l'enquête et du procès, ou celui-ci a extrapolé à partir du comportement de Marie Besnard, et imaginé ce qu'elle a pu ressentir. Étant donné qu'elle avait refusé de son vivant une adaptation télévisuelle de l'affaire pour conserver son image [163], on peut considérer que la seconde hypothèse est la plus probable. Le réel (c'est-à-dire la présence de Marie Besnard dans le box des accusés) se trouve donc enrichi par la fiction, en étant présenté comme le serait une scène d'un téléfilm policier classique.

L'irruption de la fiction peut également se produire dans le déroulement du récit, pouvant *de facto* créer une certaine confusion chez le téléspectateur. Nous avons préalablement abordé le cas du téléfilm *Marie Besnard l'empoisonneuse*, qui présente un personnage fictif, celui de la jeune journaliste Simone Roulier, à laquelle peut s'identifier le téléspectateur car elle suit l'enquête afin de se faire sa propre conviction sur une affaire complexe. Animée par la peur de voir se reproduire le lynchage social subi par sa mère, elle cherche ainsi au début à avoir un regard impartial sur l'affaire, afin de ne pas se laisser influencer par l'opinion majoritaire. Au fur et à mesure du téléfilm toutefois, son incidence sur l'histoire semble se faire de plus en plus grande : en se rapprochant d'un des avocats de Marie Besnard, avec lequel elle entretient une liaison, la trame de son histoire se mêle à celle,

[163] Sécail Claire, « L'écriture télévisuelle au risque de la loi : La fiction criminelle », *Le Temps des médias*, n° 13, 2009, p. 154

bien réelle cette fois, de Marie Besnard. Elle quitte donc son rôle d'observatrice relativement extérieure à l'action, rendant par exemple visite à l'accusée lorsque celle-ci est derrière les barreaux afin de l'assurer de son soutien et tenter de lui remonter le moral. Plus tard, on la voit interroger un témoin, cousin de Léon Besnard, qui lui raconte comment Marie a empoisonné le chien de sa mère à la mort de son père, un élément figurant dans le vrai dossier judiciaire de l'affaire. Au fur et à mesure que les doutes l'assaillent, Simone Roulier mène une vraie contre-enquête, cherchant notamment à joindre Ady, le travailleur allemand supposément amant de Marie, multipliant les visites à la prison pour tenter de la faire craquer. Dès lors, lorsque la codétenue de Marie Besnard tente de lui faire avouer son crime par écrit, comment le téléspectateur regardant le téléfilm peut-il comprendre s'il s'agit d'un élément réel ou non ? Le générique précise en effet que les faits sont authentiques, mais que certains noms et certaines circonstances ont été modifiés, mais sans que cela ne soit par la suite clairement signalé durant le téléfilm. Aucun élément ne permet en effet de différencier ce personnage de celui de la journaliste : dans l'esprit du public, la représentation de l'affaire, et par conséquent de Marie Besnard vient donc être parasitée par les éléments fictionnels propres au téléfilm. La reproduction télévisuelle de cet évènement fait en effet oublier au téléspectateur qu'elle est avant tout le résultat de ce que Jean-François Lacan décrit comme une « succession de filtres disposés entre le téléspectateur et l'événement » [164] : l'image renvoyée par Marie Besnard s'en trouve donc impactée.

Comme nous l'avons vu, un téléfilm est le résultat de la réécriture d'un évènement : en une heure trente (ou deux fois une heure trente) sont donc résumées plusieurs mois, voire plusieurs années, d'enquêtes et de procédures judiciaires, ce qui implique par conséquent que cette réécriture ne saurait être considérée comme une restitution exhaustive de l'affaire. Le public est toutefois en grande partie séduit par ce qui lui est montré : la force de l'image et des reconstitutions peut parfois empêcher la distanciation des téléspectateurs. Comme l'analyse en effet Jean-Marie Schaeffer, « plus une représentation est vive et moins nous pouvons lui refuser notre adhésion. Or, certaines représentations fictionnelles s'imposent avec une force telle, que nous ne pouvons pas nous empêcher d'y adhérer pleinement - du moins sur le moment. » [165] La version fictionnelle de l'affaire est donc susceptible, dans l'esprit du public, de se substituer à la réalité. On pourra ainsi songer au téléfilm *Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi* : adapté du livre écrit par Jacqueline Sauvage, il reprend donc la thèse de la légitime

[164] Lacan Jean-François, « L'art du dispositif », *Antennes*, n°6, 1981, p. 46
[165] Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999

défense non consécutive à un acte de violence utilisée par sa défense aussi bien dans les tribunaux que sur les plateaux de télévision. Le sujet « Jacqueline Sauvage, de bonne grâce » diffusé dans *Complément d'enquête* permet toutefois de percevoir l'affaire différemment : appelée « Jacqueline Marot » par ses voisins, du nom de l'ex-mari qu'elle a tué, certains proches décrivent Jacqueline Sauvage comme une femme au fort caractère, à l'opposé de l'image de femme douce et effacée du téléfilm. Sans remettre en cause les violences dont elle dit avoir été victime, et dont de nombreux témoins du reportage font mention, l'on voit malgré tout se dessiner le portrait d'une femme plus complexe que ce que sa représentation médiatique laisse penser. Le témoignage dans ce reportage de l'ancienne maîtresse de Norbert Marot, que Jacqueline Sauvage aurait, selon elle, menacée avec un fusil afin qu'elle s'éloigne définitivement de son mari souligne également cette différence d'exposition, car il n'en est pas fait mention dans le téléfilm de TF1. Dans ce dernier, seuls les éléments participant à la thèse de la défense sont exposés : l'omission de certains évènements permet de renforcer le récit, axé sur les violences conjugales, et Jacqueline Sauvage, présentée comme une femme douce et à la merci de son époux, semble donc posséder les caractéristiques d'une victime de ces violences telles que le grand public est susceptible de les imaginer.

3. Une certaine mise à distance

A ces signaux contradictoires s'ajoute par ailleurs une mise à distance de ces femmes : nous venons en effet dans un premier temps de voir que les différentes possibilités d'accès du public à l'enquête et au procès permises par la fiction étaient biaisées par les éléments la constituant. On devine alors ici une première forme d'inaccessibilité : malgré ce que peut retenir le public de ces téléfilms, aucune de ces femmes ne s'exprime en fait directement. C'est donc uniquement par la médiation d'une actrice, leur ressemblant plus ou moins selon les intentions du réalisateur, que le public accède aux protagonistes, renforçant l'idée d'un double médiatique, d'un personnage créé autour du mythe lié à l'affaire éponyme. On retrouve l'idée d'une distanciation entre personne médiatique et personne réelle en analysant le reportage de *Complément d'enquête* consacré à Jacqueline Sauvage. Il se base en effet grandement sur les témoignages de voisins et d'anciens amis du couple, les ayant côtoyés de façon plus ou moins étroite durant plusieurs années. Lorsqu'ils parlent de Jacqueline Sauvage, ils ne l'appellent pas par ce nom, mais par son nom de femme mariée, qui est celui qu'ils ont eu l'habitude d'utiliser. Il existerait alors d'un côté Jacqueline Marot, et de l'autre un alter ego médiatisé et gommé de toute aspérité, comme nous venons de le voir, Jacqueline Sauvage,

cette seconde venant donner son nom à l'affaire. S'il est possible de penser qu'elle ait souhaité symboliquement s'éloigner de son mari violent, y compris donc de son patronyme, il est malgré tout intéressant de noter que le nom de famille « Sauvage » est particulièrement marquant lorsque l'on se trouve dans le champ du fait divers. Il est alors susceptible de participer de la mise en spectacle de l'affaire, en marquant fortement les esprits et en entrant dans une culture commune.

Cette mise en récit médiatique est par ailleurs facilitée par l'absence des accusées/condamnées : elles ne contrôlent donc pas directement le bruit médiatique qui les entoure, et laissent le soin à d'autres de répondre aux journalistes. Sur ce point, les premières minutes du reportage de *Complément d'enquête* sur Jacqueline Sauvage sont particulièrement parlantes : le journaliste se trouve en voiture avec une voisine de Jacqueline Sauvage, qui lui explique qu'à sa sortie de prison elle est revenue de façon très discrète dans son ancienne maison, sans prévenir ses voisins. De façon inattendue, ils croisent alors Jacqueline Sauvage qui marche sur le trottoir, dans le sens inverse. Le journaliste et la voisine font alors demi-tour pour la suivre alors qu'elle se dépêche d'ouvrir son portail ; le journaliste descend de voiture pour tenter de l'interviewer mais elle ferme le portail en refusant l'entretien. Le premier temps du reportage semble donc s'achever avec ce portail qui se ferme : le deuxième, revenant sur l'affaire, débute donc par les témoignages de personnes extérieures à l'affaire, dont les avis sur le couple Marot et la condamnation de Jacqueline Sauvage sont ainsi fortement exposés, y compris dans le cas d'extrapolations ou de suppositions. Lorsque ce sont les avocats qui se font les porte-paroles de leurs clients, comme dans le cas du *Faites entrer l'accusé* consacré à Véronique Courjault, l'angle adopté pour la présentation de l'accusée est différent, et correspond à la thèse avancée par la défense durant le procès. Sans travestir la réalité, il s'agit pour eux de mettre en valeur certains aspects de sa personnalité plutôt que d'autres, et dans le cas de Véronique Courjault il s'agira de la conception particulière qu'avaient ses parents de la maternité, afin d'expliquer son acte. On observe donc une autre forme de distanciation, dépendant de l'angle adopté dans le récit.

