

De la fable au fait divers

Christian Vandendorpe

Les cahiers de recherche du CIADEST
n° 10, Montréal, 1991

Assimiler la fable au fait divers peut de prime abord surprendre, tant la distance paraît grande entre un genre quasiment disparu, ou en tout cas désuet, qui remue au mieux des souvenirs d'école d'avant les années 60, et le clinquant tapageur et envahissant du fait divers. La légitimité de la fable, comme genre, n'est pas à démontrer car celle-ci s'est hissée au niveau de la littérature "noble" avec *La Fontaine*⁽¹⁾. Mais le fait divers est-il seulement un genre? Sa dénomination ne condamne-t-elle pas d'emblée son contenu, comme marqué du sceau indélébile de l'hétérogénéité et de l'inclassable? Ainsi, si l'on consulte la définition qu'en donne le *Lexis* (1979), on y lit sous "faits divers" (au pluriel): "nouvelles peu importantes intéressant une personne ou un groupe restreint de personnes." Voilà donc un type de textes tellement peu définissable par son contenu que le lexicographe a cru devoir le définir par un double jugement de valeur visant à disqualifier, d'une part, l'importance de ce contenu et, d'autre part, le nombre de personnes qu'il rejoint. Mais si le caractère restreint du public était bien un critère d'établissement d'une typologie des genres, d'autres types de textes ne risqueraient-ils pas aussi de se voir classer dans les faits divers - à commencer par les articles scientifiques? Je ne partirai donc pas de cette définition pour établir un rapprochement entre la fable et le fait divers, mais d'une analyse structurale, brossée à grands traits, de leur fonctionnement respectif.

La fable est un récit primordial dont l'origine, selon Joseph Bédier, se perd dans la nuit des temps. Elle est, à toutes fins pratiques, contemporaine du mythe. Propp avait noté que les buts et les mobiles des personnages appartiennent aux éléments "les plus instables" du conte et qu'"avec une forte probabilité, on peut tenir les motivations pour des formations récentes" (1970: 91-92). Si l'on examine la fable à l'aide de ce critère, on obtient une confirmation de son antiquité, ou des vues de Propp - selon le plan de référence choisi -, car les motivations des personnages n'y occupent qu'une place infime: la plupart de ces

histoires reposent, en effet, sur les rapports entre les personnages et la façon dont ces derniers sont affectés par un événement extérieur ou un lapsus de leurs comportements automatiques. Les fables où l'on peut voir des personnages mus par un but précis ne forment qu'une infime portion du corpus. Et, dans bien des cas, le but mis de l'avant n'est qu'un artifice qui engendre une quête circulaire, destinée à confirmer l'immutabilité des choses. Qu'il suffise ici d'évoquer quelques exemples, parmi les *Fables* de La Fontaine: "La Belette entrée dans un grenier" (III,7), "Le Berger et la mer" (IV,2), "L'homme qui court après la fortune" (VII,12), "L'horoscope" (VIII,6), "Les Deux Pigeons" (IX,2), "La Souris métamorphosée en fille" (IX,7)... En fait, la fable constitue un récit minimal, mettant en jeu le plus souvent un ou deux personnages, au sein d'une intrigue élémentaire où une seule action va faire la différence entre état initial et état final. La notion de quête, en tant qu'actualisation de la modalité du vouloir, y est pratiquement inexistante, à la différence de ce qu'on peut observer dans ces formes plus élaborées, et plus tardives, que sont le conte et le roman.

Ce qui frappe, lorsqu'on parcourt un recueil de fables, c'est la grande uniformité des titres. Ceux-ci présentent généralement les personnages en jeu: un chêne et un roseau, un lièvre et une tortue, une cigale et une fourmi... Même s'ils sont unis par une conjonction de coordination, ces deux personnages sont immédiatement perçus comme entretenant une relation d'opposition, à la façon du sujet et de l'anti-sujet que Greimas place au coeur de la narration (1976: 11). Une fois posé ce micro-univers antithétique, la suite de la fable fera apparaître le fondement des oppositions données dans le titre ou, à l'inverse, leur mise en échec.

Pour illustrer ce fonctionnement, je proposerai ici une analyse du "Chêne et du Roseau", fable bien connue que La Fontaine a reprise d'Ésope⁽²⁾. Ce récit est parcouru par l'isotopie de la force orgueilleuse et inflexible du chêne opposée à la faiblesse et à la souplesse du roseau. L'élément dominant est le vent, nommé pas moins de neuf fois dans la fable, sous différentes formes. Celui-ci est donc certainement un des **acteurs** les plus importants du récit, mais il n'est pas un **personnage**: il n'a pas d'épaisseur psychologique, il ne pense pas et ne parle pas. Il est le contexte, l'événement sur le fond duquel le discours et les actions des personnages vont prendre leur relief particulier et leur force de vérité.

Comparés sous le point de vue spécifique de leur résistance au vent, les protagonistes occupent, au début du récit, des positions diamétralement opposées, l'un étant en position haute et l'autre en position basse. Puis l'intrigue se noue sous la forme d'une tempête, qui aura pour effet de transformer les relations entre les protagonistes et de présenter en situation finale une image inversée des rapports initiaux. Ce dénouement exerce d'autant plus d'effet sur le lecteur naïf qu'il découle directement des prémisses posées par le fabuliste et présente toutes les apparences d'une fatalité interne.

On se servira, pour représenter ce parcours de la fable, d'un schéma orienté de gauche à droite, selon le sens habituel de l'écriture et de la représentation d'une trajectoire temporelle en Occident. Si l'on dispose le sujet et l'anti-sujet sur ce schéma, on obtient la figure I.

