



HAL
open science

La mise en fictions d'un fait divers

Marie-Ève Thérenty

► **To cite this version:**

Marie-Ève Thérenty. La mise en fictions d'un fait divers: Essai de typologie à partir de l'affaire Lindbergh et de ses fictions dérivées. CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature, 2019, Pour une médiapoétique du fait divers, 24, 10.4000/contextes.8285. hal-04474344

HAL Id: hal-04474344

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04474344>

Submitted on 23 Feb 2024

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.

La mise en fictions d'un fait divers
Essai de typologie à partir de l'affaire Lindbergh et de ses fictions dérivées
Marie-Ève Thérenty

Marie-Ève Thérenty, "La mise en fictions d'un fait divers", *CONTEXTES* [Online], 24 | 2019,
Online since 05 July 2019, connection on 23 February 2024. URL:
<http://journals.openedition.org/contextes/8285>; DOI:
<https://doi.org/10.4000/contextes.8285>

Le fait divers constitue au moins depuis le XIX^e siècle une matrice fondamentale pour la littérature et plusieurs ouvrages se sont penchés sur le processus de sa mise en fiction littéraire¹. Dans ce cadre, sont soulignés soit la valeur anthropologique du fait divers comme histoire médiatisée, partageable et collective soit au contraire la transformation d'un fait divers spécifique en une œuvre particulière. La critique académique s'est ainsi concentrée sur la fabrique de quelques chefs d'œuvre comme *Le Rouge et le noir* ou *De sang froid*. Il est plus rare que l'on envisage, d'un point de vue littéraire, le cas finalement assez fréquent de l'étoilement d'un fait divers particulier en plusieurs fictions. Cet article se propose, dans le cadre de ce dossier autour de l'affaire du bébé Lindbergh, de réfléchir à la fictionnalisation constellaire du fait divers.

La fictionnalisation, soit des énoncés de fiction qui portent sur les entités réelles, selon la terminologie de John Woods, évidemment convoque la distinction réel/fiction qui agite régulièrement les théoriciens de la fiction et les logiciens. Dans ce débat² qui sépare les ségrégationnistes comme John R. Searle qui pense pouvoir distinguer dans un roman des entités fictives et des entités réelles et les intégrationnistes qui posent que l'insertion d'éléments « réels » dans un récit de fiction les met sur le même plan que des éléments fictionnels, John Woods³, a proposé de reconnaître aux énoncés fictionnels une valeur de vérité qui est déterminée par ce qu'un auteur affirme dans son œuvre. Dans ce cadre, rien n'empêche un auteur de décrire un Lindbergh fictif différent du Lindbergh réel. Evidemment, cette divergence peut poser des questions éthiques. Elles sont en partie balayées par les pragmatiques qui, comme Jean-Marie Schaeffer⁴, pensent qu'il suffit d'annoncer une fiction comme fiction pour délimiter un espace de jeu à l'intérieur duquel un simulacre peut s'opérer. Le cas concret des fictions de l'affaire Lindbergh, même s'il n'y a pas eu, à notre connaissance, de procès contre ces romans⁵, montre cependant bien la complexité du problème.

Comment s'explique la migration d'un fait divers dans la fiction ? Et quelles sont les diverses possibilités de réécriture ? La déclinaison des fictions Lindbergh ne permet sans doute pas de décrire la gamme de toutes les mises en fictions mais leur grand nombre permet d'évoquer une large série de possibles.

1. La fictionnalisation du bébé Lindbergh

¹ David H. Walker, *Outrage and insight. Modern french writers and the fait divers*, Berg Publishers, Mid-Glamorgan, 1995 ; Franck Evrard, *Faits divers et littérature*, Nathan, 1999 ; Minh Tran Huy, *Les écrivains et le fait divers*, Flammarion,

² Pour des précisions sur ce débat, nous renvoyons à Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », *fabula.org*, <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>.

³ John Woods, *The Logic of fiction. A Philosophical Souding of Deviant Logic*, La Haye, Mouton, 1974.

⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Poétique ? 1989.

⁵ Là encore les théoriciens ne sont d'ailleurs pas d'accord. Si Olivier Caïra suggère que l'auteur bénéficie d'une impunité démesurée face aux personnes dont il parle de manière à peine voilée (Définir la fiction. Du roman au jeu d'échec, EHESS, 2011, p. 153), Françoise Lavocat, elle, constate en France depuis quelques années « une criminalisation accrue de la fiction » (Fait et fiction, Seuil, 2016)

Dans les années trente encore, le processus de fictionnalisation du fait divers, ce que André Déleage, un intellectuel de la revue *Esprit* appelle « le romancement⁶ » de l'information semble être toujours la règle dans la continuité des protocoles mis en place au XIX^e siècle pour l'écriture de presse. L'affaire Lindbergh a provoqué dans de nombreux articles référentiels des embrayages ou des débrayages fictionnels. Les articles et l'introduction de ce dossier tout comme le livre de Paul Aron et Yoan Vérilhac⁷ ont montré comment le brouillage s'opérait dans le traitement de l'affaire, par exemple dans l'in vraisemblable série livrée par Roy Pinker au fil des années dans *Détective*⁸. Signalons cependant aussi la présence de beaucoup de fictions de l'aviateur dans les journaux criminels ou de faits divers fictionnalisés comme « La mort de l'équipage » par Roy Pinker dans le numéro 189 de *Détective*. Ce processus prépare sans aucune doute le surgissement d'œuvres dérivées, explicitement fictionnelles, avec un pacte de lecture très clair, qui se sont inspirées, explicitement ou implicitement, de l'enlèvement du bébé Lindbergh.