L'inaccessibilité de l'accusée peut enfin se traduire de façon plus symbolique, complétant les discours tenus sur elle par des proches, des témoins ou ses avocats. On pourra ainsi penser aux transitions entre les séquences de l'émission *Faites entrer l'accusé*, précédemment abordées (Christophe Hondelatte parle devant un tableau de liège recouvert de photos et de coupures de presse sur l'affaire). Nous avons vu que dans son monologue

d'ouverture de l'émission sur l'affaire Courjault, Christophe Hondelatte égrenait les « pourquoi », annonçant en amont du récit l'incompréhension entourant son acte [166]. Durant ces scènes de transition, la caméra s'attarde à plusieurs reprises sur la même photo de Véronique Courjault, disposée en de nombreux exemplaires de tailles différentes, comme une mosaïque [167]. Certaines photos cadrent uniquement son regard, et les zooms saccadés et successifs de la caméra donnent l'impression qu'elle essaie d'y percer quelque chose d'indéfinissable, comme s'il s'agissait en fait d'essayer d'y trouver les réponses aux « pourquoi » du présentateur. Cette focalisation insistante sur le visage de Véronique Courjault, le visage de la normalité car n'étant pas entouré d'un article de presse relatant les actes dont elle est accusée, contribue de plus à interpeller le téléspectateur : lui aussi est amené à se demander comment cette femme qui semble si banale a pu commettre trois infanticides. Malgré l'aide de la caméra, la photo reste muette et Véronique Courjault ne se rend pas sur le plateau : aucune explication ne peut être fournie.

C. Le débordement dans la sphère publique

Comme nous l'avons vu, un mythe est notamment caractérisé par son appropriation par le récepteur : un mythe semble toujours déjà présent dans le corps social, car ses occurrences et résonances sont multiples, dans la sphère médiatique mais surtout dans la sphère publique. Afin d'analyser ce phénomène, nous étudierons dans un premier temps le phénomène par lequel ces affaires se propagent dans le débat public, incitant à la mobilisation. Nous nous pencherons ensuite sur la façon dont les accusées sont instituées comme des symboles d'une cause, et sur les implications d'une telle *totemisation*.

1. L'inscription dans le débat public

Nous avons étudié au fur et à mesure de notre analyse les éléments constitutifs d'un fait divers, parmi lesquels sa médiatisation et donc les modalités de sa mise à disposition du

[166] « Véronique Courjault, la femme mystère. D'apparence équilibrée : mariée, deux enfants, une bonne mère. Alors pourquoi, pourquoi par trois fois est-elle tombée enceinte et n'a-t-elle rien dit à son mari, à ses parents, à ses amis ? Pourquoi par trois fois a-t-elle étouffé les bébés ? Pourquoi a-t-elle brûlé le premier dans la cheminée de son salon, et placé les deux suivants pendant des années dans le congélateur familial ? On a bien tenté d'en faire le porte-drapeau d'une cause, celle du déni de grossesse, qui fait que certaines femmes s'aperçoivent qu'elles sont enceintes au moment d'accoucher, sans convaincre… Alors pourquoi, pourquoi ? »
[167] Annexe n°15

public. Ce faisant, celui-ci est alors susceptible de s'approprier l'affaire, d'autant plus lorsqu'elle revêt possiblement un rôle symbolique, par exemple en mettant sur le devant de la scène médiatique une question de société. On entre alors dans la « société récitée » telle que la définissait Michel de Certeau : « notre société est devenue une société récitée, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et par leur interminable récitation » [168] . En transposant cette analyse à notre objet d'études, on peut alors penser les « récits » comme la présentation médiatique des faits divers dans différents journaux sous la forme d'un suivi régulier, et les « citations » comme leurs reprises quelques années plus tard dans des émissions de type *Faites entrer l'accusé* ou *Complément d'enquêtes*. Les « interminables récitations » seraient alors les multiples occurrences des affaires, par exemple en raison des thématiques ou du contexte social dans lequel elles se déroulent. Le *Faites entrer l'accusé* consacré à l'affaire Courjault est à cet égard éclairant, en ce que les différents intervenants viennent recontextualiser les différents débats ayant entouré le procès. Le procureur de Tours parle ainsi d'un « lobby du déni de grossesse »[169], une thèse qui permettrait selon lui d'apaiser les esprits en rendant Véronique Courjault moins « monstrueuse » : il s'agit de la défense employée par ses avocats, mais qui ne colle selon lui pas à la définition du déni de grossesse. A la suite, plusieurs coupures de presse se succèdent : des publications spécialisées [170], des programmes télé [171], rappelant l'omniprésence de cette expression, nouvelle pour une majorité de la population. Dans la même émission, le docteur Paul Bensussan, expert psychiatre, parle d'une « campagne de presse » sur la reconnaissance du déni de grossesse : « radios, télés, journaux, on ne parle que de ça, déni de grossesse, Véronique Courjault ». En voix off, au

---

[168] De Certeau Michel, *L'Invention du quotidien, 1. : Arts de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 271

[169] « On a senti que hors du dossier il se passait quelque chose, qu'il y avait des intérêts qui étaient en train de converger : d'une part des intérêts, de ce que moi j'appelle, du lobby du déni de grossesse en quelque sorte, mais ce n'est pas péjoratif, donc des médecins, des psychologues qui défendent une idée ; et de l'autre côté la défense de Véronique Courjault. Le lobby du déni de grossesse va trouver dans l'affaire de Véronique Courjault un vecteur pour faire passer ses idées, et d'autre part, la défense de Véronique Courjault va trouver beaucoup d'explications. (…) En deuxième lieu en ce qui concerne la mère, la femme, elle est quasiment irresponsable puisqu'elle est inconsciente de ce qui se passe et elle est surprise par la naissance, donc quasi irresponsabilité. Et puis je dirais que ça va peut-être plus loin envers les médias, car c'est un procès qui troublait tout le monde, on se disait comment une femme, une mère peut tuer ses trois bébés à la naissance, c'est quelque chose d'épouvantable. Et bien je veux dire que la thèse du déni de grossesse est donc un peu rassurante pour tout le monde »

[170] *Informations générales* / Gynécologues-obstétriciens : « Déni de grossesse – Vers une plus large reconnaissance » : « Récemment, des affaires judiciaires, telles que l'affaire Courjault, ont agi, par leur médiatisation importante, comme un révélateur auprès du grand public »

[171] Article extrait de Télérama, annonçant la diffusion du documentaire « Dénis de grossesse » en prime sur France 3. La photo accompagnant l'encart est légendée, « Une enquête fouillée sur un trouble psychiatrique tabou » / Article d'un quotidien annonçant la diffusion du même documentaire

moment du procès, Christophe Hondelatte commente ainsi : « le déni de grossesse, une explication qui séduit les journalistes », alors qu'à l'écran apparaît un article de presse intitulé « Véronique Courjault marque des points ». L'affaire dépasse donc le cadre judiciaire, venant nourrir le débat public sur le déni de grossesse. Une analyse similaire peut être menée sur l'affaire Jacqueline Sauvage : lorsque l'affaire commence, on estime que chaque année, 200 000 femmes sont victimes de violences conjugales en France [172]. En 2014 alors que cent vingt-six femmes avaient été tuées par leur conjoint, vingt-trois ont été reconnues coupables de meurtre sur leur conjoint, dont cinq avaient été préalablement victimes de violences conjugales. En 2015, la légitime défense a été reconnue pour la première fois en France, alors que les conditions du meurtre ne répondaient pas à la définition juridique stricte de la légitime défense [173], dans le cas de l'affaire Alexandra Lange [174]. L'affaire Sauvage se trouve alors à l'intersection de deux questions de société : la définition de la légitime défense, très limitée, mais aussi la prise en charge des femmes victimes de violences conjugales, ainsi que le manque de prise en compte des violences conjugales lors des décisions de justice. Au-delà de l'intérêt pouvant être porté par chacun à ces deux affaires lors de l'enquête et du ou des procès, on observe donc que leur médiatisation provient également des débats et questions qu'elles soulèvent dans notre société. En jugeant Véronique Courjault et Jacqueline Sauvage, la cour et les jurés ne font donc pas que juger deux femmes accusées : ils rendent visibles, et donc possiblement reprises par les médias, des problématiques restées dans l'ombre jusque-là, en faisant les symboles de causes.

Dès lors, si les arguments présentés lors des procès sont susceptibles de nourrir le débat public, il apparaît intéressant de se pencher sur le débordement dans la sphère publique, et donc au-delà de celle du juridique, des questions liées aux peines des accusées, voire parfois à leur culpabilité. Les téléfilms notamment, davantage exposés que les émissions spécialisées ou de société (et notamment grâce à leur programmation en *prime time*) sont susceptibles de lancer ce type de débats : en reproduisant de façon relativement fidèle les différents procès, ils peuvent donner l'impression aux téléspectateurs qu'ils sont également jurés. On pourra par exemple penser à la fin du téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*, qui

[172] Bourgneuf Cécile, « Jacqueline Sauvage en partie graciée mais toujours condamnée », Libération, [En ligne] , https://www.liberation.fr/france/2016/02/01/jacqueline-sauvage-en-partie-graciee-mais-toujours-condamnee_1430322, mis en ligne le 1er février 2016, consulté le 12 septembre 2019

[173] Selon la loi française, la légitime défense est admise en cas de réaction concomitante et proportionnée à l'acte de violence préalable

[174] Alexandra Lange a été la première femme acquittée du meurtre de son mari, par la cour d'assises de Douai le 23 mars 2012

bien que réalisé plus de cinquante ans après les faits : la porte de la maison des Besnard se referme dans un grincement, accompagnée du commentaire « Coupable ou innocente, Marie Besnard reste une énigme pour l'éternité »[175]. Après avoir suivi les différentes expertises, se contredisant les unes les autres, ainsi que les différents procès, cette phrase peut apparaître comme une forme de jugement des procédures judiciaires, n'ayant pas pu déterminer si Marie Besnard était « coupable ou innocente », invitant le téléspectateur à se faire sa propre opinion. Les stratégies d'évènementialisation adoptées par les chaînes en amont des téléfilms contribuent par ailleurs à attirer l'attention du grand public, remettant les affaires au cœur du débat public : invitation des acteurs principaux sur les plateaux de télévision, habillage de la chaîne rappelant la date et l'heure de diffusion, entre autres. Ces téléfilms viennent alors s'inscrire dans le récit de l'affaire, en tant que nouvelle péripétie, remettant médiatiquement et socialement en cause le dénouement judiciaire. Le lendemain de la diffusion de *Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi* sur TF1, Frédéric Chevallier, avocat général du procès en appel, publie une lettre ouverte dans le journal *Le Monde* [176], intitulée « Lettre à Madame Jacqueline Sauvage », dans laquelle il condamne le geste de Jacqueline Sauvage à l'encontre de son mari[177]. Il apparaît intéressant de noter que c'est donc à l'occasion de la diffusion du téléfilm que Frédéric Chevallier a souhaité s'exprimer, et non lorsque François Hollande avait accordé une grâce totale à Jacqueline Sauvage, allant pourtant par ce geste à l'encontre de la peine prononcée par les jurés qui avaient suivi les réquisitions de l'avocat général. C'est donc en tant qu'objet participant à la création d'un mythe « Jacqueline Sauvage » que ce téléfilm est critiqué, Frédéric Chevallier concluant sa lettre par cette phrase : "Vous êtes devenue, sans doute malgré vous, le symbole inadapté d'un fait majeur de société." » [178], illustrant le débordement de l'affaire hors de la sphère judiciaire. Cette lettre ouverte fut suivie d'une réponse des avocates de Jacqueline Sauvage, également dans le journal *Le Monde* [179], déplaçant la cour de justice dans la sphère médiatique. En effet dans un procès, l'avocat général plaide avant la défense, qui a traditionnellement le dernier mot : médiatiquement, les avocates de Jacqueline Sauvage ont également eu le dernier mot.