Cette figure combine à la fois des rapports paradigmatiques de parallélisme et d'opposition et une orientation temporelle correspondant aux déplacements de type syntagmatique. Est en position supérieure le personnage qui "a le dessus": façon de respecter, là aussi, les archétypes de représentation (Lakoff et Johnson, 1985). Ce champ est affecté d'une valence positive, alors que le champ inférieur, occupé par le personnage non valorisé, est connoté négativement. Il est important de préciser que cette valence provient non pas d'un jugement a priori du lecteur, mais des relations intersubjectives qui s'établissent d'entrée de jeu entre les personnages. Considéré d'un point de vue ontologique, le chêne ne vaut guère mieux que le roseau. La position haute est celle qu'un des personnages s'arroge en fonction d'un avantage ou d'une supériorité qu'il croit posséder par rapport à l'autre.

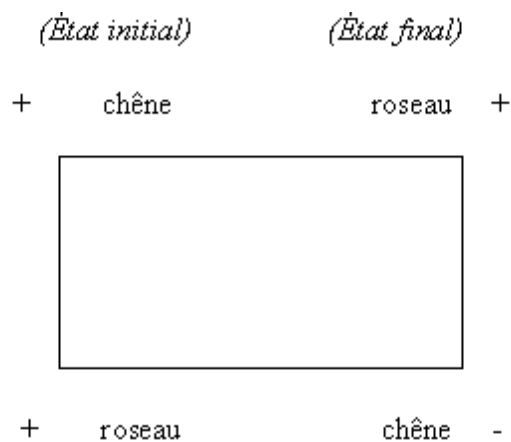


Figure I

Le sens s'articule autour de la catégorie sémique **ferme** vs **souple** et des implications respectives de chacun de ces termes, au plan physique comme au plan psychologique. Selon le *Lexis*, le mot ferme "se dit de ce qui oppose une certaine résistance". C'est de sa fermeté que s'enorgueillit le chêne, attribut qui lui permet d'arrêter les rayons du soleil et de braver la tempête. La rançon de cette supériorité apparaîtra dans le fait que le chêne se casse et elle culmine dans l'image finale où, en associant le chêne à l'Empire des Morts, le poète fait surgir les connotations négatives rattachées à la fermeté, soit la rigidité cadavérique. En somme, si l'on assimile le chêne à un concept abstrait, celui-ci sera le Ferme et correspondra, dans le schéma ci-dessous, à la diagonale qui va de A₁ à A₂. Vu sous l'angle positif, le Ferme offre l'avantage de ne pas plier et évoque la force et

la résistance; à l'autre pôle, il présente l'inconvénient de pouvoir casser. Le roseau, par contre, est identifié au Souple et correspond à la diagonale qui va de B₁ à B₂. Considéré sous son aspect négatif, le Souple présente l'inconvénient de n'offrir aucune résistance à une pression exercée sur lui: le poids d'un roitelet le fait plier, le moindre vent le fait frissonner. Mais, "la qualité de ce défaut", c'est qu'il ne se rompt pas. En représentant ces concepts sur notre schéma, on obtient la figure II.

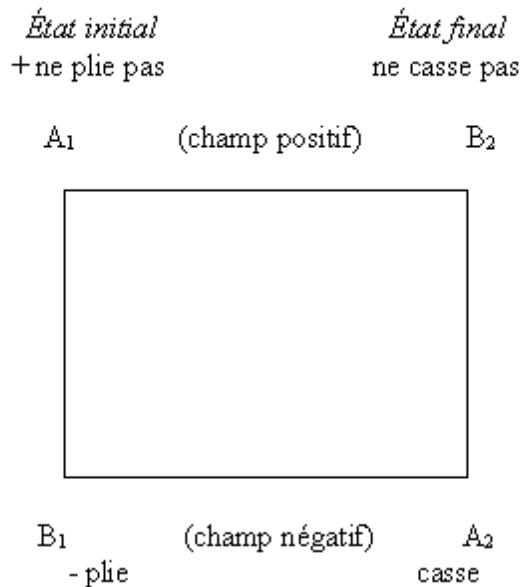


Figure II

Cette figure n'est pas sans rappeler le carré sémiotique, mais disposé différemment. On peut en effet y reconnaître l'axe vertical des contradictoires, l'axe horizontal des contraires et l'axe diagonal des complémentaires. Mais, dans sa disposition, qui respecte le sens de la marche du temps, cette figure se rapprocherait plutôt du "modèle hélicoïdal à variance temporelle" proposé par Pierre Maranda dans son article sur "la torsion du carré greimassien" (1985).

Le parcours croisé des personnages recouvre une relation de double implication. Le Ferme implique les notions antonymiques de solidité et de rupture: cette dernière s'actualise dans le déracinement du chêne; le Souple implique les notions de fragilité et de flexibilité, soit ce qui fait à la fois la faiblesse et la résistance du roseau. Chacune des trajectoires symbolisées par les diagonales pourrait donc se réécrire sous la forme d'une proposition minimale de forme canonique sujet + prédicat: "Le Souple ne casse pas", "Le Ferme casse". Cependant, il faut remarquer qu'elles ne sont pas rigoureusement homologues, en dépit de ce que suggère la représentation schématique. Dans "Le

"Souple ne casse pas", le prédicat est dans un rapport de tautologie avec le sujet. Au contraire, dans "Le Ferme casse", le prédicat est distinct du sujet et en constitue une qualité secondaire, dont l'existence peut se manifester ou non, selon les circonstances.

Les déplacements des deux personnages sur l'axe des valeurs ne sont donc pas absolument symétriques en ce qui concerne l'échange des attributs, et cela est visible dans le contenu manifeste de la fable. Le roseau, qui plie tout le temps, n'a pas changé d'état entre le début et la fin du récit; le chêne, en revanche, a subi une transformation assez radicale. Cette dissymétrie à l'intérieur d'une relation parallèle croisée n'est pas sans évoquer la formule canonique du mythe selon Lévi-Strauss, pour qui tout récit mythique se ramène à une série de rapports binaires entre éléments positifs et négatifs ou, mieux encore, à une formule algébrique du type :

$$F_x (a) : F_y (b) :: F_x (b) : F_{a-1} (y).$$

Selon cette équation, le mythe présente deux termes (a et b) ainsi que deux fonctions (x et y). Une relation d'équivalence est posée entre deux situations, définies respectivement par une inversion des termes (a devient non-a) et des relations, la fonction de a s'appliquant ensuite à b (Lévi-Strauss, 1955: 253).