Si le fait divers est en général ouvert à la réécriture, l'affaire Lindbergh paraît particulièrement propice à la mise en fictions. Christine Marcandier a montré dans son essai inédit récent⁹ que certains personnages de meurtriers ambivalents, comme Jean-Claude Roman protagoniste principal dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ou Antoine Berthet et Adrien Laffargue sources d'inspiration du Julien Sorel de Stendhal constituaient du prêt-à-romancer particulièrement bienvenu pour les écrivains. Dans le cas de l'affaire Lindbergh, même si le meurtrier présumé Hauptmann n'est pas inintéressant, le père de la victime, particulièrement charismatique et ambivalent, semble appeler la mise en fiction héroïsante. Charles Lindbergh accomplit en effet avec sa traversée de l'Atlantique en 1927 un exploit qui le met du côté des surhommes, des mythes, entre Icare et Prométhée. Et il subit avec l'enlèvement et le meurtre de son enfant la pire épreuve que l'on puisse imaginer. « Alors, l'audace du premier pilote à avoir traversé l'Atlantique en solitaire s'auréola d'une douleur qui fit de lui un titan martyr, un peu comme Lincoln¹⁰ ». D'emblée le fait divers paraît calqué sur les grands mythes et la mort du bébé, inacceptable selon le raisonnement humain, ne peut apparaître comme logique, que suivant une perspective supérieure, mythique. Du mythe relève aussi la séquence de l'enlèvement (Hélène de Troie) et celle du sacrifice du bébé (le massacre des Innocents).

Mais au moment du procès de Flemington en 1934, Charles Lindbergh apparaît dans les commentaires des journalistes comme un personnage moins lumineux et plus énigmatique que lors des séquences du survol de l'Atlantique ou de l'enlèvement de son enfant. Certains romans font d'ailleurs état de cet obscurcissement de Lindbergh : « The conquering hero Lindbergh pausing in the winter street, a statue in place, but worse, my startled realization that the sculptor has forgotten to fashion a face that was – well heroic¹¹ » Cette noirceur se confirme à la fin des années trente par les voyages de Lindbergh en Allemagne où il est décoré, par son antisémitisme et par son engagement comme porte-parole d'*America first*, un puissant mouvement isolationniste. Tous ces éléments, loin d'altérer l'intérêt fictionnel de Lindbergh, définissent une silhouette très ambivalente caractéristique du roman populaire

⁶ André Déleage, « Art et vie privée », *Esprit*, mai 1933, p. 259-262.

⁷ Roy Pinker, *De l'enlèvement du bébé Lindberg au barnum médiatique*, Agone, 2017. Paul Aron et Yoan Vérilhac sont les auteurs de cet ouvrage signé d'un pseudonyme.

⁸ Nous renvoyons à Roy Pinker, *op. cit.*, et Amélie Chabrier et Marie-Ève Thérenty, *Détective, fabrique de crimes ?*, Joseph K éditions, 2016.

⁹ Nous renvoyons à la thèse d'habilitation de Christine Marcandier, « Vies des hommes infâmes. Faits divers romancés, de 1830 à aujourd'hui », soutenue le 8 décembre 2016 à l'université d'Aix-Marseille.

¹⁰ Philip Roth, *Complot contre l'Amérique*, Folio Gallimard, 2007, p. 18, [2006].

¹¹ Ed Ifkovic, *Cold Morning, Poisoned pen press*, 2016, p. 23.

comme l'ont montré les travaux d'Umberto Eco ou de Jean-Claude Vareille¹². Lindbergh serait-il le Monte-Cristo des temps modernes ?

Le capital-fiction de cette affaire est d'autant plus important qu'il s'agit d'un des premiers faits divers globaux, après Jack l'Eventreur et avant le Sofitel ou l'affaire O. J. Simpson. L'hypotexte médiatique connu de tous les habitants de la planète ayant accès à des journaux est donc immédiatement mobilisable par tous. Cette égalité planétaire devant l'histoire-source permet aux écrivains d'envisager pour leurs romans le destin d'un best-seller mondial ou d'un *blockbuster*.

De plus aux yeux de beaucoup d'observateurs, cette affaire est caractérisée par son incomplétude. Hauptmann n'a jamais avoué et dès le procès, des voix se sont élevées pour condamner une justice orientée. Cet inaboutissement du fait divers appelle l'intervention des romanciers qui peuvent décider de remplir la case blanche. Les auteurs ont une marge assez grande pour ne rien écrire qui soit en discordance avec les connaissances très lacunaires que les historiens ont des faits de l'époque.

2. Fictions originales

Le fait divers permet de créer plusieurs fictions originales qui relèvent généralement de la littérature de genre. Nous n'allons pas tenter un relevé exhaustif de tous ces romans. Ce serait une véritable gageure car il existe des fictions Lindbergh sur tous les continents et dans plusieurs langues. Mais nous allons en présenter un échantillon assez représentatif pour pouvoir proposer une taxinomie de la mise en fictions.

La très grande majorité des fictions composée sur l'affaire Lindbergh relève d'abord de la fiction policière. Il existe en effet une proximité évidente, à la fois historique et sociologique, entre le roman policier et le fait divers qui se sont développés simultanément dans les mêmes journaux et sous la plume des mêmes auteurs au XIX^e siècle. En France, par exemple l'histoire policière sous sa double forme, romanesque avec l'inspecteur Lecoq (le personnage de Gaboriau), fait-diversière avec l'affaire Troppmann, a coïncidé avec un moment spectaculaire d'expansion de la presse écrite à la fin des années 1860 qui s'est concrétisée notamment avec la réussite du *Petit Journal*. Le récit policier partage également avec le fait divers¹³, un certain nombre de traits formels, à la fois textuels et médiatiques. Ce sont des produits à péremption rapide, sans cesse renouvelés par l'actualité, des produits calibrés et standardisés conçus selon des scénarios redondants et avec un personnel stéréotypé. La proximité structurelle entre le fait divers et la fiction policière tient aussi à la rupture du pacte de discrétion que tous deux impliquent, à la levée de la règle qui protège les vies privées. Dans le fait divers comme dans le roman policier, les existences singulières sont exhibées, soupçonnées. L'affaire Lindbergh est immédiatement comparée en France à un sensationnel roman policier par la presse :