---

[175] Annexe n°16

[176] Chevallier Frédéric, « Lettre à Madame Jacqueline Sauvage », Le Monde, [En ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/01/lettre-a-madame-jacqueline-sauvage_5363022_3232.html, mis en ligne le 1er octobre 2018, consulté le 5 octobre 2019

[177] « En exécutant votre mari, vous nous avez privés d'un procès qui aurait peut-être permis d'inverser l'ordre des choses aujourd'hui établi. Vous l'avez condamné sans procès. Vous n'en aviez pas le droit. »

[178] Ibid.

[179] Bonaggiunta Janine et Tomasini Nathalie, « Les avocates de Jacqueline Sauvage répondent à l'avocat général Frédéric Chevallier », Le Monde, [En ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/05/monsieur-l-accusateur-public-vos-propos-sont-d-une-indecence-sans-nom_5365387_3232.html, mis en ligne le 5 octobre 2018, consulté le 5 octobre 2019

Il est alors possible dans certains cas que la société civile, hors des cercles judiciaires et médiatiques, prenne fait et cause pour ces femmes et décide de leur apporter une forme de soutien, personnel mais également plus large, à la cause qu'elles symbolisent. En novembre 2016, deux ans donc avant la diffusion du téléfilm consacré à Jacqueline Sauvage, cinq manifestantes du mouvement Femen France ont ainsi tenté d'entrer dans le Palais de Justice de Paris [180] afin de demander une grâce présidentielle totale au Président de la République François Hollande, qui lui avait à l'époque accordé une grâce partielle. Cette grâce partielle est intervenue après une intense campagne médiatique : une pétition en ligne, lancée par ses filles, réunit 400 000 signatures, et plusieurs personnalités, politiques (comme Nathalie Kosciusko-Morizet, qui lui rend visite en prison) ou non (l'actrice Eva Darlan) lui apportent leur soutien. Au moment de la diffusion du téléfilm, Muriel Robin, l'interprète du rôle de Jacqueline Sauvage, s'est par ailleurs fortement engagée en faveur des femmes victimes de violences conjugales, signant dans le *Journal du dimanche* une tribune, en compagnie de quatre-vingt-sept personnalités, pour que les victimes « ne meurent plus dans l'indifférence totale » [181]. A plusieurs reprises, sur les plateaux de télévision [182] et de radio [183] où elle était venue faire la promotion du téléfilm, Muriel Robin a ainsi exprimé son de rencontrer le Président Emmanuel Macron afin de porter directement au plus haut niveau de l'État ses revendications. La mobilisation publique semble donc se faire en deux temps : premièrement autour de la femme incriminée, ici Jacqueline Sauvage, et dans un second temps autour de sa transposition, pourtant passée par le filtre de la fiction. Cette dernière permettrait de réactiver l'intérêt du grand public, notamment en faisant porter son message par des célébrités et des personnalités publiques potentiellement plus proches des gens, et plus susceptibles de les marquer, que des avocats. L'émotion suscitée chez les téléspectateurs prend donc une dimension concrète, un « caractère social » selon l'expression de Patrick Charaudeau [184].

---

[180] Lecalot Grégoire, « Manifestation des Femen en soutien à Jacqueline Sauvage », FranceTV Info, [En ligne], https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/justice-proces/affaire-jacqueline-sauvage/manifestation-des-femen-en-soutien-a-jacqueline-sauvage_1939221.html, mis en ligne le 25 novembre 2016, consulté le 5 octobre 2019

[181] La rédaction du JDD, « "Sauvons celles qui sont encore vivantes" : l'appel de 88 personnalités contre les violences conjugales », Le Journal du Dimanche, [En ligne], https://www.lejdd.fr/Societe/sauvons-celles-qui-sont-encore-vivantes-lappel-de-personalites-contre-les-violences-conjugales-3762068, mis en ligne le 22 septembre 2018, consulté le 6 octobre 2019

[182] F.R., « « Combien coûte la vie d'une femme ? » Muriel Robin interpelle Emmanuel Macron sur les violences faites aux femmes », 20minutes, [En ligne], https://www.20minutes.fr/arts-stars/television/2599199-20190908-combien-coute-vie-femme-muriel-robin-interpelle-emmanuel-macron-violences-faites-femmes, mis en ligne le 8 septembre 2019, consulté le 6 octobre 2019

[183] Notamment à l'occasion d'une interview menée par Nikos Aliagas lors de la matinale du 28 septembre 2018

[184] Charaudeau, Patrick, « Une problématisation discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision », in C. Plantin (dir.), *Les Emotions dans les interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 125-156 : « Ainsi est posé, à la suite de Mauss et Durkheim, que les émotions ne relèvent pas seulement de la pulsion, de l'irrationnel et de l'incontrôlable, mais qu'elles ont aussi un caractère social. »

Après avoir été « évènement puis image » [185], le fait divers devient ainsi « occasion de parole commune » [186].

2. De nouveaux totems ?

Si l'on reprend les mots de Frédéric Chevallier, Jacqueline Sauvage serait donc devenue un « symbole » [187], une analyse qu'il serait possible de transposer aux autres affaires que nous étudions ici. En tant que « symboles », ces femmes, et donc les récits les entourant, conditionneraient le type de société dans lequel nous vivons, puisque le champ social conditionne les récits que nous produisons et que nous consommons. Chaque évènement plus ou moins similaire serait donc susceptible d'être défini à l'aune de ces évènements passés, faisant l'objet d'analogies et de comparaisons comme s'ils se situaient dans la même série évènementielle : à long terme, l'empreinte sur le champ social serait si importante que ces affaires seraient perçues comme des éléments de l'Histoire. C'est au regard de cette dernière hypothèse que nous nous penchons à nouveau sur la citation de Michel de Certeau envisagée précédemment [188] : les « récitation(s) » pourraient alors ne pas être uniquement les itérations sous d'autres formes de ces affaires (fiction, docu-fiction ou bien documentaire), mais leurs convocations répétées dans l'imaginaire collectif, par leurs mobiles, par les personnages qui y étaient présents. Résumées dans leur acception la plus simple (c'est-à-dire le nom de famille de l'accusée), elles seraient malgré tout toujours déjà porteuses de références, les rendant immédiatement compréhensibles par le plus grand nombre, comme une métaphore pour le crime dont il est question. Au-delà de repères juridiques, dans la façon d'envisager les condamnations vis-à-vis des conditions de réalisation des crimes en question, elles s'inscriraient donc comme repères sociétaux, comme bases au regard desquelles envisager d'autres crimes.

---

[185] Maffesoli Michel, *le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens-Klincksieck, 1988, 226p, p. 91

[186] Ibid.

[187] Chevallier Frédéric, « Lettre à Madame Jacqueline Sauvage », Le Monde, [En ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/01/lettre-a-madame-jacqueline-sauvage_5363022_3232.html, mis en ligne le 1er octobre 2018, consulté le 5 octobre 2019

[188] De Certeau Michel, *L'Invention du quotidien, 1. : Arts de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 271 : « Notre société est devenue une société récitée, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits (les fables de nos publicités et de nos informations), par leurs citations et par leur interminable récitation »

Elles sont dans un premier temps instituées comme repères médiatiques, évoqués par les médias d'informations, notamment dans leur titraille, comme une sorte de calque laissant apparaître en transparence à leur public les tenants et les aboutissants de l'affaire. Dans le cas de l'affaire Courjault on pourra par exemple penser à un article du magazine *ELLE* intitulé « Une nouvelle affaire Courjault dans l'Est de la France ? » [189]. Il est intéressant de noter que ce titre ne fait pas explicitement mention du crime dont il est question, c'est-à-dire l'infanticide : la rédaction du magazine semble donc estimer que l'évocation du nom de Véronique Courjault suffit à le faire comprendre à la lecture, l'affaire ayant été particulièrement médiatisée. A la lecture du titre, le lecteur se remémore donc les caractéristiques principales de l'affaire Courjault : un couple aisé et expatrié, un triple infanticide, de trois nourrissons de grossesses différentes, ayant eu lieu en France et en Corée du Sud, sans que rien n'ait été découvert par le père des nourrissons, ni donc par la justice, pendant plusieurs années. Or, l'article laisse apparaître plusieurs différences majeures : l'affaire se déroule exclusivement en France, et surtout une procédure judiciaire avait déjà été intentée à l'encontre de la mère, se concluant par un non-lieu. Si le fond de l'affaire, c'est-à-dire le type de crime dont il est question, demeure fondamentalement le même, on observe toutefois que les deux affaires ne sont pas strictement identiques : elles sont malgré tout placées sur le même plan par le magazine, le nom de Véronique Courjault étant étroitement associé à l'infanticide dans l'esprit du public. L'affaire Jacqueline Sauvage semble également être devenue un mètre-étalon des meurtres de leur conjoint par des victimes de violence conjugale : deux articles, de *L'Express* (« Le meurtre de La Clayette cache-t-il une nouvelle "affaire Jacqueline Sauvage" ? » [190]) et de *BFM TV* (« Battue, violée et accusée d'avoir tué son mari : une nouvelle affaire Jacqueline Sauvage ? »[191]) mentionnant explicitement l'affaire en rapportant un fait divers. Comme dans le cas de l'infanticide, cette nouvelle affaire n'est pas strictement identique à l'affaire Sauvage, l'accusée ayant par exemple dissimulé le corps de son mari pendant dix-huit mois, et n'avouant aux enquêteurs qu'après une garde à vue, alors que Jacqueline Sauvage a toujours reconnu le meurtre dont elle a été reconnue coupable. Le