Elli Kongas et Pierre Maranda (1971) ont noté que le terme a est l'élément dynamique, alors que b est le médiateur, car il passe d'une fonction à l'autre sans être altéré. Le processus de médiation produit un développement des oppositions en spirale. Selon leur interprétation, que nos recherches confirment pleinement, le résultat final, tout en inversant l'état initial, ne lui est pas superposable. Si l'on veut rendre compte des déplacements objectifs observables dans cette fable, on devra modifier notre schéma initial dans le sens de la figure III.

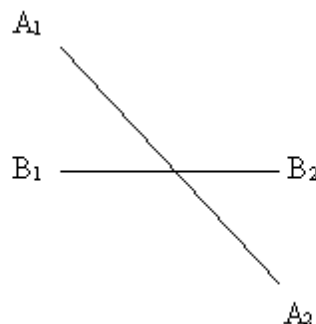


Figure III

Sur ce schéma, l'axe B₁ -> B₂ est constitué par une droite symbolisant l'absence de changement d'état du roseau. Cet axe est celui de l'équilibre et correspond à "la positivité de la norme implicite sur laquelle se fondent les jugements du lecteur" (Grivel, 1973). En revanche, l'axe A₁ -> A₂ suit une trajectoire descendante. C'est l'axe du déséquilibre, de l'irruption de l'extraordinaire sur le fond uniforme de l'existence commune. En ce sens, le point de départ de la fable relève du même mécanisme que la tragédie grecque, mettant en scène la justice immanente qui ramène à la situation commune celui ou celle qui s'imaginait pouvoir y échapper. La leçon qu'elle répète à satiété est de ne jamais occuper la position haute, message que Michel Serres reformule comme suit : "si vous voulez gagner, jouez le minorant" (1977: 94).

On constate qu'il n'y a pas de solution de continuité, au plan de la représentation schématique, entre le niveau profond logiquement articulé et le niveau narrativisé, et que ces deux instances sont parfaitement superposables. A la réflexion, cela n'a rien de surprenant car, sous les traits de personnages concrets, la fable présente une allégorie transparente et narrativise les concepts abstraits sur lesquels elle repose. Sous leur couche d'animalité réduite à l'essentiel, les animaux de la fable constituent, selon le mot de Chesterton, "une sorte d'alphabet de l'humanité au moyen duquel on a pu écrire les premières certitudes philosophiques; et pour cette raison les figures devaient fonctionner comme des abstractions algébriques ou des pièces d'un jeu d'échecs" (*in* Blackham, 1985: XVI).

Opposition et complémentarité

Même si ce schéma de double renversement ne forme pas le noyau de toutes les fables, il semble bien être le plus archétypal et correspondre le mieux au modèle valorisé dans la tradition occidentale⁽³⁾, car c'est celui qu'on retrouve dans les quelques dizaines de fables les plus populaires. Même celles qui ne mettent en scène qu'un seul personnage proposent souvent un double renversement constitué par une inversion de la valeur respective de deux attributs donnés. D'autres fonctionnent selon un retournement simple, où une situation initiale valorisée est inversée à la fin.

Quand on y regarde de plus près, ces jeux d'opposition ont souvent pour fonction de faire apparaître deux aspects interdépendants d'une même réalité, soit le défaut d'une qualité ontologique (le Ferme a l'inconvénient de pouvoir se casser) ou le côté négatif d'une situation

avantageuse (les éponges sont légères, sauf quand elles sont gorgées d'eau, comme l'apprend à ses dépens l'âne chargé d'éponges). La conclusion du récit invite alors le lecteur à réviser la perception qu'il s'était faite des éléments posés à l'ouverture. La valence positive du début, mise en relation avec la fin négative, forme ainsi une figure complète: "le Ferme a l'avantage d'être solide, mais il peut se rompre". C'est parce qu'il s'est laissé aveugler par une vision partielle de la réalité d'un sujet valorisé que le lecteur a pu éprouver cette expérience typique de renversement des attentes qu'est le parcours narratif. Par ses oppositions qui jouent souvent sur des rapports de complémentarité, la fable apprend à considérer le réel dans toute sa complexité. En ce sens, on peut certainement lui appliquer la fonction que Lévi-Strauss attribue au mythe, à savoir qu'elle constitue un dispositif visant à surmonter une contradiction (1955: 254).

On comprend dès lors pourquoi il est si satisfaisant de lire une histoire où la situation finale du sujet contraste avec sa situation initiale, le spectacle offert par le renversement étant doublé, au niveau profond, par le passage sur un axe antonymique d'un concept à son opposé (que celui-ci soit contraire, complémentaire ou converse). Pour rétablir l'unité, le lecteur doit effectuer une opération de sémiotique qui consiste à remonter à un niveau d'abstraction supérieur afin d'intégrer dans un seul acte mental ces données contradictoires. Dans les fables à double renversement, l'effet de sens est confirmé et rehaussé par la mise en relation d'un sujet et d'un anti-sujet qui parcourent des trajectoires inverses.