Cinquante trois jours que se découle le plus sensationnel des romans policiers vécus et, comme dans les meilleurs œuvres de Wallace, maître du genre, ceux qui s'efforcent d'éclaircir le mystère, de démasquer les coupables, n'ont pas encore déchiffré l'énigme. Les dernières pages d'un roman policier bien fait doivent contenir la solution du problème posé mais comme des pages que l'on tourne, les feuillets du calendrier s'envolent et le dénouement de l'extraordinaire aventure se fait toujours sentir¹⁴.

¹² Umberto Eco, *De superman au surhomme*, Grasset, 1993 et Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, PUL, 1989.

¹³ Marc Lits, *Le Roman policier, introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre*, Céfal, 1999 et Dominique Kalifa, *Crime et culture au XIX^e siècle*, Perrin, 2005.

¹⁴ Pierre Causse, « Où est le fils de Lindbergh ? », *L'Intransigeant*, 25 avril 1932.

Dès 1934, Agatha Christie s'inspire de l'affaire Lindbergh pour écrire un de ses romans les plus réussis et les plus connus : *Le Mystère de l'Orient-Express*.

Une partie importante de ces fictions policières est constituée de fictions sérielles, c'est-à-dire que ces fictions, outre leur appartenance à la série constituée par la déclinaison de l'affaire Lindbergh, relèvent encore d'un autre paradigme éditorial ou diégétique¹⁵. *Along came a spider* de James Patterson, publié en 1993 et traduit en français sous le titre *Le Masque de l'araignée* est le premier d'une série de 23 romans qui met en scène le psychologue Alex Cross. Le prologue du roman semble raconter l'enlèvement du bébé Lindbergh du point de vue de son kidnappeur : « À moins de trois kilomètres de la maison, il enterra le bébé gâté-pourri des Lindbergh... *Il l'enterra vivant*¹⁶ ». En fait, il s'agit d'un psychopathe qui revit de manière fantasmagorique la scène de l'enlèvement du bébé Lindbergh, modèle selon lui du crime parfait. Dans une autre fiction sérielle, les *Edna Ferber mysteries*, le dix-septième roman de cette série d'Ed Izkovic publié en 2016, *Cold morning*, s'emploie à trouver une autre résolution à l'énigme de l'assassinat du bébé Lindbergh. Edna Ferber, une journaliste envoyée à Flemington pour suivre le procès, enquête et découvre que ce n'est pas Hauptmann qui a enlevé l'enfant.

Parmi les fictions du bébé Lindbergh figure aussi une uchronie, *Complot contre l'Amérique* de Philip Roth. Précisons d'abord que Charles Lindbergh est un personnage voué à ce genre. Il apparaît comme personnage principal ou secondaire dans de nombreuses autres uchronies : *The Ultimate Solution* d'Eric Norden (1973) ; *Fatherland* de Robert Harris (1992) ; *K* de Daniel Easterman (2000) et en bande dessinée dans le dixième tome de la série *Jour J, Le Gang Kennedy* de Duval et Pécau. Comment expliquer cette prolifération d'uchronies autour de Lindbergh ? L'Allemagne nazie était un terrain propre à susciter des uchronies¹⁷ et Lindbergh, personnage prêt-à-fictionnaliser, est de surcroît la personnalité connue la plus proche des nazis. Dans pratiquement toutes ces uchronies, le fait divers reste très secondaire, voire n'est même pas explicitement convoqué. C'est uniquement dans *Complot contre l'Amérique* que, central, il constitue la clé de compréhension de l'attitude de Lindbergh. En apparence, pourtant, l'uchronie, narrée par un enfant, commence bien après le fait divers. La traversée de l'Atlantique par Charles Lindbergh coïncide d'ailleurs avec la découverte par la mère de l'enfant de sa grossesse (elle est enceinte du frère du narrateur). Lindbergh pourrait être en quelque sorte le père fantasmagorique du frère du narrateur et donc peut-être aussi, de manière évidemment totalement métaphorique, du narrateur lui-même. Le narrateur, juif, raconte assez fidèlement la vie du héros de l'Amérique, rappelle l'enlèvement du bébé Lindbergh, le rapprochement de Lindbergh avec les dignitaires nazis mais, dérapage du récit référentiel, fait état de l'élection de Lindbergh comme président à la place de Franklin Roosevelt et décrit alors la persécution de la communauté juive. La métaphore du rapt intervient continuellement en filigrane tout au long du roman même quand l'affaire du bébé Lindbergh semble loin des préoccupations des personnages. En témoigne la manière dont la séduction exercée par Lindbergh sur le frère du narrateur, Sandy, est décrite : « Pas la peine de le kidnapper, lui, il s'était kidnappé tout seul, livré aux chrétiens, pour ne plus rien avoir à faire avec les Juifs. Pas la peine de le kidnapper, Lindbergh l'avait déjà ravi, avec tous les autres¹⁸ ». À la fin du roman, l'affaire du bébé Lindbergh révèle son caractère matriciel pour la fiction. D'abord des rumeurs, qui relèvent évidemment de la propagande, du complot et de la manipulation, paraissent dans la presse :

¹⁵ Nous renvoyons à l'ouvrage de Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littérature sérielle et culture médiatique*, Seuil, 2017.

¹⁶ James Patterson, *Le Masque de l'araignée*, format numérique, empl. 48.