---

[189] S.P., « Une nouvelle affaire Courjault dans l'Est de la France ? », ELLE, [En ligne], https://www.elle.fr/Societe/News/Une-nouvelle-affaire-Courjault-dans-l-Est-de-la-France-1099079, mis en ligne le 13 décembre 2009, consulté le 7 octobre 2019

[190] Pham-Lê Jérémie, « Le meurtre de La Clayette cache-t-il une nouvelle "affaire Jacqueline Sauvage"? », L'Express, [En ligne], https://www.lexpress.fr/actualite/societe/fait-divers/le-meurtre-de-la-clayette-cache-t-il-une-nouvelle-affaire-jacqueline-sauvage_1966138.html, mis en ligne le 4 décembre 2017, consulté le 7 octobre 2019

[191] Hussonnois-Alaya Céline, « Battue, violée et accusée d'avoir tué son mari: une nouvelle affaire Jacqueline Sauvage? », BFM TV, [En ligne], https://www.bfmtv.com/police-justice/battue-violee-et-accusee-d-avoir-tue-son-mari-une-nouvelle-affaire-jacqueline-sauvage-1318740.html, mis en ligne le 4 décembre 2017, consulté le 7 octobre 2019

lecteur comprend donc également ce titre à l'aune des caractéristiques de l'affaire Sauvage, plus ou moins prononcées dans cette nouvelle affaire, ce qu'il ne pourra découvrir qu'à la lecture de l'article.

Le nom de ces femmes semble donc être passé dans le langage médiatique : « Courjault » devient synonyme de « infanticide », et « Sauvage » de « victime de violences conjugales ». Il apparaît donc intéressant de noter que ces qualifications ont pu déborder dans le langage courant, notamment à travers des chansons, dans un registre militant comme plus trivial. Du point de vue militant tout d'abord, on pourra penser à la chanson « Sauvage » de la chanteuse Liz Cherhal [192], qui traite des violences conjugales faites aux femmes en se plaçant du point de vue de la victime. Le texte de la chanson s'appuie sur différents témoignages de victimes, mais le titre informe immédiatement l'auditeur potentiel de sa thématique, en faisant référence au nom sous lequel est connu l'affaire. A la suite, le refrain, (« Je suis Sauvage, je suis Lange ») rappelle les parcours de Jacqueline Sauvage et d'Alexandra Lange, en les instituant toutes deux comme figures de référence de ce type d'affaires criminelles, leurs noms ayant dans la phrase le statut d'attributs du sujet, tout en les faisant entrer dans la culture populaire, au statut d'icônes. Les références peuvent également se faire plus imagées, dans le cadre de chansons humoristiques ou de titres de rap, ce qui souligne qu'elles sont partagées par une large partie de la population. Le chanteur et humoriste Oldelaf, dans sa chanson « La tristitude des internautes » [193] dit par exemple : « La tristitude [...] c'est quand tu vas t'chercher une glace chez les Courjault. ». La colocation du nom « Courjault » et du mot « glace », qui évoque un congélateur, objet central de l'affaire, peut faire sourire les auditeurs, signe de la distance prise avec l'affaire. « Les Courjault » font partie de l' « encyclopédie » commune au sens d'Eco [194] : leur nom est invariablement associé à un congélateur, élément qui avait dans les premiers temps de l'enquête suscité la surprise chez le grand public, et chacun est à même de comprendre le sous-texte de la chanson. Le rappeur Youssoupha, dans son titre « Espérance de vie » [195] dit lui « La rue nous tue, certains la traitent comme une mère alors je l'appelle Véronique Courjault. ». Dans ce cas, pas de distance humoristique mais le nom complet de Véronique Courjault, dont Youssoupha suppose donc qu'il évoque pour les personnes amenées à écouter son titre l'infanticide : sans cela, la phrase perd tout son sens.

[192] Titre présent sur son album *L'Alliance* (Little Big Music/Sony), sorti en 2018
[193] Titre présent sur l'EP *Tristitudes*, disponible sur les plateformes de téléchargement légal
[194] Eco Umberto, *Lector in Fabula*, éditions Grasset et Fasquelle, 1979
[195] Titre présent sur l'album *Noir D****, sorti en 2012

Youssoupha ne fait ici pas référence à l'affaire dans toute sa complexité, mais la ramène à la personne l'ayant commis, en en faisant donc un symbole, le personnage d'un mythe moderne.

Conclusion

L'élaboration de ce mémoire a été l'occasion de retracer les différents processus qui sous-tendent la notoriété de différents « crimes au féminin », et donc leur mise en récit collective, leur permettant d'accéder à un nouveau statut dans notre société. Socialement marginalisées par le traitement médiatique qui leur est imposé dès le début de l'affaire, elles sont toutefois omniprésentes : éditions de journaux télévisés, puis, sur un temps plus long, œuvres de fiction et émissions spécialisées dans les faits divers, et de société, venant réactiver certains de leurs effets.

Nous avons tout d'abord étudié dans un premier temps de notre analyse le processus de notoriété élevant certains évènements plutôt que d'autres au statut de « fait divers ». Nous avons pour cela analysé la définition d'un « fait divers », en tant qu'évènement, essentiel à la mise en récit qui en est faite dans les médias, et avons ainsi pu déterminer qu'une des caractéristiques majeures d'un fait divers était la rupture qu'il induisait, par exemple d'une norme. En sortant du cadre de l'habituel et du connu, le fait divers porte intrinsèquement dès son origine les germes de sa médiatisation à venir : nous avons ainsi vu qu'un fait divers répond au schéma narratif, de la même façon qu'une histoire, ce qui peut faciliter sa transmission au destinataire. Un « fait divers » n'existe en tant que tel que lorsqu'il a été « co-construit » par des acteurs médiatiques, et présenté sous cette forme au public : l'évènement doit présenter un intérêt qui le dépasse. Il nous a donc semblé intéressant de nous pencher dans un second temps sur les spécificités des trois affaires de notre corpus, c'est-à-dire le fait que les protagonistes, autrement dit, les accusées, soient des femmes. Historiquement, la violence des femmes a été reléguée dans les marges des sphères judiciaires et médiatiques : on peut parler non pas de non-violence mais d' « a-violence », en ce que les femmes seraient, presque physiologiquement, incapables de faire preuve de violence. Il apparaît toutefois intéressant de noter que malgré cela, les femmes restaient perçues comme les plus susceptibles de succomber à leurs passions, en ce que leur nature était « menaçante », par exemple dans le cas d'infanticides. Cette perception trouble du « féminin », construction

sociale autour des attentes relatives au caractère et aux comportements des personnes perçues comme femmes, à la fois menaçant et a-violent, nous a alors semblé susceptible de marquer le public, et de favoriser la mise en récit des affaires. Nous nous sommes ensuite attachés à étudier les différentes étapes de la mise en notoriété médiatique des différentes affaires de notre corpus, et sur les outils de cette notoriété, jusqu'à l'emballement médiatique.

Nous nous sommes ensuite de façon plus précise penchés sur les objets médiatiques composant notre corpus d'études, afin d'en analyser les spécificités, tant en termes de production que sémiologiques. En analysant leurs contextes de production et de réception, nous avons pu déterminer que l'intérêt du public pour les faits divers est ancien, ceux-ci figurant dans les pages de gazettes depuis leur création. Leur présence dans les médias a par la suite évolué, notamment en raison de l'essor de la presse écrite et de la télévision : dès les années 1950, le public est ainsi fortement mis à contribution, il ne s'agit plus d'une réception passive de l'information. Les faits divers, en ce qu'ils révèlent des peurs de chacun, apparaissent par ailleurs comme un type d'information particulièrement attrayant aux yeux du public, ce qui favorise leur pénétration de la société. Parmi les deux formes que prennent les faits divers à la télévision française, nous nous sommes d'abord intéressés aux téléfilms : entre télévision du réel et télévision de fiction, ils nous sont apparus comme les plus favorables à la mise en récit de faits divers. Les différents codes propres à la fiction utilisés convoquent en effet dans l'esprit du public un imaginaire particulier, qui participe de la mise sur le même plan de ces téléfilms, pourtant inspirés de faits réels, et d'œuvres de fiction pure. Le choix du casting, du générique, des inserts textuels et des transitions sont autant d'éléments favorisant par exemple la mise en récit de ces faits divers. Ces téléfilms pouvaient être analysés au regard d'émissions spécialisées dans les faits divers, comme *Faites entrer l'accusé*, ou dans les thématiques de société, comme *Complément d'enquête*. Ces dernières proposent en effet au téléspectateur une synthèse du discours médiatique entourant ces affaires, notamment nourrie par la présence de plusieurs énonciateurs. La présence, ou au contraire l'absence, de présentateur évoque par ailleurs les films policiers, les enquêtes, et ce alors qu'aucun élément fictionnel n'est intégré dans l'émission. Il s'agit par exemple d'un des éléments permettant de faciliter la transmission du récit au téléspectateur.