Roland Barthes voit dans ce procédé de mise en opposition de deux protagonistes "une forme archaïque courante, comme si le récit, à l'instar de certaines langues, avait connu lui aussi un *duel* de personnes" (1966: 36-37). L'idée est intéressante, car elle laisse entendre que le récit, loin d'être une forme immuable, a évolué au cours des âges. Mais, plutôt que d'une homologie linguistique, la constitution duelle du récit pourrait bien relever de ressorts psychologiques profonds en même temps que d'une volonté d'articuler le sens de façon imparable. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986) souligne que la conversation quotidienne abonde en formules méta-communicatives par lesquelles "on cherche avec obstination et inquiétude à s'assurer que l'on a bien saisi le *bon sens*, c'est-à-dire celui que le locuteur a voulu nous communiquer". Si cette démarche d'élucidation du sens se fait tout naturellement dans la situation dialogique de l'oral, il n'en va pas de même à l'écrit, où la situation d'énonciation particulière au texte autorise chez les auteurs un

éventail d'attitudes qui va de la limpidité la plus grande à l'obscurité la plus opaque ou à l'ambiguïté calculée. Pour nous, la fable se situe à l'extrémité lumineuse de cet éventail. A la différence de la parabole, elle ne laisse généralement rien d'inexpliqué, et surtout pas l'intention de base qui la motive comme acte de discours⁽⁴⁾.

Si tout effet de sens provient de la mise en relation de deux éléments, la fable à double retournement est hypersignifiante, car elle joue sur des articulations à plusieurs niveaux. Le premier est l'opposition entre le sujet et l'anti-sujet, le comportement de l'un éclairant par contraste celui de l'autre. En opposant, sous la forme d'un chiasme, les destinées des deux personnages, le fabuliste propose au lecteur, soucieux de savoir s'il a bien compris, un second parcours narratif qui peut se lire comme le négatif du premier. Un autre niveau relève de l'articulation entre sens littéral et sens moral ou psychologique, caractéristique du fonctionnement allégorique, que la fable a inscrite dans sa propre structure -- et érigée en système d'interprétation -- par l'adjonction d'une morale. Par la traduction qu'elle propose, au plan abstrait, de l'anecdote, la morale met en scène l'opération même de compréhension que le lecteur devra effectuer de la fable. Ces diverses articulations ont pour effet de bloquer la signification du récit et de l'imposer avec une évidence incontournable, ce qui fait de cette structure, jusque dans ses moindres détails, une des machines textuelles les plus robustes jamais mises au point pour transmettre des messages.

Il faut dire, cependant, qu'un certain nombre de fables ne sont pas construites sur un jeu d'antithèses mais se ramènent à des étologies, à des contes merveilleux, ou rapportent simplement un fait étrange, assez prodigieux pour avoir frappé l'imagination et mériter d'être consigné. Ainsi en est-il de l'histoire de ce hibou qui s'était fait un élevage de souris auxquelles il avait coupé les pattes (XI,9). Il s'agit bien là d'une sorte de fait divers avant la lettre, de type tératologique, dont La Fontaine prend d'ailleurs soin de nous affirmer de façon réitérée l'authenticité, à la fois en introduction et en épilogue:

*Je le maintiens prodige, et tel que d'une fable
Il a l'air et les traits, encor que véritable. (...)
Ceci n'est point une fable; et la chose, quoique merveilleuse
et presque incroyable, est véritablement arrivée.*

Selon toute apparence, il s'agit d'une anecdote qui s'est amalgamée à la fable par un phénomène d'attraction. A partir du moment, en effet,

où la fable est identifiée à une histoire animalière, tout petit récit mettant en scène des animaux - qu'il s'agisse d'un conte ou d'un fait étrange - entre automatiquement dans le champ de gravité de la fable et y est assimilé, même si l'absence de construction antithétique en rend la morale difficile à extraire, comme l'atteste ce dernier exemple, où La Fontaine ne sait comment finir et s'en tire par un commentaire de type philosophique plutôt que par une morale.

Le fait divers

Après cet aperçu du fonctionnement de la fable, il s'agit d'examiner le fait divers et de voir en quoi ces deux genres de textes peuvent avoir des points communs. Pour ce faire, je suivrai la voie ouverte par Roland Barthes qui, dans son article sur la "structure du fait divers", a rejeté la conception dominante selon laquelle ce genre de texte serait le "rebut inorganisé des nouvelles informes". Il en souligne au contraire la spécificité structurale, et exclut du fait divers toute information renvoyant à "une situation extensive qui existe en dehors de lui, avant lui et autour de lui" (1964: 188), telles les nouvelles se rapportant à une situation politique ou même celles qui concernent les "gestes" des vedettes parce qu'elles impliquent une structure à épisodes. Pour lui, "le fait divers est une information totale, ou plus exactement, immanente" (1964: 189) et ce n'est qu'à ce titre qu'il est possible d'en étudier la structure.

Pour les besoins de l'analyse, je distinguerai encore entre deux catégories de faits divers, selon leur composante principale, qui peut être affective ou cognitive. La première, qui est de loin la plus répandue dans les journaux spécialisés, est constituée par le monstrueux ("Un bébé à quatre têtes"), le sanglant ("Il poignarde sa maîtresse"), le crapuleux ("Les dépotoirs humains de la mafia"), l'horreur surnaturelle ("Trente-sept personnes sauvagement assassinées par un loup-garou"), le magique ("Rencontre avec un extra-terrestre"). Tous ces cas, qui se situent à la frontière de notre humanité, jouent essentiellement sur nos émotions, nos peurs profondes. Bien souvent, ils relèvent d'une forme de causalité de type pré-logique, magique, comme l'illustre ce titre aperçu en couverture d'un tabloïd américain: "*A woman turns into a wild dog after three and a half years of eating dog food*". Ces "nouvelles" (l'anglais ne dispose pas de la catégorie "faits divers" et range tous ces textes sous le titre de "*news items*") sont parfois fabriquées de toutes pièces ou consistent en soi-disant "aveux", sollicités pour satisfaire les besoins du public en matière de sordide ("Mes atrocités comme gardienne de

prison", *Hebdo Police*, 8-15 déc. 1990).