¹⁷ Eric B. Henriot dans *L'Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Encrage, 2003 consacre un chapitre entier aux uchronies portant sur la seconde guerre mondiale.

¹⁸ Philip Roth, *op. cit.*, p. 285.

D'abord à la une du *Chicago Tribune*, un article daté de Berlin rapporte que le fils du président et de Mrs Lindbergh aujourd'hui âgé de douze ans – cet enfant qu'on croyait avoir été kidnappé puis assassiné dans le New Jersey en 1932 – a retrouvé son père à la résidence de Berchtesgaden après avoir été sauvé par les nazis. Ceux-ci l'auraient tiré d'un cachot de Cracovie en Pologne où il était tenu captif dans le ghetto juif depuis sa disparition et où, chaque année, on lui ponctionnait du sang pour la préparation rituelle des *matzot* de la Pâque¹⁹.

Le roman met en scène la machine à fabriquer des rumeurs qu'est le fait divers. Il voit dans les contes délirants une machination de la propagande nazie. Cependant la fin du roman se termine sur un véritable coup de théâtre, une nouvelle révélation concernant l'affaire Lindbergh qui réactive une rumeur présente dans la presse en 1932 et qui en fait la clé du comportement de Lindbergh pendant tout le roman.

Mrs Lindbergh, racontait le rabbin, faisait remonter toute l'histoire à l'enlèvement en 1932 de son fils Charles, enlèvement secrètement commandité par le parti nazi avant que Hitler ne prenne le pouvoir. S'il faut en croire le récit de la première dame transmis par le rabbin, Bruno Hauptmann aurait laissé l'enfant à la garde d'un de ses amis demeurant non loin de chez lui dans le Bronx, et comme lui immigré d'origine allemande, qui n'était autre qu'un espion à la solde des nazis ; quelques heures seulement après avoir été volé dans son berceau à Hopewell, New Jersey, et transporté le long d'une échelle de fortune dans les bras de Hauptmann, Charles JR avait déjà quitté le pays clandestinement et faisait route vers l'Allemagne. Le corps découvert et identifié comme le sien dix semaines plus tard était celui d'un autre enfant, désigné par les nazis pour être assassiné en raison de sa ressemblance avec le petit Lindbergh ; ce corps avait été placé déjà en voie de décomposition dans les bois proches de leur demeure pour garantir l'inculpation et l'exécution d'Hauptmann, et tenir secrètes les circonstances véritables du kidnapping, connues des seuls Lindbergh. Le couple avait en effet été rapidement informé par un espion nazi stationné à New York comme correspondant étranger de l'arrivée de Charles sur le sol allemand.²⁰

L'enfant est utilisé pour contraindre les Lindbergh à se mettre au service de l'Allemagne nazie. Lindbergh est sous la coupe de Goebbels et il ne commence à faire de la résistance passive que lorsqu'il est sommé d'instaurer une politique de répression envers les quatre millions et demi de juifs américains. Il est alors liquidé avec son avion le 7 octobre 1942.

Toujours dans le cadre de la littérature de genre, la déclinaison Lindbergh contient aussi « une fiction historique » selon le terme utilisé par Melanie Benjamin, auteur de *The Aviator's Wife* (1992). Elle raconte la vie d'Anne Morrow depuis sa rencontre avec Lindbergh. On pourrait qualifier ce récit plus précisément de « biographie romancée ». En tout cas Melanie Benjamin tient à ce qu'on rattache son livre à la fiction comme elle le spécifie expressément dans l'épilogue. C'est une précaution utile pour éviter le procès en diffamation. Très clairement, le choix du sujet relève d'une industrie ou d'une stratégie du best-seller dans lequel Melanie Benjamin s'était déjà illustrée auparavant (*Confessions of Super Mom*, 2005). Le roman, traduit en français, a d'ailleurs été publié chez Michel Lafon, un éditeur spécialisé dans les best-sellers. Melanie Benjamin, par l'intermédiaire de sa narratrice, prétend révéler l'envers du décor du couple Lindbergh et dépeint avec l'aviateur un être égoïste et dur qui a délaissé sa femme et sa famille, en ayant imposé comme règle de ne jamais évoquer l'enfant mort. Comme dans l'exemple précédent, le bébé réapparaît à la fin du livre et en dévoilant une autre facette de Lindbergh, change complètement le sens du roman. Après la mort de Lindbergh, Anne Morrow, dans le sac de voyage de son mari, toujours léger car Lindbergh

¹⁹ *Ibid.*, p. 450.

²⁰ *Ibid.*, p. 460.

s'était fait une règle de ne jamais rien emporter de superflu, trouve une photographie la représentant :

Et sur mes genoux, se trouve un bébé.

Mon fils aîné ; les boucles blondes, la fossette au menton, les grands yeux bleus. Sous le poids du souvenir, je tombe à genoux. Je me souviens du jour où Charles a pris ce cliché. Il venait d'acheter un appareil kodak et lorsqu'il n'essayait pas de le démonter et de le remonter, fasciné par son mécanisme complexe, il passait son temps à tout photographier.

Ce matin-là, je tenais mon bébé qui se tortillait dans une serviette. Charlie sortait de son bain, il roucoulait en tendant les bras. Charles avait immortalisé l'instant.

« Je ne veux aucun souvenir, avait déclaré Charles après cet insoutenable mois de mai. Nous devons oublier²¹ ».

La théorie de Melanie Benjamin est que l'enlèvement de Charles Lindbergh Jr a irrémédiablement brisé son père. « Voici ce qui explique sans doute ses comportements ultérieurs : ses longues absences, sa tyrannie envers ses enfants et sa femme, son obsession des maisons et des déménagements, son besoin incessant de trouver de nouvelles causes à défendre. Et finalement, ces familles cachées²² ». Dans la déclinaison Lindbergh, même apparemment absent ou absenté, le bébé, en dépit de sa courte vie, reste au cœur de toutes les intrigues et instruit l'ensemble de cette déclinaison.