Enfin, dans le dernier temps de notre analyse, nous nous sommes intéressés au déploiement de ces faits divers dans la société, du point de vue de leur réception comme des possibles actes qu'ils déclencheraient. Notre corpus est en effet composé de faits divers

(empoisonnement présumé, infanticide, meurtre du conjoint après violences conjugales) à forte résonnance sociale, ce qui a amplifié leur médiatisation mais permettait également de se demander si l'émotion suscitée pouvait possiblement être suivie d'actes. Pour cela nous avons envisagé ces faits divers comme nouveaux mythes de notre société moderne. En nous appuyant sur l'analyse faite par Edgar Morin de « la rumeur d'Orléans », et sur les similitudes narratives entre mythes antiques et faits divers, nous avons en effet pu déterminer que certains faits divers, notamment ceux présents à l'échelle nationale, s'inscrivaient dans la mémoire collective et mettaient en avant des figures fortes et emblématiques, de la même manière que les mythes. Ces figures fortes sont nourries par plusieurs siècles de stéréotypes plaqués sur les femmes soupçonnées de crimes, par exemple dans le cas des empoisonnements, celui de la sorcière. Il est alors apparu que les principales protagonistes des affaires composant notre corpus ont été, au fur et à mesure de leur médiatisation, instituées comme « personnages » : bénéficiant des codes de la fiction qui facilitent leur connaissance par le grand public, et rendues inaccessibles par les filtres successifs à travers desquels leur histoire est racontée, elles deviennent peu à peu le visage et l'incarnation d'une cause. De la même façon qu'un mythe est toujours présent dans une société, les noms de Jacqueline Sauvage et Véronique Courjault ont ainsi été réactivés lors d'affaires criminelles basées sur le même type d'évènements. Le grand public s'est également saisi de ces causes, se mobilisant en faveur des accusées mais également en utilisant leur nom comme métaphore du crime utilisé. La mise en récit se prolonge donc notamment, comme nous l'avons vu, dans la musique.

Nos hypothèses de départ apparaissent donc comme vérifiées : chacune correspond à une dimension au sein de laquelle se déploie le fait divers, et qui participe de leur notoriété et de leur mise en récit collective. Nous pouvons effectuer un rapprochement avec l'analyse de Bernard Lamizet, pour qui un évènement « se déploie dans trois champs, le réel, le symbolique et l'imaginaire » [196]. Le « réel » correspond au fait divers au sens de l'évènement, tandis que le symbolique recouvre l'écriture journalistique permettant la médiatisation des faits divers : l'imaginaire, collectif, influence lui les pratiques et discours futurs, comme nous l'avons étudié en analysant les parallèles entre faits divers et mythes. Nos trois hypothèses ont par ailleurs souligné la place centrale accordée aux récits dans notre société, comme l'avait théorisé Paul Ricoeur. Selon lui, le récit occupait ainsi une double fonction : il fait partie de la vie quotidienne, détermine les comportements des individus en leur imposant des rôles et des

[196] Lamizet Bernard, *Sémiotique de l'événement*, Paris, Éditions Lavoisier, p. 118

décisions, mais occupe dans le même temps une fonction mythique, en corroborant les croyances du groupe, et en rassurant les individus sur le plan ontologique, en leur permettant d'exorciser leur peur de la violence. Cette double fonction, surtout dans le cas d'une mise en récit collective comme c'est le cas pour les faits divers, contribuerait donc à faire de ce type de récits un « procès social, qui mobilise des informations contextuelles, mais également des ressources symboliques, des croyances, des conventions sociales et culturelles » [197].

Si nous avons pu vérifier nos hypothèses de recherche, il apparaît que notre mémoire comporte des pistes d'amélioration, dans la perspective d'un travail de recherche plus approfondi. L'un des principaux obstacles rencontrés au cours de notre travail a par exemple été l'importante distance temporelle entre l'affaire Besnard et les affaires Courjault et Sauvage. Si le fait que deux téléfilms aient été produits a été enrichissant, au sens où il a été possible de comparer les points de vues adoptés par les réalisateurs et scénaristes, il a été plus difficile d'accéder aux sources audiovisuelles de l'époque : seul un extrait d'une quinzaine de minutes de *5 colonnes à la Une* était disponible sur Internet. On pourrait par exemple se pencher sur l'affaire Simone Weber, adaptée en téléfilm en 2017 sous le nom de *La bonne dame de Nancy* et à laquelle un numéro de *Faites entrer l'accusé* a été consacré. Dans ce dernier, Simone Weber est présente en plateau et répond aux questions de Christophe Hondelatte, le présentateur, tout en continuant de clamer son innocence : l'analyse de ses propos, et des questions posées, aurait pu enrichir notre travail.

Afin de saisir de façon plus précise encore, peu importe le média, les logiques de mise en récit collective à l'œuvre, il aurait pu être intéressant de se concentrer sur une affaire, depuis sa première occurrence jusqu'à la diffusion du téléfilm associé. Nous avons en effet pu apercevoir que dans le cas de l'affaire Véronique Courjault, les extraits de journaux télévisés et de *sept à Huit* présentés dans *Faites entrer l'accusé* éclairaient la construction du récit en montrant les différentes prises de paroles, et le nombre d'itérations de l'affaire dans un temps très réduit.

Nous aurions également pu analyser, dans la continuité de notre troisième hypothèse de recherche, les suites médiatiques des deux affaires ayant été médiatiquement affiliées aux affaires Courjault et Sauvage, malgré les éléments dissonants. Vérifier si cette parenté a perduré dans le temps, ou si elle a uniquement caractérisé l'affaire dans les premiers instants de sa médiatisation, aurait pu éclairer la force des « mythes » Courjault et Sauvage.

---

[197] Barthélémy Michel, « Évènement et espace public : l'affaire Carpentras », *Quaderni* n°18, 1992, pp.125-140, p.132

Enfin, afin de corroborer notre dernière hypothèse, il aurait été possible de sortir de notre analyse sémiologique afin de mettre en place un questionnaire, destiné à un panel diversifié, permettant de vérifier l'impact social réel de ces trois affaires.

Bibliographie

Ouvrages

- Ambroise-Rendu Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française de la IIIe République à la Grande Guerre,* Paris, Seli Arslan, 2004
- Auclair Georges, *Le Mana quotidien : structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris, Éd. Anthropos, 1970
- Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2002
- Barthes Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964
- Bellard Chrystèle, Les crimes au féminin, Paris, L'Harmattan, coll. « BibliothèqueS de droit », 2010
- Brunel Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, collectif, éd. du Rocher
- Baudrillard Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976
- Coulomb-Gully Marlène, *Rapport France*, Global Media Monitoring Project (GMMP), 2010
- Danilewsky Léa, *Le traitement médiatique de l'affaire dite « des bébés congelés ». Représentations des figures de « femme » et de « mère » à travers le discours médiatique. Véronique Courjault, monstre ou martyre ?* IEP de Lyon, 2010
- De Certeau Michel, *L'Invention du quotidien, 1. : Arts de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990
- Duclos Denis, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, La Découverte, 1994
- Eco Umberto, *Lector in Fabula*, éditions Grasset et Fasquelle, 1979
- Flahault François, *L'interprétation des contes*, Denoël, 1988
- Glaudes Pierre et Reuter Yves, *Le Personnage*, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, 1998
- Goffman Erving, *Cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991
- Hanot Muriel, *Télévision. Réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, De Boeck, 2002
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. Tel, 1990
- Kalifa Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995
- Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958

- Lits Marc, *Du 11 septembre à la riposte. Les débuts d'une nouvelle guerre médiatique*, De Boeck, 2004
- Lits Marc, *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2008
- Héritier Françoise, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002
- Mariau Bérénice, *Ecrire le fait divers à la télévision, La rhétorique émotionnelle du drame personnel au journal télévisé*, Université Paris-Sorbonne
- Maffesoli Michel, *le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens-Klincksieck, 1988, 226p
- Morin Edgar, La rumeur d'Orléans, Paris, Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 1969
- Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990
- Rimé Bernard, *Le partage social des émotions*, Quadrige PUF, 2005
- Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999
- Sécail Claire, *Le crime à l'écran : Le fait divers criminel à la télévision française (1950-2010)*, Nouveau Monde Éditions
- Souchard Maryse, *Le discours de presse. L'image des syndicats au Québec 1982-1983,* Montréal, Éditions du Préambule, coll. « Univers du discours », 1989
- Vernant Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Le Seuil, 1999

Articles

- Baroni Raphaël, « La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise », *Cahiers de Narratologie,* Paris, Seuil, 2007
- Barthes Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, nº 11, 1968
- Cadiet Loïc, in Tsikounas Myriam, *Éternelles coupable. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, ED. Autrement, 2008
- Charaudeau, Patrick, « Chapitre 3. Information, émotion et imaginaires. À propos du 11 septembre 2001 » dans Dayan Daniel, *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, éd. De Boeck Supérieur, 2006
- Charaudeau, Patrick, « Une problématisation discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision », in C. Plantin (dir.), *Les Emotions dans les interactions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon
- Collins Randall, « Entretiens avec Randall Collins », *Tracés*, 2, 2010

- Demartini Anne-Emmanuelle, in Tsikounas Myriam, *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, ED. Autrement, 2008 ; même auteur, « La figure de l'empoisonneuse, de Marie Lafarge à Violette Nozières », colloque *Figures de femmes criminelles*, 7 mars 2008
- Dubied Annik, Lits Marc, « Faits divers : quand la télévision belge s'empare d'un genre décrié », *Les Cahiers du Journalisme* vol. 14, 2005, p.143
- Fontanille Jacques, « Ethos, pathos, et persuasion : le corps dans l'argumentation. Le cas du témoignage. » *Les émotions : figures et configurations dynamiques Vital signs of semio-translation. Semiotica,* 2007
- Fourteau Régine, *La controverse des sexes au travers de l'œuvre de Brantôme* in Genuit Philippe, *La criminalité féminine : Une criminalité épicène et insolite. Réflexions d'épistémologie et d'anthropologie clinique*, Université Rennes 2, 2007
- Haffemayer Stéphane, « L'Information dans la France du XVIIe siècle : La Gazette de Renaudot, de 1647 à 1663 », Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque d'histoire moderne et contemporaine », n°6, 2002
- Kalifa Dominique, « Fait divers en guerre (1870-1914) », *Romantisme*, n°96
- Lacan Jean-François, « L'art du dispositif », *Antennes*, n°6, 1981
- Lanctôt Nadine, « La délinquance féminine : l'éclosion et l'évolution des connaissances », dans Le Blanc Marc et Cusson Maurice, Traité de criminologie empirique, Ed. Les Presses de l'Université de Montréal, 3e édition, 2003
- Létourneau, Jocelyn, « Autopsie du fait divers », *Tangence*, n°37, septembre 1992
- Mehl Dominique, « La télévision de l'intimité », *Le Temps des médias*, 2008, n° 10
- Schmidt Nicolas, *Du poison en Justice : Les procès de Marie Besnard vus par la fiction télévisée*, 2013
- Scott Joan Wallach, « Genre, une catégorie utile de l'analyse historique », *Cahiers du GRIF (Le genre de l'histoire)* 37- 38, 1988, traduit de : « Gender : A Useful Category of Historical Analysis » *American Historical Review* 91.5, 1986
- Sécail Claire, « L'écriture télévisuelle au risque de la loi : la fiction criminelle », *Le Temps des médias*, 2009, n° 13
- Sécail Claire, « L'essor du fait divers criminel à la télévision française (1950-2010) », *L'information psychiatrique*, vol. 88, n°1, 2012
- Seguin Jean-Pierre, « L'information en France avant le périodique : 500 canards imprimés entre 1529 et 1631 », *Arts Et Traditions Populaires*, vol. 11, no. 1, 1963