Nous ne nous arrêtons pas à cette catégorie, mais à la seconde, constituée par des histoires remarquables pour leur contenu cognitif et qui suscitent l'étonnement, l'incrédulité, le rire, sans exclure un rappel atténué du tragique de la vie. On y retrouve des événements anodins, mais que leur mise en scène particulière a rendus exemplaires. Ils ont comme particularité de n'être pas confinés à des journaux spécialisés, mais d'apparaître aussi dans des journaux réputés "sérieux" ou d'être repris par les bulletins de nouvelles télévisées ou radiodiffusées. Ainsi *Photo police* (14-11-1987) rapporte, sous le titre "Le patron ne se doutait de rien!", l'histoire d'un industriel munichois qui, après avoir été souvent invité avec faste par sa secrétaire, finit par découvrir que celle-ci falsifiait sa comptabilité depuis dix ans et que l'opulence dans laquelle elle vivait, loin d'être due à la situation financière de son mari, provenait en fait des coffres de sa propre entreprise. On trouve ici un renversement qui s'articule sur la perception qu'a le patron d'être "bien reçu" par quelqu'un qui possède de l'argent à cet effet:

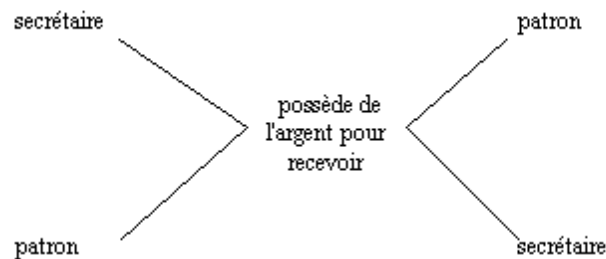


Figure IV

Ce retournement de la perception du réel apparaît dans plusieurs fables (entre autres "Le Cochet, le Chat et le Souriceau" ou "Le Cerf et la Vigne") où l'on observe une inversion des positions respectives de l'agent et de l'objet par rapport à une structure prédicative impliquant un jugement de valeur.

Dans le même journal, on peut lire la mésaventure d'un voleur londonien qui s'était introduit chez une jeune femme pour la voler. Comme celle-ci n'avait pas d'argent liquide, il en avait accepté un chèque. On aura deviné qu'il a naturellement été appréhendé lorsqu'il s'est présenté à la banque pour l'encaisser: beau cas d'un voleur victime de sa propre victime!

On y trouve aussi l'histoire d'un juge de Floride qui, arrivant en retard

au tribunal, s'est lui-même condamné à l'amende pour ce retard, donnant ainsi un modèle de retournement vraiment exemplaire: celui qui condamne les autres se condamne lui-même. Ou encore le cas d'un voleur trop ivre pour retrouver la sortie d'un entrepôt dans lequel il s'était introduit et qui a finalement appelé la police pour qu'elle vienne le délivrer. Ailleurs, on lira qu'un avocat a été battu par l'adolescente de 16 ans qu'il défendait, ou qu'une femme violée par son frère s'est vengée en faisant sodomiser celui-ci par un homosexuel (*Hebdo Police*, 15-22 avril 1989).

Dans le très sérieux *Globe and Mail* (21-X-1990), on apprend l'histoire d'un camionneur italien à qui des camarades avaient recommandé une certaine prostituée de luxe d'un bordel de Teramo. S'étant présenté à l'endroit en question, il eut la surprise de voir apparaître, sous un nom d'emprunt, sa propre épouse! Fallait-il donc aller chercher ailleurs à grands frais ce qu'il avait chez lui et tromper sa femme pour se rendre compte qu'il était lui-même trompé? Que penser aussi de l'histoire de ce juge qui "a fait une crise cardiaque dans son bureau (du palais de justice) pendant qu'il faisait l'amour à une jeune femme de 18 ans qu'il s'apprêtait à juger pour prostitution" (*Hebdo Police*, 8-15 déc. 1990)? Inutile de dire qu'après avoir eu le "dessus" sur sa victime, le pauvre juge va occuper pour longtemps la position basse. Cette croustillante anecdote est à rapprocher, dans le même journal, d'une autre histoire de juge, de Vancouver celui-ci, et qui est accusé du vol d'une boîte de contraceptifs. Larcin infime, qui ne prend de l'importance qu'à raison de la qualité de celui qui l'a commis et de la nature de l'objet volé. Avec comme circonstance aggravante que ce juge avait déclaré quelques semaines auparavant "qu'un viol était moins grave quand il était commis avec un contraceptif". Les juges étant, de par leur fonction, juchés d'office en position haute, ils fournissent une matière de choix à des renversements fabuleux.

C'est le cas aussi quand une personne est accusée injustement et qu'elle réussit à confondre son accusateur. En témoignent exemplairement l'anecdote suivante:

L'agent de sécurité d'un supermarché avait accusé une cliente d'avoir volé une tablette de chocolat et de l'avoir mangée avant de passer à la caisse. Indignée par cette fausse accusation, la cliente a exigé qu'on lui fasse un lavage d'estomac pour prouver son innocence. La direction du supermarché a payé les frais d'hôpitaux et a été condamnée à verser à la femme 4000 \$ de dommages et

intérêts, plus des provisions d'épicerie gratuites pour un an. (*Hebdo Police*, 8-15 décembre 1990)

Si cette histoire évoque une impression de déjà lu, c'est qu'elle n'est rien d'autre qu'une version moderne d'une aventure arrivée dans la vie d'Ésope, telle que la raconte La Fontaine. Alors que le père mythique de la fable était encore esclave, son maître voulut se faire servir des figues qu'il savait être dans la maison. Or, un esclave de la maison, qui avait mangé les figues, accusa Ésope du forfait. Voici comment le proto-fabuliste se serait excusé :

Ésope alla quérir de l'eau tiède, la but en présence de son seigneur, se mit les doigts dans la bouche, et ce qui s'ensuit, sans rendre autre chose que cette eau seule. Après s'être ainsi justifié, il fit signe qu'on obligeât les autres d'en faire autant.