La Saga Mendelson de Fabrice Colin, ouvrage de littérature jeunesse, constitue aussi un phénomène sériel et, fait plus spécifique, une récupération française du fait divers. La trilogie Mendelson raconte sur un siècle l'histoire d'une famille juive native d'Odessa. Le propre de l'ouvrage est d'insérer toute une série de documents (lettres, coupures de journaux) à l'intérieur du récit, reproduits sous la forme de fac-similés et donc de mimer un rapport documentaire à l'archive. Dans le péritexte et le paratexte, Fabrice Colin feint d'avoir compilé les papiers d'une famille authentique. L'affaire Lindbergh est insérée comme un événement modélisant pour le jeune David Mendelson qui fait son apprentissage de journaliste au moment de l'enlèvement du bébé. En fait, les documents sont fictifs comme les autorités convoquées par l'auteur pendant son enquête : Jean-Hugues Dupont-Garnier, auteur d'une biographie épuisée de Lindbergh et professeur à Lyon 2, est une pure invention. Le roman contient également une interview imaginaire de Charles Lindbergh au moment de l'arrestation d'Hauptmann. Tout aussi curieuse – et imaginée évidemment – est la relation de séduction et de fascination qui lie Anna Hauptmann, la femme de l'accusée et David Mendelson.

Au cours des mois suivants, David continue de voir Anna, au point même de mettre en péril sa relation avec Héléna, qu'il n'a toujours pas épousée et qui, pour une raison inconnue, semble se méfier beaucoup de celle qu'elle appelle « la veuve Hauptmann ». D'après Leah, il arrive à son frère de mentir au sujet de ses « sorties nocturnes ». « Je ne pense pas qu'il entretenait une liaison avec cette Allemande, raconte la vieille femme. D'abord, je vais vous dire : « elle n'était pas vraiment jolie, et mon frère a toujours eu faible pour les belles plantes – Héléna était une *yefayfeyeh*. Mais il était fasciné par elle incontestablement par l'aura de tristesse qui se déployait autour de sa personne. Elle était seule avec son bébé, vous voyez ? David devait rêver de lui rendre justice, et il n'y est jamais parvenu. Lui, tout seul, face aux Lindbergh ? Je ne vais pas vous faire un dessin. De toute façon, son travail l'accaparait trop. Les gens du NYT ne le payaient pas pour tirer des plans sur la comète »²³.

²¹ Melanie Benjamin, *La Femme de l'aviateur*, Michel Lafon, 2014, p. 410.

²² *Ibid.*, p. 424.

²³ Fabrice Colin, *La Saga Mendelson*, Seuil, 2009, tome II, p. 71.

Le roman vacille, prêt à proposer une contre-version de l'assassinat mais comme cela ne correspond pas au pacte de lecture de cette série pédagogique, il renonce.

Très visiblement, dans la très grande majorité des cas, la fiction qui accueille le fait divers appartient à la littérature de genre. Le roman policier est le principal hôte du fait divers mais le rapide examen de quelques fictions du bébé Lindbergh a montré que d'autres genres (uchronie, littérature de jeunesse, biographie romancée) pouvaient se montrer accueillants. Un autre aspect intéressant de ces fictions factuelles est qu'elles brouillent la frontière entre fiction et réel, bien au-delà du fait divers. Enfin ces fictions ne sont pas centrées autour de l'enlèvement Lindbergh qui constitue plutôt un élément relativement secondaire de l'intrigue et pourtant dans tous les cas, le fait divers est reconvoqué régulièrement dans l'intrigue comme un fil directeur dont le rôle matriciel est révélé dans l'épilogue.

3. Typologie des fictions Lindbergh

L'enjeu de cette partie sera de proposer une forme de typologie formelle, à partir du cas Lindbergh, de la fictionnalisation. On peut d'abord distinguer les cas où le scénario du fait divers est réinvesti mais en le transposant des romans où le fait divers est explicitement convoqué avec mention des lieux, des dates, des noms de personnes.

Le fait divers transposé

La plupart de ces « romans à clé » sont publiés peu de temps après le fait divers sans être des fictions d'actualité au sens classique car elles changent les noms, les lieux, voire le genre²⁴ de personnages. Sans doute faut-il voir dans la discrétion des fictions de proximité temporelle la volonté de ne pas mettre en cause des personnes vivantes, de ne pas surenchérir sur le chagrin et peut-être aussi d'éviter des poursuites judiciaires. L'histoire est épurée et seul le script minimal en est gardé, les explicitations du lien avec le fait divers se faisant dans le péri-texte. De ce cas relèvent par exemple *Tintin en Amérique*²⁵ publié entre septembre 1931 et octobre 1932 dans *Le Petit Vingtième* ou *Le Crime de l'Orient-Express* en 1934.. Dans ce dernier roman, le kidnapping de la petite Armstrong évoque celui du bébé Lindbergh :

Je ne vais pas vous étourdir sous un flot de détails. Sachez seulement qu'alors que la famille avait versé la somme colossale de deux cent mille dollars, on a retrouvé le cadavre de la fillette. Elle était morte depuis au moins quinze jours. L'opinion publique s'est enflammée, naturellement. Mais ce n'était pas le pire²⁶.