- Spies Virginie, « Raconter le fait divers à la télévision, *Faites entrer l'accusé sur France 2* », *Les cahiers du journalisme*, n°14, 2005
- Vandendorpe, Christian, « La lecture du fait divers : fonctionnement textuel et effets cognitifs », *Tangence*, numéro 37, septembre 1992

Articles en ligne

- « Faits divers », Larousse, [En ligne], https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fait_divers/32732, consulté le 15 janvier 2019
- Lits Marc, « Le fait divers : un genre strictement francophone ? », Semen [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 30 avril 2007, consulté le 28 mai 2019

Articles de presse

- « Un Belfortais condamné après caché des nems dans son slip », 20minutes, [En ligne], https://www.20minutes.fr/justice/2614099-20190926-belfort-condamne-apres-avoir-cache-nems-slip, mis en ligne le 26 septembre 2019, consulté le 27 septembre 2019
- La rédaction du JDD, « "Sauvons celles qui sont encore vivantes" : l'appel de 88 personnalités contre les violences conjugales », Le Journal du Dimanche, [En ligne], https://www.lejdd.fr/Societe/sauvons-celles-qui-sont-encore-vivantes-lappel-de-personalites-contre-les-violences-conjugales-3762068, mis en ligne le 22 septembre 2018, consulté le 6 octobre 2019
- Bédarida Catherine et Fraissard Guillaume, « Les fictions télé sur des affaires criminelles suscitent de plus en plus de recours en justice », Le Monde, [En ligne], https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2006/01/11/les-fictions-tele-sur-des-affaires-criminelles-suscitent-de-plus-en-plus-de-recours-en-justice_729634_3236.html, mis en ligne le 11 janvier 2006, consulté le 18 mars 201I
- Bonaggiunta Janine et Tomasini Nathalie, « Les avocates de Jacqueline Sauvage répondent à l'avocat général Frédéric Chevallier », Le Monde, [En ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/05/monsieur-l-accusateur-public-vos-propos-sont-d-une-indecence-sans-nom_5365387_3232.html, mis en ligne le 5 octobre 2018, consulté le 5 octobre 2019
- Bourgneuf Cécile, « Jacqueline Sauvage en partie graciée mais toujours condamnée », Libération, [En ligne], https://www.liberation.fr/france/2016/02/01/jacqueline-

sauvage-en-partie-graciee-mais-toujours-condamnee_1430322, mis en ligne le 1er février 2016, consulté le 12 septembre 2019

- Carrette David, « Chalon 1974, la rumeur qui venait de la récré », Le Journal de Saône-et-Loire, [En ligne] http://www.lejsl.com/loisirs/2013/04/28/chalon-1974-la-rumeur-qui-venait-de-la-recre, mis en ligne le 28 avril 2013, consulté le 10 août 2019
- Chevallier Frédéric, « Lettre à Madame Jacqueline Sauvage », Le Monde, [En ligne], https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/10/01/lettre-a-madame-jacqueline-sauvage_5363022_3232.html, mis en ligne le 1er octobre 2018, consulté le 5 octobre 2019
- F.R., « « Combien coûte la vie d'une femme ? » Muriel Robin interpelle Emmanuel Macron sur les violences faites aux femmes », 20minutes, [En ligne], https://www.20minutes.fr/arts-stars/television/2599199-20190908-combien-coute-vie-femme-muriel-robin-interpelle-emmanuel-macron-violences-faites-femmes, mis en ligne le 8 septembre 2019, consulté le 6 octobre 2019
- Florenne Yves, « La rumeur d'Orléans », Le Monde Diplomatique, [En ligne], https://www.monde-diplomatique.fr/1970/02/FLORENNE/29459, consulté le 10 août 2019
- Hussonnois-Alaya Céline, « Battue, violée et accusée d'avoir tué son mari: une nouvelle affaire Jacqueline Sauvage? », BFM TV, [En ligne], https://www.bfmtv.com/police-justice/battue-violee-et-accusee-d-avoir-tue-son-mari-une-nouvelle-affaire-jacqueline-sauvage-1318740.html, mis en ligne le 4 décembre 2017, consulté le 7 octobre 2019
- Lecalot Grégoire, « Manifestation des Femen en soutien à Jacqueline Sauvage », FranceTV Info, [En ligne], https://www.francetvinfo.fr/faits-divers/justice-proces/affaire-jacqueline-sauvage/manifestation-des-femen-en-soutien-a-jacqueline-sauvage_1939221.html, mis en ligne le 25 novembre 2016, consulté le 5 octobre 2019
- Pham-Lê Jérémie, « Le meurtre de La Clayette cache-t-il une nouvelle "affaire Jacqueline Sauvage"? », L'Express, [En ligne], https://www.lexpress.fr/actualite/societe/fait-divers/le-meurtre-de-la-clayette-cache-t-il-une-nouvelle-affaire-jacqueline-sauvage_1966138.html, mis en ligne le 4 décembre 2017, consulté le 7 octobre 2019
- Quillet Lucile, « La justice est moins sévère lorsque les criminelles se conforment aux stéréotypes de genre hommes », Slate, [en ligne], https://www.slate.fr/societe/les-

femmes-et-le-crime-episode-2-criminelles-justice-xixe-siecle-steretoypes-genre, mis en ligne le 5 mars 2019, consulté le 15 juillet 2019
- Quillet Lucile, « Les femmes, ces criminelles (presque) comme les hommes », Slate, [en ligne], https://www.slate.fr/story/174153/societe/les-femmes-et-le-crime-episode-1-criminelles-comme-hommes, mis en ligne le 4 mars 2019, consulté le 15 juillet 2019
- Roulet Jérôme, « L'affaire Dominici plébiscitée sur TF1 », Toutelatele, [En ligne], http://www.toutelatele.com/l-affaire-dominici-plebiscitee-sur-tf1-2829, mis en ligne le 22 octobre 2003, consulté le 10 octobre 2019
- S.P., « Une nouvelle affaire Courjault dans l'Est de la France ? », ELLE, [En ligne], https://www.elle.fr/Societe/News/Une-nouvelle-affaire-Courjault-dans-l-Est-de-la-France-1099079, mis en ligne le 13 décembre 2009, consulté le 7 octobre 2019
- Tourancheau Patricia, « Bébés congelés à Séoul : une « manipulation » ? L'avocat du couple français soupçonné par la Corée du Sud d'infanticide évoque une « mise en scène » », *Libération*, 11 août 2006
- *Télé Magazine*, n°73, 17-23 mars 1957

Extraits vidéo et émissions

- *Cinq colonnes à la une* consacré à Marie Besnard, émission du 6 mars 1959
- « David Hotyat, la tuerie du Grand-Bornand » de Nicolas Glimois en octobre 2008 dans *Faites entrer l'accusé* présenté par Christophe Hondelatte et diffusé sur France 2
- *Sept à Huit*, émission du 15 octobre 2006
- Journal de 13 heures de France 2, présenté par Élise Lucet, édition du 10 octobre 2006
- Interview de Muriel Robin sur le plateau du JT de 20h de TF1, réalisée par Claire Chazal le 24 septembre 2006
- Interview de Muriel Robin dans la matinale d'Europe 1, réalisée par Nikos Aliagas le 27 septembre 2018

Annexes

Sommaire

- Annexe n°1 : Image extraite de l'émission *Perdue de vue*, diffusée sur TF1
- Annexe n°2 : Article du journal Télérama du 01/01/1986, traitant du téléfilm L'affaire Marie Besnard
- Annexe n°3 : Image promotionnelle du téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*
- Annexe n°4 : Capture d'écran de la bande-annonce du téléfilm *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Véronique Courjault*
- Annexe n°5 : Jaquette du DVD du téléfilm *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Courjault*
- Annexe n°6 : Image tirée du téléfilm *L'affaire Marie Besnard* (début du générique)
- Annexe n°7 : Ouverture du téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*
- Annexe n°8 : Transition utilisée dans le téléfilm *Marie Besnard l'empoisonneuse*
- Annexe n°9 : Image tirée du générique de l'émission *Faites entrer l'accusé*
- Annexe n°10 : Séquence de l'émission *Faites entrer l'accusé*
- Annexe n°11 : Christophe Hondelatte reçoit un intervenant autour d'une table en bois dans *Faites entrer l'accusé*
- Annexe n°12 : Un tableau de liège rappelle aux téléspectateurs les principaux protagonistes de l'affaire Courjault durant les transitions entre les séquences dans *Faites entrer l'accusé*
- Annexe n°13 : Exemple d'image d'illustration utilisée dans le *Faites entrer l'accusé* consacré à l'affaire Courjault
- Annexe n°14 : Photo d'archive présentée dans le reportage de *Complément d'enquête* consacré à l'affaire Sauvage
- Annexe n°15 : Image tirée de l'émission *Faites entrer l'accusé*
- Annexe n°16 : Dernière image du téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*
- Annexe n°17 : Grille d'analyse du corpus

Annexe n° 1 : Image extraite de l'émission *Perdue de vue*, diffusée sur TF1

Annexe n°2 : Article du journal Télérama du 01/01/1986, traitant du téléfilm L'affaire Marie Besnard

2 Janvier 1986 Télérama

TELEVISION

Alice Sapritch, digne comme le malheur, sous la célèbre mantille de Marie Besnard (entre ses deux avocats : Paul Barge et Bernard Fresson).