La conclusion ne se fit pas attendre: "ses accusateurs furent punis doublement: pour leur gourmandise et pour leur méchanceté".

Depuis Ésope, les juges semblent avoir appris à infliger des "dommages punitifs" bien plus exemplaires... Mais on peut aussi se demander - quoique cela n'ait aucune importance pour notre propos - si ce fait divers n'est pas inventé, comme peut le suggérer le fait qu'il ne comporte aucune indication de temps ni de lieu. Selon toute apparence, il est à ranger dans la catégorie des "légendes urbaines" : l'ouvrage de Jean-Bruno Renard présente de nombreux cas similaires de réactualisation populaire d'anecdotes parfois très anciennes.

C'est par sa structure que le fait divers s'impose à l'attention. Les anecdotes que relaient les agences de presse, de Munich à Montréal, en passant par Londres, Paris ou Tokyo, n'échappent à l'insignifiance que par la forme remarquable des oppositions qui s'y expriment ou du renversement qui s'y opère. Chaque jour, des voleurs dérobent de l'argent à leurs victimes; chaque jour aussi il s'émet des milliers de chèques de bois. Mais qu'un voleur accepte un chèque de sa victime et soit doublement victime de cette dernière, cela témoigne d'un retournement exemplaire, digne d'une fable.

Par la relation particulière que l'histoire établit entre ces deux événements, elle leur donne un supplément de sens et devient ainsi mémorable, au sens précis du mot. Barthes, qui avait déjà remarqué la prédilection des faits divers pour la figure de l'antithèse, a noté que la symétrie du renversement correspond à un comble, figure qui "a pour

fonction d'opérer une conversion du hasard en signe" (1964: 196). Si nous voyons un comble dans la structure du double renversement, n'est-ce pas parce que celle-ci est hypersignifiante, précisément? Un retour à l'étymologie de ce mot nous apprend qu'il provient du latin "cumulus", signifiant "excédent, surcroît": le comble, c'est le *surcroît de sens* donné à un événement en vertu de sa configuration structurale. Par la précision de sa symétrie, cette structure crée l'illusion de l'intervention d'une causalité supérieure, propre à frapper d'étonnement le lecteur, voire à le mystifier.

Bien avant Barthes, Aristote avait saisi ce phénomène en observant que "nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein" (1980: 67). Et quel meilleur indice de l'action d'un dessein extra-humain que ces faits de symétrie manifestés par le langage? Nombre de faits divers ne racontent pas une action mais jouent sur un rapprochement d'états contraires pour former un paradoxe. Et comme le paradoxe est toujours obtenu à partir d'une mise en forme du réel, il arrive que le journaliste donne un coup de pouce à la structure en rapprochant deux événements anodins pour créer une contradiction. Ainsi, récemment, on apprenait à la radio que la princesse Anne d'Angleterre avait déclaré "ne pas aimer les enfants": en soi cette nouvelle n'en serait pas une si on ne mentionnait pas aussi du même souffle que ladite princesse était présidente d'une société de bienfaisance pour les enfants. Comme l'a noté Eliseo Veron: "Les événements sociaux ne sont pas des objets qui se trouveraient tout faits quelque part dans la réalité et dont les médias nous feraient connaître les propriétés et les avatars après coup avec plus ou moins de fidélité. Ils n'existent que dans la mesure où ces médias les façonnent." (p. 8)

Parfois, aussi, l'agencement du fait divers se confond avec celui de la vie et de la mort, du crime et du châtement. Dans une analyse de l'affaire des *Versets sataniques*, dont l'auteur est tombé sous le coup d'un décret d'assassinat émis le gouvernement iranien, Pico Iyer va rechercher assez loin les éléments qui constitueront son paradoxe:"

The man [Salman Rushdie] who notoriously abandoned the longtime editor who backed him for more than a decade in order to get a contract of roughly \$1 million has now got a \$1 million contract on his head."

C'est ce type de formulation sentencieuse que va citer aussi de préférence le journaliste dans ses reportages. Ainsi, au lendemain d'un

changement de gouvernement à Haïti, *La Presse* (19-09-1988) rapportait qu'une foule était rassemblée devant un corps en train de brûler entre deux pneus: c'était précisément celui d'un individu qui la semaine précédente était allé se vanter à la télévision d'avoir mis le feu à une église. Commentaire d'un témoin: "Lorsqu'on brûle une église, il faut s'attendre à être brûlé à son tour."

Il est à remarquer que le retournement, dans ce dernier exemple, s'effectue par la mise au passif, procédé bien connu déjà de la fable ésopique. Dans l'exemple du juge floridien, le retournement jouait sur le passage à la voix pronomiale. On voit ici que le simple fonctionnement des catégories verbales suffit à créer des oppositions extrêmement significatives entre l'état initial et l'état final du procès, comme si elles constituaient effectivement des catégories de pensée⁽⁵⁾. Michel de Certeau a souligné aussi que "les homologues entre les ruses pratiques et les mouvements rhétoriques (...) [constituent] des manipulations de la langue destinées à séduire, capter ou retourner la position linguistique du destinataire" (1980: 90).

Souvent le fait divers, comme la fable, est le récit du tragique quotidien, de la surdétermination de l'individu par son orgueil. Que quelqu'un se casse une côte en tombant de sa moto, il n'y a pas là de quoi mobiliser l'espace d'un journal national; mais que cela survienne alors même qu'il voulait "épater sa famille" et c'est suffisant pour en faire un "bon" fait divers qui captera l'attention des lecteurs et les divertira un moment ... tout en les instruisant, comme le faisait la fable (*Le Journal de Montréal*, 15-05-1989).