Cependant, l'énigme policière ne porte pas, comme attendu, sur l'identité de l'assassin du bébé mais sur l'identité des assassins de l'assassin, Cassetti, qui est à la fois assassiné d'emblée et en même temps révélé comme coupable du rapt. Mais dans ce cas, en sus de la catharsis sociale (tuer le criminel en toute impunité), se révèle sans doute un travail individuel de résilience. Agatha Christie, en dehors même de l'horreur de l'affaire Lindbergh, règle une question personnelle avec le motif du rapt. Elle a en effet elle-même disparu, lors d'une affaire très médiatisée. Le 3 décembre 1926, à la suite de la mort de sa mère et la découverte de l'infidélité de son mari, Agatha Christie s'évapore. Sa voiture est retrouvée au bord d'un étang dans d'épais buissons. La presse britannique s'empare de l'affaire et lance des hypothèses : enlèvement, suicide, meurtre commandité par l'époux, ou coup de publicité ? Une prime à l'information est offerte par le *Daily News*. Agatha Christie est retrouvée douze jours plus tard

²⁴ Il peut s'agir d'un changement de sexe ou d'une transformation plus radicale, en animal : Milou incarne le bébé dans *Tintin en Amérique*.

²⁵ Nous ne revenons pas sur cette bande dessinée déjà bien étudiée par Jean Rime dans ce dossier et par Roy Pinker dans l'ouvrage cité.

²⁶ Agatha Christie, *Le Crime de l'Orient-Express*, version numérique, empl. 1229.

à l'hôtel de la station balnéaire Harrogate où elle s'était enregistrée sous le nom de la maîtresse de son mari. Quand elle est découverte, elle feint de ne pas reconnaître son mari²⁷.

Cathartique aussi sans aucun doute *Outside over there* de Maurice Sendak (1981). Ce livre pour enfants met en scène une jeune fille qui doit secourir sa petite sœur enlevée par les gobelins. Dans un documentaire, Maurice Sendak relie cette intrigue à l'affaire Lindbergh en décrivant la manière dont il a vécu en 1932 à l'âge de quatre ans l'angoisse du kidnapping de l'enfant Lindbergh. Il décrit même sa confrontation à une photographie des restes de l'enfant²⁸ :

And I said, "Because when I was child, and I was shopping with my mother and she was holding my hand because I was a very little boy, and I passed the newsstand, and I saw a picture of the baby dead in the woods with an arrow pointing down to show it had to be him, and I took my mother to see it. And apparently nobody but me saw it." So I was convinced that I was crazy and that I saw a dead baby in the newspaper. And I said, "It's only in the past few years that I realized Colonel Lindbergh was enraged that that picture was used and it was taken off the afternoon edition; I saw the morning edition."²⁹

Cette expérience lui a montré les risques de la mortalité infantile, risques qu'il a décrits dans beaucoup de ses livres. Dans ces versions transposées où ce n'est plus l'enfant Lindbergh qui est enlevé, les auteurs bouleversent totalement le scénario du fait divers qui généralement ne leur fournit qu'un point de départ.

Le fait divers explicitement convoqué

Lorsque le fait divers est explicitement convoqué, c'est-à-dire lorsque les noms, les lieux, les circonstances sont conservés, on peut distinguer quatre dispositifs qui peuvent être adoptés tour à tour, voire simultanément dans la même fiction.

Le changement de focalisation. D'abord la fiction peut présenter une version différente de celle du fait divers en mobilisant un nouveau point de vue, autre que le point de vue médiatique qui est à la fois polyphonique, public et externe. C'est le cas de *The Aviator's Wife* qui adopte le point de vue de la mère. Cette nouvelle version permet de rendre central ce qui dans le fait divers était périphérique sans en modifier les données empiriques. Elle permet de faire porter l'attention sur d'autres détails, ici les émotions et le drame intime. Melanie Benjamin précise ainsi : « La narration de l'enlèvement est aussi précise que possible, même si je reconnais avoir délibérément omis de nombreux éléments. [...] Je me suis davantage intéressée aux émotions, au drame intime³⁰ ». Dans *La Saga Mendelson* aussi, Fabrice Colin propose une interprétation de l'affaire vue par un journaliste qui devient finalement (un peu) impliqué par sa relation avec la femme du présumé assassin.

²⁷ Ce fait divers a déclenché une intense fictionnalisation. Les auteurs de la bande dessinée Ric Hochet consacrent leur 48^e volume à une histoire de crime party (*Le Secret d'Agatha*) de 1926 qui aurait mal tourné. On trouve aussi des livres comme Jared Cade, *Agatha Christie and the eleven missing days*, Peter Owens publishers, 1998 ou Brigitte Kernel *Agatha Christie, le chapitre disparu*, Flammarion, 2016.

²⁸ Roy Pinker, dans l'ouvrage cité, fait état d'une photographie du corps décomposé qui aurait été volée dans le bureau de Lindbergh où le corps était examiné et vendue cinq dollars dans la rue.

²⁹ Interview donnée par Maurice Sendak, dans *The Comics Journal*. <http://www.tcj.com/the-comics-journal-302-maurice-sendak-interview-excerpt-2/>

³⁰ Melanie Benjamin, *op. cit.*, p. 425.

La suite (ou sequel). Plusieurs fictions sont orientées vers l'après fait-divers, illustrant le mouvement naturel de la fiction. Le désir narratif pousse le lecteur vers la suite des événements et vers le dénouement. Dans les *sequels*, l'écrivain garde le scénario du fait divers et imagine un prolongement. La non-clôture du fait divers, dans le cas Lindbergh, favorise ces prolongements qui remettent tous en question la culpabilité d'Hauptmann. Ainsi dans *La Voix du sang* d'Andrew Coburn, à partir de la page 109, le récit se situe après l'exécution d'Hauptmann et suit les différents protagonistes. Et même si l'on peut tout à fait imaginer ce cas théorique d'une suite qui respecterait complètement les données connues sans modifier le fait divers, dans le cas Lindbergh, toutes les suites se révèlent être, au moins partiellement, des variantes contrefactuelles.