Frédéric Pottecher (photo du bas) a retrouvé *sa* Marie Besnard grâce à l'irremplaçable Alice Sapritch.

YVES-ANDRÉ HUBERT TOURNE « L'AFFAIRE MARIE BESNARD »

UNE RUMEUR DE POSTIÈRE...

Accusée d'avoir décimé sa famille à l'arsenic, Marie Besnard fut acquittée en 1961 après douze années de procédure durant lesquelles sa ville de Loudun fut empoisonnée par la rumeur. Marie Besnard doit beaucoup à Frédéric Pottecher qui la retrouve aujourd'hui. Avec Alice Sapritch plus vraie que nature.

On ne se rend pas au tribunal de Melun, un bâtiment en brique raide comme la justice, sans une bonne raison. Frédéric Pottecher en avait une. Il y venait, pour une fois, suivre « son » affaire et retrouver « sa » Marie Besnard.

La grande histoire judiciaire des années 50, qui avait fait la Une de la presse avec des titres à vous glacer le sang, s'est fait, pour TF1, une tête de téléfilm (1), avec Alice Sapritch dans le rôle de *« la bonne dame de Loudun »*.

Frédéric Pottecher avait suivi les trois procès. Il était donc bien placé pour écrire le scénario. En quelques phrases gonflées de souvenirs et de respect, il évoque cette *« grande paysanne, élevée chez les bonnes sœurs »* qui finit sa vie comme *« une petite bourgeoise qui a du foin dans ses bottes »*.

Tout avait commencé en 1947 par une rumeur de postière dans ce bourg de Loudun qui savait faire mijoter le ragoût et le ragot. La ville natale de Théophraste Renaudot (2) se préparait une célébrité encombrante. Marie Besnard fut accusée d'avoir empoisonnée son mari et une bonne partie de sa famille.

« Vous savez, je n'ai rien inventé. Mais il ne faudrait pas croire que l'affaire Marie Besnard nage toujours dans le cynisme et l'horreur. Certains témoins ressemblent vraiment à des personnages de bande dessinée. »

En entrant, presque sur la pointe des pieds, dans la salle où se rejoue le deuxième procès de Marie Besnard, Frédéric Pottecher a l'air ravi de celui qui va retrouver une vieille connaissance. Dans le boxe des accusés, Alice Sapritch se lève, aussi sombre que la robe de ses avocats.

De la célèbre mantille en dentelle jusqu'aux chaussures, le noir domine. La tenue de la veuve est irréprochable. *« Marie était toujours impeccable »* murmure Frédéric Pottecher, assis près du metteur en scène, Yves-André Hubert.

Expert, commissaire... Les témoins arrogants, précis ou intimidés défilent à la barre. *« Jurez de dire la vérité, toute la vérité... »* On jure, on répète, on tourne, on retourne. Cent soixante-dix figurants jouent la rumeur publique. Les boiseries vénérables n'ont jamais autant transpiré.

Un tournage, c'est toujours un drôle de chantier. Il est interdit de se prendre les pieds dans les câbles télé et les silences du metteur en scène. Règle essentielle : ne jamais se décourager et se précipiter dans les temps morts.

Quarante jours de tournage pour un film de trois heures, ce n'est peut-être pas l'idéal mais Yves-André Hubert s'est fait, depuis longtemps, une raison.

— *On doit aller à l'essentiel*, dit-il, *laisser tomber les détails, même si on a envie de peaufiner certains plans. Il faut une grande habitude pour ne pas se laisser piéger.*

« Silence, on tourne ». Pause. Bernard Fresson le principal avocat de Marie Besnard, va se dégourdir les jambes. Alice Sapritch, digne comme le malheur, sort son fume-cigarettes. Après *Vipère au poing*, *La Cousine Bette*, *Cri de la chouette*, elle retrouve une nouvelle fois Yves-André Hubert et un rôle pas franchement sympathique. Mais *« on refuse rarement le caviar »* eût-il goût d'arsenic.

Croit-elle à l'innocence de Marie ? Elle vous renvoie dare-dare au film.

— *Je propose une image de ce personnage complexe. Ce n'est pas à moi de dire s'il est innocent ou coupable. Quand j'étais enfant, il m'arrivait d'ouvrir ce que j'appelais une fenêtre pour voir le cœur de mes poupées.*

D'une certaine façon, je continue. C'est l'intérieur des gens qui compte. Il faut aller chercher dans leur tête et dans leur cœur, les raisons de leur choix et de leurs actes. C'est ce que j'ai essayé de faire avec Marie Besnard. J'espère que je gagnerai la partie.

Alice Sapritch retourne sur le banc des accusés, tenace et secrète comme cette paysanne qui n'a jamais voulu croire que Dieu l'avait tout à fait abandonnée.

Après douze ans de procédure, Marie Besnard fut acquittée en 1961.

MARIE GRY

(1) La diffusion de *L'Affaire Marie Besnard* est prévue pour avril 86.
(2) 1586-1653. Premier journaliste de France. Créateur de *La Gazette*.

Gérard Uhlmann/Vue

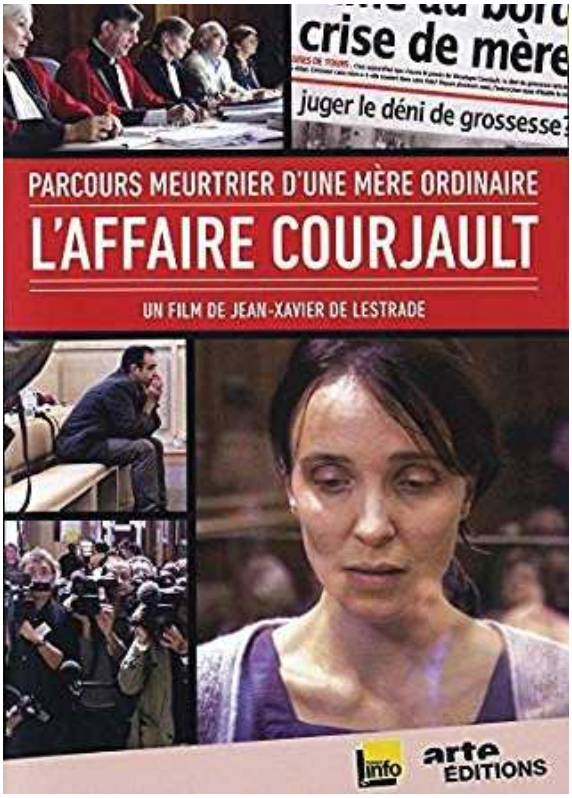
40 TELERAMA N° 1877 - 1er JANVIER 1986

TELERAMA N° 1877 - 1er JANVIER 1986 41

Annexe n°3 : Image promotionnelle du téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*

Annexe n°4 : Capture d'écran de la bande-annonce du téléfilm *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Véronique Courjault*

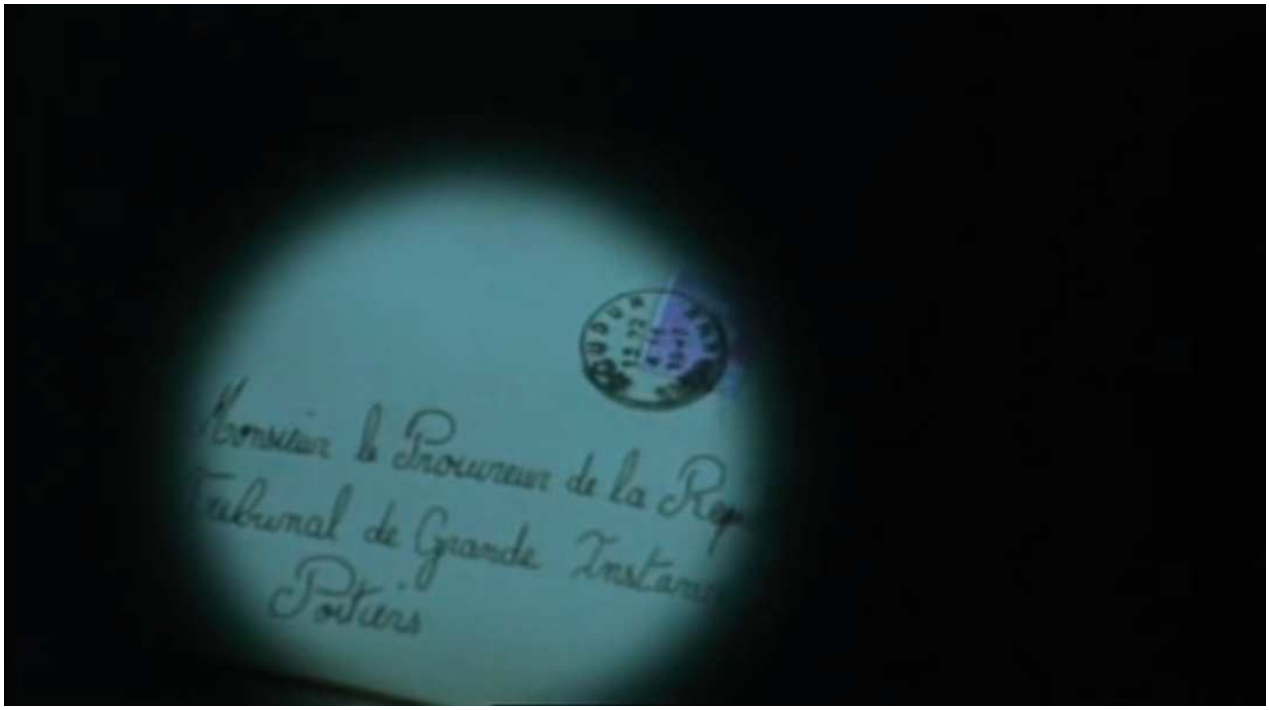
Annexe n°5 : Jaquette du DVD du téléfilm *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire : l'affaire Courjault*