Par leur construction, les faits divers sont donc les fables du monde moderne. Comme la fable, ils racontent une histoire aux caractéristiques spatio-temporelles somme toute indifférentes: il est souvent impossible de découvrir si tel événement s'est passé en Italie ou au Japon, s'il vient d'arriver ou n'est que la reprise d'une vieille histoire. Ces historiettes mettent en scène des acteurs interchangeables, dont on ne nous donne que les traits d'opposition pertinents à l'effet visé ou qui sont ramenés au niveau abstrait de la classe tout entière au moyen de qualifications du genre "un voleur", "l'ouvrier modèle", "une jeune fille modèle" (voir Barillaud *et al.*, 1985). Leur anonymat leur sert de masque, comme le faisait le statut animalier pour les personnages de la fable classique, et permet au lecteur de se tenir à distance du malheur dont il lit le récit.

Et la morale?

Certes, on pourrait objecter que la fable possède une fonction moralisante que le fait divers n'a pas. Cela n'est pas si sûr. D'abord, la présence d'une morale explicite n'est pas en soi constitutive de la fable, comme le rappelle Schaeffer notamment, et comme on peut le voir en examinant le recueil de La Fontaine. Ensuite, on a vu plus haut que, si une morale se dégage implicitement de la fable, c'est en raison de la structure polémique, qui met en scène deux aspects antagonistes d'une même réalité et qui offre le moule conceptuel propre à une morale du type "Si vous faites/êtes A, vous serez puni, alors que si vous faites/êtes non-A, vous vous tirerez d'affaire". Dès lors que la même structure réapparaît dans une anecdote quelconque, celle-ci se prêtera spontanément à une interprétation transcendante de type moralisant, par le simple jeu des antithèses et le caractère punitif du retournement.

D'autres avant moi ont fait remarquer combien le récit de fait divers tend à durcir les oppositions entre les parties en cause, comme pour mieux faire ressortir, par un jeu d'ombres et de lumières, les données axiologiques en cause⁽⁶⁾. Ainsi que l'écrit Ellis Cose à propos d'un fait divers qui avait défrayé la chronique bostonienne:

[The Boston tragedy] became an easy peg for a recurrent moral tale pitting good against evil that is guaranteed to generate tears, confirm stereotypes and, most important, get readers to turn the page. Such allegories are generally passed off as a search for deeper meaning or an attempt to humanize the injured party.

Ces récits élémentaires que sont les faits divers forment la matière privilégiée de toute une gamme de publications destinées au grand public et se sont même implantés dans des journaux réputés sérieux qui les méprisaient jusqu'à tout récemment. A cet égard, il est significatif que le syntagme "fait divers", qui n'a longtemps existé que sous la forme du pluriel, accepte maintenant le singulier, ce qui témoigne de sa promotion au rang de type de discours. La lecture de ce seul genre de récit constitue même l'occupation principale de l'anti-héros de *L'Étranger*, d'Albert Camus, qui lit des faits divers en attendant son exécution, tout comme Socrate, selon le *Phédon* de Platon, se serait attaché à versifier des fables, le matin de sa mort. Meursault avait ainsi trouvé dans sa prison un extrait de journal relatant l'histoire d'un homme qui, rentré dans son village de Tchécoslovaquie après vingt-cinq ans d'absence, était descendu incognito dans l'auberge tenue par sa mère et sa soeur, en se vantant

auprès d'elles de l'argent qu'il avait sur lui: la suite n'est que trop facile à deviner...Loin d'assister à une dissolution de la structure du mythe, basée comme on le sait sur des oppositions fortes (Lévi-Strauss, 1968: 105), il y a tout lieu de penser que celle-ci est plus vivace que jamais dans le discours des médias. Comme le note avec pertinence Jean Baudrillard:

Le fait divers a d'ailleurs changé de statut avec l'extension des mass media: de catégorie parallèle (venue des almanachs et des chroniques populaires) il est devenu système total d'interprétation mythologique, réseau serré de modèles de signification auquel nul événement n'échappe. (p. 216)

En somme, il semble bien qu'après avoir été portée, par le génie d'un poète, à la dignité des grands genres littéraires, la fable soit redevenue ce qu'elle était déjà chez les Grecs: à savoir un genre mineur, mais omniprésent, à l'usage du peuple qui se régale de ses évidences et de sa simplicité, et dont Hegel attribuait le prosaïsme au fait qu'il était né de la bouche d'un esclave (1962: 175). C'est sa lecture qui rappelle aux hommes et aux femmes d'aujourd'hui, jeunes et moins jeunes, que l'orgueil peut mener quelqu'un à sa perte ou qu'il ne faut pas se fier à la personne qu'on vient de voler car un méfait risque de se retourner contre soi. Au-delà de ce message moral souvent implicite, ces textes relèvent de ce qu'on pourrait appeler une esthétique du cocasse⁽⁷⁾ et ont peut-être pour fonction première de "signifier la signification" --selon la formule que Lévi-Strauss (1964: 346) avait forgée pour caractériser le mythe--, procurant à l'esprit qui s'en saisit l'occasion d'exercer la fonction sémiotique sous sa forme élémentaire et, si l'on peut dire, cristalline.

OUVRAGES CITÉS

ARISTOTE (1980) *La Poétique*. Texte, traduction et notes par R. DUPONT-ROC et J. LALLOT. Paris: Seuil.

BARILLAUD M.-C., BIEQUE J. et DAHLET P. (1985) "Le fait divers: une didactique de l'insensé", *Le français dans le Monde*, 194, 76-88.

BARTHES R. (1964) *Essais critiques*, Paris: Seuil.

BARTHES R. (1966) "Introduction à l'analyse structurale des récits", in R. BARTHES, W. KAYSER, W.C. BOOTH, Ph. HAMON (1977) *Poétique du récit*, Paris: Seuil, Coll. Points, 1-57.