La variante contrefactuelle. La variante contrefactuelle transforme l'histoire ou plus précisément, dans le cas présent ce que la justice, en condamnant Hauptmann, a posé comme la vérité de ce crime. Le contrefactuel développe ce qui aurait pu être et n'a pas été³¹. Dans cette catégorie, la question de la culpabilité d'Hauptmann se pose à nouveau. On pourrait imaginer des altérations mineures du fait divers. Mais dans le corpus Lindbergh, le plus fréquent reste la modification radicale des données : les romans remettent en question la culpabilité d'Hauptmann (*Complot contre l'Amérique*, *Cold Morning*) et/ou évoquent la possibilité que l'enfant ne soit pas mort (*La Voix du sang*, *Complot contre l'Amérique*). Les fictions proposent donc des scénarios totalement différents de celui finalement couvert par la justice américaine. Ces variantes contrefactuelles fournissent aussi souvent, à l'instar de *Cold Morning* ou de *Complot contre l'Amérique*, des *sequels*.

L'emblème. Ce sont des cas où le fait divers Lindbergh est convoqué comme emblème ou paradigme par la fiction. Dans *Along came a spider*, le kidnappeur-meurtrier qui signe ses messages « le fils de Lindbergh » est obsédé par l'enlèvement du bébé qu'il voit comme le crime du siècle.

Il songea quelques instants à son couple préféré de toujours. Charles et Anne Morrow Lindbergh. Cela le calma un peu. Il pensa au bébé Charles et à ce pauvre imbécile d'Hauptmann qui avait joué le rôle de bouc émissaire dans ce crime si brillamment conçu et exécuté. Il était convaincu que l'affaire Lindbergh représentait le crime le plus sophistiqué du siècle. Pas seulement parce que le criminel n'avait jamais été découvert – beaucoup, beaucoup de grands crimes ne sont jamais découverts – *mais parce que le criminel était à la fois grand et non découvert*. [...] D'après ce qu'il savait – et son savoir était encyclopédique – aucun kidnappeur des temps modernes n'avait réussi à résoudre le problème *Échange-Rançon* de façon satisfaisante³².

Tout au long du récit qui se passe en 1992, les points de comparaison avec l'affaire Lindbergh sont nombreux.

Cette typologie pourrait sans doute permettre d'étudier d'autres déclinaisons de faits divers dans la fiction. Mais revenons à l'affaire Lindbergh. L'énorme dossier de presse étudié dans ce dossier joue-t-il un rôle important dans le processus de mise en fiction ? La fictionnalisation intense du fait divers offre-t-elle déjà des pistes que la fiction peut réinvestir ou ces deux activités de l'imaginaire fonctionnent-elles séparément ?

4. L'enjeu du dossier de presse

³¹ En tout cas dans l'état actuel des connaissances sur l'affaire.

³² *Le Masque de l'araignée*, *op. cit.*, empl. 760.

D'abord ces romans convoquent généralement de manière précise la presse et l'imaginaire médiatique. Les protagonistes principaux sont eux-mêmes parfois des journalistes comme Shellenbach dans *La Voix du sang*, David Mendelson dans *La Saga Mendelson* ou Edna Ferber dans *Cold Morning*. Elle est diligente à Flemington pour faire un commentaire littéraire du procès comme le montrent les expressions imagées qui caractérisent le contrat rédactionnel qu'elle signe avec le journal : « *your eye for detail* » ou « *the human touch. Stories from the sidewalk* ». Par ailleurs, très visiblement dans *Cold Morning* comme dans la plupart de ces romans, un vrai travail de documentation a été réalisé à partir de la presse comme le prouvent les citations d'un certain nombre de journaux. C'est généralement l'intertexte médiatique américain qui est convoqué, mais on note cependant un détail amusant qui montre la précision de l'enquête documentaire : dans la foule des journalistes à Flemington, Edna Ferber (*Cold Morning*) note la présence du reporter de *Paris-Soir* et donne alors, dans ce roman récent et en anglais, le nom de l'authentique envoyé spécial du journal, Raoul de Roussy de Sales, qui signe pourtant Jacques Fransalès ses articles. Beaucoup de ces romans d'ailleurs mettent en scène explicitement l'archive qu'a consultée leur auteur pour préparer son travail : « À la bibliothèque, les journaux de Boston lui infligèrent leurs gros titres. Le *Herald* avançait l'hypothèse que des gangsters détenaient le petit Lindbergh. Le *Record* lui optait pour des Gitans. Le *Sunday Advertiser* publiait une photographie d'Anne Lindbergh³³. »

Beaucoup des pistes convoquées par la fiction pour développer des versions ou des contrefictions viennent de rumeurs propagées par la presse : substitution de bébés³⁴ (*La Voix du sang*) ; complots allemands ou nazis³⁵ (*Complot contre l'Amérique*) ; complicité possible du père (*Cold Morning*). La lecture en parallèle des archives de presse et des romans donne l'impression de suivre à la trace le processus qui aboutit à la fiction. Les romans semblent construits en prolongeant des canards, des légendes et des pistes fantaisistes développés par la presse.

En même temps, ces pistes développées par le journal sont des architextes, c'est-à-dire des scénarios intemporels qui constituent le vivier commun de la littérature. Dans le fait divers sont convoqués toute une série de matrices fictionnelles depuis le drame shakespearien jusqu'au roman populaire en passant par le cinéma hollywoodien. On sait combien le scénario de la substitution d'enfant est au cœur du roman populaire depuis au moins Lamothe-Langon. André Thérive dans *Paris-Soir* très tôt compare l'affaire Lindbergh non au roman policier mais au roman populaire, celui où « on voyait des enfants arrachés à une noble famille, élevés ensuite dans une roulotte, devenus saltimbanques », etc. et « identifiés un beau jour par la princesse douairière ou le riche industriel grâce à cet accessoire qu'on appelait "la croix de ma mère" sur le boulevard du Crime³⁶. » Curnonsky lui s'amuse à y voir le scénario d'un film hollywoodien.