Annexe n°6 : Image tirée du téléfilm *L'affaire Marie Besnard* (début du générique)

Annexe n°7 : Ouverture du téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*

Annexe n°8 : Transition utilisée dans le téléfilm *Marie Besnard l'empoisonneuse*



Annexe n°9 : Image tirée du générique de l'émission *Faites entrer l'accusé*

Annexe n°10 : Séquence de l'émission *Faites entrer l'accusé*

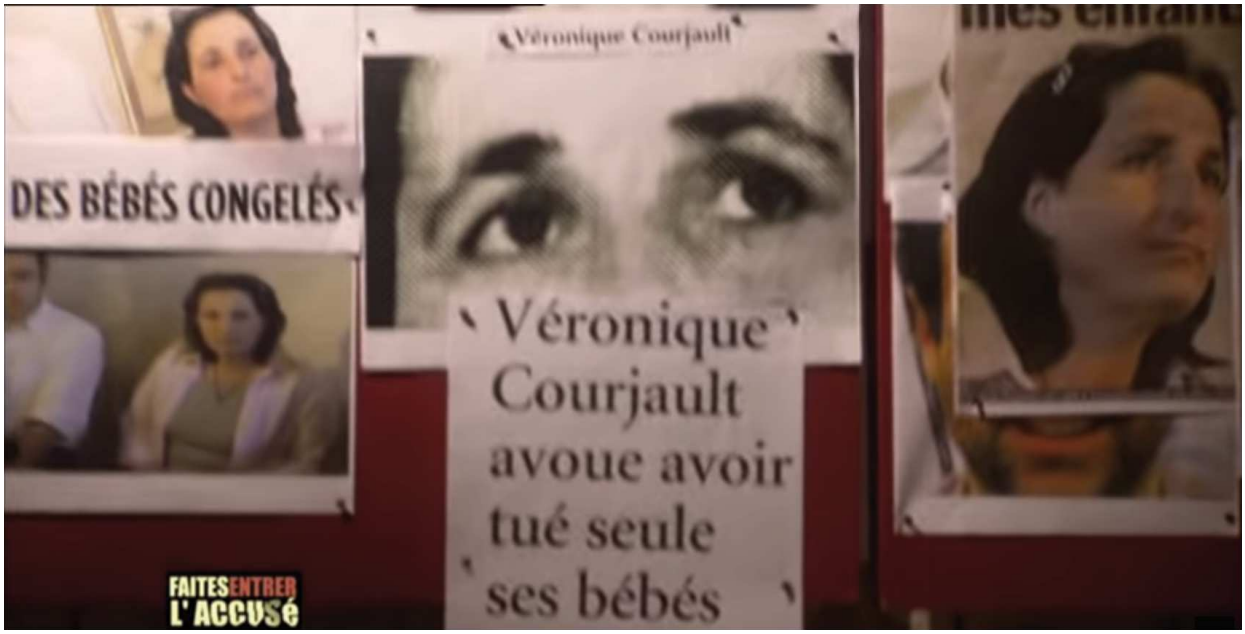
Annexe n°11 : Christophe Hondelatte reçoit un intervenant autour d'une table en bois dans *Faites entrer l'accusé*

Annexe n°12 : Un tableau de liège rappelle aux téléspectateurs les principaux protagonistes de l'affaire Courjault durant les transitions entre les séquences dans *Faites entrer l'accusé*

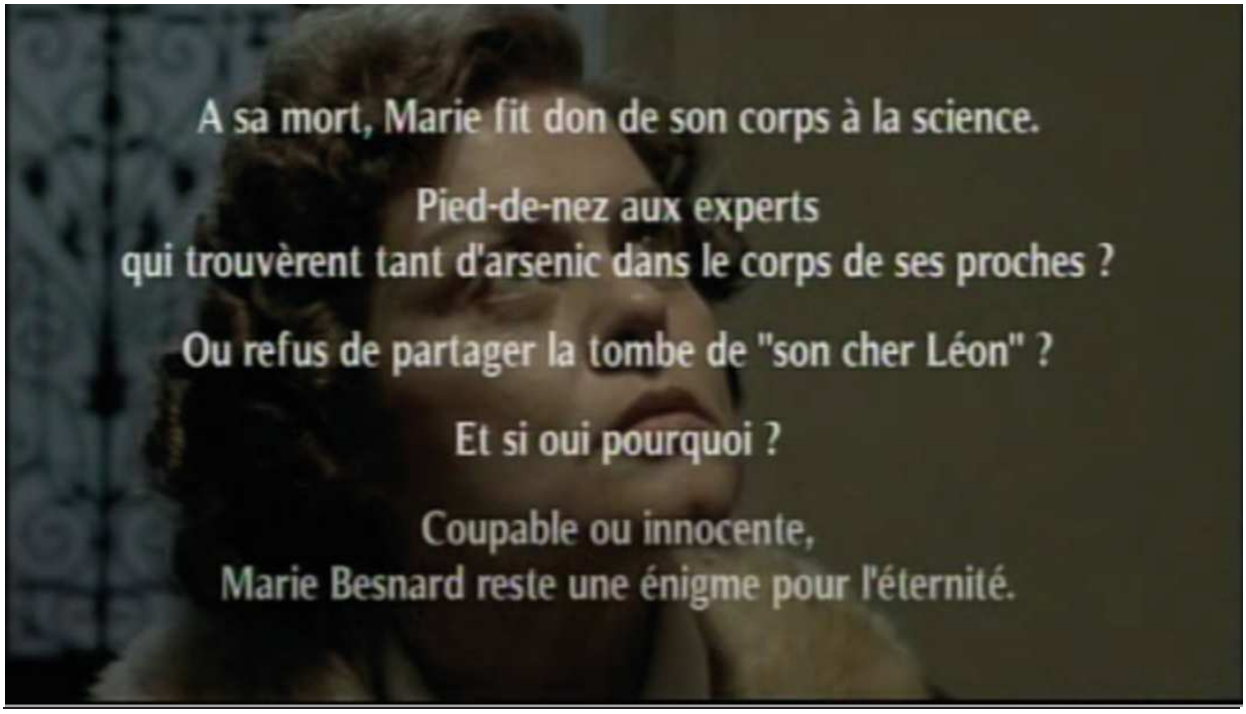
Annexe n°13 : Exemple d'image d'illustration utilisée dans le *Faites entrer l'accusé* consacré à l'affaire Courjault, ici pendant que la voix *off* informe le téléspectateur que des tests ADN sont réalisés par un laboratoire sud-coréen afin d'identifier les parents des deux nourrissons

Annexe n°14 : Photo d'archive présentée dans le reportage de *Complément d'enquête* consacré à l'affaire Sauvage

Annexe n°15 : Image tirée de l'émission *Faites entrer l'accusé*



Annexe n°16 : Dernière image du téléfilm *Marie Besnard, l'empoisonneuse*



Annexe n°17 : Grille d'analyse du corpus, selon les six voies de transmission de l'information

	Orale	Écrite	Scripto-visuelle	Iconique	Sonore	Audiovisuelle
L'affaire Marie Besnard	Monologue introductif et conclusif + dialogues	Générique	/	/	Moments musicaux	/
Marie Besnard, l'empoisonneuse	Dialogues	Générique	Indications spatio-temporelles à l'écran	Transitions par un cercle noir	Moments musicaux	Introduction d'éléments fictionnels
Parcours meurtrier d'une mère ordinaire	Dialogues	Générique	Indications spatio-temporelles à l'écran	/	Moments musicaux	Alternance entre scènes réelles et fctionnelles
Jacqueline Sauvage, c'était lui ou moi	Dialogues	Générique	/	/	Moments musicaux	/
Faites entrer l'accusé	Monologue introductif et conclusif, transitions	Coupures de presse durant les transitions	Rappel du rôle des intervenants par un bandeau textuel	Plans illustratifs (ex : laboratoire en Corée du Sud)	Moments musicaux	Extraits provenants d'autres émissions
Complément d'enquête	Questions posées par le journaliste	/	Rappel du rôle des intervenants par un bandeau textuel	Filtre de couleur appliqué sur les archives	/	Photos et archives familiales

Résumé

Ce travail de recherche questionne les modalités de représentation et de mise en récit de la figure de la femme criminelle à la télévision française, en s'appuyant sur un corpus de trois affaires : l'affaire Marie Besnard (soupçonnée d'empoisonnements), l'affaire Véronique Courjault (condamnée pour deux infanticides) et l'affaire Jacqueline Sauvage (condamnée puis graciée pour le meurtre de son mari). A l'intérieur de ce corpus judiciaire, nous avons délimité un corpus médiatique restreint : quatre téléfilms de type « docu-fiction » portant sur ces trois affaires (dont deux sur l'affaire Marie Besnard), une émission de *Faites entrer l'accusé* (portant sur l'affaire Véronique Courjault), et un reportage issu de *Complément d'enquête* (portant sur l'affaire Jacqueline Sauvage).

Nous nous sommes en particularité intéressés aux discours portés par ces différents objets médiatiques, et à leur rôle dans le processus de notoriété des affaires auxquelles ils sont consacrés. Cette réflexion nous amène alors à interroger la notion de « fait divers » et les outils participant de sa mise en récit médiatique, notamment dans le cas des crimes « au féminin » sur lesquels nous concentrons notre analyse. Grâce à une démarche sémiologique, nous sommes également amenés à étudier les spécificités liées à la forme et au fond de ces objets, comme éléments participant de cette mise en récit. Les « fictions du réel » et les émissions traitant de faits divers et de sujets de société utilisent en effet des codes susceptibles d'influencer la réception par les téléspectateurs du message qu'elles portent. Enfin, il nous a semblé intéressant de nous pencher sur les liens entre « crimes au féminin » et archétypes dans notre société : cette mise en récit pourrait être nourrie par des figures présentes dans la culture collective, ce qui favoriserait son appropriation par le plus grand nombre.

Mots-clés

- Faits divers
- Faites entrer l'accusé
- Crimes
- Féminin
- Marie Besnard
- Jacqueline Sauvage
- Véronique Courjault
- Mise en récit