- BAUDRILLARD J. (1972) *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris: Gallimard.
- BÉDIER J. (1911) *Les fabliaux*, Paris: Champion.
- BLACKHAM H.J. (1985) *Fable as literature*, London: Athlone Press.
- CERTEAU de M. (1980) *L'invention du quotidien. 1/Arts de faire*, Paris: Union générale d'éditions, 10/18.
- COSE E. (1990) "Turning Victims into Saints. Journalists cannot resist recasting crime into a shopworn morality tale", *Time*, 22-01-1990, p. 29.
- ECO U. (1984) *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris: Grasset.
- GREIMAS A.J. (1966) *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.
- GREIMAS A.J. (1976) "Les acquis et les projets", in J. COURTES, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris: Hachette.
- GRIVEL C. (1973) *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte 1870-1880, un essai de constitution de sa théorie*, Paris: Mouton.
- HEGEL G.W. (1962) *Esthétique. Textes choisis par Claude Khodoss*, Paris: PUF.
- IYER P. (1989) "Prosaic Justice All Around", *Time*, 6-03-1989, p. 86.
- KERBRAT-ORECCHIONI C. (1986) *L'implicite*, Paris: A. Colin.
- KÖNGAS-MARANDA E. et P. MARANDA (1971) *Structural models in Folklore*, The Hague: Mouton.
- LAKOFF G. et M. JOHNSON (1985) *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris: Minuit.
- LÉVI-STRAUSS C. (1955) "La structure des mythes" in *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958, p. 227-255.
- LÉVI-STRAUSS C. (1964) *Le cru et le cuit*, Paris: Plon.
- MARANDA P. (1985) "Une anthropologie de la sémiotique: son animal totémique et la torsion du carré greimassien", in H. PARRET et G. RUPRECHT, *Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, vol. 2, John Benjamins.
- NOJGAARD M. (1964) *La fable antique*, Copenhague.
- NOJGAARD M. (1984) La moralisation de la fable: d'Esopé à Romulus", *La fable. Entretiens*, Genève: Vandoeuvres, Fondation Hardt, tome XXX, p. 225-242.
- PROPP V. (1970) *Morphologie du conte*, Paris: Le Seuil, Points.

RENARD J.-B. (1999) *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris: PUF, coll. Que sais-je?, no 3445.

SCHAEFFER J.-M. (1985) "Aesopus auctor inventus. Naissance d'un genre: la fable ésopique", *Poétique*, 63, 345-364.

SERRES M. (1977) *Hermès IV. La distribution*, Paris: Minuit.

VANDENDORPE C. (1989) *Apprendre à lire des fables. Une approche sémio-cognitive*. Longueuil: Le Préambule.

VERON E. (1981) *Construire l'événement*, Paris: Minuit.

Notes

1. Sur la fable en tant que genre, on lira avec profit l'article de Jean-Marie Schaeffer (1985).
2. L'essentiel de cette analyse est repris de mon ouvrage *Apprendre à lire des fables*.
3. A cet égard, ce modèle rejoint dans ses grandes lignes les analyses extrêmement détaillées que Morten Nojgaard a consacrées à la fable antique (1964; 1984). Mais il n'est pas valable pour tous les fabulistes. Ainsi, Florian qui, un siècle après La Fontaine, a tenté de rivaliser avec lui, évite les affrontements trop durs et met en valeur la coopération entre ses personnages et des méthodes "douces" de changement.
4. Cette affirmation, qui s'applique à la fable en général, pourrait évidemment être trouvée en défaut dans le traitement particulier que La Fontaine a fait de certaines fables. Ainsi, il n'est pas rare que notre poète insère des notations qui prêtent à ambiguïté et, depuis les remarques de Jean-Jacques Rousseau dans le deuxième livre de *l'Émile*, on a pu gloser à satiété sur le sens qu'il faut donner à l'apologue de *La Cigale et la Fourmi*. Le sens de base indiqué par la structure profonde de la fable peut ainsi être contesté et modulé à l'infini par la polyphonie des sens adjacents.
5. Voir là-dessus l'article d'Emile Benveniste, "Catégories de pensée et catégories de langue", in *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris: Gallimard, Tel, 1966.
6. Voir notamment Barillaud *et al.*, 1985.
7. L'origine incertaine de ce mot est parfois rattachée à une variante péjorative de *coquard*, lui-même dérivé de *coq*, dans le sens de "vaniteux et sot" (Encyclopédie Grolier). On retrouverait donc dans ce terme l'évocation d'un trait de caractère qui est fondamental au ressort de la fable.

Abstract

A typical structure of the fable consists in presenting two characters in antithetical situations at the opening of the narrative and in reversing the situation at the end -- a mode of composition that we call a **double reversal**. With its intercrossed oppositions, this structure presents a great coherence, much like the canonical formula of the myth proposed by C. Lévi-Strauss, or the semiotic square with which it coincides in its basic components. This disposition of the narrative in the fable seems to have as function the "blocking" of the meaning of the fable in order to make it perfectly clear for the reader. The same structure of paired oppositions and paradoxical reversal is often found in those news items known as "faits divers" in French, and with the growing category of urban legends. These narratives owe much of their interest to this very structure, while implicitly transmitting a moral for mass consumption.

Résumé

Une des structures typiques de la fable consiste à présenter deux personnages dans une situation antithétique au début du récit, situation qui est renversée à la fin : il s'agit du procédé que nous appelons un double renversement. Par ses jeux croisés d'opposition, cette structure présente une grande cohérence, à l'instar du carré sémiotique avec lequel elle coïncide dans ses constituants de base. Cette disposition du matériau narratif dans la fable nous paraît destinée à en "bloquer" le sens afin que son message soit parfaitement reçu par le lecteur. On retrouve cette même disposition d'oppositions croisées et de renversement paradoxal dans quantité de faits divers et de légendes urbaines qui jouent sur le surcroît de signification produit par un double renversement, tout en véhiculant une morale implicite pour consommation de masse.

Dernière révision le 30 mai 1999.