C'est un film Para...dox.

Tout y est : le papa illustre et désespéré, la maman aux abois, l'enfant célèbre dès sa naissance, les dénonciations anonymes, une équipe de Sherlocks et une équipe de Shylocks s'épient l'une l'autre et capables des plus grands héroïsmes ou des pires forfaits, toutes les forces policières d'une immense nation alertées et lancées à la recherche du Baby introuvable, l'aviation mobilisée, le prochain assaut du repaire des bandits... etc... etc...! Évidemment, cela manque encore de femmes ! Il y a bien la jeune maman qui est jolie comme un cœur et que montre toutes nues deux jambes parfaites dans une photo que vous avez pu contempler ici même ... Mais où est la fière jeune fille éperdue, poursuivie par les gangsters ? Les lois les plus élémentaires de la vraisemblance ne permettent pas de la présenter comme la fiancée du jeune Augustus, dont les dix-huit mois ignorent encore les joies du *sex-appeal*.

Mais patience. Nous n'en sommes encore qu'aux premiers épisodes de ce serial sensationnel supervisé par des as et des stars (qu'on m'excuse d'employer la langue un peu spéciale du cinéma...)

³³ *La Voix du sang*, op. cit., p. 75.

³⁴ *Paris-Soir*, 2 avril 1932.

³⁵ On soupçonne les ravisseurs de faire partie d'une bande germano-américaine. *Paris-Soir*, 17 avril 1932.

³⁶ André Thérive, « Enfants perdus », *Paris-Soir*, 10 mars 1932.

Pour le moment, nous attendons la *vamp*, l'amoureuse évincée qui, peut-être, a fait enlever le bébé pour se venger d'avoir été dédaignée par le papa... Hier déjà, nous avons eu le *gag* imprévu et charmant du bandit prisonnier qui, du fond de son cachot a offert cinquante mille dollars pour aider la police dans ses recherches (une vraie trouvaille) !

Demain, nous aurons la nurse soudoyée par la *vamp* pour empoisonner le biberon prolongateur, mais contrainte à allaiter le marmot sous la menace du revolver car l'existence de ce petit être représente la rançon.

Après-demain... qui sait ? peut-être Augustus aura-t-il vieilli de dix-huit ans en deux jours et pourra-t-il prendre part à l'action ! Pourquoi pas ? Ramon Novaro, dans *Ben Hur*, garde bien le prestige de l'adolescence pendant la durée d'une action qui s'étend depuis l'enfance de Jésus-Christ jusqu'à sa mort ? Et tout cela, c'est la faute à Emile Gaboriau !³⁷

Dans tous les cas, c'est la dimension archétypale qui est soulignée par ces fins observateurs de la presse et la littérature. La capacité à fictionnaliser de la presse passe donc autant par l'embrayage fictionnel que par le repérage réflexif dans le réel de formes architextuelles, dans le sens où l'emploie Matthieu Letourneux³⁸, propices à la production de fictions. Plutôt que de voir dans la presse l'origine directe de l'imagination débordante des romanciers, il est donc au moins aussi productif et vraisemblable de penser que les scénarios des romans ont été activés parce qu'ils empruntaient à des schémas archétypaux de la fiction desquels se nourrissait aussi la presse.

Quel est l'enjeu de la convocation du fait divers dans un roman ? En dehors même de l'attractivité d'un fait divers célèbre dont on peut espérer qu'il va permettre d'augmenter les ventes, en dehors de la fidélisation par la déclinaison, beaucoup de ces romans mettent en jeu le rapport entre fiction et réalité et font de la fictionnalisation l'instrument d'une réflexion sur les questions de brouillage. À partir de quel seuil, le fait divers devient-il de la fiction ? Peut-on échapper à l'alternative vrai/faux ? Comme l'écrit Melanie Benjamin, « c'est l'éternelle discussion de la vérité et de la fiction³⁹ ». La fictionnalisation est rarement simple et dans les romans adaptés de faits divers le rapport vérité/fiction est souvent brouillé à de multiples niveaux, le fait divers n'étant la plupart du temps qu'un des modes de brouillage. La série des Edna Ferber, par exemple, met en scène comme enquêtrice un personnage ayant réellement existé, une dramaturge et romancière américaine (1885-1968). Dans *Complot contre l'Amérique*, le fait divers uchronique accompagne une uchronie de l'histoire mais aussi une autofiction. Mais peut-être la fiction qui joue le plus sur ce rapport vérité/fiction est-elle *La Saga Mendelson* qui convoque dans cet épisode, comme dans l'ensemble du récit, de fausses archives. Le journal s'avère être une archive bricolée tout autant que la fausse biographie de Lindbergh. Peut-être faut-il faire l'hypothèse que lorsqu'un romancier a envie de jouer avec le rapport fiction/réalité, lorsqu'il a envie d'introduire une dimension réflexive sans métadiscursivité et sans intellectualisation excessives, une des possibilités vient de la fictionnalisation du fait divers. C'est sans doute une des raisons qui explique le succès actuel de ce phénomène⁴⁰ : il active, à moindres frais, le jeu spéculaire entre réalité et fiction, caractéristique de la post-modernité.

Marie-Ève Thérenty
(Université Paul-Valéry Montpellier 3- RIRRA21)

³⁷ Curnonsky, « Le rapt de l'enfant prodige », *Paris-Soir*, 7 mars 1932.

³⁸ Voir Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, Poétique, Seuil, 2017.

³⁹ Melanie Benjamin, *op. cit.*, p. 424.

⁴⁰ Pensons par exemple à *La Serpe* de Philippe Jaenada, Julliard, 2017 et à *Chanson douce* de Leïla Slimani, Gallimard, 2016.

